

N.º 1 junio 2016

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Laura Scarano
CIEN AÑOS SIN DARÍO
(1916-2016)

ENTREVISTA

Marco Antonio Campos
ENTREVISTA CON
EDUARDO LIZALDE

ARTÍCULOS

Jean-Michel Maulpoix
ADIÓS
AL POEMA

POESÍA

Charles Simic
TRES POEMAS
INÉDITOS

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]

Laura Scarano
CIEN AÑOS SIN DARÍO 5

John Batchelor
KIPLING VICTORIANO 23

Víctor Rodríguez Nuñez
EXTRAÑEZA DE ESTAR
O EL UNO CON EL OTRO 53

Pablo Aparicio Durán
DAÑOS (CO)LATERALES 73

Irene García Chacón
LA VANGUARDIA
ANTE EL MUSEO 93

[ARTÍCULOS]

Jean-Michel Maulpoix
ADIÓS AL POEMA 111

David Lehman
POETAS ANÁLOGOS,
TIEMPOS DIGITALES 127

Miguel Ángel Zapata
CÉSAR VALLEJO 137

[ENTREVISTA]

Marco Antonio Campos
ENTREVISTA CON
EDUARDO LIZALDE 149

[POEMAS]

CHARLES SIMIC 169

[RESEÑAS]

Luis David Palacios
EL CANON ABIERTO 177

Sergio Arlandis
A LITERARY MAP OF SPAIN
IN THE 21ST CENTURY 187

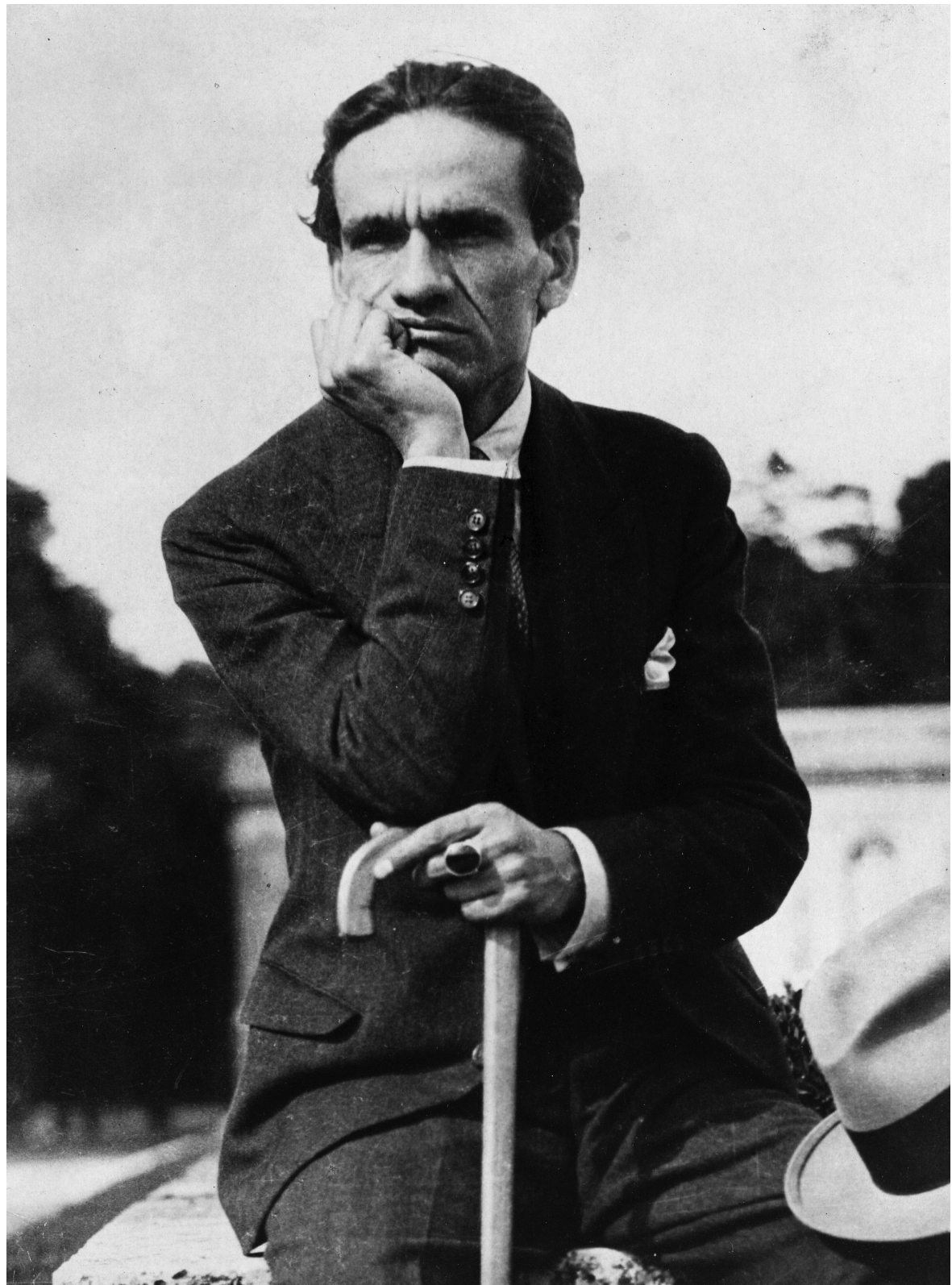
Mònica Vidiella Bartual
UN MAL POEMA
ENSUCIA EL MUNDO 191

Francisco Morales Lomas
DESAPRENDIZAJES 195

Normas de publicación /
Publication guidelines 201

Orden de suscripción 209

César Vallejo, 1892-1938



CÉSAR VALLEJO: LA MATERIALIZACIÓN DEL LENGUAJE Y LA MEMORIA

—
CÉSAR VALLEJO: THE MATERIALIZATION
OF LANGUAGE AND MEMORY
—

Miguel Ángel Zapata
Hofstra University

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Casa, Pan, Hogar, Panadera, Harina, Tahona, Dislocación }

Este trabajo explora la complejidad y la transparencia verbal en la poesía de César Vallejo, especialmente en *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922). A partir de ciertos tópicos aparentemente comunes, como la presencia de la casa, el padre, la madre, la harina, y el hermano, el poeta va construyendo un universo que no solo tiene incidencia con la arquitectura del lenguaje, sino en cómo lo amalgama lúcidamente con el devenir de la vida humana y los objetos. En *Los heraldos negros* la complejidad del lenguaje poético de Vallejo es inminente. Su poesía condensa una letanía de voces y anuncia un renacimiento. Este puede comprobarse, entre otros, en el poema “Piedras” donde encontramos elementos que recrean una innovación fundamental en su relación con los elementos de la naturaleza. La dificultad en *Trilce*, por ejemplo, se percibe oscura pero también luminosa: su temática se engarza con la esencia vital de lo cotidiano, y así el lenguaje se eleva a la altura del misterio. Desde el momento en que estos dos libros fueron publicados la poesía en lengua española comenzó a tomar una nueva dirección, y su efecto puede percibirse en los poetas

Fecha de recepción: 1/3/2016 Fecha de aceptación: 21/4/2016

fundamentales del presente, aún sin considerar la influencia definitiva de los poemas póstumos (1923-1938).]

ABSTRACT

KEYWORDS { House, Bread, Hearth, Woman breadmaker, Flour, Flour mill, Dislocation }

This paper explores the complexity and verbal transparency in the poetry of César Vallejo, especially in *The black heralds* (1918) and *Trilce* (1922). From certain apparently everyday topics, such as the presence of the house, the father, mother, flour, and brother, the poet builds a universe that not only has an impact with the architecture of language, but in how that language binds lucidly with the evolution of human life and objects. In *The black heralds*, the complexity of Vallejo's poetic language is imminent. His poetry is condensed in a litany of voices, and announces a revival. This can be corroborated in the poem "Stones" (among others), where we can find elements that recreate a fundamental innovation in its relationship with the objects of nature. Difficult itself, in *Trilce*, for example, is perceived dark but also luminous: its subject matter is enshrined with the vital essence of everyday life, and so the language rises to the level of mystery. From the time during which these two books were published, Spanish language poetry began to take a new direction, and its effect can be perceived in today's major poets, even without considering the definitive influence of his posthumous poems (1923-1938).]

Más que un acercamiento a los lineamientos básicos del romanticismo o al modernismo azulino del primer Darío, a Vallejo hay que conectarlo con la literatura de la modernidad que asume una serie de posibilidades en el texto poético, según las prácticas de Mallarmé, Baudelaire y Whitman. Desde su primer libro, *Los heraldos negros* (1918) Vallejo descubre un paisaje interior y otro exterior a través de la materialización de la memoria. Vallejo no es un poeta que solo se preocupa por la forma o los movimientos zigzagueantes de la palabra. Él va más allá de estas meras experimentaciones: su poesía es radical porque combina el paisaje del cuerpo, la planicie desnivelada del lenguaje, sus fisuras y dolores, con la vida terrenal y el universo. Su poesía es transgresora

porque practica diversos tipos de escritura que van contra la corriente: el verso largo, el soneto, y un nuevo enfoque del poema en prosa que funciona como un desencuentro. Como Pessoa, el poeta peruano entiende que la poesía es la propia vida galopante, y que aparte de vivirla hasta las últimas consecuencias hay que saber expresar el dolor y la alegría con un lenguaje elevado. Vallejo no es un poeta concretista porque no se queda en el símbolo o la imagen frustrada. Su palabra poética va más allá de esa montaña repleta de un sinsentido irrecuperable. Cada tema en la poesía de Vallejo es transfigurado hasta volverlo inusual.

La presencia de la casa es esencial para entender esta primera poética. Estos elementos no eran característicos de la escuela modernista ni mucho menos temática popular de los simbolistas franceses. En consecuencia, es necesario remirar la poesía latinoamericana para detectar una corriente que mezcla el lenguaje culto y coloquial, y especialmente el uso de coloquialismos, y expresiones de una región determinada. También es razonable y necesario aclarar que Pablo Neruda mezcla estos elementos en *Residencia en la tierra*, quince años después de la publicación de *Los heraldos negros*. A partir de su primer libro Vallejo reinicia una nueva perspectiva en cada poema, y anticipa lo que será la hecatombe de *Trilce*, cuatro años después. Vallejo es oscuro, pero también es claro y sencillo. El laberinto y la coherencia ya estaban en algunos poemas de *Los heraldos negros*: En “Desnudo de barro” se lee: “Fosforece un mohín de sueños crueles. / Y el ciego que murió lleno de voces/ de nieve. Y madrugar, poeta, nómada, / al crudísimo día de ser hombre” (*Obras completas* 163). La dislocación del lenguaje se presenta aquí como centro de la imagen, pero al mismo tiempo emerge la idea central hacia el difícil encuentro con la madurez de su palabra y la vida. La poesía se llena de voces, y anuncia un renacimiento. En “Las piedras” dice: “Esta mañana bajé/ a las piedras ¡oh las piedras! / Y motivé y troquelé/ un pugilato de piedras” (173). El objeto aparentemente inanimado cobra vida ante la fricción de los mismos, cuyos sonidos sin eco sugieren un descenso en cada imagen: bajar, pero para subir en cada troquelación. Es en la sección “Canciones

del hogar” donde la casa se levanta como el vector que decide esta poética. Cada final es un comienzo. En este caso se podría enlazar la idea de Lao-Tse cuando dice que el aumento y la disminución van en círculo, siendo cada fin otro comienzo. También se puede hacer confluír la idea de Chuang-Tse cuando afirma que el movimiento de Tao consiste en la reversión. Esta idea se cristaliza en *Trilce*: pero la polifonía de la reversión es una práctica muy frecuentada desde *Los heraldos negros*. En este su primer libro se trabaja una temática antigua: la casa. Vallejo retoma esta concepción de la antigüedad y la transfigura al universo de la provincia: Santiago de Chuco, un pueblo pequeño ante la memoria pertinaz.

Gastón Bachelard ha dicho que “la casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su espacio exterior, dice una intimidad” (Bachelard 11). Por ejemplo, Jorge Luis Borges, en “Sala vacía” de *Fervor de Buenos Aires* (1923) describe también esa intimidad de la que habla Bachelard. Es curioso que Borges también se concentre en los objetos de la casa, pero para diferenciarlos de aquella “plenitud irrecusable” de la vida de las calles de Buenos Aires. Pareciera que el hablante de Borges encuentra el escape deseado (tal vez inconscientemente) en la multitud y el festejo de las calles. Borges se siente atraído por el silencio de los muebles, los cuales expresan la soledad de su recuerdo. Los espejos aparecen amenazantes: “los daguerrotipos/ mienten su falsa cercanía/ de vejez enclaustrada en un espejo/ y ante nuestro examen se escurren/ como fechas inútiles/ de borrosos aniversarios” (*Obra poética* 125). Aquí el tiempo representa algo inútil e irrecuperable: las imágenes de la memoria son falsas y perecederas y los espejos permiten al hablante reconocer esos “borrosos” momentos en la sala vacía. En otra sección se lee: “La actualidad constante/ convincente y sanguínea/ festeja el trajín de la calle/ su plenitud irrecusable/ de apoteosis presente, / mientras la luz/ abre un boquete en los cristales/ y humilla las seniles butacas/ y arrinconas y ahorca/ la voz lacia/ de los antepasados” (125-6). Esta soledad que vierte la inercia de los muebles fue reemplazada antes por la presencia del padre en “Encaje de

fiebre” de Vallejo: “En un sillón antiguo sentado está mi padre. / Como una Dolorosa, entra y sale mi madre. / Y al verlos siento un algo que no quiere partir” (*Obras completas* 193). Aun cuando se trata de la ciudad y la provincia este segmento se fusiona a través de la memoria. Lo que sucede adentro del silencio y lo apacible de los objetos insinúa otro ambiente exterior que no es recorrido. Siendo la casa el primer universo, donde la intimidad se abre por primera vez a la vastedad del mundo, el poema de Vallejo puede surgir en la sala o el patio, mientras el padre duerme o cuando se reza y no hay nadie en casa.

El poema puede surgir dentro de estos límites, en el exterior o el interior, pero siempre desde el límite de Jano, desde el umbral donde se encuentran lo familiar y lo desconocido: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es...nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” dice Bachelard (36). Este cosmos ya se había presentado en algunos poemas de Charles Baudelaire, especialmente los de *Las flores del mal*, donde en el poema 101 ya se mencionan algunos objetos silenciosos en el interior de la casa de la memoria que junto con las voces de los antepasados se desprenden hacia otra realidad: “Contemplar nuestras cenas prolongadas y mudas/ Derramando sin fin sus reflejos de cirio/ En manteles frugales y cortinas de sarga” (199). Otros dos poetas insoslayables dentro de este marco de la temática del hogar serían Wallace Stevens (1879-1955) y Emily Dickinson (1830-1886). En Hispanoamérica, Antonio Cisneros (Lima, 1942- 2012) ofrece una visión de su familia en algunos de sus textos mejores logrados. Basta ver “Nacimiento de Diego Cisneros (biología)”, “Soy el favorito de mis cuatro abuelos”, y “Nacimiento de Soledad Cisneros”, entre otros. Tamara Kamenszain (Buenos Aires, 1947) continúa esta veta de la casa y la memoria en *La casa grande* (1986). A través de un lenguaje bien elaborado se viaja a la escena original de la infancia: “lugar amorfo escrito en el pasado/ cementerio de niños, patio/ detenido en ademán de rondas. / Piernas largas de primos como estatuas/ juegan al puente que traslada de/ padres cómplices a tíos distanciados . . . A los niños adentro nos encierra/ con el idisch un cerco de palabras. /

Ronda de giros que en el patio teje/ silencio afuera con voces de entrecasa” (43). El siguiente comentario de Gastón Bachelard puede iluminar la poética de Vallejo con respecto a la casa:

... tiene sentido decir, en el plano de una filosofía de la literatura y de la poesía en que nos situamos, que se “escribe un cuarto”, “se lee un cuarto”, “se lee una casa”. Así rápidamente, a las primeras palabras, a la primera abertura poética, el lector que “lee un cuarto”, suspende la lectura y empieza pensar sobre nuestro cuarto. Querríamos interesar al lector en nosotros mismos, ya que hemos entreabierto una puerta al ensueño. Los valores de intimidad son tan absorbentes a que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo. (Bachelard 46-48)

Vallejo nos lee su cuarto de la memoria al rememorar a su hermano Miguel. En “A mi hermano Miguel” reproduce imágenes de su hermano que vuelve desde la muerte a caminar “por la sala, el zaguán, los corredores” (196), y la memoria se torna imprescindible. La necesidad de volver a ver a su hermano muerto revive los valores íntimos de su antigua relación vital. En *Trilce* el poeta va a continuar desarrollando esta temática conjuntamente con una dislocación progresiva de su lenguaje.

En *Trilce* el poeta peruano alcanzará un gran logro en la elaboración del lenguaje poético. Su maduración poética plena se puede corroborar con holgura en los sendos poemas en prosa escritos en Europa entre 1923 y 1938. En *Trilce* el aspecto erótico deja su aparente timidez anterior para llegar a su punto culminante de exaltación. Los elementos familiares y la memoria vuelven a estar presentes en este libro. Por esos años Vallejo es puesto en la cárcel debido a que se le acusaba de haber participado como instigador en ciertos disturbios políticos en Santiago de Chuco. El poeta volvía a celebrar las festividades del santo patrón del pueblo en agosto de 1920, según lo señalan Espejo Asturrizaga y André Coyné. Vallejo y sus hermanos Víctor y Manuel son interrogados por la policía. A fines de agosto Vallejo fue formalmente acusado como el instigador intelectual de dichos eventos, y de inmediato se fue a esconder en la casa de Antenor Orrego en Mansiche, cerca de Trujillo. El 7 de noviembre fue arrestado en Trujillo y encarcelado hasta el 26 de fe-

brero de 1921. Se dice que alrededor de doce poemas pertenecen a este período de angustias y persecuciones, y donde la memoria aparece como la señal salvadora del poeta. Con la excepción de unos pocos comentarios positivos hubo un tremendo silencio luego de la primera edición de *Trilce* en 1922. Vallejo, en 1923, emigra a Europa pisando primero tierras españolas. En 1931 *Trilce* es reeditado con prólogo de José Bergamín. En este libro el poeta retoma algunos tópicos, como el de la casa, pero mediado por un lenguaje más oscuro y zigzagueante. Por ejemplo, en el poema XXIII el hablante rememora a su madre diciendo: “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre” (*Obras completas* 283). La madre representa el alimento que da la vida, ella es el pan dulce, la yema, la esencia de la existencia (el horno-vientre), la panadera de sus mejores días. Más adelante, en el mismo texto, se lee: “Hoy que hasta/ tus puros huesos estarán harina/ que no habrá en qué amasar/ ¡tierna dulcera de amor!!” (283). A través de elementos gastronómicos el poeta se acerca a la memoria de la madre, en una doble oralidad: por una parte, el hambre satisfecho y su memoria; por otra, el imposible retorno a la protección del hogar materno, sublimado en el placer de las palabras donde se amasa la harina materna. La harina, que es también vida, pan, el trigo, es aquí producto del desgaste del tiempo y de la muerte. Por otro lado, el dulce representa el amor y la ternura de la madre hacia su hijo: ella es la repartidora de cariño. Vallejo no recuerda los potajes que preparaba la madre, pero en cambio la considera su panadera, el horno de su existencia, y al sentir su ausencia exclama: “Tal la tierra oírás tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos/ el alquiler del mundo donde nos dejás/ y el valor de aquel pan inacabable” (283). El “Pan inacabable” representa la memoria imperecedera de la madre en la vida del poeta. Otro poeta actual- sin duda influido por Vallejo, como tantos otros- que recurre a este tipo de memoria es Eugenio Montejo (Venezuela, 1938-2008). La harina vuelve a aparecer cuando el hablante de Montejo rememora la antigua panadería del padre. El “taller blanco” se muestra a través de la luz de la lámpara que contempla. La blancura asedia plácidamente al

poeta, y el “pan y las palabras” se juntan para establecer un ritual que se prolonga con desvelo: “El pan y las palabras se juntan en mi imaginación sacralizados por una misma persistencia. De noche, al acordarme ante la página, percibo en mi lámpara un halo de aquella antigua blancura que jamás me abandona. Ya no veo, es verdad, a los panaderos ni oigo de cerca sus pláticas fraternales; en vez de leños ardidos me rodean centelleantes líneas de neón” (72). La memoria se circunscribe así en eje central de este circuito: una memoria ambientada en blanco, con sabor al horno virtual de la primera casa.

El año de la publicación de *Trilce* (1922) se publicaron otros dos libros fundacionales: *Ulysses* de James Joyce y *The Waste Land* de T.S. Eliot. Después de la publicación de estos tres libros, el lenguaje, en su propia orilla, va a tomar otros rumbos. El radicalismo de estas obras produce una hecatombe lingüística, cuyo efecto aún vivimos. Vallejo rebusca en *Trilce* el reordenamiento del universo a través de una búsqueda espiritual. De este aspecto la crítica ha dicho poco o nada. *Trilce* no es solamente un modelo de experimentación a nivel del lenguaje, sino que su fraseo encuentra la cúspide en la metonimización del espíritu. Este espíritu, centro de una crisis interior, se acerca a la naturaleza para representar una nueva espiritualidad, un reencuentro con “esta mayoría inválida de hombre”. El libro transcurre sin tiempo, entre recortes y adiciones, grietas y símbolos, luchando con lo visto y oído en la herrumbre del mundo. Aquí ya no se trata sólo de la desaparición del poeta en la página, ni de invenciones visuales, musicales o conciertos; ni de ser escrupulosamente anti sentimental como Mallarmé: aquí de lo que se trataba era de dar un paso más allá, sin caerse de la cuerda floja: permanecer en el vacío con el habla numerada del universo. Habla numerada: pliegues que muestran el sentido del número como signo de perfección.

En *Trilce* la apoyatura numérica es cuantiosa. Vallejo experimenta la expansión de la conciencia, reordena la perspectiva, y cree en la música de las palabras, pero esta música viene de la tierra y del aire de los objetos interiorizados en una cadena de

eventos mutantes. Gertrude Stein (1874-1946), Max Jacob (1876-1944) y Hagiwara Sakutarō (1886-1942), en sus mejores textos, practicaron algo similar. Sin embargo, lo nuevo en Vallejo atrae una multiplicidad de formas, sonidos, visiones, encadenados a un ritmo interior que buscaba la renovación del espíritu a través de la palabra. La naturaleza se transfigura en sus pliegues y repliegues. La palabra se convierte en fuente, arco templado, válvula suelta que humedece la tierra árida del lenguaje. *Trilce* no es sólo la exploración de la conciencia del lenguaje, tampoco la práctica de un *objective correlative* como proponía Eliot: *Trilce* se acerca más a las experimentaciones de Joyce en el sentido de que el libro contiene una *letanía de voces*, una corrupción expresiva reticente a elegir una forma fija de expresión.

Entonces, ¿cuál es el efecto de *Trilce* en estos años que corren?, ¿qué ha quedado de aquellas islas solitarias y los redobles de la osamenta en el tiempo? Muchos han sido los intentos de borrar este rastro indeleble de nuestras letras. Es verdad: para sobrevivir en poesía hay que eliminar a los contrarios, no negándolos, sino troquelando su semilla lingual. Vallejo dejó sellado el modelo a seguir, no inventó un método sino *otra* manera de escribir. El poeta dice: “Rehusad... a posar las plantas/ en la seguridad dupla de la Armonía. / Rehusad la simetría a buen seguro” (316). Aquí se refiere a la distorsión del cuadro, es decir, encontrar el tono opuesto al equilibrio. Las fuerzas verbales se destruyen recíprocamente, pero para crear una nueva propuesta, la cual encuentra asidero en el desfogue de esa orfandad que le corroe el alma. El sonido de su voz no imita el objeto que representa, lo transfigura oponiéndose a la filosofía de Leibniz. El mundo que mira y siente no es lo mejor, en cambio, es un mundo que busca su centro en el espíritu de los seres que pululan su memoria. En lengua española, *Trilce* es el prologomena, la prolepsis de este nuevo siglo. Vallejo prueba la filosofía de Pitágoras, en el sentido de que el número es el principio de todas las cosas. Toda gira en torno a una respiración numérica, desde el conteo de los poemas sin título hasta los descontentos con el *Uno* y *Trino*, y su predilección

por la cópula del siete. El número cuatro, como en la tradición incaica, se disloca entre los músicos que retumban en grupos de a cuatro en medio de su criadero de nervios. Criadero de nervios, imágenes aparentemente desordenadas pero que incorporan un nuevo decir.

En estos tiempos que corren se hace recuento de las exploraciones de la palabra en medio de una sociedad cada vez más egoísta. El poder de los países más opulentos deja sentir su hipocresía fascista. La niebla es engañosa, y los puritanos terminarán mordiendo la cola. Siglo de las luces para la poesía: desarrollo de la conciencia del poema, mezcla, agua florida, lienzo-página, Dadá, Surrealismo, experimentos y más experimentos: texto-sonido, tipografía visual, barroco, barro, transparencia, y otra vez la armonía alterando la corriente del cloro. Ahí están, frente al faro del fin de siglo: Pound, Williams, Dickinson, Cavafy, Darío, Rilke, Pessoa, Mayakovsky, Benn, Duchamp, Picasso, García Lorca, Breton, Césaire, St.-John Perse, Zukofsky, Paz, Belli, Eielson, Varela, Vitale, reorganizando la tribu para decir con Vallejo la desarmónica de este mundo que nos ha tocado vivir: el universo de la palabra poética que recomienza con *Trilce*.

Vallejo, en sus poemas europeos (1923-1938) va a continuar practicando algunos temas que había tratado en sus dos primeros libros e introduce nuevos enfoques: la casa como centro vital, entre otros ritos religiosos, lo urbano y social, la naturaleza, la madre, la soledad del tiempo y el espacio de la palabra poética vertida entre sendos poemas en prosa y en verso. A ese Vallejo hay que seguirlo muy de cerca, para asombrarse con sus letanías en lecturas venideras.

OBRAS CITADAS

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Traducción, prólogo y notas de Manuel Neila. Madrid: Ediciones Júcar, 1988.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Madrid: Alianza, 1977.

Kamenzain, Tamara. *La casa grande*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.

Montejo, Eugenio. *El taller blanco*. Caracas: Fundarte, 1983.

Vallejo, César. *Obras completas. Tomo I*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú/ Banco de Crédito del Perú, 1991.