

EN LÍNEAS GENERALES



En Líneas Generales

Revista de investigación del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima

N.º 7, julio, 2022

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2022.n007>

DIRECTOR

Alonso Rabí do Carmo

COMITÉ EDITORIAL

Patricia Stuart

Fernando Hoyos

Fernando Iriarte

Camilo Fernández

COMITÉ EDITORIAL HONORARIO

Prof. Pedro Luis Barcia (Academia Argentina de Letras)

Prof. Enrique Bruce Marticorena (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. Matthew Bush (Lehigh University)

Prof. Manuel Chuts (Universidad Jaume I)

Prof. Carlos Contreras (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. Juan Carlos Galdo (Texas A&M University)

Prof. Luis Hernán Castañeda (Middlebury College)

Prof. Peter Elmore (University of Colorado at Boulder)

Prof. Roberto Forns (Metro State Denver College)

Prof. Leila Gómez (University of Colorado at Boulder)

Prof. José Ignacio López Soria

Prof. María Emma Mannarelli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Prof. Nelson Manrique (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. José Antonio Mazzotti (Tufts University)

Prof. Wladimir Márquez Jiménez (Regis University)

Prof. Eva Márquez Velandria (Denver School District)

Prof. José Castro Urioste (Purdue University)

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Edición, diseño y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

ISSN 2616-6658

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2021-01790

REVISORES Y COLABORADORES DE ESTE NÚMERO:

Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla)
Matthew Bush (Leigh University)
José Carlos Cabrejo (Universidad de Lima)
Luis Hernán Castañeda (Middlebury College)
Luis Fernando Chueca (Pontificia Universidad Católica del Perú)
José Dammert (Pontificia Universidad Católica del Perú)
Paolo de Lima (Universidad de Lima)
Mariela Dreyfus (New York University)
Jorge Eslava (Universidad de Lima)
Camilo Fernández Cozman (Universidad de Lima)
Jorge Frisancho
Luis Eduardo García (Universidad Privada del Norte / Trujillo)
Jesús Iglesias (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)
Carolina Lovón Cueva (Universidad de Lima)
Julio Ortega (Brown University)
Gustavo Osorio (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)
Andrés Piñeiro (Universidad de Lima)
Alejandro Sustí (Universidad de Lima)
Víctor Vich (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Agradecemos a los revisores y colaboradores de la presente edición

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	6
DOSIER: CIEN AÑOS DE <i>TRILCE</i> DE CÉSAR VALLEJO	
“Este piano viaja para adentro” (sobre la <i>forma del contenido</i> y el <i>contenido de la forma</i> en <i>Trilce</i>) / “ <i>This piano travels inward</i> ” (<i>On the Form of Content and the Content of Form in Trilce</i>)	8
Jorge Frisancho	
El tiempo trílrico: intersecciones y coordenadas / <i>Time in Trilce: Intersections and Coordinates</i>	26
José Güich Rodríguez	
<i>Trilce</i> y los muñecos de la retórica / <i>Trilce and the Dolls of Rhetoric</i>	36
Luis Eduardo García	
Encuesta: diez preguntas sobre <i>Trilce</i> / <i>Survey: Ten Questions about Trilce</i>	45
Responden / <i>Answers by:</i> Mariela Dreyfus (<i>New York University</i>), Gema Areta Marigó (<i>Universidad de Sevilla</i>), Julio Ortega (<i>Brown University</i>) y Víctor Vich (<i>Pontificia Universidad Católica del Perú</i>)	
La idea de Dios en la poesía de César Vallejo y Martín Adán / <i>The Idea of God in the poetry of Cesar Vallejo and Martin Adan</i>	56
Andrés Piñeiro	
LITERATURA	
Magda Portal: figura representativa de la práctica política y de la emancipación de la mujer del siglo xx / <i>Magda Portal: Representative Figure of Political Practice and Women's Emancipation in the 20th Century</i>	70
Carolina Lovón Cueva	

Las varias versiones de un sujeto moderno. Aproximación analítica-contrastiva a un poema de Salvador Gallardo Dávalos, autor estridentista / <i>Various Versions of a Modern Individual. Analytical-Contrastive Approach to a Poem by Stridentist Author Salvador Gallardo Dávalos</i> <i>Gustavo Osorio / Jesús Iglesias Castelán</i>	81
Ruptura e irreverencia en el lenguaje de <i>Zona dark</i> (1991) de Montserrat Álvarez / <i>Rupture and Irreverence in the Language of Montserrat Alvarez's Zona Dark (1991)</i> <i>José Dammert</i>	96
<u>RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	
<i>Finnegans Wake. Una lectura anotada de cuatro capítulos</i> (2021) de James Joyce, versión, sinopsis y estudios de J. D. Victoria, posfacio de Elizabeth Delgado Nazario <i>Paolo de Lima</i>	109
<i>El cine latinoamericano del siglo XXI. Tendencias y tratamientos</i> (2020) de Ricardo Bedoya <i>José Carlos Cabrejo</i>	114
<i>Revelaciones</i> (2020) de Claudia Cabieses y Anamaría McCarthy <i>Luis Hernán Castañeda</i>	116
<u>DATOS DE LOS AUTORES</u>	119
<u>CONVOCATORIA</u>	122

Presentación

La edición número 7 de *En Líneas Generales* está dedicada al poeta César Vallejo, con ocasión de conmemorarse cien años de la aparición de *Trilce*, uno de los libros más emblemáticos de la vanguardia universal. La importancia de este conjunto brillante de 77 poemas ha sido largamente explicada y justificada por la crítica y, hasta el día de hoy, como demuestran los trabajos que aparecen aquí, se trata de un volumen que sigue concitando la atención de lectores legos y especializados y que continúa estimulando la curiosidad y el asombro de los estudiosos. Es un libro que en cada acercamiento ofrece nuevas aristas, como un prisma encantatorio.

Así, el escritor y ensayista independiente Jorge Frisancho nos ofrece una rigurosa lectura de *Trilce* a partir de diversos ejes, uno de ellos la radicalidad de su propuesta estética, que aparece como un audaz desafío al sentido, en la medida en que su ruptura trasciende los límites imaginables del lenguaje. De la idea según la cual este volumen “se resiste a la lectura” surge una luminosa conclusión: su ruptura no es disolvente, sino constructiva.

José Güich se interna en una exploración del contexto que hace posible el surgimiento de *Trilce*, revelando a los lectores los rasgos centrales del entorno cultural e intelectual que preceden a su aparición. La actitud vanguardista de Vallejo debe tanto a su pertenencia al grupo “Norte”, un indudable acicate para la superación de localismos anquilosantes, como a su propia intuición, que le permitió trazarse un camino claro, aunque arriesgado, en la ruta hacia la más genuina vanguardia.

El escritor y periodista Luis Eduardo García nos ofrece respuestas muy claras en relación con las características formales de un libro tan complejo como *Trilce*, al que ubica en el contexto intelectual y estético de su tiempo. Explica, además, los rasgos centrales de su escritura, sobre todo en los aspectos que se relacionan con el espíritu innovador y rupturista del gran poeta peruano.

Incorporamos en esta edición una encuesta que se basa en un cuestionario que contiene diez preguntas concretas sobre el contexto y la importancia de *Trilce*, con una intención eminentemente divulgativa. Respondieron con generosidad y estilo propio cuatro destacados académicos: Mariela Dreyfus (New York University), Gema Areta

Marigó (Universidad de Sevilla), Julio Ortega (Brown University) y Víctor Vich (Pontificia Universidad Católica del Perú).

Desde una mirada que no esquiva varias cuestiones filosóficas de interés, Andrés Piñeiro razona en torno a un motivo muy frecuente en el mundo representado tanto en la poesía de Vallejo como en la de Martín Adán: la idea de Dios y las distintas figuraciones metafóricas bajo las cuales aparece o se le menciona en reiteradas ocasiones. Vallejo está lejos de ser un poeta místico y la presencia de Dios obedece sin duda al archivo cultural del poeta.

Hablar de *Trilce* es un pretexto para acercarnos también a otras figuras de la vanguardia peruana. Carolina Lovón Cueva traza aquí una semblanza de Magda Portal, poeta, activista, periodista y un personaje singularísimo en nuestra tradición. Su presencia vino aparejada siempre de productivos debates sobre diversos temas de interés, desde la poesía misma hasta la condición del indígena y de la mujer en la sociedad peruana.

En el amplísimo espectro de la vanguardia latinoamericana, México ocupa un lugar muy especial. Los profesores Gustavo Osorio y Jesús Iglesias envían, desde la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, un texto en el que analizan un poema de Salvador Gallardo Dávalos, poeta mexicano que figura entre los representantes más destacados del estridentismo, uno de los movimientos que dieron vida al *élan* vanguardista mexicano.

Completa esta parte de la edición José Dammert, quien estudia uno de los poemarios más emblemáticos de la generación del noventa en el Perú: *Zona dark* de la poeta peruano-paraguaya Monsterrat Álvarez. Dammert se interna en varios tópicos, en especial en el ánimo iconoclasta y el estilo irónico e incluso sarcástico con que esta autora mira el mundo social de su tiempo y sus convenciones.

El número se cierra con nuestra acostumbrada sección de reseñas bibliográficas, la convocatoria a la próxima edición de nuestra revista y la relación de colaboradores y revisores del presente número, a quienes agradecemos profundamente su participación.

“Este piano viaja para adentro” (Sobre la *forma del contenido* y el *contenido de la forma* en *Trilce*)

“THIS PIANO TRAVELS INWARD” (ON THE *FORM OF CONTENT* AND THE *CONTENT OF FORM* IN *TRILCE*)

Jorge Frisancho

jorgefrisancho@gmail.com

RESUMEN

Trilce ha sido leído por un sector importante de la crítica como un libro que opone resistencia a la interpretación, que empuja la lengua española y la forma poética hasta su límite y las lleva *fuera de sí*. En ese trámite, se dice, *Trilce* fragmenta y disuelve el sujeto de la escritura y revela su vacío y su imposibilidad. Ya sea explícita o implícitamente, la crítica atribuye a esas operaciones una valencia emancipatoria, en la medida en que interrumpir la clausura hermenéutica es resistirse al poder que circula en los discursos establecidos, incluyendo los de la poesía y sus aparatos interpretativos. En última instancia, tal negativa a significar se postula como la dirección en la que se mueven los versos de *Trilce*; es decir, su *sentido*. Apoyándose en algunas versiones emblemáticas de esa lectura y revisando las operaciones que *Trilce* realiza con pares dialécticos como *abierto/cerrado* y *adentro/afuera*, entre otros, este ensayo quiere sugerir una posibilidad distinta: la de leer el gesto formal de *Trilce* como un tránsito hacia la construcción, no la disolución, de un sujeto plural —uno cuya escritura no se mueva hacia el vacío sino hacia la plenitud, afirmando en ese proceso la capacidad del lenguaje poético de significar lo nuevo—.

PALABRAS CLAVE: *Trilce*, Vallejo, poesía, poema, sujeto, sentido, forma, contenido, vanguardia

ABSTRACT

Trilce has been read by a significant number of critics as a book that resists interpretation, pushing against the boundaries of the Spanish language and poetic form to place them *outside themselves*. In that process, it is said, *Trilce* fragments and dissolves the subject of writing, signaling its emptiness and its impossibility. Explicitly or otherwise, critics often imbue these operations with an emancipatory valence since interrupting hermeneutic closure is a way of resisting the power that circulates in established discourses, including those of poetry and its interpretive apparatuses. Ultimately, such refusal to signify is posited as the direction in which *Trilce* moves; i.e., its *meaning*. Leaning on emblematic versions of this reading and revisiting how *Trilce* operates with such dialectical pairs as *open/closed* and *inside/outside*, among others, this essay wants to suggest a different possibility: reading *Trilce*'s formal gesture as a passage towards the construction, not the dissolution, of a plural subject —one whose writing moves not towards emptiness but towards plenitude and, in the process, affirming the capacity of poetic language to signify the new—.

KEYWORDS: *Trilce*, Vallejo, poetry, poem, subject, meaning, form, content, modernism

1. *Trilce* se resiste a ser leído: así explica Miguel Casado las dificultades de la crítica con ese libro y con lo que sus poemas hacen, con lo que pulsa en ellos. Más aún, añade, esa resistencia es de un tipo singular y específico, enteramente propio, al punto de convertirse ella misma en la definición de todo el proyecto¹. Tiene razón. Pero es curioso: esa resistencia singular no adopta la forma del silencio. *Trilce* se resiste a ser leído, pero persiste en decir, en hablar, en ser texto y producir sentidos que no son un puro señalamiento del vacío. No deriva realmente al hermetismo. Su escritura no es oscura u opaca; es luminosa, repleta de brillos. Y si bien la resistencia que ofrece en última instancia imposibilita el trabajo de completar su lectura, esto no es así porque se niegue a significar. Al contrario: es un libro radicalmente abierto a la significación. Esa apertura radical es su dificultad. Lo imposible es cerrarlo.

2. No he escogido esa metáfora gratuitamente. La sugiere el propio *Trilce*. Lo abierto y lo cerrado, lo que está dentro y lo que está fuera, los vasos comunicantes entre ambos territorios y lo que fluye por ellos: ese campo conceptual pesa en los poemas, les da fundamento a sus figuras y es una matriz de su vocabulario.

No es por azar. Como bien observa Casado, el encierro es uno de tres motivos fundantes que se trenzan en los 77 poemas del libro, junto al vínculo familiar y filial (específicamente: su pérdida o su ausencia) y el erotismo. Ahí hay, por supuesto, un elemento autobiográfico, una anécdota tenaz de la que *Trilce* no quiere desprenderse: la de los casi cuatro meses que el poeta pasó preso en la cárcel de Trujillo. Pero también hay mucho más que eso. El motivo carcelario y la topología que *Trilce* delimita desde él operan, creo, como una piedra angular para la construcción de su sentido.

(Entre paréntesis, quiero anotar que esos tres motivos —una noción tripartita que sin duda hace juego con el enigmático título del libro— bien podrían ser cuatro, y quizá deban serlo. A los tres mencionados —el encierro, el vínculo filial, el sexo— se les puede añadir una medular conciencia de la historia y de la forma que ella le confiere al orden social e, incluso, al económico. Más aún, se trata de una conciencia situada, definida por los destellos de su localización concreta, su *aquí* y su *ahora*. En *Trilce*, esas *islas guaneras*, esas *carabelas sin americanizar*, esos *cuzcos moribundos* nunca están demasiado lejos de la superficie del poema).

3. Es importante recordar esto: los motivos que *Trilce* trama no son una secuencia ni una exposición argumental. No forman relato. Tienden a presentarse de manera simultánea, acumulativa, haciendo fricción el uno con el otro en el espacio de un mismo texto y, a veces, incluso en el de un mismo verso. Lo dije antes: se *trenzan*, sin que sea realmente

1 En *Un discurso republicano* (2019), Casado le dedica dos ensayos a Vallejo, "*Trilce*, como habla" y "Las cuatro paredes, y los dos, más dos". Los comentarios que siguen sobre su lectura de Vallejo toman elementos de ambos.

posible decidir sobre su valencia relativa en la totalidad del conjunto. De hecho, ese trenzarse, esa simultaneidad, es un gesto formal clave en el que insiste el libro. Esa es *una forma de su contenido*².

Así, por ejemplo, el célebre poema *Trilce* III, donde el lector accede por primera vez a la voz infantil que reaparecerá sistemáticamente a lo largo del libro para excavar en el tema de los lazos familiares, su memoria y su pérdida, y donde se instala el tono que dominará esos ejercicios, el de una tierna tristeza ante la ausencia y el deseo de que se remedie (“madre dijo que no demoraría”), y que concluye vinculando la situación del niño hablante en el entorno doméstico, constatado su vaciamiento, con la del preso³:

Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.

En una casa vacía, esta voz infantil no puede forzar el “desagravio” de los mayores que han partido ni derrotar las “dobladoras penas” de la memoria, aun si se somete voluntariamente al orden familiar (“obedientes y sin más / remedio”). *Recluso* aquí es hablante del poema que apostrofa a sus hermanos, pero solo recibe silencio por respuesta. El vocablo reaparece una única vez en el libro, ya muy cerca del final (*Trilce* LXXIV), en un contexto parecido:

Hubo un día tan rico el año pasado...!
que ya ni sé qué hacer con él.

Severas madres guías al colegio,
asedian las reflexiones, y nosotros enflechamos
la cara apenas. Para ya tarde saber
que en aquello gozna la travesura

-
- 2 Voy a dar por sentado que los términos *forma del contenido* y *contenido de la forma* se explican a sí mismos. En realidad, no es así; tienen significativas implicancias teóricas y filosóficas cuya elucidación no cabe entre los márgenes de este ensayo. Pero quien busque mayor claridad sobre ellos y su relación con la poesía de vanguardia, la encontrará en *The Modernist Papers* de Fredric Jameson, especialmente en la introducción y en el ensayo “The Poetics of Totality” dedicado a William Carlos Williams.
- 3 Todas las citas de *Trilce* provienen de la de la segunda reimpresión (2015) de César Vallejo. *Obra poética completa* publicada por Biblioteca Ayacucho.

y se rompe la sien.
 Qué día el del año pasado,
 que ya ni sé qué hacer con él,
 rota la sien y todo.

Por esto nos separarán,
 por eso y para ya no hagamos mal.
 Y las reflexiones técnicas aún dicen
 ¿no las vas a oír?
 que dentro de dos gráficas oscuras y aparte,
 por haber sido niños y también
 por habernos juntado mucho en la vida,
 reclusos para siempre nos irán a encerrar.

Para que te compongas.

Aquí, nuevamente, *recluso* designa al niño que purga o purgará condena precisamente por su niñez, por su desafío del orden y su “travesura”, y también por lo que en ese contexto aparece como un lazo de solidaridad, aquel “habernos juntado mucho” que se debe reprimir “para que te compongas”.

La sensibilidad sinceramente melodramática de estos poemas —y varios otros— usa las imágenes del encierro y la cárcel como una metáfora de la condición del hablante que rememora un bien perdido, ya sea este la calidez y las certidumbres de la pertenencia familiar, ya sea la experiencia liberada de un momento *fuera de orden*, gozoso y por ello mismo resistente a la normalización (“Hubo un día tan rico el año pasado/ que ya ni sé qué hacer con él”). *Trilce* XVIII, entretanto, empieza invirtiendo esa relación y literaliza la escena carcelaria para permitir que sean los fantasmas del lazo familiar los que hacen el trabajo metafórico, convertidos en *llave* que potencia el deseo de liberación:

Oh las cuatro paredes de la celda.
 Ah las cuatro paredes albicantes
 que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
 por sus cuatro rincones cómo arranca
 las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
 si estuvieras aquí, si vieras hasta
 qué hora son cuatro estas paredes.
 Contra ellas seríamos contigo, los dos,
 más dos que nunca. Y ni lloraras,
 di, libertadora!

El procedimiento se revierte en las dos estrofas finales, sin embargo: las paredes de la celda vuelven a aparecer como figuras maternas, proveedoras de forma y contención; el hablante —el *recluso*— las reconoce una vez más como bienes perdidos y termina enunciando la necesidad de permitirse cumplir él mismo, ya sin madre, esa función estructurante:

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duelen entretanto más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.

Miguel Casado ve en estos últimos versos, en el modo en que el hablante alcanza esa “mayoría inválida de hombre” al desprenderse de la mano materna y encontrarse con la propia, un emblema de la medida en que *Trilce* “se teje como una experiencia de aprendizaje personal”, y la posibilidad de una vía de salida al encierro literal y simbólico que el libro tematiza (Casado, 2019, p. 149). Su lectura es correcta, pero puede matizarse. Ciertamente, hay pasajes en *Trilce* que “resuelven” las tensiones de su imaginario sugiriendo una aceptación incluso gozosa del estado del hablante (“Regocíjate, huérfano: bebe tu copa de agua / desde la pulpería de una esquina cualquiera”, *Trilce* LXXI) y las imágenes construidas en torno a la acción de *salir* y al sustantivo *salida* tienen sin duda una valencia liberatoria.

Sin embargo, la relación entre *salir* y *entrar*, al igual que la que se teje entre *abrir* y *cerrar* y sus múltiples derivados, es menos lineal de lo que lo anterior sugiere. Estas nociones se problematizan mutuamente de poema a poema, de estrofa a estrofa, de verso a verso, y el vínculo entre ellas termina siendo —si se me permite forzar un poco la definición— de tipo *dialéctico*. En *Trilce* LXXII, por ejemplo, un “salón de cuatro esquinas y ninguna salida” es lo que se cierra, no lo que se abre; al mismo tiempo, ese cierre se figura como un derribo de muros y una expansión del horizonte visual (es decir, una liberación: *cerrar* es *abrir*) que solo sucede, significativamente, cuando las llaves ya no son accesibles.

Lento salón en cono, te cerraron, te cerré,
aunque te quise, tú lo sabes,
y hoy de qué manos penderán tus llaves.

Desde estos muros derribamos los últimos
 escasos pabellones que cantaban.
 Los verdes han crecido. Veo labriegos trabajando,
 los cerros llenos de triunfo.
 Y el mes y medio transcurrido alcanza
 para una mortaja, hasta demás.

Por lo demás, la referencia inmediata aquí no es al encierro carcelario: el “salón” y su entorno sugieren la estancia rural asociada desde el inicio a las memorias familiares del hablante de los poemas. Pero ese imaginario es interferido por la mención del número cuatro, que *Trilce* persistentemente vincula con la literalidad de la celda y con otras formas de persecución (“Es posible que me juzguen hasta cuatro / magistrados vuelto”, *Trilce* XXII), de modo que la imagen termina siendo, en alguna medida, indecible y la referencia colapsa.

Ese colapso de los motivos del libro —la forma última de su trenza— es más evidente aún en *Trilce* LVIII. Aquí, la escena familiar y la escena carcelaria, cargadas a estas alturas ya cada cual de sus propios vocabularios y sus propias isotopías, provistas ya de todos sus valores *significantes*, desembocan en un mismo espacio textual y se sugieren como dos registros de una misma experiencia. Pero no entran al texto para “resolverse” sino para sumarse de manera aleatoria, un procedimiento que involucra su pasaje no solo a través de varios tiempos verbales, sino incluso a través de varias fases de la materia. Lo citaré completo:

En la celda, en lo sólido, también
 se acurrucan los rincones.

Arreglo los desnudos que se ajan,
 se doblan, se harapan.

Apéome del caballo jadeante, bufando
 líneas de bofetadas y de horizontes;
 espumoso pie contra tres cascos.
 Y le ayudo: Anda, animal!

Se tomaría menos, siempre menos, de lo
 que me tocara erogar,
 en la celda, en lo líquido.

El compañero de prisión comía el trigo
 de las lomas, con mi propia cuchara,
 cuando, a la mesa de mis padres, niño,
 me quedaba dormido masticando.

Le soplo al otro:
Vuelve, sal por la otra esquina;
apura... aprisa... apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,
cabe camastro desvencijado, piadoso:
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
te daré de mi fiambre, pero
no me pegues!
Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación,
¿quién tropieza por afuera?

4. Los anteriores son solo un puñado de muchos posibles ejemplos de la dialéctica que *Trilce* trama entre *entrar* y *salir*, *abierto* y *cerrado*, *adentro* y *afuera*. Apenas arañan la superficie y dejan demasiado sin mencionar. Entre muchas otras cosas, no he dicho nada sobre el modo en que el motivo erótico —y con él, la insistencia de los poemas en el cuerpo y su materialidad— pasa también por ese tamiz (“dos puertas abriéndose cerrándose”, *Trilce* XV; “Por allí avanza cóncava mujer / cantidad incolora, cuya / gracia se cierra donde me abro”, *Trilce* XVI) o la manera en que entre los dos términos de ese eje binario emerge también la posibilidad de estancamiento, una estasis orgánica, como en *Trilce* XXVI:

Las uñas aquellas dolían
retesando los propios dedos hospicios.
De entonces crecen ellas para adentro,
mueren para afuera,
y al medio ni van ni vienen,
ni van ni vienen.

No importa. Que sirva lo dicho hasta aquí para enfatizar el punto: este colapso de sus motivos referenciales y esta simultaneidad de la materia textual es uno de los gestos

formales clave de *Trilce*. Es, como dije, *una forma de su contenido*. La pregunta, entonces, se hace obvia: ¿cuál es el contenido de esa forma?

Me repetiré: *Trilce* se resiste a la lectura. Parte de su resistencia es que una pregunta como esa, por necesidad, permanece para siempre sin resolución —ella misma queda abierta—. Hay que forzar un poco las cosas para cerrarla y eso solo puede hacerse de manera provisional y tentativa.

Aun así, en lo que sigue intentaré esbozar una respuesta.

5. El énfasis en el encierro, la reclusión y la cárcel invita un comentario foucaultiano. Esa es la línea que sigue Casado. Para él, el tratamiento que se hace en *Trilce* del *topos* del encierro contiene “los elementos de una compleja concepción del poder, que no se limita a los aparatos estatales y los propietarios de los medios de producción”, sino que “se infiltra en lo personal más hondo, ...en cada ámbito y situación” y “lleva al niño, a la novia y al novio, a reproducirlo con naturalidad”. Se trata de “lo que Foucault ha llamado microfísica del poder” (Casado, 2019, pp. 144-145). Es en esa clave que interpreta la resistencia de los poemas a la lectura, al cierre hermenéutico, tomando como índice el *deseo de salir* que se anuncia en aquella “mayoría inválida de hombre” y en aquel encuentro con la propia mano; ese deseo, dice, es a la vez la constatación de una imposibilidad y su afirmación como utopía, y en ese encuentro contradictorio es que la *resistencia* se convierte en *rebelión*. Pero esta es una rebelión que “no equivale o se corresponde con la vital, sino que se ejerce limpiamente en la escritura, como escritura” (Casado, 2019, p. 120)⁴.

En esta perspectiva, entonces, *Trilce* propone una *escritura rebelde*, ejercida contra los límites normativos del discurso y del lenguaje. Esos límites son, como recuerda Casado con referencia a Wittgenstein, “los límites de la realidad” y, en esa misma medida, no permiten ningún *afuera*, solo su intuición mediante la ruptura liberadora del acto poético. Giorgio Agamben entiende *Trilce* en términos similares, aunque con un giro deleuziano. En un breve e influyente ensayo titulado “¿Qué es el acto de creación”⁵, Agamben propone el libro de Vallejo —junto con las *Iluminaciones* de Rimbaud y los *Himnos* de Hölderlin, entre otros— como un ejemplo de *poesía de la poesía*, un tipo de acto poético eminentemente autorreferencial que se caracteriza por su “inoperosidad”: una interrupción del pasaje de *potencia* a *acto* donde la escritura se vuelve sobre sí misma y deja de simplemente decir para “decir que está diciendo”, haciéndose, en ese trámite, “suspensión y

4 El adverbio *limpiamente* está, creo, cargado de significación. Consistentemente en los ensayos de *Un discurso republicano*, Casado circunscribe la valencia política del acto poético y teoriza la interrupción de sus inscripciones “vitales”. No insistiré en ese comentario aquí, pero lo dejo anotado. Me ocupé del tema con más detalle, no con respecto a Vallejo sino a Rimbaud y la Comuna de París, en “Trabajo y utopía del poema”, *Pesapalabra* #6, octubre 2020.

5 La traducción al español de este ensayo se publicó primero en *El fuego y el relato* y luego en *Creación y anarquía*; esta segunda publicación es la que he consultado.

exposición de la lengua”, de la misma forma en que la pintura es “suspensión y exposición de la mirada” (Agamben, 2019, p. 40).

La ocasión inmediata del ensayo de Agamben es elucidar lo que, en una conferencia de 1987 con el mismo título, Gilles Deleuze describió como la *resistencia* constituyente del acto creativo, que subvierte y niega el “paradigma de la información” a través del cual circula el poder en las sociedades de control. Para Agamben, no se trata de una resistencia a fuerzas externas al acto poético sino de algo intrínseco, interior y orgánico a él: aquella “inoperosidad” es una *potencia-de-no* en permanente relación dialéctica con su opuesto, la productividad afirmativa del *hacer obra*; la escritura autorreferencial, la poesía de la poesía, emerge de ese tenso vínculo y detiene el flujo de la lengua hacia la significación, pero no para reducirla al silencio sino más bien para “hacerla vivir y abrirla en posibilidades” (Agamben, 2019, p. 45). Esa es, según esta lectura, la resistencia que *Trilce* ejerce y pone en escena.

Agamben —como Deleuze y como Foucault— concibe esta resistencia en términos explícitamente políticos (al menos, en el sentido que tales términos adquieren en el denso entramado de su filosofía). La “inoperosidad interna” del acto creativo, escribe, es parte de una praxis propiamente humana que toma las “obras y funciones específicas del viviente” y “las hace, por así decirlo, girar en el vacío ... liberando al viviente ser humano de todo destino biológico y social y de toda tarea predeterminada” (Agamben, 2019, p. 45). Esta liberación es una *antropogénesis*, el punto en el que lo humano se hace tal y en el que política y arte adquieren su completo sentido —un sentido que es equivalente, para Agamben, a su vaciamiento: “Política y arte no son tareas ni simplemente ‘obras’: nombran, más bien, la dimensión en la cual operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmateriales, biológicas y sociales son desactivadas y contempladas como tales” (Agamben, 2019, p. 46)—. La poesía, escribe Agamben citando a *Trilce* como ejemplo ilustrativo, es un modelo por excelencia de esta resistencia al poder, al desactivar las “tareas predeterminadas” de comunicación e información mediante las cuales ese poder circula por el lenguaje y el discurso, y propiciar su apertura a nuevas posibilidades de uso.

6. En *El pensamiento del poema*, libro breve y brillante al que aquí no le puedo hacer ninguna justicia, Mario Montalbetti toma la noción de *resistencia* desarrollada por Agamben y la enlaza con la idea de un *borde del lenguaje*: el terreno en el cual lenguaje y el no-lenguaje se intersecan y que contiene todo aquello que les es común. Además de hacer resistencia, escribe Montalbetti, el poema hace borde: señala el límite del lenguaje y presiona contra él. Al menos, algunos poemas lo hacen. Y el poema que hace borde no puede significar, porque el significado no es parte de la intersección entre lenguaje y no-lenguaje: está siempre dentro del primero, nunca fuera de él. En otras palabras, el poema que hace borde, el que presiona contra el límite del lenguaje, *no dice nada*. Y esto es así, escribe Montalbetti, porque significar es vincular el lenguaje con algo que el

propio lenguaje postula como su “afuera” y denomina “realidad”, un universo de cosas y objetos a los que les atribuye una esencia no lingüística, mientras que ese tipo de poema solo se vincula con el lenguaje mismo, y lo que hace a partir de él, con sus mecanismos y solo con ellos, es *nombrar y pensar, no decir*.

El paradigma es la escritura de Vallejo, tanto en *Trilce* como en textos posteriores (aunque no en todos). Luego de elucidar algunos mecanismos mediante los cuales esta escritura hace borde y señala un límite del lenguaje —por ejemplo, una radical sustracción sintáctica que genera vacíos en el texto y hace visible así aquello que no puede nombrar, i.e., la sintaxis misma— Montalbetti retorna a Agamben y la idea de resistencia, y encuentra en Vallejo “una demostración magistral de la potencia-de-no como forma constitutiva de la potencia a secas”⁶. En su evaluación, esa “potencia de no hacer” de Vallejo “se expresa manifiestamente en la ausencia de sintaxis, en arrojar la sintaxis al vacío interno del poema. Lo que falta no es una falta, sino algo que pudo estar y no está”. En última instancia, esto es lo que hace posible la autorreferencialidad “inoperosa” teorizada por Agamben, y también, escribe Montalbetti, lo que hace que el poema “no sea un puro acto final e inerte”, sino un *acto de creación* (Montalbetti, 2019, p. 113).

Conviene recordar en este punto que para Montalbetti, como para Agamben, todo lo anterior tiene un componente ontológico y a la vez político, aun si esa no es la veta en explícita explotación en *El pensamiento del poema*. En un ensayo titulado “En defensa del poema como aberración significativa”⁷, por ejemplo, Montalbetti ha vinculado las dos operaciones fundacionales de la escritura poética, la metáfora y la metonimia, con una “resistencia a hacer signo” (es decir, resistencia a significar) que niega el significado como tal pero produce *sentido*. Aquí, la oposición entre sentido y significación es radical: el signo “destruye el sentido para fosilizar la significación”; el sentido es vital, mientras que el signo es el “mejor y más bello ejemplo de la pulsión de muerte” (Montalbetti, 2014, p. 55). El poema, así, tiene sentido (se salva de ser “final e inerte”) precisamente porque no significa. O, para decirlo con más exactitud, porque su pulsión hacia el significado es contradicha, resistida internamente, por su pulsión hacia el sentido.

Más aún —y esto es lo que me interesa subrayar ahora—, el sentido del poema no solo hace borde con el lenguaje y presiona contra él, señalando su límite; señala también (quizás es él mismo) un límite del sujeto, la escisión irresoluble que lo funda y lo marca: “El sentido es posible solamente si *no* se forma signo. Pero el sujeto no es otra cosa que aquello que quiere formar signo” (Montalbetti, 2014, p. 55). En esa medida, definir

6 La referencia es a “Magistral demostración de salud pública”, texto de *Contra el secreto profesional* que Montalbetti usa como base de su lectura.

7 “En defensa del poema como aberración significativa” apareció originalmente en abril de 2009, en el número 53 de la revista *Hueso Húmero*, como “Labilidad del objeto, labilidad del fin y pulsión de *langu*”; la versión que cito es la recopilada en *Cualquier hombre es una isla*, libro publicado en 2014.

el poema como una resistencia a significar es definirlo como una *resistencia al deseo del sujeto*, y cabe interpretar aquella “demostración magistral” de Vallejo como una demostración magistral de esa resistencia a la subjetivación, tanto como a la sintaxis. Por vía negativa, esta es otra forma de la antropogénesis emancipatoria a la que alude Agamben, y Montalbetti la vuelve explícitamente política: “En defensa del poema como aberración signifiicante” concluye anotando que el poema entendido de esa manera hace resistencia a “la engañosa e ilusoria noción de unidad y totalidad cerrada” de todos los discursos que conciben al sujeto humano como un *uno* no contradictorio, idea que se encuentra no solo en la estética o la ética, sino “en el centro del estado-nación” (Montalbetti, 2014, p. 59).

7. Para responder a la pregunta que planteé líneas arriba sobre el *contenido de la forma* de *Trilce*, quiero problematizar estas elaboraciones. No porque sean erróneas, sino porque me parece posible llegar a otro lugar a partir de los textos mismos, leyéndolos en una clave distinta (aunque no opuesta), e intuyo que la lectura que busco podría ser más útil para responder a necesidades críticas contemporáneas. Pero antes de volver a Vallejo, me voy a permitir un breve excurso.

Me interesa subrayar una imprecisa pero persistente topología que emerge al explorar el trabajo del poema en una vena como la que he glosado —la cual, a falta de mejor término, llamaré posestructuralista—, donde la oposición binaria *abierto/cerrado* cobra preeminencia y el espacio del pensamiento, de la escritura y de la subjetivación se figura necesariamente estructurado en un *adentro* y un *afuera* y definido por las relaciones de interacción que es posible imaginar, intuir o enunciar entre ambos territorios. Montalbetti ha sido explícito sobre esto, por ejemplo en su poema-ensayo *Notas para un seminario sobre Foucault*, donde propone que “la clausura del lenguaje” (y la del capitalismo) “le debe su existencia misma / a la supuesta imposibilidad del afuera”. Tal imposibilidad es, sin embargo, únicamente una apariencia, pues “hay más lenguaje que el gramatical (pregúntenle a Vallejo)”, y hay también “formas de salir de casa / que no hacen uso de la puerta de entrada” (Montalbetti, 2018, p. 64).

A su vez, en su seminal ensayo “El pensamiento del afuera”, Foucault historizó un momento específico en el curso de la cultura europea en el cual, contra la emergencia del racionalismo ilustrado como paradigma hegemónico del pensamiento, con su demanda de “interiorizar la ley del mundo”, se instala una “experiencia del afuera” como alternativa —como *resistencia*. Esta es la experiencia enunciada, por ejemplo, en la escritura de Sade, quien solo le permite hablar a la “ley sin ley” del deseo puro, revelando su presencia “en el murmullo infinito del discurso”, o por Hölderlin, quien revela la infinita ausencia de la divinidad y descubre “su subterfugio en un lenguaje en vías de perderse” (Foucault, 1997, p. 20).

En su *Foucault*, mientras tanto, Gilles Deleuze hizo una útil distinción entre este *afuera* y la simple exterioridad; esta última, escribió, es una estructura, una forma, y de

lo que se trata en el *afuera* es de la disolución de tales estratificaciones (en la medida en que toda estratificación, todo mapeo, es siempre efecto del discurso y, por lo tanto, un efecto del *adentro*). De la misma manera en que Agamben se refiere al acto de creación como suspender la mirada y suspender la lengua (y exponerlas) a partir de una potencia-de-no que les es orgánica a ambas y las revierte sobre sí mismas, Deleuze propone en su comentario a Foucault un *afuera* que es “más lejano que todo mundo exterior e incluso que toda forma de exterioridad, y por lo tanto infinitamente más próximo”. Este *afuera* no es accesible a la mirada o al habla, sino al pensamiento: “Si ver y hablar son formas de exterioridad, pensar se dirige a un *afuera* que no tiene forma. Pensar es llegar a lo no estratificado” (Deleuze, 1986, p. 116). En la elaboración de Montalbetti, tal *afuera* del lenguaje —del discurso, del poder— es también la dirección en la que viaja el sentido; la autorreferencialidad “inoperosa” del poema es su índice, y ese señalamiento es lo que la crítica posestructuralista, en última instancia, postula como un movimiento hacia la emancipación.

8. En *Trilce* XLIV, Vallejo escribe:

Este piano viaja para adentro,
viaja a saltos alegres.
Luego medita en ferrado reposo,
clavado con diez horizontes.

Adelanta. Arrástrase bajo túneles,
más allá, bajo túneles de dolor,
bajo vértebras que fugan naturalmente.

Otras veces van sus trompas,
lentas asias amarillas de vivir,
van de eclipse,
y se espulgan pesadillas insectiles,
ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis.

Piano oscuro ¿a quién atisbas
con tu sordera que me oye,
con tu mudez que me asorda?

Oh pulso misterioso.

Las imágenes relacionadas con la música no son frecuentes en la poesía de Vallejo; de hecho, la palabra “piano” solo aparece tres veces en la totalidad de su obra poética, y las de *Trilce* XLIV son dos de ellas. Eso ya basta, creo, para llamar la atención sobre este poema y señalar su singularidad. Más aún, el piano que aparece aquí está marcado por su inmediatez, por su presencia tangible, mediante la inserción de un demostrativo como entrada en el texto: no es un piano genérico o abstracto ni un instrumento musical

cualquiera, sino el que el hablante del poema tiene entre las manos, el que toca o al menos el que escucha o contempla. No hay que forzar demasiado la lectura para intuir la autorreferencialidad en ese *este*. ¿Cómo puede leerse, entonces, que el instrumento autorreferencial viaje *para adentro*?

Antes de intentar responder esa pregunta, quiero fijarme en otra característica de este piano de *Trilce*: viaja *a saltos*. Miguel Casado conecta ese modo de andar con el adjetivo “hifalto” que Vallejo utiliza en *Trilce* VIII (“Mañana esotro día, alguna / vez hallaría para el hifalto poder, / entrada eternal”) y que describe el movimiento de las aves cuando no vuelan; según Casado, “hifalto” es en general el modo de moverse de todos los poemas, que van de forma en forma y de figura en figura, y traman “en la dispersión de hablas el brote del sentido” (Casado, 2019, p. 138). El sentido en *Trilce*, en otras palabras, surge a saltos. En *El pensamiento del poema*, Montalbetti recoge esta observación y la expande (o quizás la contrae): para él, el movimiento “hifalto” de los poemas señala la ausencia de sintaxis, su vaciamiento, pero *Trilce* no se queda ahí. Lo que hace con ese señalamiento es *expresar* la sintaxis “como parte constitutiva del poema mismo”, precisamente al revelar “el vacío innombrable” que la constituye (Montalbetti, 2019, p. 109). Así, en alguna medida, trasciende su mera forma (su moverse a saltos) para afirmar su potencia y confrontar con ella la clausura de la lengua. En la teorización de Montalbetti, esta *puesta de la sintaxis en vacío* como “el nombre que no se puede nombrar” es el punto en el cual el poema se vuelve sobre sí mismo y empieza a ejercer resistencia.

Sin el contexto que brindan en sus argumentaciones los ensayos de Casado y Montalbetti, todo lo anterior resulta imposiblemente abstracto. Para darle un poco de concreción a mi lectura, quizá vale la pena que me detenga en *Trilce* VIII antes de volver al piano de Vallejo. *Trilce* VIII:

Mañana esotro día, alguna
vez hallaría para el hifalto poder,
entrada eternal.

Mañana algún día,
sería la tienda chapada
con un par de pericardios, pareja
de carnívoros en celo.

Bien puede afincar todo eso.
Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda.

Es interesante notar aquí que lo que el adjetivo “hifalto” describe —lo que se mueve a saltos— es un *poder*, es decir, una potencia. Es interesante también que no tenga (todavía) “entrada eternal”; lo que esta formulación sugiere es que aquella potencia no está enteramente “afuera”, sino que *entra*, aunque solo lo haga provisoriamente. El deseo de hallar esa entrada es, en cierto grado al menos, utópico (o, más específicamente, ucrónico): se aplaza y se espera para *esotro día*, para un “mañana sin mañana” a la vez postulado como ajeno a la secuencia del tiempo o en contradicción con él, y señalado en su concreción por medio, una vez más, de un demostrativo que funciona como entrada al texto, aunque aquí solo se le sugiera (“ese otro”). A todo lo anterior *Trilce* VIII le trenza el motivo erótico: ese “mañana” sugestivamente ucrónico es también el de “un par de pericardios”, una “pareja de carnívoros en celo”, es decir, el de la unión con un otro sexuado y también *romantizado*, en tanto que “pericardio”, sin abandonar la materialidad del cuerpo sino más bien enfatizándola, moviliza la imagen del corazón que la retórica tradicional asume como asiento de las emociones amorosas. Esto, finalmente, deriva a un “margen de espejo” donde el hablante del poema será capaz de trascender su “eco” (la escucha de su propia voz) y emergerá transformado, puesto de revés, como un otro hecho de sí mismo.

Esto último es lo que quería subrayar. Lo que ese “hifalto poder” desea —y, más precisamente, lo que el hablante del poema desea al desplegarlo, enunciándolo en primera persona— es operar tal transformación del sujeto, empujándolo al margen (es decir, al borde) no solo del lenguaje como tal, sino *del espejo*. No lo haré aquí, pero es ciertamente posible argüir que “lenguaje” y “espejo” son nombres para un mismo objeto, sobre todo si se los asocia con la noción de eco y se asume que la imagen que el habla produce es la imagen del hablante que la produjo, en un bucle de perpetuo solipsismo. Pero a riesgo de repetirme, enfatizaré lo que dije antes sobre la lectura posestructuralista: sin negarlo, quizá sea más útil —no más “correcto” o “verdadero”— abrir los poemas (también) en la dirección de un sentido distinto.

9. Vuelvo ahora sí a *Trilce* XLIV. En *César Vallejo: Un poeta del acontecimiento*, Víctor Vich hace un interesante comentario de este poema. Vich observa que el cruce de bordes, el tránsito de *adentro* hacia *afuera*, y viceversa, es algo implícito en la imagen del piano de Vallejo. Es lo que sucede con todo instrumento musical: se toca por el borde para producir sonidos que saldrán de él, viajarán por su exterior y se introducirán luego en el cuerpo de quienes los escuchan. La palabra que Vich usa donde yo he escrito “cuerpo” es *subjetividad*, y me parece precisa: “La enunciación [de *Trilce* XLIV] nota cómo ese movimiento [de la música] adquiere un vínculo con el exterior porque localiza algo central de la subjetividad que está simultáneamente «dentro» y «fuera» del lenguaje”, escribe. Y aclara: “está «fuera», porque no puede simbolizarse, pero está «dentro» porque se presenta como una rajadura al interior de lo simbólico” (Vich, 2021, p. 63). En esta lectura de raigambre lacaniana, la música (o el arte en general o *la creación* en el sentido en que Agamben usa el término o *el poema* en el sentido en que Montalbetti despliega esa

palabra) “ nombra algo que trava y detiene la significación” y, al hacerlo, “apunta a lo Real” (Vich, 2021, p. 62); es por eso que el piano de Vallejo *tiene que ser mudo* incluso al producir sonido, no puede no serlo, pues hablar es simbolizar, y lo que este piano señala es lo que hay de imposible en ello. Para Vich, finalmente, *Trilce* XLIV propone una poética que se ubica “fuera del mandato de la no-contradicción y lejos de la espacialidad” y donde el discurso artístico “se encuentra más allá de lo simbólico, es decir, más allá de los parámetros disciplinarios sobre los que se ha construido la realidad social” (Vich, 2021, p. 64).

Creo que, sin violentarlo demasiado, puede añadirse a todo lo anterior una nota distinta. Para hacerlo, me apoyaré primero en otro uso del vocablo *adentro* en *Trilce*, uno que, en mi opinión, matiza y pone en contexto todas estas condensaciones de sentido. Está en *Trilce* L:

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente.

Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla
les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.

Por entre los barrotes pone el punto
fiscal, inadvertido, izándose en la falangita
del meñique,
a la pista de lo que hablo,
lo que como,
lo que sueño.
Quiere el corvino ya no hayan adentros,
y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.

Por un sistema de relojería, juega
el viejo inminente, pitagórico!
a lo ancho de las aortas. Y sólo
de tarde en noche, con noche
soslaya alguna su excepción de metal.
Pero, naturalmente,
siempre cumpliendo su deber.

Aquí volvemos a la escena carcelaria, ahora con el énfasis puesto en el carcelero y en la dinámica de sus relaciones con el recluso (o los reclusos: en este poema, el plural es significativo). Asumamos que el carcelero es un emblema del poder en tanto tal y que en su figura se funden en simultaneidad, pero sin cancelar su aspecto individual, todas las facetas del poder que circulan en *Trilce*, incluyendo las del orden familiar y las del orden erótico. Este es un poder que abre y cierra el cuerpo mismo, “los esternones” (y lo hace, anotaré entre paréntesis, con llamativa sustracción de la sintaxis, sin la conjunción “y” que le he añadido en mi comentario). Pero no figura aquí como un poder arbitrario o incomprensible, sino como uno cuyos gestos se entienden “perfectamente”. Tampoco figura como un poder maligno. Por momentos, es más bien benévolo. En todo caso, es neutro e indeterminado, heterogéneo y múltiple, mojarrilla y también corvino. La contradicción que lo define no es la que se construye en esta multiplicidad, sino la que emerge de sus relaciones con quienes se encuentran sometidos a su encierro. Esa es la tensión central de este poema: el dolor que causa “esto que quiere el cancerbero”. Y lo que quiere el cancerbero se hace explícito: “que ya no hayan adentros”.

Pero nótese que este deseo del carcelero y el dolor que causa operan una transición del sujeto gramatical. A lo largo del poema, el hablante es inestable; las operaciones del poder se enuncian por momentos en primera persona singular y por momentos en primera persona plural. En este pasaje, el tránsito sucede de un verso al otro y *Trilce* L parece llamar la atención del lector sobre lo que está haciendo ahí la forma de su lenguaje: la intervención del poder, su deseo y su efecto sobre la persona, tiende un puente del *yo* al *nosotros* y el dolor que está en el centro del poema se enuncia sobre un sujeto colectivo.

Los *adentros* de *Trilce* L, así, están conectados a esta forja de una subjetividad plural, marcada formalmente y manifiesta, no sustraída, como un acto de lenguaje. Si el “piano que viaja para adentro” de *Trilce* XLIV, como observa Vich, enuncia una experiencia estética que trasciende lo simbólico y apunta hacia lo indecible de lo real, es posible entender ese señalamiento no como el desmenuzarse del sujeto en una multitud de individuaciones, fragmentos en flujo de un *yo* perpetuamente inestable y nómada, sino como un movimiento hacia el *nosotros* que resulta del encierro compartido. A fin de cuentas, la “sordera que oye” y la “mudez que asorda” hacia las cuales deriva el poema no son silencio, sino algo que lo niega, aunque no sea música (o habla). La interacción entre piano y sujeto —ese viaje *para adentro*— produce algo nuevo: algo que asume y enuncia su carácter contradictorio, pero permanece activo, provisto de agencia, operante en el mundo. Esa, quiero decir, es también una resistencia del poema a los deseos y designios del poder. Al menos, esa es una resistencia que *Trilce* opera cuando su sintaxis no solo se sustrae, sino que, simultáneamente, insiste⁸.

8 Quizá cabe anotar aquí que esta insistencia es fundamentalmente “inoperosa” también en un sentido marxiano y no solo en los términos de la lectura posestructuralista. No es casual que su

10. Si la simultaneidad de los motivos y el desplazamiento *hifalto* de su instrumento autorreferencial son *formas del contenido* de la poesía de *Trilce*, quiero proponer entonces que ese “piano que viaja para adentro” —la forja de una subjetividad plural en la experiencia estética, concebida como resistencia al poder— se lea como un *contenido de su forma*, índice de su deseo y dirección de su movimiento. Ese *para adentro* de su pulso es lo que salva estos poemas de ser un puro formalismo (o más bien, si he de ser preciso, es lo que debería salvar nuestra lectura de ese destino). Es lo que permite que las rupturas y vacíos del poema persistan como algo más que mero ruido. Es lo que hace posible la negativa del poema a “esto que quiere el carcelero”. Ese *adentro* es lo que abre su habla y lo que opera al abrirla, lo que pulsa, no es únicamente el indicio de una subjetividad imposible, quebrada y negativa, sino también, y sobre todo, la simultánea demanda de su construcción. Lo que habla en el poema, lo que hace obra en él, escribió alguna vez Henri Meschonnic (2007, p. 50), no es el sujeto de la historia o el sujeto freudiano o el sujeto del poder ni ninguna de las múltiples subjetividades que habitamos; es el *trabajo de la subjetivación* en sí mismo. No es la renuncia del sujeto sino su potencia productiva, siempre en proceso, siempre en trámite de hacerse, siempre en movimiento hacia el margen de su espejo y su eco. Lo diré de esta forma y, para cerrar este ensayo, lo dejaré abierto: En *Trilce*, el poema *hace sentido* porque, en contradicción con lo que quiere el carcelero y desde la forma misma de su lenguaje, *hace sujeto*.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo Editora.
- Casado, M. (2019). *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*. Libros de la resistencia.
- Casanova, C. (2017). *Comunismo de los sentidos. Una lectura de Marx*. Catálogo Libros.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Paidós Ibérica.
- Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos.
- Jameson, F. (2007). *The Modernist Papers*. Verso.

emblema sea un piano y su figura, la música. Como recuerda Carlos Casanova en *Comunismo de los sentidos* (2017), ya el joven Marx de los *Manuscritos* proponía la experiencia de la escucha musical como figura paradigmática de una *praxis* emancipada, no dominada por los dictados del capital; en su formulación, el vínculo del cuerpo y sus órganos sensibles con la música —el viaje de la música *hacia adentro* por la vía de nuestros sentidos— le da forma concreta a la idea de un trabajo no alienado, y es, en palabras de Casanova, una “relación productiva” de esas que en la teoría marxista posterior constituirán el ámbito en el cual se genera y se transforma la subjetividad.

- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Mármol Izquierdo Editores.
- Montalbetti, M. (2014). En defensa del poema como aberración significativa. En *Cualquier hombre es una isla* (pp. 47-61). Fondo de Cultura Económica.
- Montalbetti, M. (2018). *Notas para un seminario sobre Foucault*. Fondo de Cultura Económica; Sur Librería Anticuaria.
- Montalbetti, M. (2019). *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Marginalia Editores.
- Vich, V. (2021). *César Vallejo: Un poeta del acontecimiento*. Editorial Horizonte.
- Vallejo, C. (2015). *Obra poética completa* (E. Ballón Aguirre, Ed.). Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1979).

El tiempo tríclico: intersecciones y coordenadas

TIME IN *TRILCE*: INTERSECTIONS AND COORDINATES

José Güich Rodríguez
Universidad de Lima
jguich@ulima.edu.pe

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo central explorar el surgimiento del poemario *Trilce* (1922) como consecuencia de una serie de afinidades electivas y cambios del sistema cultural propios de la época en la que vivió su autor y que le permitieron a este dialogar de manera original y creativa con el espíritu de su tiempo. Se atiende, en especial, a la fuerte influencia de movimientos regionales como el grupo "Norte", que formó parte del contexto formativo de César Vallejo y cuyos miembros sintonizaban con lo que ocurría en lugares alejados de Lima, como el Sur Andino. En aquella ciudad, eran paradójicamente escritores de origen provinciano quienes impulsaban una vanguardia peruana nacida al margen de la hegemonía y del centralismo de la capital del país.

PALABRAS CLAVE: vanguardia, movimientos regionales, hegemonía cultural, modernidad

ABSTRACT

The main objective of this essay is to explore the emergence of the collection of poems *Trilce* (1922) as a consequence of a series of elective affinities and changes in the cultural system typical of the time in which its author lived and which allowed him to dialogue originally and creatively with the spirit of his time. Attention is paid, in particular, to the strong influence of regional movements such as the "Norte" group, the formative context of César Vallejo that was in tune with what was happening in places such as the Andean South, far from Lima. In that city, it was paradoxically writers of provincial origin who promoted a Peruvian *avant-garde* born outside the hegemony and centralism of the country's capital.

KEYWORDS: avant-garde, regional movements, cultural hegemony, modernity

Cien años después de su aparición, *Trilce*, el segundo poemario de César Vallejo (1892-1938), anuncia, desde el *pasado-futuro* en el cual nació, que continúa por delante de cualquier otra aventura poética emprendida en lengua castellana a inicios del siglo xx y en cualquier otra época. Y será poco probable que surja en nuestra tradición —valiosa *per se* después de Vallejo, el gran parteaguas de nuestras letras—, otro de estos “acontecimientos”, únicos en su especie, si se piensa en términos de una suerte de *genética de la cultura*, dados un instante y lugar determinados.

Sin embargo, la obra de arte no es resultado de una “mutación espontánea” o de un “milagro”, pese a que ciertos fenómenos así se perfilen. Muchas circunstancias externas a ella deben entrecruzarse para forjarla y, si esta es genial, esos factores son doblemente complejos. *Trilce* lo es desde inagotables ángulos. Como afirmara el irlandés James Joyce (1882-1941) acerca de su propia novela *Ulises* —publicada el 2 de febrero de 1922—, los entramados “trílicos” de Vallejo proseguirán dando innumerables problemas a los críticos por los siguientes trescientos años.

Estas dos obras, paralelas y separadas entre sí por un océano, se gestan en las periferias de Europa (Irlanda) y América del Sur (Perú), respectivamente (aunque luego se publiquen en ciudades donde los autores, por diversos motivos, se habían reinstalado: Lima, en el caso de Vallejo; París, en el de Joyce). Por otro lado, sus creadores están hollados por el catolicismo, se encuentran insatisfechos por la estrechez de sus entornos —signadas por la dependencia del “colonizado” y sus parálisis—, pronto emigrarán a los ejes de la producción artística, iniciarán un “vagabundeo” intelectual-formativo y no retornarán a sus tierras de origen. Morirán alejados de sus países convertidos en pináculos de la literatura.

Cada uno, amparado en su lengua materna y la visión del mundo que ella determina o modela en los usuarios —sujetos históricos y temporales—, reivindicará lo humano: lo fisiológico, lo sexual y lo corpóreo; también remecerán los basamentos mismos de la cultura y de las ideologías que los han forjado y resultan indelebles, a la manera de una *huella dactilar*. Todo se incorpora al tejido discursivo y exige una hermenéutica de alta complejidad, capaz de acceder al estallido polisémico que los escritores ejecutan en su papel de agentes del cambio de paradigmas y de autores de obras con voluntad de expresar totalizadamente la crisis de una época.

Ello es consecuencia de la renovación que se opera sobre el lenguaje, considerado insuficiente, incapaz de expresar lo que se agita en el interior del artista. Poe, desde mediados del siglo xix, había insistido en ese aspecto: la obra es el resultado de un plan que trabaja o manipula las formas, es decir, emerge de una planificación consciente y se amolda a la voluntad del creador. Al ser sustento de la condición histórica de la humanidad, el lenguaje también es creación continua, única e infinita, incluso en la cotidianidad más árida u ordinaria. Vallejo y Joyce necesitan llevar hasta los límites esa historicidad y emprenden su tarea a sabiendas de los resultados.

Deviene tan irrefutable la afinidad de los autores que las aserciones de Fernández Cozman (2014), en un reconocido ensayo sobre Vallejo y el poema XIII de *Trilce*, pueden aplicarse sin problemas al dublinés. Queda como asignatura pendiente analizar con más detalle esos vasos comunicantes:

Vallejo [no solo] cuestiona el romanticismo, sino también el preciosismo de la escuela modernista. Ya no se habla de princesas ni de reinas, ni se idealiza el acto sexual. Vallejo pone sobre el tapete un “escándalo”: las palabras (léase, el lenguaje convencional) no pueden trasladar el pleno goce sexual y no queda sino optar por una estructura absolutamente invertida. Este hecho exige al lector reconstruir el significado del discurso poético, pues las palabras, desde la óptica vanguardista vallejana, se hallan siempre al borde del silencio. (p. 95)

Críticos de todas las latitudes —Monguió, Ferrari, Neale-Silva, González Vigil y Coyné— aventuran, desde sus miradas singulares, que *Trilce* es la quintaesencia de la poesía como combate —*agon*— contra ella misma y su anquilosamiento. Se trata de una batalla contra las impostaciones, los códigos y clisés heredados del romanticismo y del modernismo, así como un exorcismo de las retóricas y lugares comunes propagados por opinantes de escasa capacidad en la aceptación de *lo moderno* y *la vanguardia*. Entre aquellos puede contarse a contemporáneos de Vallejo, cuyas recepciones críticas de *Trilce* —paupérrimas varias y emitidas por intelectuales de renombre— solo engrandecieron el objeto golpeado por su incompetencia o mezquindad. Ellas marchan, muchas veces, en franco consorcio con la superficialidad.

Bastaría con evocar la reacción de personajes como, para 1922, el ya veterano Clemente Palma (1872-1946) o un joven Luis Alberto Sánchez (1900-1994), a los que cita Luis Fernando Chueca (Vallejo, 2016, p. 5) en su introducción a una edición reciente de *Trilce*. Dan cuenta del grado de incompreensión o miopía que era posible tejer en torno de lo nuevo y de los prejuicios a propósito de las transformaciones del campo artístico.

Es incuestionable la maledicencia de Palma —se burla y fustiga al libro, comenzando por el título en sí¹, y a su autor (casi en tono de falacia *ad hominem*) en la revista *Variedades*—, y el desconcierto y alelamiento de Sánchez en su reseña publicada en *Mundial*. Admirador sin condiciones de *Los heraldos negros* (1918), este último fue incapaz de identificar en *Trilce* la ruptura y el advenimiento de un nuevo instante en la poesía. En su escasez de miras, Sánchez llega a sugerir que Vallejo debe despojarse de los modos “dadaístas” —lo afirma con poco respeto por el movimiento surgido en

1 Una de las mejores y más completas explicaciones al título del poemario la brinda el estudioso peruano más importante de la obra vallejana: Ricardo González Vigil (2012, pp. 209-212). En su edición de la *Poesía completa*, publicada por Copé, efectúa un inventario crítico de todas las hipótesis vigentes respecto a la razón de ser del vocablo *Trilce*, sus orígenes y sentidos que, incluso, pueden contradecirse entre sí pero no cancelarse mutuamente.

Zúrich, germen del surrealismo— y retornar a las texturas o registros en apariencia más legibles de su libro anterior.

Los destinos de ambos reseñistas parecen estar trazados desde ese momento: la *vendetta* del propio sistema cultural contra un desaforado y ofensivo Palma —el gran victimario de Vallejo—, que lo llevó a la condición de invisible o *no habido* por muchas décadas —hasta que fue redescubierto, tardíamente, como pionero de la narrativa fantástica peruana—, y la perspectiva de Sánchez acerca de la literatura. Sánchez hereda y difunde lo menos valioso del historicismo decimonónico (el inventario farrañoso, la erudición vacua, la retórica superflua), tendencia acentuada con los años en textos y manuales descuidados, sin cotejo razonable o serio de fuentes bibliográficas o referencias de variada índole, lo que ha mermado su prestigio y credibilidad en el ámbito de los estudios literarios peruanos. Sus obras no pasaron la prueba de los años, salvo uno que otro trabajo rescatable dentro del voluminoso corpus que produjo a lo largo de más de medio siglo.

Muy distintos fueron los casos de Antenor Orrego (Vallejo, 2016, introducción de Chueca, pp. 6-7) y, posteriormente, José Carlos Mariátegui (1894-1930) quien, casi un lustro después de aparecido *Trilce*, en “El proceso de la literatura” —cierre de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*—, también formula una amplia referencia a la obra del poeta santiaguino con rigor y comprensión de su espíritu de ruptura, así como del contexto en el que emergió Vallejo y dónde se ubicaba frente a otros escritores a quienes el amauta analiza²:

Este arte señala el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo, un arte rebelde que rompe con la tradición cortesana, de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de *Los heraldos negros* y de *Trilce* —ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima, tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria— se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia. (Mariátegui, 1928/1978, p. 316)

La postura de Mariátegui es clara desde el principio, en defensa de lo que significa la aparición de una poderosa y renovadora voz, aunque pareciera, al evaluar *Trilce*, estar

2 El canon de Mariátegui apunta con gran intuición hacia el futuro, pues muchos de los nombres incluidos en “El proceso de la literatura” son ahora piezas constituyentes del sistema literario peruano: Alberto Hidalgo, Magda Portal y José María Eguren. También dedica amplio espacio al grupo “Colónida” y a Valdelomar y realiza un abordaje pionero sobre las implicancias del indigenismo como corriente estética e ideológica. Una relectura de este ensayo permite entender el contexto del cual el amauta era crítico e impulsor a través de la revista que lleva ese apelativo. Aunque el tiempo haya desplazado a figuras centrales de aquella época a un lugar secundario pero relevante, como Spelucín o Guillén, no dejan de ser referencias a la hora de estudiar la construcción del campo literario en el que apareció *Trilce* y al interior del cual, con el tiempo, varios de sus elementos cambiarían de posición.

más impresionado por poemas de este libro que calzan con la línea postmodernista de *Los heraldos negros*. No hay comentarios concretos sobre aquellas piezas transgresoras en los planos semántico, sintáctico y gráfico —la mayor parte del poemario está integrada por este registro experimental—.

En efecto, y a pesar de que esto resulte contradictorio, selecciona solo dos textos de *Trilce* para graficar sus conclusiones en torno de lo que considera la gran aventura vallejiana: los poemas XXVIII y XXXIV. Estos son de los pocos del volumen afiliados todavía a lo que los estudiosos han llamado poemas del hogar o de la familia (o denominaciones semejantes). Es decir, aquel conjunto de composiciones evocativas, de gran presencia en *Los heraldos negros*, que guardan vinculación —directa o indirecta— con los lejanos días de infancia o la vida pretérita en el seno de una familia de provincia andina: expresiones de la ausencia o pérdida que son consecuencia del paso del tiempo.

Es posible que este aspecto de *Trilce* manifieste, para Mariátegui, el auténtico cambio de paradigma o el más emblemático del libro. Es decir, el ascenso de un lenguaje llano, el del hombre común, sin que ello, por supuesto, implique afirmar que no reconocía la importancia de las composiciones más radicales y vanguardistas —como los agentes de las industrias culturales de entonces concebían tales prácticas—.

La voz poética asume el pasado como una dimensión no solo de la nostalgia, sino de lo irrecuperable y que solo la palabra hará “legible”, y no en el sentido que sugería Sánchez —de modo implícito— en su limitada aproximación a *Trilce*. Se trata de resignificar la *temporalidad* como un ámbito fundamental de la experiencia del ser humano. Solo liberando el lenguaje de sus encorsetamientos y de las metáforas trajinadas se descifrará el misterio del tiempo en su esfera *existencial* o subjetiva, esa “eternidad del instante” que trasuntan muchos de los poemas: la necesidad de retener lo humano, condenado a la fugacidad y a lo efímero por medio de la “palabra enemiga”, para ponerlo en palabras del escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), un heredero directo de los fuegos vanguardistas.

En 1905, Albert Einstein había dado un giro impresionante a la cosmología al formular un tiempo *relativo*, es decir, una cuarta dimensión de la realidad cuya percepción dependerá de las posiciones ocupadas por los sujetos y la velocidad del desplazamiento (o inmovilidad) que desarrollen en el espacio. Sin duda, todos estos avances en materia de conocimiento del universo y sus leyes, impactantes por naturaleza, habían dejado su huella en la sociedad y en la cultura, pues contribuyeron a modificar la ubicación del ser humano y al surgimiento de interrogantes sobre su naturaleza y sentido.

Pero la cosmología abría otras puertas que iban en paralelo a las inquietudes y angustias de una generación marcada también por las confrontaciones entre las grandes potencias y las urgentes tomas de posición al respecto. La Gran Guerra (1914-1918) acabó con una forma de vida, basada en las certezas y el optimismo en torno de los avances

tecnológicos entendidos como progreso. La caída del Imperio Austro-Húngaro dio paso a otro mundo, el de una modernidad marcada por signos contrarios: el pesimismo y el riesgo permanente de la destrucción, así como el ascenso de nuevas ideologías liberadoras del hombre, como el marxismo, que entran en colisión directa con las fuerzas del capitalismo y el imperialismo, que a la sazón habían expoliado continentes enteros. Y esas fuerzas antitéticas, paradójicamente, serán la base no de una auténtica redención, sino de gobiernos totalitarios de izquierda que convertirán a sus territorios en cárceles y a sus ciudadanos en prisioneros (otras formas de expoliación, esta vez, de las conciencias).

Trilce posicionó a su autor junto a un grupo de artistas de diversas latitudes que, en el mismo año o casi inmediatamente, produjeron una *revolución copernicana* en el lenguaje y las estructuras discursivas. Así mismo, en cuanto a su recepción, el texto se había convertido en un artefacto: una suerte de máquina textual, de acuerdo con lo que Charles Baudelaire³ postulaba desde mediados del siglo XIX. El autor de *Las flores del mal* (1857) —libro canónico con el cual se inicia el recorrido intenso de la modernidad que decantará en la vanguardia de los inicios del siglo XX— defendía el protagonismo de los significantes (la forma), la especialización del artista, el antididactismo y, sobre todo, el carácter *hermético* del poema o de la obra artística: esta cautivará y hechizará no porque se vincule con un referente concreto o identificable en el mundo, sino por lo que “es como tal”, un dominio verbal, al margen de cualquier marca de *comprensibilidad*⁴. Todo ello encuentra su gran culminación en 1922 (Vallejo, 2016, introducción de Chueca, pp. 12-13):

En el mismo año en que apareció *Trilce* (1922), se publicaron otras cumbres de la literatura vanguardista como *La tierra baldía* de T. S. Eliot y *Ulises* de James Joyce; Rainer María Rilke escribía el final de las *Elegías de Duino* y Ezra Pound terminaba una parte de los *Cantos*. Ese año también se celebró la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, evento clave de la vanguardia brasileña, y el argentino Oliverio Girondo publicó sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Sin duda un *annus mirabilis*, como lo ha llamado Jorge Schwarz.

- 3 A pesar de que Baudelaire no lo usó necesariamente en un sentido positivo (Aguilar, 2002), el término *vanguardia* fue imponiéndose gracias a él y a Verlaine desde la segunda mitad del siglo XIX: “Las relaciones a partir de las cuales se define una vanguardia son variables pero no vacías. En primer lugar, es necesario un campo literario artístico relativamente constituido y separado de otras actividades sociales. En segundo lugar, deben producirse intensos cambios tecnológicos y urbanos que transformen los modos de percepción y circulación y que pongan en crisis los medios tradicionales del arte. Finalmente, en el dominio específico de lo artístico, las prácticas vanguardistas implican siempre un cuestionamiento del estatuto de la obra de arte porque es su legitimidad como forma tradicional y convencional la que está en juego (p. 232).
- 4 Nos basamos, para esta última caracterización, en las formulaciones del gran estudioso germánico Hugo Friedrich (1904-1978) en su clásico *Estructura de la lírica moderna*, publicado en 1956 y que, desde entonces, ha guiado la comprensión de las vanguardias y la particular construcción de sus discursos estéticos. Las anteriores son propuestas por el académico y crítico peruano Camilo Fernández Cozman. Véase al respecto <https://camilofernande.blogspot.com/2007/01/siete-caracteristicas-de-la-poesa.html>

Todos los estudiosos de la obra de Vallejo parecen coincidir en el mismo punto: *Trilce* implica una cancelación de usos escriturales —y de sensibilidades, como remarca Mariátegui— y una emergencia fundacional que supera ampliamente los propios términos de la vanguardia, a la que el libro se adscribía de acuerdo con el campo literario y estético en el cual surgió. Y es que no se trata de un simple eco o calco de lo que está ocurriendo en Europa —luego de la Gran Guerra y de la devastadora epidemia de gripe española que en un solo año mató a millones de personas— con los diversos movimientos derivados de la eclosión de lo moderno que, como afirmaba Octavio Paz (1974) seguían una “tradición de la ruptura” sin mayor fundamento crítico.

Si líneas arriba se afirmaba que las obras artísticas pertenecen a campos culturales o literarios específicos que, a su vez, se relacionan y determinan por esa inserción —pues no surgen fuera de ellos a la manera de *mutaciones* ajenas a la historicidad—, *Trilce* jamás evade su genealogía. En cada tramo están presentes sus filiaciones y nutrientes, que se remontan al proceso señalado por Paz. Y estas no proceden exclusivamente de las vanguardias europeas; ello implicaría reducir la obra a mera réplica sin mayor originalidad. El espíritu *trílrico* responde a afinidades electivas diversas, pero no tributarias directas de un puro afán de transgresión nutrido por lo que acontece en las metrópolis. Es, en realidad, un genuino producto de las circunstancias por las que atraviesa la cultura peruana en ese instante: un claro aire de cambio alimentado por el escenario regional en el que Vallejo se forma y modela sus inquietudes, bastante heterogéneas y enfrentadas a la élite limeña.

El poeta, antes de su traslado a la capital, es actor de la intensa vida intelectual por la que atravesaba el norte del Perú y, en especial, Trujillo. Es una notable generación de artistas, pensadores y escritores: Antenor Orrego (1892-1960), Alcides Spelucín (1897-1976), Macedonio de La Torre (1893-1981), a los que se suma el futuro político Víctor R. Haya de la Torre (1895-1979). Las conexiones con las ideas de transformación son intensas y sólidas; están plenamente actualizados con lo que se gesta en América Latina y en Europa, a través de las revistas y libros que llegan del extranjero. Leen y reflexionan sobre toda la producción foránea, sin perder la identidad de la patria chica, en la cual también se sumergen para crear sus propios lenguajes poético-estéticos.

Son innegablemente locales, afianzados en las raíces históricas de una región y una cultura y, al mismo tiempo, sin negaciones o renunciaciones, se reclaman cosmopolitas, dialogantes y atentos a lo contemporáneo, a diferencia de los mohínes y reticencias de los capitalinos. En ese ambiente de ebullición, en la encrucijada entre el sentido de identidad provinciana —respecto a una Lima que aún vive entre efluvios de rancio espíritu castizo, de ese “colonialismo supérstite” del que habló el amauta— y la apertura a las transformaciones respecto de las corrientes principales empieza a construirse el cerco a la Ciudad de los Reyes con armas más sencillas pero muy efectivas: las palabras cuestionadoras. La vanguardia, en consecuencia, llega a consolidarse en el Perú a través de la influencia y la contribución de regiones alejadas del control ejercido sobre la creación

por la dominante Lima, en permanente tensión con la *otredad* representada por los agentes del país profundo.

Se produce una situación sorprendente —aunque no exclusiva— desde el punto de vista estético y en el plano de las ideas de avanzada que Manuel González Prada (1842-1918) —el padre moral e ideológico de esa generación— había inaugurado desde el siglo anterior: son los movimientos o autores nacidos en provincias quienes encarnan con mayor vuelo el espíritu del cambio. Ellos se desplazan entre el refinamiento conceptual y el talante explosivo de su generación. En la capital, son creadores nacidos en el mal llamado “interior” los grandes impulsores: un claro ejemplo —entre muchos— es el iqueño Abraham Valdelomar (1888-1919), fundador del grupo “Colónida” y figura esencial en la clausura de los últimos efluvios románticos y modernistas de la primera hora. Este escritor total, de tanta influencia en el ascenso de otras sensibilidades, logra amalgamar en torno de su carisma y personalidad a un grupo de emigrados, entre los que figura el mismo Vallejo, quien ya trae consigo toda la cosecha del grupo “Norte” y sus vasos comunicantes.

Otra figura paralela a Vallejo que no debe omitirse, dado su carácter icónico y representativo, es Alberto Hidalgo (1897-1967), un arequipeño capaz de crear su propio sistema poético, egocéntrico en grado sumo, al que denominó *simplismo*. Destacó no solo con su desafiante —y a veces desigual— escritura en distintos terrenos literarios (poesía, narrativa y teatro), sino en el arte de la diatriba —ese género que hace del insulto y el ataque frontal al adversario una nueva forma de arte—. Instalado en Lima, pronto vivirá un segundo trasplante, que lo llevará, siempre dueño de un carácter excéntrico y megálomano, a Buenos Aires, ciudad en la que se instalará hasta su muerte. Muy próximo a Borges y otros grandes actores de las letras argentinas de la década de 1920 y 1930, se irá distanciando de sus amigos de juventud para convertirse luego en un autor de culto. El sur del Perú tiene en Hidalgo a una de sus grandes figuras, junto a César Atahualpa Rodríguez (1889-1972) y Alberro Guillén (1897-1935).

Ambos animaron con intensidad al grupo prevanguardista “Aquelarre”, uno de los más activos y de gran relevancia en las letras arequipeñas. Iniciaron una tradición que se ha mantenido hasta nuestros días. Ello es otra prueba palpable de lo que implicaba la escena regional en aquellos días: un territorio que superaba con creces a la hegemónica capital en el afán de renovación artística y puesta en tela de juicio del rol que le compete a la obra de arte.

Ricardo González Vigil (1999) permite ampliar el marco temporal del acontecimiento tríclico con su siempre lúcida y completa línea de investigación sobre el desarrollo de la literatura peruana. Atento al protagonismo de cada una de estas piezas forjadoras de *lo nuevo*, realiza un balance notable de la vanguardia y su punto de encuentro con el indigenismo, que hacia la década de 1920 se había transformado en un complejo núcleo creador en otra zona del país, también enfrentada secularmente a la asfixiante hegemonía de

Lima. Los artistas del sur andino demostraron, como los arequipeños reunidos en torno de "Aquelarre" o los trujillanos de "Norte", que los motores del viaje hacia la modernidad no pasaban por la centralista capital de la república, donde enclaves como Colónida, hasta la muerte de Valdelomar, o *Amauta*, la revista dirigida por José Carlos Mariátegui —otro provinciano, nacido en Moquegua y por hechos azarosos trasladado a Lima— esgrimían las banderas de avanzada o "puesta al día". Cada región contaba con sus propias conexiones y vínculos, los mismos que servirían para un intercambio provechoso.

Al respecto de una vanguardia de cuño nacional, Ricardo González Vigil sostiene lo siguiente:

(...) entre 1926 y 1930 el vanguardismo dominó nuestra poesía, teniendo como principal propulsor a José Carlos Mariátegui y su revista *Amauta*, y como la única escuela de articulación apreciable al indigenismo (adoptaba las técnicas estridentistas, creacionistas, ultraístas y surrealistas, coincidiendo con ciertos factores expresionistas, para retratar al mundo andino: afirmación de nuestras raíces indígenas, capaces de insertarse con personalidad creadora en la cultura contemporánea) forjado por los hermanos Arturo (Gamaliel Churata) y Alejandro Peralta. Como ha observado certeramente Luis Monguió, nuestro vanguardismo no respetó ortodoxamente sus fuentes europeas ni implantó en el Perú una filial peruana de un ismo internacional. (1999, p. 31)

Los asertos de González Vigil corroboran la propuesta del inicio. El marco regional es el gran catalizador de la vanguardia peruana, de acentos propios, con su propio camino de contestación de las prácticas literarias. Se ha generado, sin necesidad de que la hegemonía cultural limeña constituya una fuerza significativa, un proceso con identidad propia, de rasgos inéditos tanto en el norte del país, donde convergieron todas las inquietudes que, nacidas en el ámbito del posmodernismo, sentaron las bases de lo que ocurriría más tarde, hacia fines de la década de 1920. Será finalmente el sur andino, como corolario de lo que *Trilce* desencadenaría, el responsable de fusionar las búsquedas primigenias del indigenismo, surgido a fines del siglo xix —que, en su momento, también atravesó por los influjos modernistas— con los afanes de renovación. Estos cauces de impronta continental hicieron factible, de modo análogo a lo que sucedió con el grupo "Norte", un diálogo constante con los principales ejes de producción cultural sin mediación capitalina.

La dinámica de colectivos de gran actividad en Cusco y, especialmente, en Puno, como el grupo "Orkopata" y su medio principal, el boletín *Titikaka*, hizo de la cosmovisión andina, que sobrevivió al proceso de conquista europea del siglo xvi, una poderosa fuente de integración sin límites. Los hermanos Peralta (Arturo y Alejandro) animaron una vanguardia firmemente afianzada en sus raíces y en la posibilidad inmensa otorgada por el bagaje ancestral, con su rico imaginario y espiritualidad, capaz de establecer una relación paritaria con las experiencias europeas. De este modo, quedó ampliamente demostrado que

ser cosmopolita o moderno no significaba allanarse a las influencias procedentes de otras latitudes en crisis —como la Europa de entreguerras—, sino que los rasgos identitarios de estas latitudes, consideradas “periféricas”, bien podían entrecruzarse con las marcas occidentales, estableciendo así los cimientos de una *hibridez* o *hibridación* que ha sabido prolongarse hasta nuestros días en la literatura y en otras expresiones.

Así, el camino abierto por Vallejo y *Trilce*, en 1922, se extenderá aún 35 años, cuando se publique, en 1957, *El pez de oro*⁵ de Gamaliel Churata, obra inclasificable que personifica una vanguardia rediviva —o que quizás nunca se fue— con su propuesta discursiva múltiple afincada en la asimilación del surrealismo y los ecos de una forma de pensamiento no occidental resistente a su desaparición. Pero esa ya es otra aventura.

REFERENCIAS

- Aguilar, G. (2002). Vanguardias. En Altamirano, C. (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 231-235). Paidós.
- Bosshard, M. T. (2014). *Churata y la vanguardia andina*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores.
- Churata, G. (2012). *El pez de oro* (H. Usandizaga, Ed.). Cátedra. (Obra original publicada en 1957).
- Fernández Cozman, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Universidad Ricardo Palma; Editorial Cátedra Vallejo.
- Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*. Seix Barral.
- González Vigil, R. (Ed.). (1999). *Poesía peruana. Siglo xx* (Tomo I). Ediciones Copé.
- Mariátegui, J. C. (1978). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta. (Obra original publicada en 1928).
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Vallejo, C. (2012). *Poesía completa* (R. González Vigil, Ed.). Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (con Chueca, L. F.). (2016). *Trilce*. Universidad César Vallejo.

5 Para un aproximación detallada a esta obra esencial de la literatura peruana, se recomienda la lectura de *Churata y la vanguardia andina* (2014) de Marco Thomas Bosshard. Es sin duda uno de los trabajos más completos que se han escrito sobre este texto híbrido y experimental, rebelde a toda adscripción genérica. También, por supuesto, la edición de la estudiosa Helena Usandizaga publicada por Cátedra en 2012.

Trilce y los muñecos de la retórica

TRILCE AND THE DOLLS OF RHETORIC

Luis Eduardo García
Universidad Privada del Norte (Trujillo)
eduardo.lopez@upn.edu.pe

RESUMEN

El presente artículo es una exploración de las principales características de *Trilce*, el poemario más emblemático de César Vallejo y sin duda alguna una de las obras mayores de la vanguardia original. Desde su gestación, en una etapa posterior a los remanentes del modernismo en los que Vallejo se había iniciado como poeta, hasta su recepción y lectura, que no estuvo exenta de polémica, la historia de *Trilce* es marcadamente singular. Vallejo opera un cambio radical: del mundo familiar —expresado con sencillez y diaphanidad en poemas como “A mi hermano Miguel”— o de la tensión que ya se dejaba notar entre el modernismo rubendariano y un futuro no previsible aún —en textos como “Espergesia”, en el caso de *Los heraldos negros*—, Vallejo nos conduce a un universo en el que, sin abandonar nunca sus temas primigenios, los dota de una expresión oscura, hermética y desafiante a todas las convenciones de su tiempo.

PALABRAS CLAVE: Vallejo, vanguardia, *Los heraldos negros*, *Trilce*, ruptura, modernidad

ABSTRACT

This article explores the main characteristics of *Trilce*, the most emblematic collection of poems by Cesar Vallejo and, without a doubt, one of the greatest works of the original avant-garde. From its conception, in a stage after the remnants of modernism in which Vallejo started writing, to its reception and reading, which was not without controversy, the history of *Trilce* is markedly unique. Vallejo makes a radical change: from the familiar world expressed with simplicity and clarity in poems like “To my brother Miguel” or from the tension that was already noticeable between Rubendarian modernism and a future not yet foreseeable in texts like “Spergesia” in the case of *The Black Heralds*, Vallejo leads us to a universe in which, without ever abandoning his original themes, he endows them with a dark, hermetic expression that defies all the conventions of his time.

KEYWORDS: Vallejo, avant-garde, *Los heraldos negros*, *Trilce*, rupture, modernity

¿Qué es *Trilce*? ¿Un experimento, un libro raro, un capricho lingüístico de César Vallejo? No es fácil dar una respuesta, sobre todo si se trata de un texto sin aparente filiación u origen. Es como un libro surgido de la nada. Hacia 1922, nada, en efecto, hacía presagiar la aparición de una obra con esas características. Antes de escribirla, César Vallejo era estilística y creativamente un modernista tardío, un deudor de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Herrera y Reissig. ¿Qué pasó entonces por la mente de Vallejo, tras la publicación de *Los heraldos negros* en 1919? ¿Cómo pudo operar un cambio tan radical en su escritura?

EL VANGUARDISTA ORIGINAL

De la noche a la mañana el poeta ya era vanguardista, aunque esta corriente literaria estuviera todavía en su fase independiente y multiforme. Como dice Washington Delgado (1984, p. 116), Vallejo consigue muy temprano, a pesar de él mismo, que la vanguardia no se quede en la moda, en la frivolidad imitativa, y se convierta en carne y en sustancia práctica.

Trilce es, al mismo tiempo, la negación absoluta del modernismo y el hallazgo de un vanguardismo “propio y original”, afirma Delgado (1984, p. 116). Esta posición no lo acerca, sin embargo, al vanguardismo ortodoxo; más bien lo aleja de él, pues este busca siempre la imagen aséptica, la exclusión de la anécdota y el sentimiento regional e histórico; es decir, la estética pura. Vallejo, en cambio, acoge las emociones personales, familiares, sociales e impuras que lo envuelven.

Los temas que componen el libro son, en cierto modo, antivanguardistas: la vida sencilla de la provincia, las relaciones familiares, los juegos de la infancia, los amores juveniles, las emociones personales, la pérdida de la madre, la vida en la prisión, el paisaje pueblerino, etcétera. Ellos atraviesan el libro y le dan unidad.

¿Y dónde reside su vanguardismo personal? Pues en la actitud revolucionaria con que asumió el lenguaje. Vallejo revela sin trabas su mundo anímico, aunque para conseguir este propósito transgreda las normas de la gramática y la preceptiva. El ritmo tradicional que le infunde la métrica a los poemas desaparece para dar paso a un ritmo interior desconocido, descarnado y profundo. Dice Washington Delgado:

Las reglas gramaticales, los vocablos mismos son sometidos a violentos descoyuntamientos. Hasta la ortografía resulta vulnerada y las palabras parecen escritas no de acuerdo con una tradición semántica, ni a una realidad sonora, sino a imprevistas asociaciones automáticas. La poesía de *Trilce*, difícil y oscura, nos descubre un mundo puramente interior, una vida intensa y escondida. (1984, p. 116)

Una muestra de lo que afirma Delgado es lo siguiente: “999 calorías / Rumbbbb... Trrrrrrrrr rrach... chaz / Serpentina u del bizcochero / engirafada al tímpano” (*Trilce*

XXXII). Es decir, el resultado de una escritura tan personal es una poesía expresiva, hermética, incomprensible y ajena al propósito comunicativo del lenguaje corriente. La verdad es que los poemas de *Trilce* nadie los comprende sin un grande y previo esfuerzo. Algunos críticos dirán, como es usual, que la poesía de su autor está hecha para ser sentida y no para ser comprendida. Ingenioso sofisma. La verdad —repito— es que los poemas de Vallejo son de difícil comprensión. Vallejo lo sabía; por eso, tras la aparición de *Trilce*, le escribió a Antenor Orrego una carta en la que reconoció:

Por lo demás, el libro ha caído en el mayor vacío. Me siento colmado de ridículo, sumergido a fondo en ese carcajeo burlesco de la estupidez, como un niño que se llevara torpemente la cuchara por las narices. Soy responsable de él. Asumo todas las responsabilidades de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás. ... Me doy en la forma más libre que puedo, y esta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva! (Orrego, 2018, p. 244)

César Vallejo escribió su libro revolucionario con sinceridad. Nada en él es artificial o se rige por el puro juego verbal. Es una creación transparente, que responde a una necesidad imperiosa: hacer decir a las palabras lo que el sentimiento manda; y si el lenguaje se opone, convertir ese lenguaje en algo propio, manipulable y nuevo, sujeto a la voluntad y a los vaivenes emotivos del creador. Vallejo escribió *Trilce* “en difícil”, porque no lo podía hacer de otra manera.

Por su carácter revolucionario e inclasificable, *Trilce* forma parte de ese grupo de libros que, coincidentemente, se publicaron en 1922 y cambiaron para siempre el destino de la literatura universal gracias a su carácter trasgresor y original.

EL MÍTICO AÑO 1922

Se afirma que 1922 fue para la literatura universal un *annus mirabilis*; es decir, un ‘año extraordinario’, un ‘año de maravillas’ debido a que nunca, dice el ensayista Christopher Domínguez (2021), escritores, artistas e intelectuales “fueron tan conscientes de estar empezando una nueva época”.

En realidad, 1922 es célebre porque es el año en que se publicaron algunos de los libros más importantes de la era moderna, esos que cambiaron la historia de la narrativa y la poesía. Todos conocen que *Ulises* de James Joyce y *La tierra baldía* de T. S. Eliot. aparecieron en ese *annus mirabilis*, pero pocos saben que no son los únicos libros y tampoco los únicos acontecimientos de ese mítico año.

Para empezar, es el año en que muere Marcel Proust. En la lista de libros publicados figuran también el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (publicado en 1922, pero con una edición de 1921 que su autor calificó de 'pirata') y *El cuarto de Jacob* de Virginia Wolff. Y, claro, un libro trascendental para el mundo de habla hispana: *Trilce* de César Vallejo.

Es un consenso considerar la novela *Ulises* como "revolucionaria", como punto de quiebre de la narrativa del siglo xx; el poemario *La tierra baldía* como el que trastocó las técnicas de la composición en el siglo xx; el *Tractatus logico-philosophicus* como un intento de reducir el mundo a la lógica pura; y *El cuarto de Jacob* como un texto que borró "los límites entre acción, lirismo y pensamiento" (Rodríguez, 2021) dentro de la narrativa.

Autores y libros tienen en común varias cosas: aparecen tras la debacle de la Primera Guerra Mundial, se insertan en una especie de crisis personales que devienen en revoluciones formales, particularmente en el lenguaje; y son una negación, en cierta forma, de una tradición. Esto es muy evidente en el caso de los libros de Joyce, Wittgenstein y Vallejo.

A nosotros, por obvias razones, nos interesa poner los ojos y la atención en *Trilce*, un libro inclasificable y "adelantado". Sobre este carácter moderno del libro dice Sévana Karalékian (2022):

Su modernidad les debe menos a las vanguardias de la época que a su apuesta por un lenguaje radicalmente libre ... En *Trilce*, hay gérmenes de una explosión humana, que solo puede encarnarse en una nueva lengua: "Madre dijo que no demoraría" (III); "Todos han partido de la casa en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es su recuerdo lo que queda sino ellos mismos" (*Poemas humanos*). De la promesa a la restauración de la presencia, aquella voz —esta es su fuerza— traspasa la ausencia. Vallejo disipa siempre la angustia que puede suscitar en mí. Es un misterio luminoso.

De todos esos textos publicados en el *annus mirabilis*, es con el *Ulises* de Joyce con el que *Trilce* guarda ciertas semejanzas que paso a explicar. Mientras Vallejo dejaba de ser modernista y pasaba a la cabeza de la vanguardia con *Trilce*, Joyce llevaba al límite el modernismo anglosajón (que no tiene que ver con el modernismo de habla hispana, sino más bien con la radicalidad más vanguardista) y los recursos de la lengua inglesa, tal como Vallejo hizo con los recursos del español.

TRILCE Y ULISES: ODIOSAS COMPARACIONES

Siempre me pregunto: ¿cómo logró un libro como *Ulises*, considerado por sus contemporáneos como obscuro e indecente, convertirse en un libro revolucionario? y, sobre todo, ¿cómo llegó a adquirir un valor literario fuera de lo común? Una buena parte de la

explicación reside en el talento y la vida de su autor: James Joyce. *Ulises* es, probablemente, una de las novelas más famosas de la historia, una que transformó la historia de la literatura con la fuerza de un cataclismo.

Cuando *Ulises* fue publicada por Sylvia Beach se convirtió en un *best seller* y en uno de los libros más pirateados de la historia gracias a que era considerado un libro “peligroso” y “prohibido” y, en cierta medida, como un libro con gran valor literario. Al cabo de los años, gracias a la célebre sentencia dictada por el juez estadounidense John Woosley, en la que declaraba que la novela debía ser admitida en Estados Unidos y, por lo mismo, librada de la absurda calificación de “indecente” y “corruptora”, el texto de Joyce alcanzó definitivamente el estatus de clásico moderno y comenzó su periplo por círculos académicos.

Ulises es una novela revolucionaria por muchas razones: la libertad con que fue escrita, la invención de un nuevo código literario (una nueva manera de decir las cosas), la incorporación de nuevas maneras de contar historias, la pulverización del narrador único, la eliminación de los signos de puntuación, la mitificación de la futilidad y, sobre todo —como comprendió el juez Woosley—, porque expresa de forma abierta el libre flujo de la conciencia; es decir, la compleja vida mental de las personas.

En el recorrido de ambos libros hay muchas semejanzas: los dos hicieron añicos la sintaxis de las lenguas en que se escribieron; los dos fueron incomprendidos debido a la audacia de planteamientos estéticos y formales que sus contemporáneos no lograron entender; los dos partieron del mayor vacío hasta abrirse camino en la historia y los dos crearon nuevas maneras de decir las cosas. Hace casi cien años de esto.

La escritura de *Trilce* se inscribe en un largo proceso de maduración, del hallazgo de una serie de identidades creativas y de una visión radical del uso del español. *Trilce* no surgió por generación espontánea, sino más bien de un largo y radical camino de hallazgos y extravíos.

LAS IDENTIDADES CREATIVAS DE VALLEJO

Los heraldos negros es un libro que tiene una crucial importancia no solo por ser el primero que publicó César Vallejo, sino por ser el punto de partida, visto desde lo social y lo lingüístico, de las diversas identidades que asumió a lo largo de su vida creativa.

Cuando hablo de “identidades” me refiero a los rasgos propios de un individuo o una colectividad que establecen su diferencia frente a los demás. Marco Martos ha identificado las identidades sociales de Vallejo, producto del encuentro entre su yo creador y su yo social, de manera clara y somera. Se trata de identidades en expansión.

Vallejo es el poeta de origen provinciano marcado por su formación cristiana y católica, el habla castiza, típica, genuina, de su pueblo. Esta identidad es de vital importancia

porque constituye algo así como la veta, la punta de la madeja que conduce a los grandes temas que desarrollará en toda su poesía. Por ejemplo, la familia, la relación contradictoria con Dios y el amor a su pueblo natal, Santiago de Chuco.

Es también un intelectual, uno que llega a una importante ciudad de la costa, Trujillo, y conoce a otros intelectuales que ejercen una especie de poder cultural desde los márgenes, que se mantienen informados en sus lecturas, que ejercen el periodismo y marcan en su ciudad la pauta literaria y política de las primeras décadas del siglo xx. Cuando en 1914 Vallejo conoce a Antenor Orrego, ocurre un cambio en su visión del mundo, marcada por la influencia de este nuevo amigo. Ambos tienen 22 años, pero el segundo, Orrego, es un hombre maduro y ejerce una especie de autoridad entre los intelectuales. Vallejo le solicita, gracias a la mediación de Haya de la Torre, que le dé su apreciación sobre los poemas que tiene escritos. Por lo que sé, Orrego le recomendó destruirlos y que dejara fluir la voz auténtica que intuía en su poesía.

Al término de la lectura, tuve la diáfana intuición de que había surgido en el Perú una de las vocaciones poéticas y literarias de más extraordinaria y preclara estirpe humana. Malgrado el predominio de la imitación en todas estas composiciones, rompía, a veces, aquí y allá, un resplandor de calidad primigenia que anunciaba la poderosa genialidad de un auténtico poeta. Pero sentí, también dentro de mí, la tremenda repercusión y la responsabilidad —casi una responsabilidad sagrada— que iban a tener mis palabras para el futuro literario del poeta.

Releí y medité mucho durante varios días. Marqué aquellas expresiones y pasajes que mejor revelaban su temperamento... Vallejo me visitó de nuevo conforme a nuestra cita. Le abracé ya con fraternidad y admirada cordialidad y le hice sentar frente a mí. ...

Lo que le dije exactamente, no lo sé, ni puedo saberlo nunca. Pero guardo la impresión global que intentaré traducirla, a una distancia de cuarenta años, en mi lenguaje de hoy:

– César he visto a través de tus versos barrenando, diré, las paredes literarias de tus palabras escritas, la posibilidad de un poeta extraordinario, pero, a condición de que te esfuerces por alcanzar la fuente más auténtica de tu espíritu. Luego, debes expresar lo que allí encuentres con tu propio y más genuino estilo personal que tienes que crearlo, porque traes algo que es absolutamente nuevo... Olvídate de estos versos y ponte a escribir otros durante los meses de vacaciones, concentrándote resueltamente en ti mismo. Debes tener la seguridad de que posees algo que nadie ha traído hasta ahora a la expresión poética de América ...

El poeta no me dijo nada. Lo intuí recogido sobre sí mismo y, hondamente conmovido. Me abrazó efusivo y se despidió (Orrego, 1989, pp. 45-46).

¿Cuál fue la reacción de Vallejo frente a las recomendaciones de Orrego? Diversos testimonios dan cuenta de que siguió su consejo y que es a través de este camino que

llegó a la escritura de *Los heraldos negros*; es decir, a escribir como un modernista tardío, raro, alguien que era y no era lo que proyectaba. El encuentro con Orrego y la bohemia de Trujillo lo marcó también en su formación. Vallejo ya no volvió a ser el mismo provinciano que leía a Herrera y Reissig, a Darío y a Lugones. Digamos que sufrió una especie de proceso de aceleración en su madurez, que quemó —gracias a su genio creativo y a las condiciones culturales y amicales que encontró en el grupo— etapas creativas muy rápido hasta conseguir la voz original que nos asombra hasta ahora. Lo que a sus compañeros de generación les costó un largo tiempo aprender y aplicar, a Vallejo le significó unos cuantos meses. Esta es una de las características de los genios: que son capaces de saltarse las zonas intermedias gracias a su facilidad para comprender el contexto que los rodea.

Otra identidad es la del artista marginal, la de alguien que vive fuera de las normas comúnmente aceptadas. Marco Martos afirma que en todos los lugares donde vivió, Vallejo “se encontró en oposición a lo establecido” (2013, p. 56). Se trata de un creador que expresa una cosmovisión diferente a la de las culturas y los mundos que va conociendo, una cosmovisión que subvierte, que se aparta de la dominación y juzga el mundo desde la perspectiva del mundo del que proviene.

VALLEJO, EL DINAMITADOR

Las identidades lingüísticas que asumió en su proceso creativo son un aspecto que quiero enfatizar porque, creo, constituye la clave de su aceptación como el más grande poeta del Perú y uno de los más grandes de todas las lenguas. El acto verdaderamente transformador, insurrecto, de Vallejo ocurrió en el plano lingüístico.

La primera identidad de Vallejo es la del hablante de la modalidad andina de un español sudamericano, dice Marco Martos, particularmente del español de Santiago de Chuco, variedad que atravesará su obra perfectamente enlazada con un español no andino ni sudamericano. Vallejo usó esta variedad lingüística, a la que podríamos calificar como peruana del Perú, de manera magistral.

Otra identidad lingüística es el uso del español que usaban los modernistas, al que él le dio un giro especial. Ningún modernista hizo lo que Vallejo: la exhibición profana, desnuda, de los sentimientos, la presentación cruda de la culpa y el sufrimiento y la conducción hasta el límite de los significados de las palabras. De esto se dio cuenta muy temprano Antenor Orrego y por eso afirmó en el famoso prólogo que escribió para *Trilce*: “César Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya” (1989, p. 218). Se refería, claro, a *Trilce*, pero eso era lo que Orrego ya había reconocido cuando le pidió que destruyera sus primeros y ortodoxos versos modernistas.

La tercera identidad lingüística tiene que ver con una identidad que combina las anteriores y las subsume en una radicalidad, en una escritura limítrofe, fronteriza, que

ningún poeta peruano ha podido superar. Es el salto que explica cómo es que usando lo nativo se puede llegar a ser universal.

Con la asunción de esta última identidad, Vallejo llevó hasta los límites máximos el español. Lo hizo por necesidad, por un deseo ferviente de representar sus identidades sociales, su universo local, su lenguaje andino, la identificación con el otro, su cristianismo, su vocación marxista, la totalidad de su yo creador y su yo social. En este camino, se apropió y desmanteló los significados de su lengua, subvirtió el lenguaje convencional, agotó sus posibilidades al máximo. Hizo con el español algo parecido a lo que hizo Joyce con el inglés: lo llevó hasta el límite y con ello dejó un margen de maniobra muy pequeño a los poetas que iban a desarrollar sus obras creativas a lo largo de siglo xx.

A partir de *Trilce*, Vallejo desgasta al español, destripa su retórica hasta casi dejarlo en escombros. ¿Qué ha quedado de esta lengua a los creadores posteriores a Vallejo? Este traerse abajo el muro semántico y sintáctico del español peruano ha colocado a los creadores, consciente o inconscientemente, en una especie de pantano del que es muy difícil escapar. ¿Qué les queda tras la aventura radical de Vallejo? ¿Inventar un estilo, cambiar de código, asomarse a los bordes espeluznantes de la imitación o guardar silencio?

Pienso en el vanguardismo hermético y en la audacia arcaizante de Martín Adán, en los versos surrealistas de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, en los registros simultáneos de Jorge Eduardo Eielson, en las estructuras del coloquialismo anglosajón reproducidas por los poetas más importantes de la generación del sesenta o en la incorporación de la realidad integral que obsesionó a los integrantes de Hora Zero.

Vallejo es, sin duda, el padre creador y el demolidor, el dinamitador simbólico de la poesía peruana. No tengo la menor duda.

REFERENCIAS

- Delgado, W. (1984). *Historia de la literatura republicana*. Ediciones Rikchay Perú.
- Domínguez, C. (2021, 1 de enero). 1922: el año I de *Ulises*. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/1922-el-ano-i-de-ulises/>
- Karalékian, S. (2022, 1 de enero). Estridencias de *Trilce*. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/estridentes-de-trilce/>
- Martos, M. (2013). *Poéticas de César Vallejo*. Academia Peruana de la Lengua; Universidad Ricardo Palma; Editorial Cátedra Vallejo.

Orrego, A. (2018). *El sentido americano y universal en la poesía de César Vallejo*. Alastor Editores; Editorial Cátedra Vallejo.

Orrego, A. (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Tercer Mundo Editores.

Rodríguez, J. (2021, 31 de diciembre). 1922, el año de la revolución cultural, *El País*.
<https://elpais.com/babelia/2021-12-31/1922-el-ano-de-la-revolucion-cultural.html>

Vallejo, C. (1991). *Obras completas, Tomo I, Obra poética* (R. González Vigil, Ed.). Banco de Crédito del Perú. Biblioteca Clásicos del Perú /6.

Encuesta:

diez preguntas sobre *Trilce*

La conmemoración del centenario de *Trilce* de César Vallejo es motivo de claro regocijo para la poesía de todo el ámbito hispano. Se trata del libro mayor de nuestras vanguardias, el conjunto de poemas que mejor resume y plasma el sentido de aventura, riesgo y resignificación que acompaña siempre a los textos fundadores. Siguiendo esa razón, la redacción de nuestra revista confeccionó un cuestionario de diez preguntas acerca del contexto y el texto de *Trilce* y aquí presentamos las respuestas de cuatro destacados intelectuales: desde Nueva York, ciudad en la que reside hace buenos años, responde la poeta Mariela Dreyfus; desde su oficina de Brown University, el crítico y escritor Julio Ortega responde con precisión; la profesora Gema Areta Marigó, de la Universidad de Sevilla, con ejemplar laconismo, da cuenta del cuestionario y, finalmente, se suma a ellos Víctor Vich, reconocido investigador literario y profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú. A continuación, la lista de preguntas y las respuestas de cada uno.

1. ¿Qué supone para la tradición poética hispanoamericana la aparición de un libro como *Trilce*?
2. ¿Qué nexos encuentras entre el lenguaje de *Los heraldos negros* y el lenguaje de *Trilce*? ¿Qué posible diálogo hay entre ambos textos?
3. La publicación de *Trilce* no fue ni triste ni dulce, sino polémica. ¿Qué resortes ideológicos se enfrentaron en esta discusión?
4. ¿Qué impresión te dejó tu primer acercamiento a *Trilce*? ¿Tu posterior decantamiento en la lectura de Vallejo ha confirmado esa impresión?
5. En la generación del cincuenta se discutía acerca de la existencia de poetas “puros” y “sociales”. ¿Esa dicotomía ya no la había resuelto Vallejo? ¿Nadie lo advirtió?
6. Sobre *Trilce* hay interpretaciones y lecturas canónicas muy importantes (Neale-Silva, Hart, Rowe, Martos, etcétera). ¿Cómo se lee hoy *Trilce*, hay perspectivas novedosas?
7. La poesía suele ser el género que mejor esconde al autor, pero en *Trilce* las huellas de lo autobiográfico alcanzan una intensidad particular, probablemente por dos razones: la experiencia carcelaria y la memoria del mundo familiar, ambas traducidas a metáforas de gran potencia. ¿Te parece esta una percepción adecuada?

8. ¿Podemos decir que Vallejo logra equilibrar lo estético y lo político en *Trilce* y que ese sería uno de sus logros más altos?
9. ¿En tu calidad de lector y crítico, qué poema de *Trilce* dirías que es el más emblemático del conjunto y por qué?
10. 1922 parece ser un año marcado por la ironía. Es el año de *Trilce*, pero es el año en que coronan a Chocano “poeta de América”...

MARIELA DREYFUS

New York University

1. La ruptura definitiva de los moldes modernistas y posmodernistas todavía vigentes, incluso en la obra primigenia del propio Vallejo, *Los heraldos negros* (1918), publicada apenas cuatro años antes que *Trilce*. Sin embargo, Vallejo desde el principio va creando su propio universo, personal, intransferible, que se asienta con particular intensidad a partir del segundo libro. En ese sentido, ya en *Los heraldos negros* hay atisbos o antecipos de lo que sería *Trilce*, por ejemplo, esas grandes preguntas metafísicas en torno a Dios, al destino, están presentes ya en poemas como “Los dados eternos” o en el que da título a la colección. Lo mismo el tema del entorno familiar, lo doméstico, desplegado en la última sección, “Canciones del hogar”, apelando al uso de giros lingüísticos de un modo totalmente novedoso en nuestra poesía. A nivel latinoamericano, ya un poeta como el chileno Huidobro, también brotado en las canteras del posmodernismo, había empezado a transitar, primero desde nuestro continente y luego en Europa, su propia senda vanguardista, muy cercana al cubismo y al ultraísmo, en colecciones como *El espejo del agua* (1916) donde aparece su fascinante “Arte poética” que anuncia: “Estamos en el ciclo de los nervios”. En esta órbita se inscribirán también sus breves colecciones francesas, entre otras, *Horizon carré* (1917), *Ecuadorial* y *Tour Eiffel*, ambas de 1918. Por otra parte, ese mismo año de 1922, Oliverio Girondo publica una colección bastante vanguardista también, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, con un espíritu lúdico y un afán por desestabilizar la gramática del poema. Pero ninguna de esas experiencias se compara con ese detonante definitivo que significa *Trilce*, colección de 77 poemas de altísima confección en los que Vallejo hace estallar el idioma por los aires y lo reconstituye —tierra adentro— tanto con los aportes de la reciente vanguardia europea como con el magma de su propio genio, ese milagro inexplicable que hace que la poesía exista y perdure sobre el mundo.
2. Lo más aproximado sería, como dije, ese tono *ternuoso* (es suyo el adjetivo) que Vallejo utiliza en la última sección de *Los heraldos negros*, que además permite el

ingreso a su poesía de algunos localismos, quechuismos y neologismos que se hacen más recurrentes a partir de *Trilce*, como un recurso que complejiza y enriquece su poética. Pienso en este sentido tanto en el poema “A mi hermano Miguel” de *Los heraldos negros*, donde el juego infantil de las escondidas se erige en una conmovedora metáfora de la ausencia, como en el poema III de *Trilce*, donde al final se evoca, con un tono y un lenguaje similares al del primero, el tema de la soledad del yo a partir del desencuentro con los hermanos —Aguedita, Nativa, Miguel— cuyos nombres corresponden a los de tres de los hermanos menores de Vallejo. Cabe recordar, en relación con esto, el ensayo que Saúl Yurkievich le dedica a Vallejo en su tomo *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*, donde propone que los poemas menos herméticos de *Trilce*, aquellos en los que de algún modo la densidad expresiva se atempera y se restituye, temporalmente al menos, la función comunicativa del lenguaje, son justo aquellos dedicados a la madre, la familia, el hogar.

3. Bueno, sin duda lo que estaba en juego era la visión del mundo de las clases dominantes, todavía afincadas en el gusto modernista y el fasto a la francesa, frente a una voz tan desconcertante como la de Vallejo, quien decide publicar bajo su responsabilidad y sintiéndose absolutamente solo en su apuesta, ese libro que hace implosionar el lenguaje, la sintaxis, incluso la semántica. Por supuesto que era de esperar —y eso lo sabía el propio poeta— que tal grado de experimentación le volaría los sesos a la crítica oficialista, al punto de que uno de sus representantes, Clemente Palma, lo envió a que se amarrase a los rieles del tren de Malabrigo. Por suerte Vallejo fue más listo y se mandó mudar a París para nunca más volver.
4. En la secundaria de donde me gradué a los dieciséis años, había leído algunos poemas de *Los heraldos negros* incluidos en el libro de texto de Literatura peruana. Me había gustado mucho, claro, lo mismo que los poemas y cuentos de Abraham Valdelomar. Pero leer en la bella edición de Mosca Azul editores los tres tomos de la *Obra completa* de Vallejo, que adquirí al año siguiente, fue una experiencia fundamental para mí, *telúrica* y *magnética*, para decirlo con palabras del propio vate. *Trilce* me atrajo con toda su fuerza desde jovencita y es uno de esos libros que releo con frecuencia y siempre me dice algo nuevo. Es inagotable.
5. Me parece que esta discusión va perdiendo vigencia ahora que se puede ver en perspectiva la producción poética de la generación del cincuenta, que en muchos de los casos puede leerse como la “obra completa” de cada quien, puesto que, salvo Germán Belli y Lola Thorne, los demás miembros de esta rica y versátil generación han partido ya. Me parece que ya no es tan cierta aquella clasificación entre los poetas “puros” y los “sociales”. Es decir, por un lado, poetas de los considerados “puros” como Jorge Eduardo Eielson, que se gana el Premio Nacional de Poesía con *Reinos* (1942), un libro neosimbolista donde el influjo de

Rilke se percibe, escribe en la década siguiente un conjunto como *Habitación en Roma* (1951), donde la preocupación por la otredad, incluso el reclamo social, están presentes. O está Washington Delgado, al principio tan apegado al lirismo puro de la generación española del 27, que más adelante escribe conjuntos que se inscribirían fácilmente en la vertiente social, como *Un mundo dividido* (1970) o *El cantar de Artidoro* (1994), dos de los puntos más altos de su producción. Por otro lado, uno de los considerados poetas “sociales”, Juan Gonzalo Rose, tiene un interludio bastante lírico y experimental, en un libro de poemas en prosa, *Las comarcas* (1964), donde en ciertos pasajes se habla de la pasión homoerótica. Con esto quiero decirte que los poetas tienen en general una producción mucho más dialéctica que lo que los críticos en principio pueden detectar.

6. La edición crítica de *Trilce* (Cátedra, 1991) no es tan reciente, pero resulta un trabajo bastante acucioso y, en general, acertado en sus interpretaciones de los poemas trilceanos; es un texto de consulta obligada en las escuelas de posgrado, te diría, como tantos otros volúmenes editados por el incansable Ortega. Fuera de eso, me tomo la libertad de referirme aquí a dos muy recientes derivas poéticas del libro. Primero, en los poemas de *Los salmos fosforitos* (2017), enumerados también en romanos, la joven poeta valenciana Berta García Faet emprende un diálogo en clave con la experimentación y la ruptura sintáctica de *Trilce* y crea efectos polifónicos notables. Por su parte, el poeta *nuyoricano* Urayoán Noel, siempre interesante y atrevido, con la ayuda de las nuevas tecnologías hizo una “traducción digital” de *Trilce* al inglés, cuyo resultado fueron versiones aún más enigmáticas que los ya complejos textos del original. Así, ese aspecto sonoro de *Trilce*, ese chirrido que se marca con la insistencia de las erres o las triples “v” de los poemas iniciales, es llevado a la máxima potencia y el resultado es sorprendente.
7. Sí claro, ambas experiencias de trauma, la orfandad materna y el encierro, están imbricadas en este conjunto y son las que gatillan ese cataclismo verbal que es *Trilce*. Fíjate que, si miramos la cronología, la muerte de la madre ocurre en agosto de 1918, y los 113 días de cárcel le acontecen desde noviembre de 1920 a febrero de 1921, prácticamente enmarcando los años de escritura del poemario. Lo maravilloso es ver lo que hace Vallejo en su escritura con esta doble experiencia nefasta, lo que le hacen sus poemas al lenguaje, el modo en que la torsión se extrema a medida que las sensaciones de pérdida, de oclusión, se subjetivizan desde la sensibilidad extrema del poeta.
8. Hay tantos logros en *Trilce*, un poemario total, extraordinario. Lo político se enhebra aquí con la propia confección del poema, de cada uno de ellos, labrados con precisión de orfebre y, al mismo tiempo, fundando una nueva sintaxis, un nuevo ritmo, una nueva respiración. La vocación de Vallejo por remecer todas las

estructuras del idioma, al modo de “esas posaderas sentadas para arriba” que nombra en el poema XIV, por resquebrajar la armonía y rearmarla, al modo de los cuadros cubistas, de quebrar la letra y luego restituirla a lugares impensados, es sin duda un gesto político, el mejor modo de devolverle al mundo un reclamo poderoso ante la confiscación de su libertad.

9. Esa decisión es difícil; en primer lugar porque existe consenso crítico respecto a que en *Trilce*, cada uno de los 77 poemas enumerados en romanos, tiene una forma y una concepción distinta, pero todos son igualmente excepcionales. Para mí estos poemas son también artefactos de palabras, tienen materialidad, espesor, volumen; esto que digo no es gratuito: se sabe que el modo personal en que Vallejo sintonizó con la vanguardia europea, primero en Trujillo y luego en Lima, fue a través de la lectura de revistas como la ultraísta *Escritura*, de Madrid, donde se habían difundido poemas de Apollinaire y Jacob, fundadores del cubismo y grandes innovadores de las formas posibles del poema. En *Trilce*, la división de las estrofas, el desplazamiento de los versos en la página, los silencios, son fundamentales también para tensar la emoción, es decir, la experimentación formal está absolutamente ligada al sentido, de allí que cada poema, al tiempo que se disemina, dice lo justo y logra sostenerse, se sostiene, en la *línea mortal del equilibrio*, como reza magistralmente el verso final del poema I. En todo caso, si se trata de elegir, y apelando a cierta flexibilidad, me quedo con dos pares de poemas que modulan dos de los temas recurrentes del poemario, el sentimiento amoroso y la madre, de modos opuestos y complementarios, como en un juego de espejos. Por un lado, están el poema XI, que comienza: “He encontrado a una niña” y el poema XIII, que empieza: “Pienso en tu sexo”; el primero habla del amor todavía inocente que apenas despierta al deseo; el segundo alude directamente al amor erótico, sexual. El segundo par lo conforman para mí el poema XXIII que inicia: “Tahona estuosa de esos mis bizcochos / pura yema infantil, innumerable, madre” y el LXV, en cuyos dos primeros versos se lee: “Madre, me voy mañana a Santiago / a mojarme en tu bendición y en tu llanto”. En ellos, el lazo materno se modula en dos instancias temporales distintas, la infancia receptora del alimento —la yema— de la madre y la adultez temprana —Vallejo quedó huérfano a los veintiséis años— cuando en su ausencia irremplazable la figura materna queda consagrada como esa “muerta inmortal”, a la que seguirá evocando el poeta, hasta entrada la madurez, con la misma emoción y belleza.
10. César Moro, otro de nuestros poetas de culto, tiene un ensayo sobre Eguren, incluido en *Los anteojos de azufre*, donde evoca esa noche de la coronación para contraponer la figura de Chocano, el poeta laureado por el presidente Leguía en el Palacio de la Exposición, y la del poeta barranquino quien con su “aire de ser perdido en las nubes, de no tener nada que ver ni hacer fuera de la poesía”,

contempló desde una butaca en penumbra la fastuosa ceremonia. Tanto Eguren como Vallejo traen una sensibilidad, un sentido estético, un modo de armar —y desarmar— la palabra que definitivamente se adelanta a su tiempo y va minando la tendencia modernista supérstite de su época, al tiempo que recibe, cada uno a su modo, el fervor de unos cuantos iniciados y la indiferencia casi total del resto de sus coetáneos. Pasa así siempre con la poesía visionaria, ¿verdad?

GEMA ARETA MARIGÓ

Universidad de Sevilla

1. Fue una revolución. También un revulsivo, un poemario irritante que cambió para siempre la manera de enfrentarse a la poesía (autor y lector).
2. Existen nexos temáticos, implicaciones biográficas, una nervazón de angustia compartida. Es necesario el diálogo para ver la evolución del estilo de Vallejo.
3. No hubo polémica. *Trilce* cayó en el mayor de los vacíos.
4. Hasta hoy la misma impresión: muchas preguntas. La lesión de la incógnita / la lesión de la respuesta.
5. La poética de Vallejo se debe a las misturas constantes, juntas de contrarios. Poesía bajo la línea de todo avatar. CAMBIO. Sus lectores están siempre en el porvenir.
6. Me parece una aportación importante la de José Antonio Mazzotti con su “Vallejo migrante”: la nostalgia, la migrancia y el ansiado retorno al lugar de origen.
7. No imagino la poesía más que en relación con la vida (siguiendo a Wilhelm Dilthey).
8. No utilizaría ese verbo para *Trilce*. Sí creo que están presentes su conciencia artística y todo lo que remuerde su sangre.
9. Por su lugar, *Trilce* I, porque Vallejo quiso abrir así su libro. Sus dos primeros versos son un manifiesto total. La pregunta por el otro, por los otros / la función poética: “testar las islas que van quedando”.
10. Se puede comprender el retraso en el reconocimiento de Vallejo. Las historias de la poesía tienen muchas guerras literarias.

JULIO ORTEGA

Brown University

1. Confirma que nuestra tradición, como dice Octavio Paz, es la ruptura. La continuidad corresponde a lo establecido y confirmado y termina volviendo al lenguaje. La ruptura, en cambio, es una desgarradura en el corpus poético, un asalto a la institución del lenguaje poético establecido. Lo comprobamos, primero, en Eguren, que nombra otro mundo, alterno y en fuga. La alquimia de su lenguaje no se resigna a nombrar el mundo, lo hace transparente, pura creación del habla. *Trilce* es, claro, más extremado y su batalla contra el lenguaje cotidiano demanda otro mundo, otro lector. Sintoniza con la vanguardia radical que postula un lenguaje que no duplica lo real, ni lo elogia ni condena, lo sustituye, lo desentraña y nos deja otro lenguaje. Es una gran crítica del lenguaje como mapa del mundo. Todo está por rehacerse, nos dice, para recuperar la materia original, por fin liberada.
2. Hay continuidad de la ruptura, libertad de la retórica literaria y la noción de que el mundo emocional requiere forjar su propia representación.
3. La polémica no fue interesante. El lenguaje por sí mismo es un mapa del mundo, pero *Trilce* nos dice que nos falta otro mapa, el trílrico, que introduce una lógica distinta, rebelde y, tal vez, tan radical que es irrepetible.
4. El lector es otro lector cada vez que relee un libro. Con *Trilce*, que es una obra haciéndose, no acabada, procesal, no ideológica ni programática, ocurre que cada vez que lo abrimos somos otro lector. Es la aventura de leer emocionalmente, un saber puesto a prueba.
5. Es una dicotomía modesta, digamos. Vallejo no es puro ni social, pertenece a otra tribu, donde siguen trabajando Mallarmé, Joyce, Becket; cada uno de ellos coincide con Vallejo en más de un punto.
6. Si no es novedosa, no es sobre *Trilce*. Siempre digo que sus mejores lectores son los jóvenes.
7. Sí, es más autobiográfico de lo que parece. Pero sería un error buscar a Vallejo en *Trilce*, si le rompió el cuello al cisne no fue para contarnos sus penas. Escribe en la euforia de las vanguardias, cuando el lenguaje ya no es suficiente para entender el mundo. Por eso es paralelo a Joyce, a Becket, y en el arte tiene sus mayores paralelos, sobre todo en Torres García. Los dos estaban en París cuando se inauguró una muestra clave de objetos precolombinos. Ambos asumieron ese lenguaje prehispánico para reconstruir, en español, un lenguaje nativo y equivalente. Por eso el arte de Torres García y el poema de Vallejo

emplean las piedras como sílabas, reconstruyendo otro escenario, en el mero español y la representación andina de su tiempo.

8. Lo dudo, sería más bien un logro sin drama. *Trilce* nos recuerda que “solo lo difícil es estimulante”.
9. Pues el poema que no escribió, que no está en el libro y que gravita sobre la lectura como una máquina gestante, capaz de producir otra poesía, otro lenguaje, otro lector.
10. Modesta ironía. Es el año en que se publica el *Ulises* de Joyce. Al final, no acabaremos de leer *Trilce*, es un libro que no termina.

VÍCTOR VICH

Pontificia Universidad Católica del Perú

1. *Trilce* es un momento cumbre de la vanguardia. Hay otros, por supuesto (*Altazor*, *Espantapájaros*, *5 metros de poemas*, *Tuntún de pasa y grifería*, etcétera), pero la particularidad de *Trilce* es que no se detecta en él adscripción a alguna escuela y, en ese sentido, resalta como libro por su extrema singularidad. Hoy podemos decir que su propuesta se construye desde un nuevo posicionamiento ante el lenguaje, desde una batalla contra formas fosilizadas del decir, desde la conciencia de las posibilidades siempre diferidas de la significación, pero, sobre todo, desde la confrontación con los límites del lenguaje. En *Trilce*, Vallejo hace más claro que el “yo no sé” de *Los heraldos negros* significa “yo no puedo decir” o, quizá mejor, “el lenguaje no me deja decir lo que quiero decir” o, más aún, “no hay palabras para decir lo que uno quiere decir”. Agamben dice que el hombre ve el mundo a través del lenguaje pero el problema es que nunca ve el lenguaje. En *Trilce*, Vallejo muestra al lenguaje en sus inmensas posibilidades, pero, sobre todo, con todas sus heridas e imperfecciones. *Trilce* —lo han dicho muchos— es un libro que ya no confía en la transparencia de la expresión poética. No se trata, por tanto, de una vanguardia autolebratoria de sus hallazgos sino del testimonio de un límite que busca salidas en su performatividad, en una nueva acción lingüística. Cuando Vallejo inventa una palabra, o cuando escribe al revés, lo hace porque se encuentra en una lucha que horada al lenguaje para mostrar una dimensión no lingüística de la existencia. *Trilce* está hecho de palabras, pero apunta hacia algo que está fuera del lenguaje. Es un discurso, pero es también un acto, una forma de intervención. “Ahora me he sentado a caminar”, dice en *Trilce* XV.
2. En toda la poesía de Vallejo hay quizá más continuidades que rupturas, aunque esto parezca arriesgado decirlo. La herencia del modernismo es clara en toda su

escritura y muchos poemas de *Trilce* bien pudieron estar en *Los heraldos negros*. Ideológicamente hay mucha continuidad: la crítica a la modernidad la vemos en todos sus libros. Vallejo es un poeta absolutamente socialista desde el inicio gracias a un entendimiento profundo del mensaje cristiano. El punto diferencial en *Trilce* es, sin embargo, la ausencia de Dios. Hay, claro, muchas imágenes religiosas, pero estas se encuentran fuertemente desacralizadas (un “establo meado”, por ejemplo) y se nota que ya no pueden ofrecerse como garantes para la vida. Al caer la religión, al mirar críticamente el discurso de la modernidad, la realidad se queda sin soportes y el mundo y el lenguaje se desestructuran. La lucha de *Trilce* es testimonio lingüístico de la profunda desorientación moderna.

3. Jorge Puccinelli Villanueva ha realizado una enorme y valiosa investigación al respecto donde se nota que la recepción de *Trilce* fue mucho más compleja y heterogénea de lo que se nos había dicho. Es cierto que muchos lo consideraron un libro oscuro y disparatado, pero muchos otros resaltaron su valor. El libro se leyó en varios lugares del país, mucho más de lo que pensábamos. Hubo polémica y debate en Trujillo, en Chiclayo, en Eten y en Lima. Se publicaron artículos en los diarios *El Norte*, *El Tiempo* y *El País*. Participaron muchos intelectuales de distintas ciudades. Hoy algunos nos sentimos deudores del prólogo de Antenor Orrego, del interés de Juan Espejo, de ese osado artículo de José León Barandiarán, de la siempre admirable lucidez de Mariátegui.
4. Como el de cualquier lector, mi primer acercamiento a *Trilce* fue desconcertante: a veces de asombro y deslumbramiento, pero a veces de absoluta confusión. *Trilce* es un libro que espanta y seduce al mismo tiempo. Siempre me detuve en algunos poemas y quedé fascinado con varios versos (“vusco volvvver del golpe el golpe; dame aire manco, dame ir galoneándome de ceros a la izquierda; cómo quedamos de tan quedarnos; a veces doyme contra todas las contras”, etc.) pero nunca lo pensé en su conjunto. Durante el encierro por la pandemia, con mi gran amiga Alexandra Hibbett iniciamos una lectura detenida de *Trilce* poema por poema. El impacto ha sido absoluto. Hemos escrito juntos un libro sobre *Trilce*.
5. El estereotipo es que *Trilce* es un poemario “puro” que no habla de la vida social sino solo de lo íntimo y del lenguaje. Muchos piensan que se trata de un libro sobre la cárcel. Nada más equivocado o incompleto. La mayoría de poemas de *Trilce* refieren al trauma por una ruptura amorosa, pero siempre lo hacen en el marco de representar la condición de la vida moderna en su hipocresía y en su falta de libertad. En *Trilce* se representa con notable fuerza poética la voluntad panóptica del mundo moderno, el control del tiempo, la explotación injusta del trabajo asalariado, la pérdida de un sentido más orgánico de la existencia. *Trilce* es un *cabezazo brutal* que deconstruye el discurso sobre el progreso que la

modernidad capitalista ha traído consigo. En el último poema de *Trilce*, un verso, muy potente, desbarata lo que hoy seguimos entendiendo por “desarrollo”: “¿no subimos acaso para abajo?”.

6. Los clásicos son clásicos porque cada época produce una lectura nueva de ellos. Las diferentes aproximaciones literarias sirven para mostrar la densidad del lenguaje y de su conversión estética. Se trata de una densidad que solo puede irse develando en el tiempo. En este caso, *Trilce* es un clásico no porque sea un “modelo” (a la vieja usanza) sino porque muestra una crisis: la crisis del lenguaje, la crisis de la subjetividad moderna, la crisis de un modelo de producción —el capitalismo— que oculta todas las ruinas que va dejando. *Trilce* es un libro que suspende las leyes habituales del sentido para apuntar hacia otra cosa, hacia otro lugar. Es muy interesante notar cómo hoy los grandes filósofos contemporáneos están hablando de Vallejo. Badiou dice que es uno de los mejores poetas de la primera mitad del siglo xx en todos los idiomas y Agamben dice algo mucho más radical. Copio la cita:

...o en palabras de Spinoza, el punto en el cual la lengua que ha desactivado sus funciones utilitarias, reposa en sí misma, contempla su potencia de decir. En ese sentido, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, los *Cantos* de Leopardi y *La semilla del llanto* de Giorgio Caproni son la contemplación de la lengua italiana, la *sestina* de Arnaut Daniel, la contemplación de la lengua provenzal, *Trilce* y los poemas póstumos de César Vallejo, la contemplación de la lengua española, las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud, la contemplación de la lengua francesa, los *Himnos* de Friedrich Hölderlin y las poesías de Georg Trakl, la contemplación de la lengua alemana. (2019, p. 46)

7. Sí, pero en *Trilce* hay también una opción por desingularizar y por abstraer. Se trata de poemas que no se quedan en la anécdota privada, sino que han optado por leer los hechos de la vida como alegorías de problemas humanos (y políticos) de largo alcance. Los niveles de simbolización y metaforización en *Trilce* son realmente impresionantes. Hasta las referencias históricas y contextuales son siempre polisémicas. Sin duda, la principal experiencia que *Trilce* comunica es la experiencia física del poema en sus sonidos, en sus ritmos, en su polisemia, en sus propias discordancias. *Trilce* es un exceso de materialidad y de sentido.
8. Sí. *Trilce* es un poemario radicalmente político. Su política comienza por el lenguaje y es desde ahí que lo va tomando todo. *Trilce* es probablemente el poemario peruano donde observamos una verdadera “estética materialista”. Una estética que parte de la materialidad de las palabras, continúa por el cuerpo y apunta finalmente a representar las duras condiciones del trabajo humano, como esos *alfiles* que trabajan en las islas guaneras o como ese migrante que gana un sueldo miserable. Mucho más aún: *Trilce* XLVIII es un texto sorprendente

sobre la conversión del dinero en capital. Más aún: el famoso poema sobre la madre termina como una reflexión política abrumadora sobre la vergonzosa mercantilización del mundo.

Tal la tierra oírás en tu silenciar,
 cómo nos van cobrando todos
 el alquiler del mundo donde nos dejas
 y el valor de aquel pan inacabable.
 Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
 pequeños entonces, como tú verías,
 no se lo podíamos haber arrebatado
 a nadie; cuando tú nos lo diste,
 ¿di, mamá?

9. Creo que esa es una pregunta imposible o, en todo caso, imposible para mí. Lo que puedo decir es que hay en *Trilce* algunos grupos temáticos desde los cuales podemos agrupar los 77 poemas. Estos grupos, siempre interconectados, son: la irrupción de la modernidad y la institución carcelaria; el fin de la infancia y el comienzo de la adultez; la pasión erótica y la crisis amorosa; el sentido de la creación artística ante la injusticia y el absurdo existencial. Cada lector podrá encontrar, quizá, el poema que más lo interpela en cada rubro.
10. Sí, pero se ha dicho también (infinidad de veces...) que es el año del *Ulises* de Joyce, de *La tierra baldía* de Eliot, de las *Elegías de Duino* de Rilke, del cuarto tomo de *En busca del tiempo perdido* de Proust, etc. En todo caso, el primer poema de *Trilce* trata sobre algo tan humilde (y abyecto) como el acto de defecar y, desde ahí, Vallejo se propuso retar a la literatura del momento afirmando la necesidad de que el arte no solo represente la belleza y la armonía, sino también lo sucio y lo desequilibrante como experiencia central del sujeto en la modernidad. Ante la constatación de que el capitalismo iba tomando el mundo, en los versos de *Trilce* también es posible oír, como en las grandes obras artísticas, los ecos del poder y de la represión social. Joyce representó la modernidad con esta frase: "Oí la ruina de todo espacio, estrépito de vidrios rotos y paredes en derrumbe; y el tiempo, una descolorida llama final". Vallejo (desde Santiago de Chuco, o en Trujillo o en Lima) fue igual de contundente, pero lo dijo de una manera más rural: "se ha puesto el gallo incierto, hombre" (*Trilce* XIX).

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo.

La idea de Dios en la poesía de César Vallejo y Martín Adán

THE IDEA OF GOD IN THE POETRY OF CESAR VALLEJO AND MARTIN ADAN

Andrés Piñeiro
Universidad de Lima
mpineiro@ulima.edu.pe

RESUMEN

El presente texto tiene como propósito dar cuenta de la idea de Dios en las obras poéticas de los autores peruanos César Vallejo (1892-1938) y Martín Adán (1908-1985). En la obra de ambos poetas está presente dicha idea. En el caso de Vallejo, la idea de Dios está marcada por las características humanas, sobre todo de carácter negativo, que el poeta le atribuye a la divinidad y el grado de confrontación que tiene con ella en *Los heraldos negros*, *Trilce* y *Poemas humanos*. Así mismo, se destaca una suerte de armonía con la divinidad en *España, aparte de mí este cáliz*. En el caso de Martín Adán también se observa la presencia de la idea de Dios en toda su obra poética, pero con dos actitudes distintas hacia ella. La primera, de conformidad con la tradición cristiana, como se ve desde los poemas iniciales agrupados bajo el título de *Itinerario de primavera* hasta *Travesía de extramuros*. *Sonetos a Chopin*. La segunda, de distancia frente a dicha tradición. Finalmente, se ofrecerán las semejanzas y diferencias de la apropiación de la idea de Dios en las obras de ambos autores.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo, Martín Adán, Dios, dogmatismo, herética.

ABSTRACT

The purpose of this text is to account for the idea of God in the poetic works of Peruvian authors Cesar Vallejo (1892-1938) and Martin Adan (1908-1985). This idea is present throughout their collections of poems. In the case of Vallejo, the idea of God is marked by human characteristics, mainly of a negative nature, which the poet attributes to divinity and by the degree of confrontation he has with it in *Los heraldos negros*, *Trilce* and *Poemas humanos*. Likewise, a kind of harmony with divinity stands out in *España, aparte de mí este cáliz*. In the case of Martin Adan, the idea of God is also present, but with two different attitudes. The first, following Christian tradition, can be found in the initial poems grouped under the title *Itinerario de primavera* up to *Travesía de extramuros*. *Sonetos a Chopin*. The second falls far from that tradition. Finally, we present the similarities and differences in the appropriation of the idea of God in the works of both authors.

KEYWORDS: Cesar Vallejo, Martín Adan, God, dogmatism, heretics.

Independientemente de si cuestionamos o no la existencia de Dios, esta sigue presente entre nosotros. No solo en las construcciones que la evocan —iglesias, catedrales, parroquias—, sino también en nuestro lenguaje cotidiano —“perdóname”, “sálvame”, “hagamos un sacrificio”—. El lenguaje poético no es una excepción. En lo que sigue veremos cómo esta idea ha permanecido en los poemas de César Vallejo y Martín Adán.

La idea de Dios atraviesa toda la obra poética de César Vallejo; con mayor presencia en *Los heraldos negros* que en *Trilce*, *Poemas humanos* o *España, aparta de mí este cáliz*; sin que esto implique menor importancia o intensidad. Destacan los atributos humanos que el poeta le confiere a la divinidad, mayormente de carácter negativo, y una confrontación con ella en *Los heraldos negros*, *Trilce* y *Poemas humanos* y una suerte de reconciliación con Dios en *España, aparta de mí este cáliz*.

En el poema “Los heraldos negros”, que da título al primer poemario de Vallejo, Dios aparece con un atributo humano negativo, el odio, cuyo fin consiste en desearle el mal a alguien que nos inspira aversión o antipatía. Este atributo sirve de comparación con los golpes que nos da la vida. No se dice por qué Dios lo posee, solo sabemos que son pocos, que hacen un daño terrible al hombre más fuerte y que son sangrientos. También se nos dice que podrían ser “los potros de bárbaros atilas” o “los heraldos negros” que nos envía la muerte. Y que “Son las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema”. Leamos un fragmento:

Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma...Yo no sé! (Vallejo, 2014, p. 99).

Pero, a pesar de decirnos tantas cosas sobre la vida, la naturaleza humana, del atributo divino, incluso de la historia, hay algo que el poeta ignora o encuentra inexplicable. Es interesante que en este poema con el que se inicia *Los heraldos negros* y que es uno de los más celebrados del poeta, confluyan dos presencias significativas en la obra de Vallejo: Dios y el hombre. Para James Higgins (1967), autores como Antenor Samaniego, José María de Romaña García y Antonio Fernández Spencer han enfatizado el aspecto místico-religioso de la poesía de Vallejo y otros, como Noël Salomon han destacado su lado esencialmente humano, preocupado por la “situación terrestre del hombre” (Higgins, 1967, p. 48). Higgins considera oportuno aclarar el significado del término “religión”, ya que este opera en dos niveles diferenciados que no han sido mencionados por los autores citados: “En efecto, la religión supone dos actitudes: una frente a Dios, y otra frente a los demás hombres” (Higgins, 1967, p. 48).

Con respecto a la actitud de Vallejo frente a Dios, Higgins considera que en *Los heraldos negros* “Dios aparece primero como hostil, cruel e injusto” (Higgins, 1967, p. 48); también “como un ser impotente, digno de lástima” (Higgins, 1967, p. 49). La

injusticia divina genera en el poeta un tono de rebelión romántica; la impotencia divina, un sentimiento de compasión. La conclusión a la que llega el estudioso británico no deja de sorprender: "Ahora bien, el concepto de un Dios hostil o impotente contradice la esencia misma de la divinidad. La conclusión lógica de tales conceptos es que Dios no existe" (Higgins, 1967, p. 49). Consideramos que la lógica no es un buen recurso para demostrar la existencia de Dios o no; mucho menos la hostilidad o impotencia divinas.

En "Para el alma imposible de mi amada", Dios aparece con dos atributos humanos que también podríamos llamar negativos o ajenos al cristianismo:

Amada: no has querido plasmarte jamás
Como lo ha pensado mi divino amor.
 Quédate en la hostia,
 ciega e impalpable,
 como existe Dios. (Vallejo, 2014, p. 172)

Precisamente, Dios se hace presente en la eucaristía. Y no solo es esta circunstancia, Dios siempre está presente en cualquier lugar para el devoto. Pero el poeta sí asume que su amor es divino. Aquí podría tratarse de un amor platónico o idealizado.

En "Setiembre" tenemos la presencia de Magdala, que nos remite al lugar de nacimiento de María Magdalena, ubicado a orillas del Mar de Galilea donde convergen judaísmo y cristianismo. Aquí parece estar más cerca de una amada que, alejada de Dios, permite al poeta un encuentro feliz:

Solo esa noche de setiembre dulce,
Tuve a tus ojos de Magdala, toda
La distancia de Dios... y te fui dulce! (Vallejo, 2014, p. 128)

En "Los dados eternos", la creación aparece como unos dados roídos que no tienen más destino que la extinción, como si el mundo se le hubiera ido de las manos a Dios. Sin embargo, el poeta asume su devoción y, al mismo tiempo, le reclama que no saber ser Dios es debido a que no fue hombre:

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada a tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él! (Vallejo, 2014, p. 178)

Los griegos dejaron de creer en sus dioses porque estos se revelaban demasiado humanos y los cristianos dejaron de creer en Dios porque este se revelaba demasiado inaccesible en su divinidad. El poeta es un ser sufriente en la vida, es su condición. Dios no puede ser un ser sufriente porque no es hombre y porque está al margen de su creación. Lo cual dista mucho del dogma cristiano que nos dice que Dios se hizo hombre y murió en la cruz y está pendiente de su creación. Para el poeta, que el hombre sufra a Dios lo hace Dios. Puede resultar contradictorio asumir la existencia de Dios, asumirlo como creador y negarle su divinidad porque no tuvo un atributo que precisamente no puede tener en su condición de Dios.

En “Dios”, el sentimiento que lo une a la divinidad, lejos de acompañar al poeta, lo deja en orfandad; a pesar de mostrarse hospitalario, Dios muestra un “dulce desdén de enamorado”; cuando más cerca se siente el poeta de Dios, más llora su creación; cuando más le expresa su devoción y reconoce su amor, más le atribuye a Dios un sufrimiento por todo lo creado:

Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anohecemos. Orfandad...

Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé qué buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.

Oh, Dios mío, recién a ti me llego,
hoy que amo tanto en esta tarde; hoy
que en la falsa balanza de unos senos,
mido y lloro una frágil Creación.

Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado
de tanto enorme seno girador...
yo te consagro Dios, porque amas tanto;
porque jamás sonríes; porque siempre
debe dolerte mucho el corazón. (Vallejo, 2014, p. 184)

En “Espergesia”, el poeta asume que Dios estuvo enfermo, grave, porque él no tiene atributos que lo hagan una criatura digna de su creador: es malo, no bueno; siente un vacío existencial, no una plenitud vivencial; sus versos son fúnebres, no alegres, etc. El poeta ve en la divinidad el origen de su lamentable situación, no da ese paso que lo libere de un Dios que lo agobia. Precisamente, es esta ambigüedad la que le confiere a este poema una magnífica intensidad en su despliegue:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hermano, escucha, escucha...
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben
que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda...
y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave. (Vallejo, 2014, pp. 194-195)

En *Trilce*, la presencia de Dios no es tan persistente como la apreciada en *Los heraldos negros*, pero no por ello es menos significativa. De pronto, la confrontación

con la divinidad dejó su lugar a la confrontación con el lenguaje. O, como ha señalado James Higgins: “Nos invita a enfrentar las realidades de la vida terrestre, a quemar las naves para evitar la tentación de evadir nuestra responsabilidad de hombres recurriendo a soluciones religiosas” (Higgins, 1967, p. 50).

En el poema XIII, como vimos en “Setiembre” de *Los heraldos negros*, la conciencia no le permite al poeta gozar de una vida sexual plena como lo haría el “bruto”, cerca de la inconsciencia o la animalidad. A pesar, incluso, de que la naturaleza de la acción tenga su modelo en la divinidad:

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede. (Vallejo, 2014, p. 212)

En el poema XLVII, el destino del poeta podría recaer en la divinidad. Llama la atención que las alternativas propuestas estén referidas a la carrera sacerdotal, a la santidad o a un “columnario dolor de cabeza”. Destaca que el poema no tenga un tono fúnebre o trágico, sino más bien uno irónico y distendido:

Se va el altar, el cirio para
que no le pasase nada a mi madre,
y por mí que sería con los años, si Dios
quería, Obispo, Papa, Santo, o talvez
sólo un columnario dolor de cabeza. (Vallejo, 2014, p. 255)

En *Poemas humanos*, al igual que en *Trilce*, la presencia de Dios no es tan notoria, pero no deja de darnos algunos atributos divinos. En “Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimas...”, aparece un “Dios desgraciado”. Llama la atención el término “desgraciado”, es decir, aquel que ha perdido la gracia, un atributo divino. También que el término esté escrito con minúscula inicial —podría sugerir que su divinidad ha quedado disminuida— y también que “quitarse la frente” sea un requisito para hablar con él.

¿La muerte? ¡Opónle todo su vestido!
¿La vida? ¡Opónle parte de tu muerte!
Bestia dichosa, piensa;
dios desgraciado, quítate la frente.
Luego, hablaremos. (Vallejo, 2014, p. 400)

En “Traspié entre dos estrellas”, hay personas que merecen ser amadas, sobre todo, aquellas que tienen alguna carencia. Llama la atención el tono del poema; nos

hace recordar a las bienaventuranzas bíblicas, sobre todo, aquella que aparece en Mateo 5, 8: "Bienaventurados los de corazón limpio, pues ellos verán a Dios". En este poema leemos:

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,
el que paga con lo que le falta,
el que duerme de espaldas,
el que ya no recuerda su niñez; amado sea
el calvo sin sombrero,
el justo sin espinas,
el ladrón sin rosas,
el que lleva reloj y ha visto a Dios,
el que tiene un honor y no fallece! (Vallejo, 2014, p. 427)

Es interesante que Higgins destaque que en *Poemas humanos* la poesía de Vallejo asuma un tono religioso para dar cuenta de los asuntos humanos:

Es evidente que Vallejo ha captado un tono religioso en su poesía. Pero, al mirar más de cerca, vemos que estos poemas de tono religioso suelen tratar de una experiencia humana y no religiosa, que el vocabulario religioso no se aplica a la divinidad sino a la humanidad. "Salutación angélica" está dedicado al comunista cuya religión es el bienestar terrestre del hombre. En "Un hombre está mirando", el Cantar de los Cantares se ve como algo ejecutado por el hombre en el acto del amor. (Higgins, 1967, p. 55)

España, aparta de mí este cáliz, como sabemos, está referido a la Guerra Civil Española, sobre todo, a la defensa de la República ante el fascismo franquista. El título nos remite al evangelio de Mateo 26, 36-42 donde este nos refiere que, estando Jesús con sus discípulos en el huerto de los olivos, les pidió a Pedro y a dos hijos de Zebedeo que lo acompañaran en sus oraciones, pero estos se quedaron dormidos antes de que el hijo del hombre terminara con sus rezos. Jesús los amonestó, se apartó y terminó su rezo: "Padre, si esta copa no puede ser apartada de mí sin que yo la beba, que se haga tu voluntad". En "Himno a los voluntarios de la República", el lugar de Dios como redentor ha sido ocupado por el obrero:

¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
perdónanos, hermano, nuestras deudas!
Como dice un tambor al redoblar, en sus adagios:
qué jamás tan efímero, tu espalda!
qué siempre tan cambiante, tu perfil! (Vallejo, 2014, p. 456)

Los atributos de Dios, que en otro momento aparecían como negativos, ahora aparecen respaldando la gesta republicana. De igual forma en "Redoble fúnebre a los escombros de Durango", aparece el atributo divino de la salvación para aquellos que

murieron durante el ataque aéreo realizado por la Aviación Legionaria italiana sobre la villa vizcaína de Durango en el País Vasco:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
padre polvo que estás en los cielos.

Padre polvo, biznieto del humo,
Dios te salve y ascienda a infinito,
padre polvo, biznieto del humo.

Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y devuelva a la tierra,
padre polvo en que acaban los justos.

Padre polvo que creces en palmas,
Dios te salve y revista de pecho,
padre polvo, terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,
padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria.

Padre polvo que avientan los bárbaros,
Dios te salve y te ciña de dioses,
padre polvo que escoltan los átomos.

Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro. (Vallejo, 2014, pp. 480-481)

No sería adecuado afirmar que, en *España, aparta de mí este cáliz*, exista un enfrentamiento con la divinidad o se le adjudique atributos humanos impropios de ella. Lo que apreciamos, en los pocos momentos en los que aparece Dios, es una

invocación del respaldo divino a las víctimas del fascismo franquista. Como diría Walter Benjamin, quien también sufrió en carne propia la barbarie franquista, que el místico y el revolucionario tienen en sus manos, cada uno a su modo, un cambio radical de la historia.

Hasta aquí hemos podido apreciar que la idea de Dios en César Vallejo está presente en toda su obra poética; con mayor aparición en *Los heraldos negros* que en *Trilce*, *Poemas humanos* o *España, aparta de mí este cáliz*, sin que esto implique una pérdida de importancia o intensidad. Las características conferidas a la divinidad pasan por atribuirle aspectos propios del ser humano, casi siempre negativos y por responsabilizarlo de sus miserias, pero también invocando su rol salvador para las víctimas de la barbarie franquista. Ahora daré cuenta de la idea de Dios en la obra poética de Martín Adán.

En “La visión del mundo de Martín Adán” (Piñeiro, 2019) he hablado de la relación entre Martín Adán y la divinidad. Sostuve que, atendiendo a su visión del mundo, se pueden identificar dos momentos en la obra poética de Adán. El primer momento va desde sus primeros textos, agrupados bajo el título de *Itinerario de primavera*, hasta *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin*, donde apreciamos una conformidad con los dogmas cristianos. El segundo va desde *Escrito a ciegas. Carta a Celia Paschero* a *Diario de poeta*, donde apreciamos una “herejía poética” con respecto a dichos dogmas. No en vano sostuve que el símbolo predominante en el primer momento era el de la “rosa”, de larga tradición en la literatura occidental y que evoca un mundo ideal y, en el segundo, el de la “piedra”, que nos sitúa en lo más concreto de la creación.

Los dogmas fundamentales del cristianismo referidos a Dios, al sacrificio, al éxtasis visionario, al mundo visto como un valle de lágrimas, al reino escatológico son aceptados fielmente por Martín Adán en el primer momento de su poesía. Como ejemplo podríamos tomar las denominadas “ripresas” —término musical que designa ocho movimientos en una composición— de *Travesía de extramares*. En la “Prima ripresa”, leemos:

(—Heme así... mi sangre sobre el ara
De la rosa, de muerte concebida,
Que, de arduo nombre sombra esclarecida
Palio de luz, de mi sombra me ampara. (Martín Adán, 1980, p. 101)

Apreciamos en este poema el momento inicial del sacrificio del poeta, que nos recuerda el pedido de Dios a Abraham de sacrificar a su hijo y al sacrificio de Cristo en la cruz, pruebas del amor al padre y modos de redimirse del pecado original. En la “Segunda ripresa” el poeta nos habla del peligro que implica el mundo terrenal, ese valle de lágrimas del cristianismo, sujeto a los avatares del tiempo, al ciclo irrevocable de nacimiento y muerte:

—Y vuelve a su alma, a su peligro eterno,
Rosa inocente que se fue y se exhibe
A estío, a otoño, a primavera, a invierno...

—¡Rosa tremenda, en la que no se quiere!...
¡Rosa inmortal, en la que no se vive!...
¡Rosa ninguna, en la que no se muere! (Martín Adán, 1980, p. 102)

El mundo terrenal se ve como el lugar de la angustia y se vislumbra el mundo ideal donde la rosa posee una vida inmortal que el poeta no logra alcanzar. En la "Terza ripresa" el poeta nos refiere otro nivel en su relación con la rosa. Esta no podrá ser captada enteramente por el entendimiento o la sensibilidad; sino por una facultad que los integre. Esta integridad al parecer ha sido alcanzada por el poeta, pero este no ha sido plenamente consciente de ello:

—No üna de blasón o de argumento,
Sino la de su gira voluptuosa,
Es la que quiero apasionada rosa...
Íntegra en mí la que compone el viento.

—Miro la innumerable en el momento;
En la ruína del redor, la hermosa;
En nada, la presente... mas la cosa
Siempre me ciñe donde yo me ausento. (Martín Adán, 1980, p. 103)

En la "Quarta ripresa" el poeta nos revela que la rosa posee una voluntad que escapa a la suya. La transitoriedad de la rosa expresa el carácter efímero del poeta. Se afianza la contraposición entre los mundos ideal y terrenal que podrá ser superada por la intervención divina:

—La que nace, es la rosa inesperada;
La que muere, es la rosa consentida;
Solo al no parecer pasa la vida,
Porque viento letal es la mirada.

—¡Cuánta segura rosa no es en nada!...
¡Si no es sino la rosa presentida!...
¡Si Dios sopla a la rosa y a la vida
Por el ojo del ciego... rosa amada!... (Martín Adán, 1980, p. 104)

En la "Quinta ripresa" el mundo terrenal, frente al mundo ideal, es visto como el lugar de la pérdida o de la caída. Esta caída primigenia nos exige un sacrificio como el suscitado en la "Prima ripresa" para redimirnos. La experiencia visionaria o mística es vista en términos de una cópula:

—Recién aparecida, änsiosa,
Ciega, no mira sino su alma extensa...
La forma ardiendo... lista a la defensa
De su apurada candidez, la Rosa.

...

—Y el mundo... ya gestado, incestuoso,
En cima y en sima de su sino breve,
Blasón de su miseria y de su gozo... (Martín Adán, 1980, p. 105)

La identidad entre la rosa y el poeta se esclarece en la "Sesta ripresa". En la inmediatez de la experiencia mística solo anidan el silencio o el goce; es imposible articular palabras. Estas requieren alejarse de tal experiencia para plasmarse. Como decía Nietzsche, los primeros filósofos marcan la decadencia de la filosofía, ya que esta deja de ser vivida por los griegos para ser escrita o meditada por Sócrates, Platón o Aristóteles:

—La rosa que amo es la del esciente,
La de sí misma, al aire de este mundo;
Que lo que es, en ella lo confundo
Con lo que fui de rosa, y no de mente. (Martín Adán, 1980, p. 106)

En la "Settima ripresa" la muerte es vista, por un lado, como el tránsito del nivel terrenal al ideal y, por otro, como fuente de constante tormento. Por ello, en *Desventura en extramares* (Piñeiro, 2003), he sostenido que la angustia, definida por Hegel en la *Fenomenología del espíritu* como el sentimiento de temor ante la pérdida total del ser, es el fundamento de la actitud trágica en la poesía de Martín Adán:

—Pues ninguno venía, la hermosa
Se dispuso a esperar a lo divino;
Que no cura de tiempo ni camino,
Sino que está esperando y es la Rosa.

—Así envejece el mármol de la diosa;
Así la mente escucha al adivino
Suceder; así el triste traga el vino;
Así consiste en saciedad la cosa...

—¡La hembra sensible, la raíz hundida
En tierra de nacencia y sepultura,
Con todos los rigores de la vida!...

—¡Y con rigor de angustia y compostura,
Se alza la Rosa, que a esperar convida,
Sin otro aviso que su hermosura! (Martín Adán, 1980, p. 107)

La "rosa misma" es vista en la "Ottava ripresa" como una "maestra sibilina", que nos remite al oráculo griego donde una sacerdotisa en trance nos relacionaba con la

divinidad en términos oscuros. Con eso se acrecienta la idea del éxtasis visionario en la poesía de Martín Adán. El poeta tiene la ardua tarea de dar cuenta de esta rosa:

—Eres la rosa misma, sibilina
Maestra que dificulta la esperanza
De la rosa perfecta, que no alcanza
A aprender de la rosa que alucina.

—¡Rosa la rosa, idéntica y sensible,
A tu ejemplo, profano y mudadero,
El poeta hace la rosa que es terrible! (Martín Adán, 1980, p. 108)

De esta conformidad con los dogmas cristianos apreciada en el primer momento de la poesía de Martín Adán, pasamos a su segundo momento, el “herético” que, como dijimos, se inicia con el *Escrito a ciegas* y concluye con *Diario de poeta*. En este momento el poeta se distancia de la tradición cristiana para asumir un punto de actitud herética.

Como he señalado en *La herética de Martín Adán* (Piñeiro, 2017), la herejía poética de nuestro autor tiene tres intensidades que revelan cuestionamiento, alejamiento y confrontación con los dogmas cristianos. Podemos percatarnos, en varios pasajes del *Escrito a ciegas*, de las dos primeras intensidades de su herética:

¿Soy la Creatura o el Creador?
¿Soy la Materia o el Milagro? (Martín Adán, 1980, p. 148)

Según la tradición cristiana, Dios es el creador del universo y los hombres sus creaturas. En el milagro, como sabemos, se dan dos aspectos, la materia en la que se da el milagro y el milagro mismo, que es una intervención divina que altera el orden natural de las cosas. El hombre no es capaz de realizar una obra divina. Incluso, la mera duda de estas verdades es incurrir, en términos religiosos, en herejía. Por ello, me he permitido llamarla “herética” para referirme a una herejía poética. Otro pasaje del *Escrito a ciegas* nos puede ayudar a entender dicha actitud del poeta:

Yo no quería ni quiero ya ser yo,
Sino otro que se salvara o que se salve, (Martín Adán, 1980, p. 147)

Según el cristianismo, la salvación es única e intransferible. Además, todos podemos salvarnos hasta el último instante de nuestras vidas. El poeta se distancia de estos presupuestos cristianos al asumir que requiere ser otra persona para adquirir la salvación, como si él mismo estuviera condenado irremediabilmente. No obstante, estas dos intensidades de su “herética” se verán exacerbadas en los poemarios que siguen, sobre todo en *Diario de poeta*, donde observaremos que asumirá un claro enfrentamiento con los dogmas cristianos:

Dios es un adjetivo. Yo soy Él, y lo ignoro.
Y con dientes limpiísimos ríe Puta si digo
Que yo, como mi sombra, sin cesar me persigo.
Y Puta ríe más, hasta molar de oro.

Y fornico después como mis religiones
—¿qué religión no es bruta?— y despierto mañana
A todas mis razones y a todas mis funciones. (Martín Adán, 1980, p. 421)

Dios no es algo accidental y el poeta no puede equipararse a la divinidad. Estar en compañía de una “Puta” no es la actitud propia de un devoto. Así como la fornicación y mucho menos hacerla con las religiones. Está claro que estos versos adquieren una intensidad herética que no apreciábamos en las intensidades descritas en el *Escrito a ciegas*.

Como hemos apreciado, la idea de Dios en la obra poética de Martín Adán está presente en toda su poesía. En un primer momento, el poeta guarda conformidad con el dogma cristiano y, en el segundo momento, se distancia de él. A este segundo momento lo hemos denominado “herética” y tiene tres intensidades: cuestionamiento, alejamiento y confrontación con la tradición cristiana.

En conclusión, puedo decir que la idea de Dios está presente en la obra poética de César Vallejo y en la de Martín Adán. Mucho más presente en la de Adán que en la de Vallejo. En términos generales, en el caso de Vallejo destaca que el acercamiento o la distancia de la divinidad se dé en relación con el hombre en su papel social, histórico o existencial. En el caso de Martín Adán, tal acercamiento o distancia se da en relación con el hombre en su rol existencial o místico. No vemos en ningún caso una negación de Dios. Como diría el maestro George Steiner, la poesía más excelsa de Occidente está vinculada a la divinidad. Se nos vienen a la memoria William Blake con su *Matrimonio entre el cielo y el infierno*, John Milton con su *Paraíso perdido*, Dante Alighieri con su *Divina comedia*. Entre los poetas peruanos podríamos citar a César Vallejo y Martín Adán.

REFERENCIAS

Higgins, J. (1967). La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (9), 47-58.

Martín Adán. (1980). *Obra poética* (R. Silva-Santistevan, Ed.). Edubanco.

Piñeiro, A. (2003). *Desventura en extramares. Conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.

- Piñeiro, A. (2017). *La herética de Martín Adán. Alejamiento, cuestionamiento y confrontación con la tradición cristiana*. Academia Peruana de la Lengua.
- Piñeiro, A. (2019). La visión del mundo en Martín Adán. En R. Chang y M. Velázquez (Eds.). *Historia de las literaturas en el Perú* (Vol. 4. *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo xx*). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial; Casa de la Literatura; Ministerio de Educación del Perú.
- Vallejo, C. (2014). *Obra poética*. Peisa.

Magda Portal: figura representativa de la práctica política y de la emancipación de la mujer del siglo xx

MAGDA PORTAL: REPRESENTATIVE FIGURE OF POLITICAL PRACTICE AND WOMEN'S EMANCIPATION IN THE 20TH CENTURY

Carolina Mirian Lovón Cueva
Universidad de Lima
cmlovon@ulima.edu.pe

RESUMEN

María Magdalena Julia del Portal Moreno, también conocida como Magda Portal, fue escritora vanguardista y activista política y una de las figuras femeninas más importantes del siglo xx en el Perú y en el mundo. Diversos escritos feministas, de la vanguardia y del activismo político han centrado su atención en Magda Portal, que ha sido notablemente reconocida por su ingenio literario y su constante proselitismo político. En su legado literario se encuentra una sensibilidad histórica que impulsa al espíritu a protestar contra las injusticias sociales resultantes del imperialismo y la oligarquía. Así mismo, a través de su escritura femenina, registra la preocupación por la condición de la mujer de su época. También es reconocida por representar una práctica social y un activismo comprometido con la conquista de los derechos de la mujer peruana. Para este trabajo se ha contemplado una variada bibliografía acerca de la acción de lucha social y política de esta intelectual frente a una sociedad imperialista y patriarcal. Por ello, se considera de vital importancia la figura de Magda Portal como eje representativo de la práctica política y de la emancipación de la mujer en el Perú.

PALABRAS CLAVE: mujer, activismo político, emancipación, representación, práctica política

ABSTRACT

María Magdalena Julia del Portal Moreno, also known as Magda Portal, was an *avant-garde* writer, political activist, and one of the most influential female figures of the 20th century in Peru and internationally. Various works on feminism, *avant-garde* and political activism have focused their attention on Magda Portal since she has been notably recognized for her literary wit and constant political proselytism. Her literary legacy is a historical sensibility that drives the spirit to protest against the social injustices resulting from imperialism and oligarchy. Likewise, through her feminine writing, she registers her concern for the condition of the women of her time. She is also recognized for representing social practice and activism committed to conquering Peruvian women's rights. For this work's analysis, we have considered a varied bibliography about this intellectual's social and political struggle in the face of an imperialist society and male domination. Therefore, Magda Portal's figure is considered of vital importance as a representative of political practice and women's emancipation in Peru.

KEYWORDS: women, political activism, emancipation, representation, political practice

CONDICIÓN DE MUJER Y MADRE EN MAGDA PORTAL

Magda Portal, desde muy temprana edad, pudo identificar la condición de la mujer de su época. Cuando fallece su padre, su madre recurre a trabajar como costurera; pero los esfuerzos por mantener a su familia son insuficientes, viven el embargo de sus cosas y casa. Si bien su madre decide casarse por segunda vez, enviudará de nuevo. La inestabilidad familiar, social y económica serán factores influyentes en el ambiente donde crecía Magda Portal, más aún al ser consciente del rol que tenían las mujeres como madres. La noción que se tenía de la mujer en la época, aún la asociaba a la esfera privada. La mujer estaba supeditada a una influencia religiosa y social masculina, a partir de la cual se la calificaba como un ser frágil, abnegado y sumiso. Esta imagen mariana se intentó fragmentar, en un inicio, cuando algunas mujeres del siglo xvii empezaron a valorar la correspondencia epistolar, por medio de la cual compartían y cuestionaban puntos de vista sobre asuntos femeninos tanto en lo público como en lo privado. Las mujeres de los siglos xviii y xix recurrieron a la producción literaria y a la asistencia a tertulias para alzar sus voces; dichas actividades fueron aliadas infalibles frente a una sociedad que las oprimía en todos los ámbitos sociales y las idealizaba como sujetos abnegados. Las integrantes de la denominada primera generación de mujeres ilustradas —como Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera y Teresa González de Fanning— denunciaron a través de la escritura los estereotipos y la represión del orden social hegemónico y patriarcal (Denegri, 2004). Esta lucha por la emancipación de la mujer también estuvo presente y con mayor vigor en las mujeres del siglo xx, Magda Portal sobresalió por su talante de escritora femenina y, sobre todo, por promover la praxis política en la mujer. La escritura literaria y la acción política serían las actividades más constantes y eminentes en esta intelectual, ya que por medio de ellas pudo criticar el sistema establecido y el paradigma que se tenía de la mujer.

En *Constancia del ser* (1965), Magda Portal expresa su disconformidad con el paradigma construido de la mujer-madre. A partir de su propia experiencia como madre, puede identificar que los ideales que la sociedad construye de esta categoría son distantes con respecto a aquellos en que la mujer es concebida como políticamente activa. La sociedad de su época reconocía a una mujer realizada como un ser silenciado, sin voz y totalmente entregado a su rol como madre. Y Magda Portal no se veía reflejada en ese modelo. Ella, siendo madre, participó en el activismo político y social y se convirtió en una de las intelectuales más importantes del país y a nivel de internacional. En esta obra, ella reflexiona acerca del rol y realización de la mujer y su sentir frente a los estereotipos de lo que es ser mujer-madre y su práctica social. Y también confronta temas sobre la relación entre madres e hijos: el cuidado, la sobreprotección, la muerte y el legado de lucha. Es por ello que, en gran parte de sus escritos literarios, como *Hacia la mujer nueva* o *El aprismo y la mujer*, expone que las mujeres, al ser conscientes de lo que las rodea, podrán comprender y actuar frente a lo sucedido. Entonces, la categoría mujer-madre

que la escritora y activista sostiene es la de una mujer de acción que asume una actitud consciente en relación con los acontecimientos sociales, políticos o económicos. Con ello aparece la idea de la identidad de la mujer como sujeto que lucha para alcanzar la igualdad social y romper con la estructura hegemónica. Así, Magda Portal había conseguido su propia representación en espacios ocupados por el género masculino.

MAGDA PORTAL DESDE SU AUTOBIOGRAFÍA, ALGUNOS ESCRITOS Y LA IDENTIDAD DE LA MUJER

Para Yolanda Westphalen, la autobiografía *La vida que yo viví...* de Magda Portal no solo contiene un reporte de sucesos históricos, sino que aporta una intrahistoria y el protagonismo de la lucha de una mujer por conservar sus memorias y acciones (Portal, 2017, estudio preliminar de Westphalen, p. 11). Incluso, en esta autobiografía, la misma autora confirma que no reconstruye objetivamente el pasado, sino más bien implica la “reconstrucción retrospectiva de los recuerdos para construir una imagen de sí misma con el objetivo de encontrar en ella su propia identidad” (Portal, 2017, estudio preliminar de Westphalen, p. 12). A propósito del tema de la identidad en Magda Portal, el estudioso de literatura Youngkyun Choi (2015) expresa que ella fue consciente de la imagen inspiradora y combativa que había construido. En sus poemas y escritos, ella transforma la idea tradicional y masculina que se tenía de la mujer como musa o fuente de inspiración para el varón en un cuestionamiento del orden en el que había sido confinada la mujer (2015).

Así, Choi sostiene que Magda Portal convierte su identidad de musa en la de una “mujer nueva”. En *La mujer y el aprismo* (1933), la escritora representa a la mujer como sujeto intelectual que busca la igualdad de condiciones. Para Choi, la literatura de Portal promueve la igualdad de lucha; las mujeres son sujetos revolucionarios como los varones. Esto quiere decir que la mujer puede participar en la revolución contra el imperialismo como colaboradora y compañera del varón. Incluso, participando como luchadoras sociales, las mujeres no quedan exentas de su responsabilidad como cuidadoras del hogar (Portal, 1933, p. 41). De este modo, Magda Portal reconoce en la mujer la actitud beligerante ante un sistema social, político y económico que reprime a las mujeres. En estas líneas, posiblemente, la escritora y activista concilia el reconocimiento de la mujer y la forma de participar políticamente; en este mismo sentido, la ideología aprista albergó la identidad de mujer como “colaboradora” en la unión familiar y de la nación. Con esto, es preciso recuperar la idea de Magda Portal acerca de la importancia de la identificación de la “mujer nueva” con el espíritu de lucha antiimperialista, más que por motivos feministas (Portal, 1933, p. 56). Parafraseando una de sus ideas, el enemigo de la mujer no es el varón, sino el sistema imperialista; la mujer aún puede cumplir con el cuidado del hogar y de los hijos mediante el respeto mutuo, la igualdad y equiparación de deberes. Se entiende que su propósito estaba vinculado con la lucha femenina y no

feminista. En *Hacia la mujer nueva*, ella distingue ambos términos a partir de una base ideológica. Y solo la lucha femenina tendría sustento por

cuestiones económico-sociales que afectan a todos los niveles de la sociedad y a los dos sexos, aunque la mujer no haya podido desarrollarse tanto como el hombre por muchas razones. Por eso, la solución del problema femenino ha de basarse en una ideología de lucha de clases y no en una lucha de sexos. (Reedy, 2017, p. 114)

Algunos de sus escritos y relatos autobiográficos muestran que Magda Portal construirá una identidad no solo como artista y poeta, sino como mujer, madre y dirigente política (Portal, 2017, estudio preliminar de Westphalen, p. 14). En la presentación de *Magda Portal. La pasionaria peruana: biografía intelectual* de Daniel Reedy, Sara Beatriz Guardia menciona que la escritora y activista le da prioridad a su vida política (Guardia, 2000, p.1). Y en su autobiografía, ella misma se caracteriza por separar la esfera pública de su vida íntima. Su autobiografía está determinada por su vida política y sus consecuencias. Por ejemplo, no aparecen registros en cuanto a la relación que tuvo con su hija; pero sí describe las adversidades que afrontó, como las deportaciones, la persecución y los tiempos en prisión. Estas vivencias le permitieron revelar los estereotipos de la vida privada de la mujer de su época. Camilo Fernández rescata algunos poemas en los que Magda Portal polemiza sobre la condición de la mujer de su tiempo (2019, p. 135). Para el crítico literario, en estos poemas existe un discurso femenino que denuncia la sociedad patriarcal y al pensamiento dogmático.

MAGDA PORTAL, LA VIDA INTELECTUAL Y EL LEGADO FEMENINO

Tal como señala la misma Magda Portal en *Trazos cortados*, su vida y su poética estuvieron impregnadas de protestas que la condujeron a fortalecer su identidad como luchadora social. Yolanda Westphalen reconoce tres aspectos en su vida intelectual: “su formación autodidacta, la importancia de su relación con los demás artistas de su generación y el papel que jugó para su propio reconocimiento...” (Portal, 2017, estudio preliminar de Westphalen, p. 14).

Sobre su formación autodidacta ya han dado cuenta variadas publicaciones. Ella asiste como estudiante libre a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; sus primeros escritos se instalan en la corriente del modernismo. Además, cuando interactúa con los intelectuales de la década del veinte, con el grupo indigenista y vanguardista, adquiere nuevas formas de estilo que desafiaron los patrones sociales de la época. Estos dos movimientos literarios tuvieron intereses sociales compatibles con el proyecto socialista de José Carlos Mariátegui. Y es él quien respalda y promueve una mayor participación intelectual de las mujeres al brindarles un espacio de difusión en su revista *Amauta*. Para Magda Portal, la asistencia y la participación de mujeres en grupos artísticos e intelectuales resultaría sustancial; ya que, en la mayoría de casos, las mujeres por condiciones económicas no podían acceder a estudios superiores. Así también, ella opina que los

eventos culturales rescatan costumbres populares y pensamientos de los intelectuales del siglo anterior. Uno de los pensadores más emblemáticos del Perú del siglo xix y al cual ella admiró fue Manuel González Prada. Valora de este gran pensador el análisis y la denuncia social para crear una conciencia colectiva de nación (Sucasaca, 2019, p. 83).

En 1923, al rehusarse a participar en la ceremonia de premiación de los juegos florales organizados por la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, demostró su actitud antioligárquica y en contra de la tradición hegemónica masculina. En este certamen tuvieron que crear un premio especial para ella, ya que el reconocimiento se otorgaba tradicionalmente a un varón que elogiaba a su amada en su poesía. Su labor en el campo literario fue original y autónoma, según Mariátegui (2007, p. 275); del estilo poético transitó a la prosa realista y al ensayo, género en el cual concentró su interés por la emancipación de la mujer y la lucha contra los cánones sociales y estructurales establecidos. Westphalen sostiene que en *Trampolín*, *Hangar*, *Rascacielos*, *Timonel*, se encuentran un contenido social y de adhesión a la causa revolucionaria. Y en *Una esperanza i el mar* y *Varios poemas a la misma distancia*, se evidencia su voz poética y su lucha por la democracia y por la revolución social (Portal, 2017, estudio preliminar de Westphalen, p. 16). En los escritos de Magda Portal se logran identificar temas que atienden a problemas de la sociedad, a la aparición de una sociedad nueva y a la condición de la mujer en los diferentes ámbitos sociales. Así, en *La Trampa* (1957) y en su autobiografía, expone temas relacionados con el hostigamiento sexual y el acoso laboral.

Según Westphalen, la escritora toma consciencia del machismo solo a partir de la retrospección de su autobiografía:

“Parte importante de este proceso es su descubrimiento de la figura de Flora Tristán. Descubre su papel de precursora durante su estadía en Chile y se identifica con su lucha por unir las demandas de género con las luchas políticas por la unión de la clase obrera y la revolución social. Defiende esta postura en conferencias dictadas en Chile y en su libro *Flora Tristán, precursora* (1944). Su asistencia en 1944 al Primer Congreso Nacional de Mujeres del Partido Socialista en Chile es un paso decisivo en su comprensión de la necesidad de asumir la defensa de los derechos políticos de la mujer y motivo de diferenciación con la dirección del APRA, conflicto que la llevará a romper con dicho partido”. (Portal, 2017, estudio preliminar de Westphalen, p. 22)

Así como las acciones de Flora Tristán, también la primera generación de mujeres ilustradas peruanas inspirará la lucha de Magda Portal por la emancipación de la mujer. Primero, escritoras, periodistas, poetas y artistas abren paso a la toma de consciencia sobre la condición de la mujer en la sociedad y los asuntos políticos; luego, en el siglo xx se adhieren a la misma causa las mujeres obreras en búsqueda de mejorar sus condiciones laborales. Con ello, se empieza a tejer un cuerpo colectivo, aparecen

organizaciones y movimientos sociales que tienen el propósito de comprender la función de la mujer en la sociedad, de fortalecer su lucha contra los prejuicios sociales y de conquistar sus derechos ciudadanos. Durante este activismo, muchas mujeres tomaron posturas que desafiaron al sistema opresor y fueron deportadas y acusadas de subversivas. En la primera mitad del siglo xx, se resalta la labor de María Jesús Alvarado y de Elvira García y García, quienes buscaron el reconocimiento de los derechos de las mujeres a través de la educación. Acusaron las restricciones que tenían las mujeres para acceder a niveles superiores en la educación y a la vida intelectual. Otra representante de la lucha por los derechos de la mujer fue Zoila Aurora Cáceres, considerada como precursora del movimiento sufragista femenino. Estas mujeres, como Magda Portal, destacaron como activistas políticas. Ellas, por medio de su activismo, lograron insertar la discusión acerca de la dominación patriarcal sobre la mujer en el debate público; esta aspiración femenina buscó la igualdad de oportunidades, los derechos políticos y civiles para la mujer peruana.

Pensar en la actividad literaria y política de Magda Portal es revalorar la condición de la mujer del siglo xx. Su discurso por la igualdad transformó la vida política de las mujeres de las siguientes generaciones.

DE LA POESÍA AL ACTIVISMO POLÍTICO

Magda Portal transitó de la poesía al activismo político revolucionario. No solo produjo una prosa social a partir del gobierno de Augusto B. Leguía, quien había sido criticado como autoritario. La escritora y activista participó de las movilizaciones de los obreros y estudiantes contra ese gobierno, causante de una profunda crisis en el país. Otro acercamiento hacia la política fue su interacción con diferentes intelectuales políticos, como Antenor Orrego, Alcides Spelucín, José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre. A partir de la amistad y los intereses comunes con estos dos últimos, ella desarrolla más su interés por asuntos sociales y políticos enfocados en la mujer.

Yolanda Westphalen escribe:

En las notas de uno de sus borradores señala que su ingreso a las luchas sociales y su desarrollo ideológico se dio por su amistad con José Carlos Mariátegui. Asistía a las reuniones en la casa del Amauta, junto a pocas mujeres, muchos intelectuales y obreros. Fue por él que estableció el primer contacto con el movimiento popular. El inicio de su vida militante no se dio, entonces, como aprista, sino acusada de comunista. (Portal, 2017, estudio preliminar de Westphalen, p. 17)

Cuando Magda Portal conoce a José Carlos Mariátegui, ella tiene el deseo de aprender de su ideología. Y lo expresa en la siguiente entrevista:

Mi contacto con José Carlos Mariátegui fue muy importante en cuanto a mi formación intelectual e ideológica. Mariátegui venía de Europa después de haber estado cuatro años y haber conocido el ambiente del fascismo y el nazismo. Ese hombre llevaba un bagaje de conocimientos y nosotros éramos sus discípulos Él fue, digamos, mi primer maestro ideológico, no lo fue Haya [de la Torre]. (Dimitriou & Masiello, 2018)

Asiste frecuentemente a las reuniones convocadas por J. C. Mariátegui para disertar sobre los diversos temas sociales que marcaban la vida del país. En 1927, los asistentes a estas reuniones, entre ellos Magda Portal, fueron acusados de comunistas y subversivos y deportados a Cuba. Muchos de los poemas y escritos de Portal fueron publicados en la revista *Amauta* por J. C. Mariátegui, quien sintió profunda admiración por la renovación poética y femenina que ella representaba (Mariátegui, 2007, p. 272). Mariátegui, como fundador y director de la revista *Amauta*, intentó compilar y difundir las voces de los intelectuales de la época que se oponían a la academia tradicional. Veía en la escritora una representante del cambio cultural y social (Mariátegui, 2007, p. 274). El vínculo amical, intelectual y político entre ambos motivó que Mariátegui la invitara a integrar el Partido Socialista; sin embargo, Magda Portal, en ese momento, ya tenía afinidad con el pensamiento del líder estudiantil Víctor Raúl Haya de la Torre, por lo cual ella participaría en la fundación del Partido Aprista en 1930:

...alcancé a recibir alguna correspondencia, entre ella, una carta de José Carlos Mariátegui donde me anunciaba la creación del Partido Socialista del Perú, y al mismo me invitaba a inscribirme en sus filas. Respondí a esta carta diciéndole mi situación de miembro del movimiento antimperialista y antioligárquico APRA, cuyo ideario creía yo correspondía a la realidad de nuestro país. (Portal, 2017, p. 87)

En un principio, Magda Portal se inclinó por el ideario de la organización política de Víctor Raúl Haya de la Torre, porque sus movilizaciones estaban conformadas por estudiantes y obreros que cuestionaban el gobierno de Augusto B. Leguía. El carácter antioligárquico y antiimperialista del partido popular motivó a la escritora a identificarse con ellos. La conciencia y el interés político de la militante la hace adherirse con compromiso al partido del pueblo, donde alcanza el mayor reconocimiento como mujer política a nivel nacional y latinoamericano. No obstante, su práctica social y política la condujeron a desentenderse de la poesía. Los críticos literarios y estudiosos de la vida de Magda Portal, como Choi (2015), registran que ella abandonó la poesía por recomendación de Haya.

En una entrevista a Magda Portal, ella misma responde:

Recuerdo mucho que Haya de la Torre llegó para fundar la cédula [sic] y me hizo una especie de reproche. Esto es anecdótico. Me dijo que cómo iba a seguir siendo poeta si quería ser política, que tenía que dejar de ser poetisa. Entonces recuerdo

que en un picnic, yo llevé mi primer libro, que no lo tenía Mariátegui, y lo rompí y lo eché al río. (Dimitriou & Masiello, 2018)

Por otra parte, resulta interesante el análisis de Choi (2015) cuando contrasta la significación de lo que es hacer poesía para J. C. Mariátegui y para V. R. Haya de la Torre. Para este último la poesía tiene un componente confuso e inseguro y la poesía de Magda Portal se instaura en el movimiento literario de la vanguardia, donde las nuevas formas de expresión conducían a una ambigüedad del lenguaje¹. Por ello, la poeta abandona este camino escurridizo para insertarse en el derrotero político antiimperialista.

Al respecto de la actividad literaria de la autora, Choi (2015) agrega que la tarea de su escritura ya no será la de deconstruir la unidad del ego desde el vanguardismo, sino la de construir una nueva identidad: la de la “mujer nueva”.

Así, Magda Portal consolida su interés por asuntos femeninos y los incorpora en su compromiso político. Como representante aprista, brinda diversas conferencias dentro y fuera del país. Con su participación, la Alianza Popular Revolucionaria Americana integra las voces de mujeres. Para ella, la participación de la mujer en la política permitiría acabar con el imperialismo. Convocó a mujeres de diferentes clases sociales para fortalecer la acción cívica y la reivindicación de los derechos de la mujer, entre ellas mujeres obreras (Reedy, 2000, p. 157). En *El aprismo y la mujer* (1933), Magda Portal afirma que el partido aprista buscó respaldar a la mujer obrera, aquella que había sido significada como sujeto de la clase explotada: “estaban concentradas en los sectores de servicios y tenían los peores ingresos y condiciones dentro del mercado laboral” (p. 8). Pero su propósito no solo era el de respaldarlas, sino el de que se reconocieran los derechos ciudadanos, políticos y laborales de la mujer peruana, y a esta lucha se suman los gremios y grupos feministas.

En 1930, Magda Portal ocupa el cargo de Secretaria Nacional del Comando de Capacitación Femenina; pero su proselitismo constante por conseguir los derechos ciudadanos de la mujer será infructuoso. El líder aprista Víctor Raúl Haya de la Torre y la representación del APRA en la Asamblea Constituyente de 1931-1932 no apoyó la participación de la mujer en la política y se le denegó el derecho al voto. A pesar de ello, Magda Portal, comprometida con su activismo, convoca a varias mujeres a militar en el partido, lo que significará un reconocimiento vital en la historia de la mujer peruana al adherirse a la actividad política. Y en 1933 publica *Hacia la mujer nueva*, donde exhorta a las mujeres a suscribirse al partido del pueblo y a impulsar la construcción de la identidad de una “mujer nueva”. No obstante, en el II Congreso del Partido Aprista Peruano

1 Los análisis de la poesía de Magda Portal son numerosos y nos podemos acercar a ella mediante las investigaciones de Camilo Fernández Cozman, Myriam Gonzales, Stefano Arduini, Mihai Grünfeld y Choi.

de 1948, la dirigencia rechaza nuevamente la posibilidad de que las mujeres participen activamente en la política sobre sus derechos ciudadanos, lo que generó en la escritora y otras mujeres la ruptura definitiva con el partido²:

Después de eso, en el año 47, casi el 48, hubo el segundo congreso del partido y en ese congreso Haya de la Torre declaró que nosotras no podíamos ser miembros activos, después de 20 años de lucha, porque no teníamos estatus legal, y que por supuesto, éramos nada más que simpatizantes. Cosa que a mí me hirió tremendamente. Entonces pedí la palabra, pero como ya estaban al final, Haya me contestó: "No hay nada en discusión". Pero yo le dije: "Sí, pido la palabra". Él dobló el libro de actas fuertemente y me dijo: "No hay nada en discusión", pero yo me levanté de mi asiento y me fui. Me fui con unas cuantas compañeras. No volví más al partido. Esa fue decisivamente mi ruptura con el partido. Yo tenía muchas razones para romper con él, pero esto fue el acabose. ¿Cómo era posible que a las mujeres se les marginara definitivamente de la acción política? (Dimitriou & Masiello, 2018)

Dichas experiencias sobre su activismo político en el partido aprista son recreadas en su novela *La trampa*. Ana García (2002) señala que Magda Portal hace una crítica mordaz al partido aprista en relación con la situación de la mujer en la política. El partido aprista no consideraba con seriedad la labor de lucha de las mujeres por conquistar sus derechos. Incluso, Magda Portal cuenta cómo el líder político del partido dio un discurso, dirigido a las simpatizantes, centrado solo en los roles de la mujer en el hogar; donde más bien ellas estaban interesadas por conocer la ideología marxista (Best, 2019, p.105). En palabras de Yolanda Westphalen:

La lucha por los derechos de la mujer es, entonces, para ella, el punto de no retorno que demuestra la absoluta derechización del movimiento aprista y su incapacidad de dirigir ningún movimiento revolucionario. Desde ese momento en adelante, va a participar en movimientos sociales de izquierda y en grupos de mujeres, artistas, intelectuales y feministas. (Portal, 2017, estudio preliminar de Westphalen, p. 22)

La escritora y activista renuncia al partido aprista al identificar la ausencia de compromiso político con la lucha por los derechos de la mujer. Y, más bien, empatiza con otros movimientos sociales y participa en ellos; de esta manera, Magda Portal continúa su activismo político por la emancipación de la mujer peruana.

DISCUSIÓN

El activismo político de Magda Portal la condujo a una vida clandestina, a episodios de deportaciones, de persecución y de prisión. Dichas experiencias se plasmaron en su

2 En dos de sus escritos Magda Portal expresa el cambio de intereses del partido aprista: *Apuntes para una biografía de MP* (1948) y *¿Quiénes traicionaron al pueblo?* (1950).

escritura femenina y combativa. En sus escritos literarios y autobiográficos se puede identificar la construcción de una identidad de la mujer basada en la acción política donde confluyen los contextos sociopolítico y socioeconómico. Cabe resaltar que su propuesta sobre la “mujer nueva” busca condiciones de igualdad con el sujeto masculino. La mujer como “compañera” colabora en la lucha revolucionaria contra el orden imperialista y oligárquico. Para Magda Portal, la mujer es sujeto consciente y activo que lucha por desmontar el orden social establecido. Así también, la mujer se reconoce como sujeto político cuando participa activamente en este contexto. Su vida y producción literaria demuestran que la práctica política y el activismo son piezas claves para la emancipación y el reconocimiento de los derechos de la mujer.

Revisar el legado literario de Magda Portal nos revela que aún restan temas por analizar y en los cuales profundizar, debido a su amplia trayectoria intelectual. Este ensayo ha resaltado ciertas fuentes bibliográficas para explicar la importancia de la figura política de Magda Portal en la sociedad del siglo xx. Y también ha consignado episodios relevantes de su vida que la impulsaron al activismo político. Con lo expuesto, se confirma que Magda Portal fue una de las intelectuales más valiosas e influyentes de su época, puesto que defendió los derechos de la mujer y abrió camino a una sociedad con participación política más igualitaria para la mujer actual.

REFERENCIAS

- Best, K. (2019). La mujer en el partido del pueblo. En J. Vargas Luna (Ed.), *Trazos cortados: Poesía y rebeldía de Magda Portal* (pp. 104-105). Casa de la Literatura Peruana. http://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2018/08/catalogo_magda-1.pdf
- Choi, J. (2015). La agonía de Magda Portal: Entre la poesía vanguardista y la política nacionalista. *Journal of Arts & Humanities*, 4(9), 4-11. <https://doi.org/10.18533/journal.v4i9.802>
- Denegri, F. (2004). *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, 1860-1895*. Centro de la Mujer Flora Tristán.
- Fernández Cozman, C. (2019). Magda Portal, el rol de la mujer y la poesía vanguardista de compromiso político en el Perú del siglo xx. *Rétor*, 9(2), 129-138.
- García, A. (2002). El impulso ético en *La trampa*, novela de Magda Portal. En J. A. García & S. B. Guardia (Eds.), *Historia de las mujeres en América Latina*. Universidad de Murcia.
- Guardia, S. B. (2000). Magda Portal. La pasionaria peruana. *Revista Historia de las Mujeres*, 11(17).

- Dimitriou, A. & Masiello, F. (2018, 21 de mayo). Magda Portal: "La mujer es valiente en todos los niveles de la vida, cuando hay que luchar, lucha" [Parte I] [Entrevista realizada el 26 de junio de 1981]. *Lee poesía*. <http://leepoesia.pe/magda-portal-entrevista-university-california/>
- Mariátegui, J. C. (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Portal, M. (1933a). *El aprismo y la mujer*. Editorial Cooperativa Aprista "Atahualpa".
- Portal, M. (1933b). *Hacia la mujer nueva*. Editorial Cooperativa Aprista "Atahualpa".
- Portal, M. (1965). *Constancia del ser*. Talleres Gráficos P. L. Villanueva.
- Portal, M. (con Westphalen, Y.). (2017). *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal*. Casa de la Literatura Peruana.
- Reedy, D. (2000). *Magda Portal. La pasionaria peruana: biografía intelectual*. Ediciones Flora Tristán.
- Reedy, D. (2017). Magda Portal: la mujer nueva. En J. Vargas Luna (Ed.), *Trazos cortados: Poesía y rebeldía de Magda Portal* (pp. 114-116). Casa de la Literatura Peruana. http://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2018/08/catalogo_magda-1.pdf
- Sucasaca, Y. (2019). Entre el modernismo y la vanguardia: la disputa por un Perú nuevo. En J. Vargas Luna (Ed.), *Trazos cortados: Poesía y rebeldía de Magda Portal* (pp. 83-86). Casa de la Literatura Peruana. http://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2018/08/catalogo_magda-1.pdf
- Westphalen, Y. (2017). Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación. En Portal, M. *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal*. Casa de la Literatura Peruana.

Las varias versiones de un sujeto moderno. Aproximación analítica-contrastiva a un poema de Salvador Gallardo Dávalos, autor estridentista

VARIOUS VERSIONS OF A MODERN INDIVIDUAL. ANALYTICAL-CONTRASTIVE APPROACH TO A POEM BY STRIDENTIST AUTHOR SALVADOR GALLARDO DÁVALOS

Gustavo Osorio de Ita
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
gustavo.osoriodeita@correo.buap.mx

Jesús Iglesias Castelán
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
jssiglesias@gmail.com

RESUMEN

En los estudios sobre el estridentismo, comúnmente se dice que Salvador Gallardo Dávalos se incorporó a la vanguardia mexicana cuando publicó en 1925 su poemario *El pentagrama eléctrico*. Sin embargo, aquí presentamos el poema "Cinema de viaje", aparecido en la revista poblana *Ser*, en 1923, dirigida por Germán List Arzubide, que ha pasado desapercibida en los estudios sobre la vanguardia, a pesar de ser el testimonio escrito que dio como resultado la formación del grupo estridentista. En este artículo analizamos cómo este poema presenta un sujeto dentro de una realidad contemporánea que le produce incertidumbre, a través de una serie de imágenes que tratan de emular el discurso de un arte en ciernes: el cine. Así mismo, proponemos un recorrido por las diferentes versiones de "Cinema de viaje", sus cambios más representativos y las posibles implicaciones que esto tiene en la constitución de un sujeto moderno. Esta perspectiva nos permite incluso afirmar que la propia reedición constante de su trabajo poético representa una propuesta de vanguardia por parte Salvador Gallardo: el poema inacabado, siempre en constante revisión.

PALABRAS CLAVE: Salvador Gallardo, revista *Ser*, poesía mexicana, estridentismo, poesía de vanguardia

ABSTRACT

In the studies on stridentism, it is common to find that Salvador Gallardo Dávalos joined the Mexican avant-garde when he published his collection of poems *El pentagrama eléctrico* in 1925. However, we present the poem "Cinema de viaje" that appeared in *Ser* magazine in Puebla, in 1923. Directed by Germán List Arzubide, this magazine has gone unnoticed in avant-garde studies, even though it is the written testimony of the conformation of the stridentist group. In this article we analyze how this poem presents an individual immersed in a contemporary reality that makes him uncertain, through a series of images that try to emulate the language of a budding art: cinema. Likewise, we propose an overview of the different versions of "Cinema de viaje", its most significant changes, and their possible implications in the constitution of a modern subject. This perspective even allows us to claim that the constant rewriting of his poem is representative of Salvador Gallardo's avant-gardist style as a belief in the unfinished poem, one that is in constant transformation.

KEYWORDS: Salvador Gallardo, *Ser* magazine, mexican poetry, stridentism, avant-garde poetry

La historia del estridentismo como movimiento de vanguardia latinoamericano comienza en 1921, cuando Manuel Maples Arce publica de forma marginal el manifiesto *Actual N°1* en las calles de la Ciudad de México. Cien años después, se continúan realizando estudios que van desvelando nuevos datos sobre el fenómeno estridentista, tras un extenso periodo en que hubieron sido continuamente ignorados por la crítica y la academia¹.

Así, otro evento importante que cumple su centenario y el cual, sin embargo, no llama la atención de los reflectores en el auge de la investigación estridentista es el surgimiento de la revista *Ser* en la ciudad de Puebla en mayo de 1922. El proyecto estuvo a cargo de un joven Germán List Arzubide, otro miembro reconocido del movimiento de vanguardia mexicano. La revista quizá haya pasado desapercibida por el hecho de que, en su corta vida, apenas de un año, tuvo la etiqueta de “revista cultural”². List Arzubide, como principal creador y promotor, fundó la revista teniendo en mente un compromiso pedagógico social que era propio de la época posterior al fin del levantamiento armado de la Revolución Mexicana.

Sin embargo, consideramos que sus páginas pueden arrojar luz al periodo en que se formó el grupo estridentista³ en la ciudad de Puebla:

Sin contar las hojas volantes que publicaba Maples Arce, puedo decir que la primera revista propiamente dicha que apoyó al estridentismo de forma contundente fue *Ser. Revista internacional de vanguardia*. A pesar de que en ella no aparece una obra literaria firmada por su fundador, los impulsos que dio Germán List Arzubide al estridentismo desde la publicación poblana son fundamentales para consolidarlo. (Iglesias Castelán, 2021, p.107)

Consiguientemente, la última publicación de la revista, el número 7-8 de febrero y marzo de 1923, da un vuelco significativo, puesto que el grupo editorial toma partido por los estridentistas y se consideran ahora una revista de vanguardia internacional:

ahora adoptan las ideas de la conformación de una identidad latinoamericana, lo cual les permite retomar sus ideales con los que comenzaron para negar las

1 Clemencia Corte Velasco, en su libro *La poética del estridentismo ante la crítica* (2003), recopila diversas opiniones a favor y en contra del movimiento, las cuales considera extremas en ambos sentidos. Dicho fenómeno contribuyó al desplazamiento y olvido del movimiento que todavía persistía hasta los años en que surge su estudio.

2 Tanto Luis Mario Schneider (1970 / 1997) como Francisco Javier Mora (1999) etiquetan a la revista *Ser* como provinciana, pues exaltaba la cultura local del estado de Puebla, aunque ambos también coinciden en que era un proyecto con rumbos a la vanguardia. Sin embargo, no generó mucho interés en ellos, lo cual lleva a pensar que no consultaron la revista de primera mano y reprodujeron solo lo que List Arzubide refería de ella.

3 Omitimos en este estudio la relevancia que también tuvo la publicación del segundo manifiesto estridentista en la misma ciudad de Puebla capital, en enero de 1923, debido a que queremos centrarnos en la revista, documento olvidado y hoy todavía desconocido, en comparación con el primero. Valdría la pena en futuros estudios analizar en conjunto la publicación y el manifiesto.

prácticas artísticas tradicionales: se manifestaron a favor de un arte nuevo que rescatara 'lo propio', rechazando todas las influencias europeas. (Iglesias Castelán, 2021, p. 103).

Entre los hallazgos que se pueden rescatar dentro de las páginas de *Ser* está el que es quizá el primer poema estridentista de Salvador Gallardo Dávalos, otro importante actor del movimiento que se formó en Puebla. Su participación no es fortuita, pues en años anteriores había trabajado junto a Germán List Arzubide en otros proyectos, por lo cual mantenían una relación de amistad estrecha⁴. El poema en cuestión se titula "Cinema de viaje" y se encuentra en la *Revista internacional de vanguardia*. Tal y como señala Jesús Iglesias Castelán:

Desde mi perspectiva, puedo afirmar que la afiliación comenzó años antes, precisamente cuando en *Ser* se publicó "Cinema de viaje". Además, considero que "Cinema de viaje" es el poema más interesante de la obra de Gallardo, debido a las diversas versiones que tuvo, siendo la de *Ser* la primera, puesto que la publicación data de 1923. (2021, p. 63)

La segunda versión del poema aparecerá dos años después, dentro de su poemario:

El pentagrama eléctrico se publicó en Puebla en la Casa Editora Germán List Arzubide en diciembre de 1925 ... La portada tenía un grabado de Ramón Alva de la Canal en el que el "pentagrama eléctrico" del título se expresa como una telaraña de cables eléctricos, formas geométricas y caligrafía tosca, impreso en negro y rojo. El título del libro está tomado de un verso del libro de Maples Arce *Andamios interiores*, y su afiliación estridentista queda confirmada con el prólogo de List Arzubide. (Rashkin, 2014, pp. 249-250)

Ahora bien, en este punto comienza una confusión con respecto al poemario de Salvador Gallardo. Aunque Elissa J. Rashkin hace referencia a la primera edición de *El pentagrama eléctrico*, ella menciona que el libro contiene once poemas. Sin embargo, al consultar la versión facsimilar del poemario solo aparecen diez; esto se debe a que la mayor parte de los investigadores parten del trabajo histórico y documental de Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (1970 / 1997). A pesar de su arduo trabajo de investigación, el crítico mexicano expresa sus limitantes y carencias. Por ejemplo, en su libro no se aclara de dónde pudo haber conseguido la versión de *El pentagrama eléctrico* que utiliza y ha sido canónica hasta el momento, la cual podemos suponer, por el desarrollo de este análisis, es una versión posterior y corregida del poemario de 1925.

4 Anteriormente, en la misma ciudad de Puebla, List Arzubide dirigió la revista *Vincit*, donde Gallardo participó activamente. Mucha de la poesía de la etapa modernista de Gallardo se encuentra en las páginas de esta publicación.

En su introducción a la más reciente reedición del libro de Salvador Gallardo (Malpaís Ediciones, 2018), Daniel Téllez señala algunos datos erróneos en la investigación de Schneider:

Según Schneider, fue el único libro estridentista reeditado; dice que aparece reunido en *Laberinto de quimeras* (1966) ... Cabe señalar que esta afirmación de Schneider es incorrecta, *El pentagrama eléctrico* no forma parte de *Laberinto de quimeras*, así lo corrobora el poeta Salvador Gallardo Cabrera, a quien agradezco ese dato. (2018, p. 51)

Schneider señala que poseía una segunda versión del poemario, el cual incorpora a su libro⁵, sin embargo, la corrección que hace Téllez hace que el caso no sea claro del todo. Por lo tanto, si bien Schneider resulta pieza clave para comprender el fenómeno estridentista, su trabajo se encuentra en constante revisión y corrección.

Ante estas circunstancias, debemos distinguir tres versiones de *El pentagrama eléctrico* y, por lo tanto, del poema que a continuación analizaremos. El primero de ellos, como ya hemos dicho, forma parte de *Ser*, al cual, por fines prácticos, llamaremos *versión 1923*. El segundo será nombrado *versión 1925* y corresponde a la primera edición del poemario en cuestión y lleva por título "Escalamiento", el más extenso de la obra. Se trata de una adaptación de algunos versos de la versión anterior, pues elimina la primera parte del poema, con lo cual propone un texto diferente. Finalmente, al poema "Film", que se encuentra en el libro de Schneider, lo nombramos *versión 1970*. Este último es el más extenso del poemario, mientras que "Escalamiento" resulta un poema más corto; es decir, Gallardo conserva el poema y agrega algunos versos para recomponer su estructura, de ahí la confusión cuando se dice que el poemario cuenta con once poemas:

A diferencia de 'Escalamiento', el poema 'Film' se presenta como una versión corregida de 'Cinema de viaje'; se aprecian variaciones mínimas al compararlos: en gráficas o palabras, hasta la supresión de algunos versos, pero se trata del mismo poema que aparece en *Ser*. (Iglesias Castelán, 2021, p. 64).

A continuación, presentamos el análisis⁶ de las múltiples versiones del poema escrito por Salvador Gallardo, a partir del cual pretendemos descubrir, mediante un ejercicio tanto analítico como crítico-contrastivo, los cambios más representativos en la reedición,

5 Diez años después de la publicación de su libro, en 1981, Luis Mario Schneider participa en la revista de la Universidad Veracruzana *La Palabra y el Hombre* con un artículo donde resume parte de su investigación. Además, presenta su versión de *El pentagrama eléctrico* con los once poemas. Es hasta 2018 que Malpaís Ediciones rescata varios poemarios olvidados de la literatura mexicana en su colección *El archivo negro de la poesía mexicana*, todos ellos con una introducción crítica. Así, la versión de 1925 de *El pentagrama eléctrico* puede ser nuevamente revisitada.

6 Para la propuesta analítica del poema de Gallardo hemos optado por retomar las ideas esenciales de la *Retórica general* del grupo "μ" (si bien no su terminología especializada basada en la idea de los metaplasmos), la idea de isotopía de A. J. Greimas, la de la zona visuográfica de Viviana Cárdenas

o incluso, podemos decir, “reescritura” del poema. Nuestro principal propósito es demostrar la manera en que se apuntalan las posibles modificaciones del texto con miras a la constitución de un sujeto moderno, producidas, a nuestro parecer, a raíz de su transformación en las tres versiones aquí analizadas. La versión 1923 aparece en la revista de la siguiente manera⁷:

CINEMA DE VIAJE. POEMA ESTRIDENTISTA

El tren orinecido de polvo y de fastidio
Se envaina en la angostura cordial de los andenes.
Agresiones tenaces de héroes de cuerda.
Y proxenetitudes de mancebos de hoteles.

Estirada en el eje. Paff!! de la gasolina
Se desenrolla rápida la cinta cinemática
De calles ortodoxas de la ciudad lumínica

Por fin, en el regazo de un nombre florecido
–(Elevador estático– presuntuoso apartment
en el piso tercero). Se sacude
Mi espíritu cansado su tedio y ansiedad.

Absorto en la claustría que acoge tu congoja
Mi corazón se sangra

Y, en tanto que el gramático reloj suma prefijos
De cuartos a las horas, un pito estilo gráfico
Cuadrícula la noche.
El insomnio ha regado en mi lecho alfileres

El sol irreverente estornuda en mis ojos
Y un espejo ironiza su furtivo ademán.

Acre voz de contralto ha rayado el silencio,
Y el alma atribulada se ha negado a escuchar;

y la idea de subjetividad y enunciación derivadas de las investigaciones de Käte Hamburger, Mutlu Konuk y José María Pozuelo Yvancos. Si bien hemos realizado con antelación un análisis profundo desde estos derroteros, hemos decidido no profundizar sobre este aparato teórico y simplificar al máximo los conceptos que utilizamos a fin de dar preeminencia al análisis comparativo y contrastivo entre las varias versiones del poema, desde una idea retórico-enunciativa, y cómo en estas se hace manifiesto un sujeto “cada vez más moderno”, lo cual deviene en el objetivo principal de esta investigación.

- 7 En este y los casos subsiguientes, hemos decidido recuperar de manera íntegra las versiones para, además de facilitar la lectura de la investigación, intentar dar una mayor difusión a la obra de quien consideramos autor fundamental de la vanguardia en México.

[sic] Más la sirena triunfa, y el ansia y el deseo
En un cuarto contiguo la han hecho naufragar.

Excusas infantiles, saludos obligados
Y la audacia y el vicio en feliz hermandad;
después, en comprimidos los vales y foxtrots
Que entrelazan los cuerpos, y la rubia [sic]champan
Que [sic] optimisa las almas y algún romanticismo
Abstruso que puntúa un cómplice final.

La [sic] fé y desesperanza rodaron por tu acera
Con agresiones mutuas de canes en vigilia,
Hasta que la sonrisa chirriante de tu puerta
Brindóme la mixtura cordial de una acogida.

Y en la sala silente que angustiaba la espera
Vibró la clarinada triunfal de tu florida
Magnificencia, y locamente mi corazón,
Bobato monaguillo, –echó a volar su esquila.

Astrólogos benignos tus ojos de turquesa
Marcaron en mi sino igneal seña propicia.

La publicación original se encuentra acompañada por un epígrafe que reza: “A **Manuel Maples Arce**, por su ademán 1930”⁸, es decir, incluso desde la dimensión paratextual del poema, podemos ver ya la voluntad de Salvador Gallardo, en tanto autor, a perfilarse dentro del ámbito de la vanguardia mexicana durante los años veinte. Asimismo, dentro de la presentación visuográfica del texto, podemos reconocer una división estrófica constante y bien definida, acompañada por una breve sangría al principio del verso inicial, construyendo una suerte de “apariencia poética” dentro de los márgenes de la expectativa lectora de aquella época. Es importante señalar que la puesta en página del poema se verá complejizada y modelizada en de las siguientes versiones del poema que aparecen durante el siglo xx.

En su dimensión material, el poema se encuentra compuesto por treinta y nueve versos divididos en once estrofas, las cuales varían entre los sextetos, cuartetos, tercetos y dísticos. Desde el punto de vista métrico hay un constante uso del verso alejandrino —cuasi homometría—, alternado con el uso de endecasílabos. Este tipo de constitución sintáctico-poética, además de la ya mencionada forma gráfica del poema, nos hace pensar en la preservación de cierta tradición poética como la de la silva, con visos a la experimentación mediante nuevas combinatorias métricas. Apoyando aún más esta

8 En el manuscrito original aparece en negritas el nombre del poeta, lo cual preservamos en la transcripción.

idea podríamos detenernos en el nivel plástico del poema donde las aliteraciones⁹, así como también las construcciones rítmicas anapésticas¹⁰, dejan constancia de una cierta herencia modernista, donde el poema, al menos plástica y sintácticamente, se manifiesta como una preservación de la tradición decimonónica, de la cual Salvador Gallardo formaba parte en los inicios de su carrera, como ya mencionamos anteriormente.

Caso contrario será la dinámica semántica del poema, donde podemos notar, en primera instancia, una composición afincada en relaciones metafóricas que apelan al paisaje urbano y moderno de principios del siglo xx, como por ejemplo, la mención a un “tren que se envaina en angosturas cordiales” del segundo verso o bien la “cinta cinematográfica de calles ortodoxas de la ciudad lumínica” en el sexto. Por otra parte, tenemos construcciones semánticas tendientes a la personificación del mundo, tal es el caso de los “alfileres en el lecho” que sirven para constituir la personificación del insomnio, el caso de un espejo que “ironiza su ademán” en el decimonoveno verso; también en el verso número treinta donde se personifican la fe y la desesperanza, que ruedan por la acera como animales o vagabundos.

Cabe señalar que, en todos estos casos, además de que se tiende a privilegiar la percepción visual en la composición imaginativa del poema, lo que se formula es un mundo moderno antagónico al sujeto lírico, el cual se encuentra perdido y planteado desde una ontología disfórica. Para hacer aún más radical la composición metafórica del mundo, podemos notar el campo isotópico que se constituye hacia la octava estrofa, el cual avista la idea de un ambiente burgués vinculado con dicha modernidad, compuesto por elementos como vicio, valeses, foxtrots, cuerpos y champán. De esta forma, el sujeto lírico asevera que el lugar posee “algún romanticismo abstruso que puntúa un cómplice final”, es decir, se siente fuera de lugar y de tiempo, encontrando solo un rescoldo de satisfacción en ese “ella” construido sinecdóquicamente¹¹ por un regazo (verso ocho), una clarinada (verso treintaicuatro) y una mirada (verso final).

Si bien la constitución semántica del poema nos habla ya de un sujeto posicionado adversativamente en relación con la modernidad, podríamos también apelar a la configuración de la enunciación en el poema para conocer más al respecto. En la primera

9 Un ejemplo interesante es el que ocurre en el verso 32 del poema, que dice “Hasta que la sonrisa chirriante de tu puerta”, donde ocurre una combinación aliterativa de /s/ y /r/, recurso interesante puesto que en los dos versos que anteceden al aquí citado se han usado aliteraciones aisladas y aquí las retoma, cada una en cada uno de los hemistiquios.

10 Por ejemplo, en los versos 18 y 19: “El sol irreverente estornuda en mis ojos / Y un espejo ironiza su furtivo ademán”.

11 En este y los casos subsiguientes, nos referimos a una construcción sinecdóquica de la subjetividad cuando se representa a la persona por una parte de sí misma, siguiendo así la idea de una composición metasemémica como la propuesta por el grupo “μ”, pero en este caso en la construcción de subjetividades en el texto lírico.

estrofa asistimos a una supresión tentativa del yo, donde únicamente se construye el tiempo y el espacio de enunciación a través de los andenes —lugar que implica la llegada de los trenes, incluso quizás una suerte de arribo de la modernidad— y posteriormente el desplazamiento de estos que antecederá al encuentro entre el “yo” y el “tú” en el poema.

En la segunda estrofa reconocemos la posición del sujeto lírico en la escena antes presentada, puesto que la percepción del sonido de las locomotoras nos habla de un cierto grado de cercanía entre el sujeto de enunciación y el objeto enunciado, una especie de acercamiento hacia el punto donde, en la tercera estrofa, aparecerán los dos protagonistas del poema: un “tú” tácito, implicado por el “regazo de un nombre florecido” y un “yo” presentado declarativa y sinecdóquicamente a través de los versos “Se sacude / Mi espíritu cansado su tedio y ansiedad”. Aquí podemos notar una caracterización de ambos protagonistas: el “yo” se asume como un sujeto espiritual asediado por el tedio y la ansiedad, quien solo puede encontrar reposo o consuelo en “ella”, en “su regazo” para ser más precisos; asimismo se construye un lugar concreto y definido: el “apartment” en el tercer piso en donde ocurre el encuentro. Posteriormente se seguirá construyendo a estos dos protagonistas, el “tú” como una “claustría que acoge tu congoja”, el “yo” como un corazón que ahí —en la claustría— se sangra. Así, el poema tiende a mostrar que la adversidad no implica únicamente al sujeto enunciador y a su circunstancia, sino que materializa a través de una suerte de empatía, un dolerse juntos, un corazón absorto que es recibido por la congoja (ajena, la de ella).

El tiempo anunciado en el poema avanza hacia la noche. El diseño del tiempo del poema entonces se reformula, el momento inicial es la hora de llegada de los trenes (la tarde) y avanza hacia la víspera. Mientras “un pito estilo gráfico / Cuadricula la noche” y tras sobrevivir los alfileres sobre el lecho de la larga noche de insomnio, amanece en el decimotavo verso; ahí el yo es representado sinecdóquicamente por “mis ojos”, lo cual recalca la importancia de la perspectiva visual en el poema (cuestión que ya habíamos señalado en líneas anteriores) y amanece también para dar cuenta de un mundo específico: aquel mundo de principios del siglo en las esferas de la burguesía con aspiraciones romántico decadentistas, del cual el “yo” trata de escindirse. En otras palabras, el cambio de temporalidad del poema también funciona como una representación de la experiencia del cambio de siglo, como si también el sujeto lírico “amaneciera” para el nuevo siglo xx, entre la ansiedad y la confusión.

En todo este proceso podemos notar una oscilación constante, una suerte de cambio abrupto propio de una secuencia fílmica que contrapuntea con la desesperación y soledad del encuentro entre el yo y el tú presentados en el poema. Así, podemos avanzar sobre las últimas tres estrofas del poema encontrando presentaciones fragmentarias tanto del “yo” como del “tú”: el yo representado como “la fe y desesperanza rodando en la acera”, el tú como una construcción, un resguardo y un refugio indiferentes en “tu puerta”. Además,

más adelante en el poema, la “sala silente que angustiaba la espera” funcionará como lugar de encuentro y de redención para el “yo”, ansioso y extraviado en el amanecer de la modernidad, aquel que cierra con los versos del vaticinio: “Astrólogos benignos tus ojos de turquesa / Marcaron en mi sino igneal seña propicia.”

Ahora bien, una vez revisada la versión 1923 del poema de Salvador Gallardo desde una perspectiva retórico-enunciativa, podemos dar cuenta de su transformación dentro de las páginas de *El pentagrama eléctrico*, centrando especialmente nuestra atención en la posición del sujeto moderno. La versión 1925 aparece en el poemario de la siguiente manera:

ESCALAMIENTO

Ante la angustia de las ventanas
 los autos chocan sus espadas
 Y los semáforos cirujanos
 sangran las calles apopléticas
 inmunes al desagüe de los bars
 Los teatros abren sus esclusas
 Aborto en la claustría que acoge [sic] tu congoja
 mi corazón se sangra
 Y en tanto que un gramático
 reloj suma prefijos de cuartos a las horas,
 un pito estilográfico cuadricula la noche
 El insomnio ha regado en mi lecho alfileres
 El sol irreverente estornuda en mis ojos
 y un espejo ironiza un furtivo ademán
 La fé [sic] y desesperanza rondaron por tu acera
 con agresiones mutuas de canes en vigilia
 hasta que la sonrisa chirriante de tu puerta
 brindome [sic] la mixtura cordial de tu acogida
 Y en la sala silente que angustiaba la espera
 vibró la clarinada triunfal de tu florida
 magnificencia y locamente
 mi corazón –bobato monaguillo
 echó a volar su esquila
 ¡Astrólogos benignos, tus ojos de turquesa
 Marcaron en mi sino igneal seña propicia!

En primera instancia, podemos notar que la parte comprendida entre el primero y el sexto verso es una aportación nueva con respecto a la versión 1923. En este tenor, en cuanto a la composición métrica, ya no existe una afiliación declarada a los versos de arte mayor, puesto que se propone el uso de decasílabos y eneasílabos en un intento de fracturar la homometría. Asimismo, en la versión 1925 se intenta posicionar más concretamente a la subjetividad desde el inicio del poema, pues en la versión 1923 es recién en la octava estrofa, en el verso veinticuatro, donde se habla de aquel mundo burgués,

mientras que en la versión 1925 se presentan tanto la subjetividad como la temporalidad y la espacialidad de manera fehaciente desde el principio. En consecuencia, podemos suponer que el paso del tiempo, en tanto la primera y segunda escritura del poema, trae consigo una mayor carga semántica que refiere un mundo más moderno, aunque igualmente decadente.

Otro aspecto que refuerza esta idea es el hecho de que la versión 1925 tiende más a la indefinición, como si el mundo representado se ostentase “más moderno” y por lo tanto más indefinido. Por ejemplo, podemos notar que se transforma la construcción de “el gramático reloj” por “un gramático reloj”, así como también en los siguientes versos se pasará de “su furtivo ademán” a “un furtivo ademán”, consiguiendo que la personificación del espejo no sea tan enfática y proponiendo un mundo que, mediante la indefinición, tiende más a ser objeto y menos sujeto.

En la forma también se hace patente la indefinición. En el séptimo verso se recuperan elementos de la versión 1923, sin embargo, se cambia la disposición: se pasa del alejandrino hacia combinaciones de heptasílabos y alejandrinos. Hacia la mitad del poema se suprimirán lo que fueran diez versos divididos en dos estrofas en la versión anterior, los cuales antecedían a la parte que comienza en el verso quince. Posteriormente, en el final del poema, se fractura el esquema métrico rítmico de la versión 1923: el vigesimoprimer verso es un endecasílabo, seguido de otro endecasílabo y continuado por un heptasílabo. Es interesante que, si bien en la versión 1923 se presentaba una modificación versal en estos mismos versos, donde los hemistiquios no eran plenamente homologables rítmicamente, aquí se radicaliza el procedimiento construyendo una nueva propuesta de disposición versal, lo cual nos hace suponer que la transformación del poema está en consonancia con la tendencia hacia el versolibrismo conforme avanza el siglo xx.

En cuanto a las transformaciones retóricas y subjetivas, podemos hacer las siguientes observaciones generales: primero, se presenta una ruptura en la composición estrófica; segundo, se modifica la constancia homométrica; y tercero, se suprimen distintos elementos o partes del poema, apuntando quizás hacia una decantación o síntesis del texto poético, propia de las propuestas estéticas de economía expresiva en boga en la vanguardia. Finalmente podemos decir que, desde un cariz subjetivo, se tiende inicialmente a la presentación de una escena vinculada semánticamente con el paisaje moderno para, posteriormente, inclinarse hacia la indefinición del mundo y de los “protagonistas”. De esta forma, podemos concluir que el poema de *El pentagrama eléctrico* apela más a la idea de “modernidad” que aquel que apareció en la revista *Ser*.

Pasemos ahora a la versión 1970, en la cual se retoman elementos de las dos versiones anteriores. Sin embargo, cabe señalar que en la labor de recomposición se divide el poema en dos textos autónomos, con dos títulos también distintos “Escalamiento” y “Film”. Comenzamos por recuperar “Escalamiento”:

Escalamiento

Ante la angustia de las ventanas
 los autores chocan sus espadas
 y los semáforos cirujanos
 sangran las calles apopléticas
 inmunes al desagüe de los bars
 Los teatros abren sus esclusas
 sobre el arroyo congelado
 Y en las redes de los timbres
 hay cosechas de noctámbulos
 Los gusanos fosfóricos
 De los letreros eléctricos
 escalaron el cielo.

Tal y como podemos notar, los primeros seis versos coinciden con la versión 1925, tanto semántica como visuográficamente. A partir del séptimo verso se presenta contenido que no habíamos visto en ninguna de las versiones anteriores, incluso podemos notar que el contenido del verso “los teatros abren sus esclusas” se ve completado o profundizado. Además, en esta parte podemos señalar el uso predominante del octosílabo, presencia de aliteraciones y una interesante construcción semántica isotópica entre lo artificial y moderno en contraposición a lo natural, como si se tratase de una suerte de naturalidad de la modernidad. Así, en el poema la subjetividad tiende a escindir del texto, mostrándose más como una perspectiva o un punto focal y haciendo, paralelamente, manifiesta su posición cultural de antagonismo frente a lo moderno: el sujeto no aparece en su discurso como sujeto enunciado, pero no por ello deja de subrayar visualmente la amenaza en el paisaje de la vorágine moderna.

El otro texto que recupera Schneider, “Film”, se asemeja más al que apareció en la revista *Ser*. Aquí el poema:

Film

El tren orineado de polvo y de fastidio
 se envaina en la angostura cordial de los andenes
 Agresiones tenaces de héroes de cuerdas
 y proxenetismos de mancebos de hoteles
 Restirada en el eje —¡¡Paf!! de la gasolina
 se desarrolla rápida la cinta cinemática
 de calles ortodoxas de la ciudad lumínica

Por fin en el regazo de un nombre florecido,
 —elevado estático, presuntuoso apartment
 en un piso tercero, —se sacude
 mi espíritu cansado su tedio y ansiedad

Absorto en la claustría que acoge tu congoja
mi corazón se sangra
Y en tanto que un gramático
reloj suma prefijos de cuartos a las horas,
un pito estilográfico cuadricula la noche
El insomnio ha regado en mi lecho alfileres
El sol irreverente estornuda en mis ojos
y un espejo ironiza un furtivo ademán
La fe y desesperanza rondaron por tu acera
con agresiones mutuas de canes en vigilia
hasta que la sonrisa chirriante de tu puerta
brindome la mixtura cordial de una acogida
Y en la sala silente que angustiaba la espera
vibró la clarinada triunfal de tu florida
magnificencia y locamente
mi corazón —bobato monaguillo
echó a volar su esquila
¡Astrólogos benignos, tus ojos de turquesa
Marcaron en mi sino igneal seña propicia!

En los primeros siete versos se preservan elementos de la versión 1923, salvo que se cambia “proxenetitudes” por “proxenetismos” y se suprime el punto después de la palabra “hoteles”. Caso parecido a lo que sucede entre el verso 8 y el 11: se retira la coma después de “por fin”, se cambia la palabra “elevador” por “elevado”, se formula la construcción “un piso tercero” en vez de “en el tercer piso”¹², se suprimen los paréntesis que existían en la versión 1923 y se hace uso de sangrías que juegan con la espacialidad de algunos versos con respecto al margen.

También consideramos pertinente hacer notar el aspecto del poema, su presentación gráfica, mediante la cual podemos constatar que los versos doce y trece, que solían ser una sola estrofa, quedan subsumidos por el texto mismo; sucede lo mismo con los versos dieciséis y diecisiete, los cuales se dividen de forma distinta que en la versión 1923, además de que, en general, el poema tiende a proyectar una diseminación distinta en la página. A raíz de ello, podemos pensar que esta nueva presentación busca, además de construir una cadencia entre alejandrinos y heptasílabos que existía anteriormente, mostrar que Salvador Gallardo ha intentado construir —de manera próxima a la idea de Stéphane Mallarmé en su golpe de dados— estos blancos semánticos, que le confieren, en suma, una apariencia “más moderna” al poema. El final del texto, entre los versos 24 y 30, es próximo a la versión 1925, pues se rompe el esquema métrico rítmico de la versión 1923 y, en los dos últimos versos, se conserva el contenido semántico de

12 Con ello se tiende, una vez más, a la indefinición del lugar en la construcción de una deixis espacial de la subjetividad.

los mismos, pero se modifica su estatuto enunciativo al utilizar signos de admiración, intentando marcar aún más la carga patética del sujeto lírico. De esta forma, podemos concluir que la versión 1970 es una especie de texto híbrido entre la versión 1923 y la versión 1925.

Así, podemos identificar un proceso de transformación constante en las tres versiones: una mayor tendencia a la indefinición, tanto material en torno a elementos concretos en el poema, como del sujeto enunciator y de la subjetividad que ostenta; además de la aparición de nuevas propuestas concernientes al uso del espacio en blanco en la página. En conclusión, podemos observar cómo el proceso de escritura de Salvador Gallardo va incorporando una idea de la vanguardia conforme avanzan las versiones del primer poema que apareció en la revista *Ser*: una modernización de “Cinema de viaje. Poema estridentista” a medida que el siglo xx se va haciendo más “moderno”. Esto gracias a la perspectiva que Gallardo le confiere a la composición del espacio-tiempo y, en última instancia, del sujeto mismo: lo que tenemos aquí es no solo la transformación de un texto lírico a través del tiempo, sino la recomposición y metamorfosis de un sujeto que busca mostrarse, en el poema, cada vez más moderno.

En conclusión, podemos mencionar que el de *Ser* y “Cinema de viaje” no es el único caso documentado de la reescritura de poemas por parte de Salvador Gallardo. En el año 2012, la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM) publicó una edición facsimilar de la revista *Irradiador*, proyecto estridentista que se encontraba perdido; en ella se encuentra un poema que Gallardo también revisa para su posterior publicación en *El pentagrama eléctrico* de 1925:

Después de la presentación titulada “Irradiación inaugural”, el primer número presenta la poesía estridentista bajo el título de “Los poetas de México”: “11:35 p.m. Nocturno estridentista” de Germán List Arzubide, “Jardín” de Salvador Gallardo y “Cita” de Luis F. Mena. Es la primera noticia de este poema que Gallardo Dávalos recogerá en *El pentagrama eléctrico* de 1925. En esta publicación aparece una corrección a mano sobre un verso del poema, que se verá capitalizada en la versión del mismo *El pentagrama eléctrico*. El tercer verso de “Jardín” dice: “Las estrellas volvieron sobre nuestro desamparo”, la corrección que cito señala, por encima del verbo “volvieron”, la palabra “llovieron”. Además de otros cambios sustantivos en la supresión de un verso y la disposición gráfica de otros, que involucra “quebrar” algunos versos y la escritura —de los tres últimos— en mayúsculas. (Téllez, 2018, pp. 31-32)

Téllez puede referir la marca de corrección en el texto mismo puesto que las revistas recuperadas para la edición facsimilar eran propiedad del propio Salvador Gallardo, por lo cual en ellas se hacen visibles los cambios que realizó para una posterior publicación.

En “Cinema de viaje” aparece un fenómeno similar al cambio del lexema “volvieron” por “llovieron” por parte de Gallardo. En el verso treinta de la versión 1923 aparece la

palabra “rodaron”, mientras que en la versión 1925, en el verso homólogo (el número quince) esta se cambia por “rondaron”; si bien esto podría tratarse de una errata que se corrige de la revista a *El pentagrama eléctrico*, lo cierto es que la adjunción de un solo fonema cambia completamente la dinámica sémica del verso, puesto que la fe y la desesperanza pasan de ser víctimas, aquellas que “rodaron”, a victimarias, aquellas que “rondaron”. En la versión 1970, en el verso número veinte, podemos notar que se conserva aquel “rondaron”, lo cual podría confirmar el hecho de que se trata de una reescritura consciente. Aunque estos casos podrían considerarse errores dentro de este proceso de revisiones y correcciones de un texto¹³, creemos que las modificaciones presentes en “Jardín” son parecidas a las de “Cinema de viaje”: por más mínimos que sean los cambios, estos no son fortuitos y evidencian un ejercicio de escritura en el que el poeta era consciente de la transformación en el significado entero del poema, ya fuese al cambiar un lexema o incluso un fonema como variación mínima en una palabra.

En suma, podemos notar que en las tres versiones analizadas existe una labor de recomposición. Aunque “Cinema de viaje” podría confundirse con un poema de la etapa modernista del autor —al abordar la situación precaria de una pareja—, resulta evidente en el texto la necesidad del poeta de expresar problemas de su época: el sujeto inmerso en una nueva realidad, dentro de la cual va tomando mayor conciencia de los nuevos paisajes del mundo moderno y sus nuevas tecnologías, unos que, más allá de fascinar al yo-espectador, le provocan aquella “claustría” y desconcierto, llegando incluso a hacer que la voz lírica denuncie la falsedad del progreso en tanto la sociedad conserva costumbres decimonónicas. A través de sus transformaciones, la situación se va haciendo más patente en la expresión del poema: un cambio progresivo hacia la modernidad que se refleja en un estilo más vanguardista en la forma y el contenido. Para poder llegar a esta conclusión hemos tenido que revisar versiones anteriores del poema publicadas en revistas que han pasado inadvertidas para los estudios sobre el estridentismo, como la revista *Ser*. Incluso ha sido necesario problematizar el hecho mismo de que existan dos versiones de *El pentagrama eléctrico*. Queda aquí, por lo pronto, el inicio de una revisión de la vanguardia mexicana tan necesario como apremiante.

REFERENCIAS

Corte Velasco, C. (2003). *La poética del estridentismo ante la crítica*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

13 En 2003, Clemencia Corte Velasco incorpora en su investigación *El pentagrama eléctrico* de la versión de Luis Mario Schneider. Sin embargo, al revisarlos detenidamente, los poemas presentan variaciones. No consideramos su versión de “Film” en este estudio ya que pensamos que las modificaciones que presenta, como omisión de sangrías, añadidos de cursivas y espacios en blanco, fueron hechas por la investigadora.

- Gallardo, S. (1923). Cinema de viaje. *Ser: Revista internacional de vanguardia*, 1 (7 y 8), 17.
- Gallardo, S. (1925). *El pentagrama eléctrico*. Ediciones Germán List Arzubide.
- Gallardo, S. (1970 / 1997). El pentagrama eléctrico. En L. M. Schneider (Comp.), *El estridentismo o una literatura de estrategia* (pp. 435-447). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gallardo, S. (con D. Téllez). (2018). *El pentagrama eléctrico*. Malpaís Ediciones.
- Iglesias Castelán, J. (2021). *Estudio cultural de la revista Ser: el estridentismo en Puebla* [Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla]. Repositorio institucional de la BUAP. <https://hdl.handle.net/20.500.12371/15393>
- Mora, F. J. (1999). *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Universidad de Alicante.
- Rashkin, E. J. (2014). *La aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia*. Fondo de Cultura Económica.

Ruptura e irreverencia en el lenguaje de *Zona dark* (1991) de Montserrat Álvarez

RUPTURE AND IRREVERENCE IN THE LANGUAGE OF MONTSERRAT ALVAREZ'S *ZONA DARK* (1991)

José Dammert

Pontificia Universidad Católica del Perú

josedammert@gmail.com

RESUMEN

El poemario *Zona dark*, publicado de manera independiente por Montserrat Álvarez en 1991, tiene como uno de sus ejes centrales la representación del Perú como un espacio atravesado profundamente por la violencia y asume una perspectiva crítica respecto a dicho mundo social. En ese sentido, parte del proyecto poético del libro tiene que ver con la producción de un lenguaje que transforme las estructuras que sostienen la configuración social que se critica. Para ello, *Zona dark* apunta hacia la confrontación con el lenguaje que organiza la sociedad y hacia la creación de nuevos paradigmas de producción poética que traigan consigo formas nuevas de entender y experimentar la vida social. En este artículo me propongo estudiar las estrategias a través de las cuales el poemario de Montserrat Álvarez lleva a cabo este proceso. Para ello me detendré en tres puntos centrales para entender el tratamiento del lenguaje en *Zona dark*: el vínculo de este libro con el rock subterráneo peruano de la década del ochenta, la parodia de los registros de la alta cultura y el arte comercial y la puesta en diálogo de múltiples registros con el objetivo de anular cualquier posible hegemonía o fijación de un solo lenguaje con el cual pueda entenderse y representarse el mundo.

PALABRAS CLAVE: poesía peruana contemporánea, rock subterráneo, parodia, Montserrat Álvarez

ABSTRACT

Zona Dark, a collection of poems independently published by Montserrat Alvarez in 1991, has as one of its central axes the representation of Peru as a space deeply traversed by violence and assumes a critical perspective regarding this social world. In this sense, part of the poetic project of the book has to do with the production of a language that transforms the structures that sustain the social configuration that is criticized in it. To this end, *Zona Dark* points towards a confrontation with the language that organizes society and the creation of new paradigms of poetic production that bring new ways of understanding and experiencing social life. In this article, I aim to study the strategies through which Montserrat Alvarez's book carries out this process. To achieve this, I will focus on three central aspects of the treatment of language in *Zona Dark*: the book's relationship with the Peruvian punk rock scene of the 1980s, the parody of high culture and commercial art, and the dialogue between multiple languages to eliminate any possible hegemony or fixation of a single language as a means to understand and represent the world.

KEYWORDS: contemporary Peruvian poetry, punk rock, parody, Montserrat Álvarez

Las representaciones del mundo llevadas a cabo en *Zona dark* (1991) de la poeta Montserrat Álvarez dan cuenta del Perú como una sociedad enferma que debe ser transformada. La realidad está marcada por la violencia, por vínculos sociales deteriorados y por una mediocridad generalizada, y el poemario enfatiza, en reiteradas ocasiones, que la raíz de aquello está en la estructuración de la sociedad desde tiempos coloniales¹. En este sentido, la transformación de dicha estructuración involucra un trabajo con el lenguaje con el que se va a hablar sobre ella. Es consecuente, por tanto, que el libro ponga énfasis en una voluntad de ruptura respecto a la tradición cultural y social y a cualquier forma hegemónica de lenguaje. Eso está resumido, por ejemplo, en uno de los epígrafes del poemario, que cita a Miguel Ángel Vidal del grupo de rock subterráneo peruano Voz Propia: “Destruye lo que odias, no digas lo que ellos quieren / escuchar. Esto es muy sencillo”. La idea está enfatizada en el poema “Ars poëtica”:

La poesía debe ser como el amor,
asunto raro de bichos raros de largos dedos
sensitivos
La poesía debe ser como el amor,
refinada y violenta
y que haga daño y muerda
sin llegar a romperse
ni a romper
Pero a veces la poesía debe llegar más lejos que el amor
y más lejos que todo
Y romper cosas (Álvarez, 1991, p. 121)

Si bien muchas artes poéticas suelen ser normativas en cuanto proponen una concepción de cómo entiende el poeta el modo en que se debería escribir poesía, es interesante notar que el ideal poético presentado aquí se enfrenta a la idea de proponer dichas normativas. La máxima de “romper cosas” planteada en este poema se puede leer de varias formas. Puede referirse, por un lado, a la necesidad de renovar el lenguaje poético y romper las convenciones con las que se entiende la poesía. Por otro, puede entenderse como un llamado a romper los códigos éticos y morales que rigen a una sociedad. Lo que destacan el epígrafe y el poema citados previamente es que se trata, sobre todo, del disenso frente a cualquier forma naturalizada de discurso y lenguaje con los cuales se entienda y represente el mundo.

Una corriente que comparte este disenso es la del rock subterráneo de los años ochenta en el Perú, del cual formó parte, por ejemplo, el grupo Voz Propia, mencionado líneas más arriba. Como explica Víctor Vich (Greene, 2017, prólogo p. 16), en los ochenta

1 Esta idea se sostiene sobre la lectura crítica de poemas como “De nosotros decid”, “Vendetta” y “Criollazo”, que localizan el origen de la violencia estructural del Perú contemporáneo en las disposiciones sociales establecidas desde la conquista de América.

“[l]os subtes desafiaron todo lo que en ese entonces era tolerado culturalmente no solo por el contenido abyecto de su sonido, sino por la novedad de los materiales utilizados y por el modelo de producción cultural que propiciaron”. Se trataba de una estética y un modo de producción en los que se buscaba el conflicto y se esgrimía la crítica frente a los valores de una sociedad considerada excluyente. En esta línea, es preciso anotar que no solo el lenguaje de *Zona dark* está en sintonía con la práctica subte, sino también su modelo de producción. El poemario apareció de manera independiente y sin sello editorial, a pesar del financiamiento de Concytec para su publicación, lo cual podría verse como un aprovechamiento de las posibilidades del sistema para enfrentar al sistema mismo². Por otro lado, el hecho de que el poemario no haya sido reeditado ni una vez a pesar de ser uno de los más leídos e influyentes de la poesía peruana de los últimos treinta años es una práctica en sintonía con lo subte en cuanto hay una voluntad de desasociarse de los modelos de producción tradicionales³. Estas características se vinculan con la idea, explicada por Shane Greene (2017), de que “el punk se posiciona como una crítica a la sociedad de masas generada por el capital global” (p. 30), en el sentido de que la ausencia de nuevas ediciones es una forma de confrontar la lógica mercantilista de la venta del arte. Greene destaca del punk el hecho de que “busca subvertir de manera discursiva los valores públicos” y “el potencial de subvertir las normas públicas mostrando una vulgar falta de respeto hacia ellas” (p. 30)⁴. En muchos casos, el lenguaje empleado en *Zona dark* dialoga con lo punk con el objetivo de crear una poesía que, en diferentes niveles, se opone a las normas tanto de la poesía como de la sociedad.

Si bien el tono punk —caracterizado por elementos como el léxico, la intensidad y la irreverencia de los textos— es constante a lo largo de todo el libro, existen algunos poemas que son emblemáticos de la puesta en práctica de esta estética. Uno de ellos es “O como mierda se llame”

A veces me gustaría ser una buena muchacha,
bonachona, campechana, gorda,
capaz de sentarme bajo el sol en mi piel
rico en melanina, en calor y en color

2 Si bien lo señalado es una muestra de la relación entre *Zona dark* y los medios de producción subte, una diferencia evidente es que la edición del libro no deja de ser bien cuidada en los términos convencionales.

3 Otro motivo por el cual no se ha vuelto a editar *Zona dark* podría ser la distancia social y geográfica de Montserrat Álvarez con el espacio de producción del libro, ya que ella migró del Perú a Paraguay hace décadas.

4 Greene se refiere al punk como una forma de rock surgido en Estados Unidos e Inglaterra en la década del setenta y como la cultura originada en torno a esta música. En el caso peruano, la movida punk fue llamada inicialmente “rock subterráneo” (p. 22) y se inició en la década del ochenta en Lima. En su libro, Greene se refiere al punk como la estética anglosajona globalizada, mientras que se refiere a lo subte como la manifestación peruana de este fenómeno.

Tomar una gaseosa provinciana cuidando
 de no manchar con nada mi ancha falda
 Tener un corazón enorme y puro como el de un
 caballo
 Lavar la ropa de todos con mis ásperas manos
 O, si no,
 ser alguna de aquellas mujercitas
 siempre sentaditas, inclinaditas
 sobre su tejido, y haciendo punto,
 calceta, o como mierda se llame. (Álvarez, 1991, p. 174)

Al inicio, el poema parece estar elogiando los beneficios de una vida acomodada al orden social. La voz poética manifiesta el deseo de cumplir con el rol tradicionalmente asignado a las mujeres en una sociedad patriarcal, vinculado con valores como la pulcritud, la pasividad y la bondad. Sin embargo, la violencia en el lenguaje irrumpe cuando el poema se detiene en una actividad concreta ("punto, calceta, o como mierda se llame") y resulta completamente evidente el carácter irónico del texto. En este caso, lo punk aparece en cuanto un lenguaje irreverente desprestigia y parodia una "buena costumbre" aceptada por la comunidad.

Otro ejemplo es el poema "Electroshock", que inicia preguntando acerca del carácter inédito de su tema: "Yo no computo aún por qué nadie le ha escrito un / poema al electroshock" (Álvarez, 1991, p. 45). El lenguaje empleado en la frase ya tiene un tono coloquial o callejero, pero destaca el hecho de que se reconozca que el mismo tema no es "poético" en el sentido tradicional del término: nadie ha escrito sobre el electroshock porque no se concibe como algo digno de ser tratado poéticamente. Tanto el lenguaje como el tema de "Electroshock" aluden a lo subte por su carácter irreverente y violento: un electroshock "es una mierda", y es comparado con la pérdida de la virginidad de una "hembrague" (Álvarez, 1991, p. 45). Por otro lado, la inversión de los valores sociales aparece, por ejemplo, con la conclusión de que el infierno es placentero ya que "tiene que ser bacán moverte / indestructible en todas esas llamas / sorprendentes" (Álvarez, 1991, p. 45), pero está, sobre todo, presente en la lógica central del poema, que plantea que un método de tortura como un electroshock puede ser placentero. El poema termina complejizando la subjetividad representada hasta este punto:

Ta que en ese momento tienes omnipotencia,
 Omniprescencia, todas esas huevadas
 teológicas
 Si dices fiat lux, te apuesto plata a que la luz se
 hace
 Y eso hice yo, pues, Adán, entre otras muchas
 cosas —tú, por ejemplo— (Álvarez, 1991, p. 47)

Este final está cargado del lenguaje violento y callejero de la estética subte, pero rápidamente se complejiza con el uso de “fiat lux”, una frase en latín, y la revelación de que la voz poética es Dios y está dirigiéndose a Adán, su creación. A pesar de que esta voz no trata con respeto la “omnipotencia, / omnipresencia, todas esas huevadas / teológicas”, y queda la duda respecto de si el hablante es realmente Dios o es alguien que cree que lo es producto de los delirios del electroshock, el poema combina la sensibilidad subte (el lenguaje violento, la revaloración de cuestiones no aceptadas socialmente) con temas académicos como la teología o la creación de la humanidad. Sobre todo, llama la atención que el mismo Dios hablante sea irreverente: revalora el infierno y afirma que los poderes divinos y la teología son “huevadas” (Álvarez, 1991, p. 47).

La estética subte tiene que ver con la idea de mirar y representar el mundo de formas que no están en sintonía con los valores y costumbres sociales tradicionales. Los grupos musicales vinculados con la movida subte no producían tomando en cuenta los códigos de la música distribuida “oficialmente”, tanto en términos estéticos como materiales. En las grabaciones, los músicos se salen del tiempo y los cantantes gritan, desafinan y a veces no se entiende qué están diciendo. Las mismas grabaciones, siguiendo el espíritu *DIY*⁵ del punk global, son precarias. Es notorio el caso de *Primera dosis*, el primer disco del grupo Narcosis. En palabras de Shane Greene (2017), “[s]e trataba de una cruda combinación de *riffs* de guitarras con mucho *fuzz*, letras contundentes y ritmos de batería con sonido a lata” (p. 43), grabado en un garaje “de una pasada con dos micrófonos” (Greene, 2017, p. 44), desatendiendo los estándares de calidad de la música distribuida comercialmente.

Queda claro que *Zona dark* y la movida subte comparten el mismo espíritu de irreverencia y desprecio frente a varias facetas de la alta cultura, pero en este punto cabe la pregunta respecto a la manera en la que estos poemas pueden, o no, trasladar las formas de la música subte hacia su lenguaje, más allá del uso de un léxico violento y callejero: ¿dónde están las salidas de tiempo, los gritos, las guitarras distorsionadas, la agresividad, las baterías latosas? En el caso de Montserrat Álvarez, la música y la poesía mantienen una relación estrecha. En una entrevista con Enrique Sánchez Hernani (2007), la poeta cuenta que su interés por escribir poesía empezó en un concierto de rock en Zaragoza, del cual salió pensando en “un ritmo como de una batería” (p. 10) que condujo hacia la escritura de su primer poema. Como explica en la misma entrevista, para ella “la poesía es una especie de ritmo, incluso corporal, y no puedo estar sentada o tirada, sino que es una cosa muy violenta, muy de concierto de rock” (p. 10). Más adelante menciona que lo más radical que encontró en Luis Hernández fue el poema “Abel”, en el que “sí había el ritmo de batería, del bajo, de un buen tema de rock”, y luego añade, sobre su

5 Las siglas *DIY* significan “Do it yourself” o, en español, “hazlo tú mismo” y se refieren a la práctica de producir de manera independiente.

propia obra, que “los poemas que me gustan más me acompañan caminando y los digo en voz alta, cantando” (p. 11).

En este sentido, una primera similitud entre la música subte y los poemas de *Zona dark* se halla en el ritmo de los poemas, pensados para ser cantados y en función de una banda de rock. Un ejemplo de ello es “Esta alegre noche del Apocalipsis”, referido por la propia Montserrat Álvarez en la entrevista citada más arriba como uno de los poemas de “ritmo como de una batería”. El poema inicia con la afirmación de la voz poética de que ella y otros acompañantes están haciendo música: “Cantamos al advenimiento del nuevo mundo. / Nuestra música es triste, como el Apocalipsis, y / grandiosa” (p. 134). Por otro lado, a la agresividad de la música subte, manifestada en lenguaje violento de poemas como “Electroshock”, puede sumarse el uso de mayúsculas en varios de los poemas. Terry Eagleton (2010) propone que puede hablarse del “volumen de un poema, en el sentido de cómo de alto o cómo de bajo suena” (p. 144). Los versos escritos completamente en mayúsculas sugieren una enunciación como la relatada por la autora en la entrevista citada previamente: gritando, cantando, como en un concierto de rock. Adicionalmente, es clara la relación entre los poemas de *Zona dark* y la música subte en cuanto el tono de muchos poemas del libro es irreverente y agresivo⁶.

Sin embargo, es complicado hallar claramente mayores sintonías con la forma *DIY* de la música subte en los poemas de *Zona dark*. En primer lugar, la música subte —y la música en general— involucra una serie de procesos que no se pueden reproducir en un poemario. La calidad de la grabación puede variar dependiendo de los micrófonos y equipos utilizados para realizarla, pero la fidelidad de la publicación de la poesía es relativamente uniforme más allá de la calidad de los poemas. No se puede hablar de un poema “mal grabado”: lo más parecido sería un libro mal impreso, pero este no es el caso de *Zona dark*. En segundo lugar, como mencioné más arriba, el contenido del poemario dialoga con varias formas y tradiciones de la cultura occidental. La variedad de referencias filosóficas, culturales, literarias y artísticas en *Zona dark* no es frecuente en la música subte. *Primera dosis*, por ejemplo, remite sobre todo a otras formas de música punk: lo más intertextual en este disco es una versión en español del clásico de The Stooges, “I Wanna be Your Dog”. Como en este disco, el lenguaje de la música subte suele ser literal y directo, en muchas ocasiones repitiendo las mismas líneas varias veces a lo largo de cada canción. Mientras algunos poemas de *Zona dark* son también literales y directos, hasta los poemas más punk muestran un léxico amplio, una variedad de recursos retóricos y referencias bíblicas, filosóficas, literarias, etc.

6 Vale la pena añadir que la portada de *Zona dark*, y también los dibujos que aparecen en el libro y fueron hechos por la autora, también tienen una clásica estética subte.

En esa línea, resulta difícil pensar en algún poema de *Zona dark* que pueda ser musicalizado por una banda punk, más allá de los vínculos ya señalados. Sin embargo, quizás el vínculo más cercano sea el de los momentos más experimentales del poemario con las canciones más experimentales del mundo subte. El subte y *Zona dark* tienen como enemigo en común la sensatez y la comodidad burguesas y ambos comparten un espíritu paródico en torno a ellas. El sonido subte, con las guitarras distorsionadas, los gritos y los instrumentos mal grabados, busca una alteración del sonido que resulte indescifrable para un público acostumbrado a formas menos radicales de cultura. Esto es llevado a un punto crítico, por ejemplo, en algunas canciones del ya mencionado *Primera dosis*: la primera canción, "Intro", parodia una presentación radial de un grupo musical, celebrado por el locutor por su "destreza" y "amor a la patria", cambiando todas las menciones del artista hechas por el locutor por la voz de Wicho García diciendo el nombre de su banda: "[s]eñoras y señores, con ustedes el grupo Narcosis". Los últimos treinta segundos de "Sucio policía" presentan "cinco segundos de intermedio", en los que se reproduce, de manera acelerada y cómica, un fragmento de música clásica (por más de cinco segundos). Luego se invita al oyente a "avanzar hacia el final", se oyen pasos, y alguien pregunta: "¿Y ahora?". García responde: "¿Ahora? Ahora dale la vuelta al cassette, pues, imbécil". Los primeros dos minutos de la última canción, "Dextroza", están compuestos por sonidos experimentales de guitarra y el sonido ininteligible y distorsionado de una voz, que poco a poco empieza a decir "conchatumadre" repetidas veces. Los ejemplos mencionados son casos en los que cualquier intención comercial de la música es completamente suspendida y se entra en el terreno de la experimentación, la parodia y la confrontación.

Varios elementos de *Zona dark* siguen un proceso parecido. De manera similar a *Primera dosis*, el poemario tiene una sección de "5 minutos de intermedio por disposición municipal"⁷. Ciertamente, este intermedio no tiene sentido en un texto impreso y más bien se asocia con un cassette, un concierto musical o una obra de teatro. Y como en el disco de Narcosis, *Zona dark* tiene elementos en los que se manipulan otras fuentes o se distorsiona ya no el sonido sino el lenguaje con el que se enuncian los poemas. Un ejemplo de esto es "Arrepentíos", que parodia el discurso religioso, o el uso indiscriminado del "vosotros" en varios de los poemas. Un caso extremo es el primer "Love Story"⁸:

*Ojos negros
piel canela
que me llegan-a-de-ses-pe-rar
Me-hinpor-tastú*

7 Esta también es una referencia intertextual a los diez minutos de intermedio en *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat.

8 Hay dos poemas titulados "Love Story" en *Zona dark*.

ytú-ytú
 y nadie más que tuuuuuuuuuuu
 Ojos negros

piel ca Q.E.P.D.
 y D.D.G.
 MONTSERRAT ÁLVAREZ
 (1969-1989)
 SIC TRANSIT
 GLORIA MUNDI
 “¡Ay pobrecita!”
 “En el fondo era buena chica”
 “Ké desperdizio”. (Álvarez, 1991, p. 49)

Como sucede con las grabaciones manipuladas en *Primera dosis*, este poema manipula el clásico radial de Los Panchos “Piel canela”, que sería una suerte de antípoda para el sonido punk y lo que busca representar. La distorsión de este bolero se lleva a cabo a través de la parodia y de los errores ortográficos, así como de una súbita interrupción con el anuncio de que ha muerto la voz autoral. Algo no determinado la hizo morir, pero por la estructura del poema podría suponerse que se trata de la canción que estaba sonando o una narrativa de amor romántica como la relatada en dicha canción. Lo único concreto es que es evidente el carácter paródico respecto a “Piel canela”. Hacia el final del poema, el uso de cursivas también marca una distinción entre ambos lados de la parodia: la sensatez está, como la canción, dispuesta en cursivas, mientras que un punto de vista más radical del asunto (“Ké desperdizio”) utiliza la “k” en vez de “qu” en “qué”, aludiendo a la práctica llevada a cabo en el Perú tanto por los subtes y los poetas del grupo Kloaka, y escribe “desperdizio” con “z”. En este sentido, “Love Story” es un caso en el que el lenguaje poético distorsiona elementos de la cultura comercial para mostrar distancia frente a ella.

El poema “Vino rojo (radionovela muda para mecanógrafas bebedoras de ajeno —si bien es cierto que el ajeno no es rojo, sino... etc.—)” sigue un procedimiento similar al de “Love Story”. Desde el título es evidente el carácter paródico de este texto, con el reconocimiento de que el ajeno no es rojo a pesar de que la radionovela se llama “Vino rojo” y lo absurdo de la idea de una “radionovela muda”. La historia de dicha radionovela trata sobre una visión cínica del amor en la que no ocurre prácticamente nada, pero sí son constantes y notorias las interrupciones. Por ejemplo, se indica, en mayúsculas, el inicio de las dos partes de la radionovela, que son únicamente “CAPÍTULO PRIMERO” y “CAPÍTULO FINAL” y que interrumpen la enunciación de la historia: “Aprenderás CAPÍTULO FINAL a guardar tu secreto” (Álvarez, 1991, p. 158). Las interrupciones también se dan para indicar cuándo empieza a sonar una canción o un comercial (“PLACE COMERCIAL HERE”, en una mezcla de inglés y castellano que acentúa el tono irónico), y el

texto es autorreflexivo al respecto cuando la radionovela reconoce, en un punto, que ha sido interrumpida: “—Todos tenemos / MÚSICA MAESTRO / —Todos tenemos” (Álvarez, 1991, p. 158). Todo en este poema apunta hacia el absurdo con el efecto de parodiar el género de la radionovela.

Hay varios poemas de *Zona dark* que repiten un procedimiento en el que, hacia el final, el lenguaje del poema empieza a autodestruirse. Se abandonan los espacios entre las palabras, abunda el uso de mayúsculas y se vuelve caótico el uso de los signos de puntuación. Este es el caso en poemas como “No existen” o “GG” que, coincidentemente, tratan temas filosóficos y científicos y utilizan estos recursos para dismantelar el concepto de saber definitivo asociado con estas disciplinas. Es ilustrativo, en este sentido, el final de “GG”:

en la perfecta asepsia encontraré mi centro
en la perfecta insipidez en la precisa-a/niquilación
En la perfecta asepsia encontraré mi centro
en la perfecta insipidez en la precisa-a/niquilación
En la perfecta sepsiam
perfecta pidez niquilación
GGG (Álvarez, 1991, p. 61)

La progresiva descomposición del lenguaje y la conclusión que repite sonidos indecifrables apuntan hacia una parodia del lenguaje científico en cuanto lo reducen a un absurdo ininteligible. Vale la pena detenerse en un ejemplo más. Este es el poema “La más rayada”:

En una ciudad como ésta,
con una prostituta en cada esquina
donde el deber le manda estar de pie,
Una ciudad como una prostituta,
donde basura y moscas son por definición
imprescindibles,
Una ciudad babeada por los lobos
de miradas voraces que inoculan
sus inyectadas venas en las venas,
Es imposible la contaminación:
cada ojo y palabra y cada tacto
envilece al objeto de deseo,
que tiene sólo 2 alternativas:
Ponerse en manos de toda esa jauría
—beber como quien vive, vivir como quien bebe
(la humanidad no deja morir de hambre
a una mujer hermosa —dijo Miller
(¿o no fue Miller? Cabe
tal posibilidad a título de hipótesis

—verificable en la realidad empírica
 (ésta es la base del método científico
 ¡larga vida a la ciencia—) —) —)
 O, si no,
 a impulsos de una súbita cólera sacrosanta,
 alzar los brazos en medio de la plaza,
 en plan Savonarola —Girólamo mi hermano
 a través de los siglos— y un poco también como
 Agustín de Hiponia —mi maestro *en el tiempo*—,
 que abandonó la crápula para abrazar la ascesis
 HERMANOS MIS HERMANOS decir EL INFIERNO ESTÁ PRÓXIMO
 NOVEISACASOELFUEGOENELCANDENTEASFALTO
 LASLLAMARADASGRISESELEVARSEENELHUMO
 ELHORRORDELOSCARROSDHIRVIENTEDENTADURA
 Y la diosa LOCURA en cada esquina,
 DEGRADANDO AL ESPÍRITU Y PERDIÉNDOLO en densos
 abismos, y en las letrassinuosasdelascalles
 Todoslosmovimientosdelinstinto
 ETC.
 Revisando, en verdad hay 3 alternativas:
 1) abandonocínico 2) furormístico 3) 1 y
 Esta última es la más rayada. (Álvarez, 1991, pp. 31-32)

Como en los otros casos, la distorsión en el lenguaje es gradual: primero se vuelve caótico el uso de los paréntesis, luego se abusa de las mayúsculas y, finalmente, se abandonan los espacios entre las palabras. En muchos niveles, el poema se vuelve cada vez más caótico y, parafraseando su título, “rayado”.

Los poemas que he comentado más arriba destruyen la noción de una producción acomodada del arte en la que primen, sobre todo, la belleza y el goce estético. La idea del “placer” asociada a una visión tradicional de la poesía queda totalmente suspendida aquí y la experiencia estética da lugar a otro tipo de emociones. El punk, más que para bailar o escuchar sentado, es para gritar y meterse en un pogo: en esa dirección parecen apuntar algunos poemas de *Zona dark*. En ese sentido, hay una lógica en el carácter autodestructivo del lenguaje de estos poemas que se vincula con la estética y la visión del mundo subte. Destruir el lenguaje implica destruir las nociones en torno al saber, la cultura y los valores, reconociendo la necesidad de la transformación de los paradigmas con los que se entiende el mundo. Hay que aclarar, por supuesto, que esta característica de libro no es algo heredado en su totalidad del mundo subte, sino que tiene una serie de influencias rastreables hasta las vanguardias poéticas de inicios del siglo xx.

Hasta este punto he analizado dos dimensiones pertinentes para estudiar el tratamiento del lenguaje en *Zona dark*. Primero traté los vínculos de *Zona dark* con la estética subte, tomando en cuenta el interés (explícito e implícito) de Montserrat Álvarez por

dicha movida, su música y sus ideales. En segundo lugar, analicé otros rasgos de composición y características del lenguaje que tienen que ver con una visión crítica del mundo: la parodia, la descomposición, las referencias a los medios masivos de comunicación y a la alta cultura, los cortes abruptos, etc. Sin embargo, *Zona dark*, aunque emparentado con la movida y la estética subter, no es dependiente de ellas. Más bien, se trata de un lenguaje conversacional asociado con lo subter que es enriquecido y complejizado con matices —como menciones a autores canónicos, la mitología griega, la literatura francesa del siglo xix o el lenguaje filosófico—. Aunque estos elementos son frecuentemente parodiados, siguiendo la lógica irreverente que caracteriza al libro, su presencia complejiza la estética del poemario y da cuenta de, por un lado, el vínculo de *Zona dark* con la cultura occidental y, por el otro, otra dimensión de irreverencia en el libro, llegando, por ejemplo, a poner a dialogar al punk, un movimiento que busca oponerse a todo lo establecido culturalmente, con aquello de lo que reniega⁹. En ese sentido, un tercer punto de análisis importante para estudiar el aporte de *Zona dark* a la poesía peruana, y que tiene que ver también con el carácter crítico de este lenguaje, es pensar acerca de posibles relaciones y novedades respecto a la tradición literaria que le antecede.

Una aproximación a la particularidad de *Zona dark* se logra contemplando los poemas como conjunto. Más que crear un lenguaje poético inédito, el poemario explora, a lo largo de sus secciones, una variedad de estilos distintos, oponiéndose a la idea de un solo lenguaje que dé unidad al libro. Por un lado, *Zona dark* explora la representación de múltiples voces sociales, recurriendo al uso de un lenguaje polifónico para cumplir con dicho fin. Por otro, los poemas están usualmente escritos siguiendo el lenguaje coloquial asociado con la poesía conversacional escrita en el Perú desde la década del sesenta. En esta línea, si bien casi todos los poemas están escritos en verso libre, esta no es una norma definitiva en el libro. El ejemplo más notorio de ello es la sección “Zona dark”, en la cual casi todos los poemas riman y siguen una estructura métrica determinada. Entre ellos, por ejemplo, se encuentra “Hermano lobo”, que es un soneto. Estos poemas, además, están ubicados en espacios no determinados y son más herméticos que los del resto del libro —que se ocupan de experiencias sociales en el Perú con un lenguaje coloquial— y remiten más bien a la poesía de Charles Baudelaire por los temas y el lenguaje empleados en ellos.

El hecho de que el poemario explore una variedad de estilos implica el rechazo hacia cualquier estandarización del discurso. La idea de “romper”, planteada en el ya comentado “Ars poética”, implica el disenso constante con cualquier concepción del lenguaje o

9 Esta no es una novedad: no todo lo subter omite referencias a la “alta cultura”. Lo que busco señalar es la apertura del libro respecto a una estética con la que se puede vincular fácil y evidentemente. Como parte del proyecto del libro de evitar cualquier concepción cerrada de la realidad, se llevan a cabo en él negociaciones entre diferentes registros, como la discutida en este punto.

el mundo que pretenda fijar una organización determinada de la realidad. Este carácter irreverente se manifiesta también en la relación que tiene el poemario con la tradición literaria y cultural. En el libro aparece personificado el poeta peruano Luis Hernández, pero también aparecen Ezra Pound, el Gregorio Samsa de Franz Kafka, Aristóteles, Nietzsche, Marilyn Monroe, personajes contemporáneos, de la mitología griega y romana, del cristianismo y hay marcados gestos, tanto explícitos (el poema "Spleen") como implícitos (el carácter malditista de la voz poética de varios poemas del libro) que refieren a la poesía francesa del siglo XIX. En muchos casos, la relación con los referentes culturales suele ser irreverente: en "Portrait of the artist as a young Pound" la voz poética afirma en un principio no conocer a Ezra Pound¹⁰ y juega con títulos de James Joyce y Dylan Thomas, mientras que "No existen" hace juegos de palabras con el nombre de Immanuel Kant ("¿KÓMO CONOCES, CAN'T, LO INCOGNOSCIBLE?") y afirma que "YA SE TERMINÓ LA FILOSOFÍA" (Álvarez, 1991, pp. 55-56). Asimismo, varios poemas del libro suelen llevar el léxico y los discursos cultos o filosóficos hacia el absurdo y la falta de coherencia ("La más rayada", "Bigotes bigotes bigotes", "No existen", "GG") o el delirio ("Electroshock"), acentuando la irreverencia frente a estos lenguajes.

Sin embargo, es importante tener en claro que, si bien en el libro existe una diversidad de registros poéticos, es claramente predominante el registro vinculado con los usos de la poesía conversacional. Esta poesía, en términos generales, tiende a lo comunicativo y tiene una conexión fuerte con lo social. La tradición conversacional empezó en el Perú con la poesía de autores como Rodolfo Hinostroza o Antonio Cisneros, siguió con radicalizaciones en los años setenta con el grupo poético Hora Zero y, en los ochenta el grupo Kloaka supuso una continuidad respecto a esta radicalización. La poesía conversacional en el Perú ha sido política en cuanto ha propuesto intervenir en las formas en las que se configura la sociedad, apelando a nuevas estrategias y recursos y respondiendo a diferentes contextos conforme la corriente ha evolucionado con el paso del tiempo. Publicado en 1991, *Zona dark* supone una continuación de la poesía conversacional en el Perú, teniendo como referente más próximo y directo al grupo Kloaka. Tomando en cuenta lo elaborado previamente con respecto al lenguaje del poemario, la innovación en *Zona dark* no tiene que ver tanto con la propuesta de novedades en el lenguaje, sino con la manera en la que una variedad de registros y estilos se reúnen en un mismo libro, poniendo a dialogar a la poesía conversacional con estilos tan disímiles entre sí como la poesía francesa del siglo XIX o el rock subterráneo peruano. El sentido implicado por esta variedad de registros que coexisten indistintamente sin que haya una clara preferencia por uno sugiere, una vez más, un punto central del lenguaje del libro en cuanto

10 Es evidente, al leer el poema, que esta afirmación es falsa: la voz autoral, no necesariamente el personaje del poema, definitivamente conoce a Ezra Pound. Lo que quiero destacar en este punto es la actitud irreverente que se mantiene frente a escritores tan reconocidos y canónicos como el poeta estadounidense.

busca anular cualquier tipo de valoración hegemónica de los lenguajes con los cuales puede entenderse y representarse el mundo, con lo que da cuenta de la importancia de la apertura hacia otras miradas con las que pueda pensarse y vivir la experiencia social.

REFERENCIAS

Álvarez, M. (1991). *Zona dark*.

Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. (M. Jurado, Trad.). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 2007).

Greene, S. (con Vich, V.). (2017). *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea* (Julio Durán, Trad.). Pesopluma. (Obra original publicada en 2016).

Sánchez Hernani, E. (2007, 18 de noviembre). Poesía en pie de rock. Entrevista con Montserrat Álvarez. *El Dominical* [suplemento de *El Comercio*] (pp. 10-11).

Reseñas bibliográficas

FINNEGANS WAKE. UNA LECTURA ANOTADA DE CUATRO CAPÍTULO (2021)

James Joyce. Versión, sinopsis & estudios de J. D. Victoria. Postfacio de Elizabeth Delgado Nazario. Colmena Editores.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2022.n007.5933>

Paolo de Lima
Universidad de Lima

Luego de publicar su inmortal *Ulises* en 1922, novela que desde un primer momento le costó diversas vicisitudes de carácter político y moral (censuras, confiscaciones, juicios), el escritor irlandés James Joyce (Dublín, 1882 - Zúrich, 1941) emprendió la tarea de elaborar la que sería su siguiente y última novela, *Finnegans Wake*, publicada simultáneamente el 4 de mayo de 1939 por dos casas editoras: Faber & Faber de Londres y The Viking Press de Nueva York. Desde sus lectores iniciales, como su leal amigo Ezra Pound o su no menos devoto hermano Stanislaus, la obra causó extrañeza, incompreensión e incluso rechazo al no encontrársele un sentido claro o siquiera oscuro. Pero, por supuesto, Joyce, uno de los creadores más conscientes de la humanidad respecto a la interrelación de los elementos que conforman una obra literaria, defendió cada línea de su libro (y cada palabra, cómo no: “caosmos”, “continuarración” o “verbivocovisual” —combinación de los aspectos verbales, vocales y visuales de la palabra—, por poner tres casos), ejecutado con gran inversión de tiempo y gasto de energía, en extenuantes jornadas de trabajo, y haciendo uso polígloto de unos veinte idiomas. *Descabellada e inútil* son dos palabras que han acompañado, cual sombra, a la valoración de esta empresa novelística. Y, sin embargo, es con *Finnegans Wake* (y no con *Ulises*) la obra con la que

el crítico estadounidense Harold Bloom (2002, p. 433) considera a Joyce a la altura de William Shakespeare y Dante Alighieri.

Al igual que los libros principales de Joyce (*Dublineses*, *Retrato del artista adolescente* y *Ulises*) *Finnegans Wake* es una obra publicada inicialmente por entregas. Desde 1924, bajo el título general de *Work in Progress*, fue apareciendo en libros colectivos como *Contact Collection of Contemporary Writers* (1925), junto a autores como el propio Pound, Williams Carlos Williams, Gertrude Stein o Djuna Barnes, y también, a modo de *sketches*, en seis breves volúmenes independientes, a saber: *Anna Livia Plurabelle*¹ (1928), *Tales Told of Shem and Shaun* (1929), *Haveth Childers Everywhere* (1930), *Two Tales of Shem and Shaun* (1932), *The Mime of Mick Nick and the Maggies* (1934) y *Storiella As She Is Syung* (1937), y entre 1924 y 1938 en diferentes revistas como *Transatlantic Review*, *Criterion*, *Le Navire d'Argent*, *This Quarter*, *Two Worlds*, pero sobre todo (de manera ininterrumpida a partir de 1927) en *Transition*, la célebre revista parisina de carácter experimental editada por los esposos Eugene y Maria Jolas en la que autores peruanos como Adalberto Varallanos y Xavier Abril publicaron un cuento y dos poemas, respectivamente.

Fue en *Transition*, además, donde se difundieron diversos ensayos que defendían y explicaban la nueva novela en progreso de James Joyce. En 1929, estos ensayos (junto con algunos otros, escritos específicamente para el volumen) se recogieron bajo el título de *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, *Nuestra ronda de exámenes Su factificación para la incaminación de Obra en curso* en su traducción al castellano, que incluye textos de autores que conocían personalmente a Joyce: Samuel Beckett, Marcel Brion, Frank Budgen, Stuart Gilbert, Eugene Jolas, Robert McAlmon, Thomas MacGreevy, Elliot Paul, John Rodker, Robert Sage, William Carlos Williams y el peruano Víctor Llona (el libro concluye con “dos cartas de protesta” firmadas por G.V.L. Slingsby y Vladimir Dixon).

Me parece pertinentemente significativo continuar perfilando *Finnegans Wake* tomando como pauta el ensayo de Víctor Llona titulado “I dont know what to call it but it's mightly unlike prosa”, traducido al castellano como “No sé cómo llamarlo pero es algo sumamente distinto de la prosa” y publicado en la *Revista Peruana de Cultura* en 1966. Llona fue amigo personal de Joyce, como ha documentado en dicho número de la *RPC* (“James Joyce y Víctor Llona”) el estudioso de la literatura peruana Estuardo Núñez, quien identificó su nombre en diversas fuentes biográficas del irlandés (Richard Ellmann, Herbert Gorman, Stuart Gilbert, Eugene y Maria Jolas, Silvia Beach, entre otros), las que

1 Dado que uno de los capítulos del *Finnegans Wake* traducidos por J. D. Victoria en esta edición anotada es el célebre “Anna Livia Plurabelle” (I.8), no quiero dejar pasar la oportunidad de compartir la histórica “recreación” (cuyos fragmentos iniciales datan de inicios de la década del setenta) realizada en Lima por Ricardo Silva-Santisteban para la revista *Lienzo* 8, 1988, pp. 25-44: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/3950/3840>

lo ubican “como uno de los afines amigos que tuvo Joyce, desde los tempranos años de su juventud” (Núñez, 1966, p. 221). Puntualiza además Núñez:

El primer encuentro fue, sin duda, en París, entre los años 1902 y 1903, cuando llega Joyce por primera vez a la capital de Francia, como exiliado voluntario de su Dublín natal. Joyce (n. 1882) era ligeramente mayor que Llona (n. 1886). Se encontraron un adolescente de 16 años con un joven de 20, en un café del barrio latino, en San Germán. Los unió tal vez una común experiencia todavía muy cercana, la educación e internado en un colegio de jesuitas. (Núñez, 1966, p. 221)

Resulta claro que Víctor Llona conocía perfectamente a la persona que respaldaba los grandes proyectos literarios en los que se embarcaba. Paso, ahora sí, a sintetizar los aspectos centrales de su ensayo.

En primer lugar, traslado la gran imagen general que Llona construye al inicio de su texto para brindar al lector una idea aproximativa del *Finnegans Wake*:

Un conjunto de palabras en papel de actores teatrales —no solo del inglés, sino de muchas lenguas, vivas y muertas— emergen aquí en tumultuoso y dramático ballet, con acompañamiento de una orquesta filarmónica, mientras que los ojos de los espectadores son intermitentemente deslumbrados y sosegados por el gran despliegue de colores que recorren toda la pródiga gama de una paleta de pintor. ... Para aumentar nuestro asombro, el talentoso director de escena presenta a veces sus palabras en pares o tríos, pero tan entrelazadas y arbitrariamente compuestas, que no conseguiremos despejar el enigma al principio, cual si estuviésemos contemplando un monstruo de tres cabezas que jamás hubiéramos visto antes. Escrutamos el fenómeno, ajustamos los prismáticos, estiramos el cuello y atisbamos la rareza. Porque es solo una raíz germana insertada entre dos impasibles monosílabos ingleses o quizás un errante sustantivo portugués situado para nuestro juicio entre dos gendarmes franceses. (Llona, 1966, pp. 213-214)

Es decir, el crítico sitúa en primer plano el enorme y asombroso tratamiento del lenguaje emprendido por Joyce. Para dar una idea de la magnitud de esta empresa, Víctor Llona recurre a la figura del inmenso escritor francés François Rabelais (Chinon, 1495 - París, 1553) en cuanto a lo profuso del uso de neologismos y al conocimiento de diferentes idiomas, si bien, subraya el crítico, Joyce demuestra en ambos aspectos una mayor profundidad y complejidad (Llona, 1966, pp. 215-217). Y, sin embargo, Llona deja en claro que una labor de gran esfuerzo por parte de un lector competente permitiría mostrar que las dificultades del *Finnegans Wake* son bastante menores de lo que en un primer momento pudieran aparentar (Llona, 1966, p. 219). Con esta notable lectura de Víctor Llona, cuyo prestigio se ha circunscrito fundamentalmente a su labor como traductor de literatura norteamericana (Ambrose Bierce, Sherwood Anderson, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway), subrayo entonces que a la par de la inicial perplejidad mostrada ante la última empresa narrativa de James Joyce surgieron también

propuestas interpretativas, hoy sumamente vigentes, que ofrecieron una aproximación cabal al *Finnegans Wake*.

Como parte de ese acercamiento, es sabido que la primera frase de la novela (“riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs”) es la prolongación de la incompleta línea del final (“A way a lone a last a loved a long the”). Precisamente, a propósito de esta estructura novelística de carácter esférico, al modo de un uroboro, de abolición del tiempo como linealidad y de anulación del presente como contingencia, que coloca la escritura en el eterno presente del inconsciente, el psicoanalista francés Jacques Lacan, en su célebre conferencia “Joyce, el síntoma” del 16 de junio de 1975 en La Sorbona de París, desliza la siguiente reflexión: “*Finnegans*, ese sueño, ¿cómo decirlo finalizado, ya que su última palabra no puede reunirse más que a la primera, el *the* sobre el cual termina empalmándose a *riverrun* con el cual se comienza, lo que indica lo circular?” (Lacan, 1975, p. 7). Será esta pregunta lacaniana la que nos permita arribar al objeto de esta reseña: el libro *Finnegans Wake*. Una edición anotada de cuatro capítulos, a cargo del escritor mexicano J. D. Victoria, uno de los acontecimientos editoriales más trascendentales del 2021 en el Perú gracias a la labor de Colmena Editores.

En el postfacio de Elizabeth Delgado Nazario (Joyce, 2021, pp. 477-480), la poeta y ensayista mexicana comenta la traducción realizada por Victoria partiendo de las ideas del lingüista suizo Ferdinand de Saussure y del psicólogo ruso Lev Vygotsky con respecto a la relación entre concepto, imagen acústica y palabra escrita como materialización del pensamiento y del habla y al hecho de que entre pensamiento y palabra no existe una relación biunívoca sino un constante fluir (pp. 477-478). Señala Delgado Nazario:

El pensamiento fluye hacia la palabra y lleva ya de por sí varias capas de significados. La palabra, si bien constriñe de cierta manera al primero, puede sufrir transformaciones para ampliarse y reflejar un poco más y un poco mejor el pensamiento de su enunciatario. Una de las maneras para lograr esto es la intertextualidad y es una de las principales formas que utiliza Joyce para construir el *Finnegans Wake*. (Joyce, 2021, postfacio de Delgado, p. 478)

En otros términos, la novela de Joyce debe ser vista como una “telaraña de referencias históricas, contextuales, lecturas personales, remembranzas, sonidos y onomatopeyas” (Joyce, 2021, postfacio de Delgado, p. 479). Esta red requiere ser recreada en un acto de lectura que escuche “los pensamientos de Joyce, sus acrósticos, sus anagramas, sus sueños y sus revelaciones”, como hace Victoria, lo que lo convierte en un guía ideal (Joyce, 2021, postfacio de Delgado, p. 480).

Y es precisamente J. D. Victoria quien nos enseña a visualizar la “técnica de la deformación” (Joyce, 2021, p. 11) y la “estructura en palimpsesto congruente e interrelacionada” (Joyce, 2021, p. 120) que cimentan el *Finnegans Wake*. Coincidiendo con la lectura

temprana de Víctor Llona, el traductor mexicano deja sentado que las dificultades de la novela resultan franqueadas con buenas dosis de “empatía y paciencia, mucho esfuerzo y una cierta dosis de complicidad para ultrajar la palabra desde su etimología, ya que muchas claves se develan en las raíces comunes” (Joyce, 2021, p. 13). Estas dosis son las que convierten a los cuatro capítulos del *Finnegans Wake* por él traducidos (Libro I, capítulos 1, 2 y 8; Libro II, capítulo 2) en una confiable experiencia de lectura.

REFERENCIAS

- Bloom, H. (2002). El agón de Joyce con Shakespeare. En *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (pp. 424-443). Anagrama.
- Joyce, J. (Con E. Delgado). (2021). *Finnegans Wake* (J. D. Victoria, Ed.). Colmena Editores.
- Lacan, J. (1975). Joyce, el síntoma (N. Gómez, Trad.). 5to. *Symposium International James Joyce* (pp. 1-7). Bibliopsi.
- Llona, V. (1966). No sé cómo llamarlo pero es algo sumamente distinto de la prosa. *Revista Peruana de Cultura*, (7-8), 213-220.
- Núñez, E. (1966). James Joyce y Víctor Llona. *Revista Peruana de Cultura*, (7-8), 221-228.

EL CINE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XXI. TENDENCIAS Y TRATAMIENTOS (2020)

Ricardo Bedoya. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2022.n007.5934>

José Carlos Cabrejo
Universidad de Lima

Hay algunos factores esenciales para reflexionar sobre lo que ha pasado y sigue ocurriendo en el cine latinoamericano en este siglo. Uno de ellos es el digital. El abaratamiento de la tecnología ha contribuido en la región a una explosión de películas diversas tanto en sus modos de producción como en sus estilos, lo que de por sí es notorio con solo darle una mirada al cine en nuestro país: largometrajes autogestionados, creados por productoras que logran enganchar con el “gran público” o que pueden alumbrarse gracias a concursos. Cintas que manejan, sea en la capital o lejos de ella, desde una fiel aplicación de las fórmulas de los géneros hasta recursos expresivos de carácter más autoral.

Ello ya había sido explorado por Ricardo Bedoya en un libro anterior, *El cine peruano en tiempos digitales*, lanzado a mediados de la década pasada. Lo que hallamos en *El cine latinoamericano del siglo XXI. Tendencias y tratamientos* es una exploración aún más ambiciosa, que recorre el cine hecho en la actual centuria en diversos países de la región, como Argentina, Brasil, México, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay o Uruguay, sin dejar de lado, por supuesto, una aproximación al cine peruano. Nombres de realizadores como Óscar Catacora o Mary Jiménez aparecen al lado de cineastas como Lucrecia Martel, Carlos Reygadas, Kiro Russo o João Moreira Salles. Del mismo modo, hay espacio para directores que han trabajado un cine de corte más comercial, como Juan José Campanella, y para viejas leyendas que tuvieron más que ofrecer en este siglo, como los chilenos Patricio Guzmán y Alejandro Jodorowsky.

Son más de doscientas películas las que este libro recorre, en alrededor de quinientas páginas. Está dividido en cinco capítulos. El primero se centra en los discursos del yo al interior del cine de no ficción, lo que nos sumerge, por supuesto, en una sensibilidad global, a la luz de algunas películas realizadas en el periodo en el que se enmarca el libro, por cineastas como el francés Alain Cavalier o la japonesa Naomi Kawase. Directores latinoamericanos como Andrés Di Tella o Yulene Olaizola son abordados.

El segundo capítulo gira alrededor de las nuevas temporalidades; allí, la mención de directores como Lisandro Alonso o Paz Encina nos lleva a largometrajes en los que se imponen la dilatación del encuadre, los tiempos muertos y la estética de orientación

sustractiva. Por su parte, el tercer capítulo se enfoca en lo que Bedoya denomina *dispositivos*, por lo que se acerca a directores cuya obra se caracteriza por una disciplina en la aplicación de reglas o restricciones que distinguen su puesta en escena de aquellas que identificamos en el cine que impera comercialmente. Algunos cineastas estelares como Eduardo Coutinho o la dupla de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll son objeto de atención.

El capítulo cuarto se centra en las relecturas genéricas, lo que lleva a la reflexión acerca de cómo, por ejemplo, un cineasta como Alfonso Cuarón juega con los elementos propios del melodrama en *Roma* (2018) o de qué manera Mariano Llinás emplea recursos metaficcionales para revalorar la palabra en el marco de géneros que pueden cruzar tanto la literatura de Edgar Allan Poe y de Jorge Luis Borges como el cine de Jacques Tourneur o el de Edgar G. Ulmer, lo que es notorio en su película de casi catorce horas llamada *La flor* (2018). Finalmente, el quinto capítulo tiene como eje los tratamientos singulares del espacio, lo que lleva al autor a retomar a directores mencionados en capítulos anteriores así como a referirse a otros. Bedoya reconoce espacios en ruinas, desolados, en contacto con cuerpos liminales, que hablan de la historia, que juegan con el sonido, laborales, alegóricos, de fábula, sórdidos o articulados con la memoria, la quietud y la deriva.

Una forma de apreciar *El cine latinoamericano del siglo XXI* es por sus dimensiones cuantitativas y cualitativas. La enorme cantidad de directores y películas que se abordan en el libro no solo implica hallar una revisión de las tendencias y estilos de obras que ya hemos visto, sino también una invitación a descubrir realizadores y títulos que de pronto estaban lejos de nuestro radar. Si hay algo que se trasluce en la escritura del libro, más allá de sus formalidades académicas, es un entusiasmo por abarcar la mayor cantidad posible de filmes latinoamericanos, para colocarnos así ante cineastas que pueden gustarnos mucho o poco, pero que algo de singular o interesante nos ofrecen, razón por la cual sus filmografías o sus formas de realización merecen una revisión detallada.

Y ese entusiasmo por abarcar mucho se complementa con el gusto no solo de hacer una clasificación como la descrita en la revisión de los capítulos del libro, sino de hacer, además, múltiples subclasificaciones que ayudan a comprender cada uno de los casos que se exploran, descritos con una prosa minuciosa que permite reconocer sus cruces y desvíos. Es un libro hecho con conocimiento y rigor, lo que no se contradice en lo absoluto con el hecho de que el libro esté escrito como un acto de desbordante cinefilia.

Si algo ha caracterizado regularmente a los libros de Ricardo Bedoya es el interés por el Perú, sea por su propia cinematografía o por cómo es visto por el cine realizado en otros países, tal como se puede apreciar en *El Perú imaginado. Representaciones de un país en el cine internacional* (2017). Una publicación como *El cine latinoamericano del siglo XXI* nos deja a la expectativa de lo que el autor nos pueda seguir ofreciendo, sea sobre el cine peruano o sobre las películas realizadas en territorios distantes.

REVELACIONES (2020)

Claudia Cabieses y Anamaría McCarthy. Tierra Baldía.

<https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2022.n007.5935>

Luis Hernán Castañeda
Middlebury College

Tercera publicación a cuatro manos de Claudia Cabieses y Anamaría McCarthy, *Revelaciones* es un libro intermedial que conjuga el texto y la imagen para pensar los cuerpos y las identidades femeninas en el mundo actual. Anteriormente las autoras, que trabajan como socias creativas —el término es utilizado por ambas en el mismo texto—, habían colaborado en *Palabra viva* (Forma e imagen, 2013) y *Visiones compartidas* (Edición de autor, 2016), dos entregas de similar temática que dan testimonio de una exploración profunda y coherente del universo de la mujer. En los tres casos es notoria la voluntad de producir libros-objeto cuyo valor se encuentra tanto en el contenido como en la materialidad: publicaciones de calidad y belleza. En *Revelaciones*, las fotografías corren a cargo de McCarthy, fotógrafa y artista de reconocida trayectoria, mientras que los textos corresponden a Cabieses, profesora y escritora de destacable recorrido. No obstante, entre ellas se establece un vaivén que promueve la (con)fusión de figuras autorales. Dicha intersección de voces enriquece la experiencia lectora.

Es clave mencionar que no estamos ante unas prosas íntimas ilustradas en las que las fotos acompañen al texto verbal, ni frente a un libro de fotografías con leyendas. Por el contrario, este es un artefacto múltiple que combina una pareja de códigos artísticos y, al interior de ellos, lenguajes y técnicas diversas. Fotos y prosas son sistemas de representación autónomos que producen sentido y, digámoslo así, cuentan historias por derecho propio; historias que conversan entre sí, encadenándose de un modo asociativo: generando su sintaxis. Cada lector es libre de construir los nexos que desee, sean estos lineales o rizomáticos. Como afirmaba Baudelaire de *El spleen de París*, cada segmento del libro es a la vez cabeza y cola del todo y, en consecuencia, este puede leerse en cualquier orden. Ribeyro reclamaba el mismo privilegio para sus *Prosas apátridas*. Ahora bien, esas historias a las que hago referencia están contadas con recursos diversos. Así, McCarthy utiliza fotografías en blanco y negro y a color, o una mezcla de ambas, y no teme intervenir sus fotos ni usar el collage. Cabieses recurre al poema en prosa, la meditación, la anécdota, la alegoría o el discurso psicoanalítico.

Los epígrafes de Rossella di Paolo (“El cuerpo donde habito”) y Sylvia Plath (“Soy vertical”) marcan el itinerario del proyecto. Si leemos los poemas completos, otros

versos no citados por las autoras resultan esclarecedores: “Es mi cuerpo quien fabrica las palabras / la conciencia de estar / de ser de aquí / porque él lo quiere / y si no lo quiere / entonces nada / de nada”, nos dice Di Paolo. Y Plath complementa así: “No soy un árbol con las raíces en la tierra... ni soy la belleza del jardín”. Significativamente, la fotografía que sigue a los versos de Plath yuxtapone la textura de un hombro y unas hojas algo maltrechas en gris. Lejos de toda idealización de la mujer, los lenguajes de *Revelaciones* abrevan de una experiencia concreta: la de un cuerpo femenino inscrito en una red de relaciones sociales y culturales históricamente determinadas. Ser una mujer hoy en el Perú, lo que implica ser piel, ser palabra, ser memoria, ser madre, ser hija, ser amante, ser esposa, ser niña, ser lectora, ser escritora, ser otra, ser grande, ser secreto, ser aprendiz, ser equilibrista, ser ciudadana, ser mujer madura, ser mujer herida, ser maestra. Roles varios que, al ser desplegados por los textos visuales y verbales, desvelan su constante: la vuelta a una corporalidad que se desnuda y se (nos) muestra en relación consigo misma y con la realidad. Con los miedos y las inseguridades que tal acto conlleva, pero, además, con hallazgos y epifanías. En ese sentido, el primer texto, “Des-nudarse”, es bastante elocuente. Podríamos entenderlo como una declaración de intenciones del proyecto entero, dado su marcado espíritu metatextual:

Desatar nudos, soltar y liberar

Marcas que quedan en la piel mientras que un ojo ajeno me habla y me da confianza. La contemplación de mis pies y mis venas no hace más que confirmarme que estoy cansada. La jornada de vida parece agotadora, y sé que aún falta.

Mi cuerpo, desde afuera, me asusta.

Desato los nudos de mis ojos, de mis manos; me desprendo de aros, aretes, pulseras y solo estoy con los adornos que vienen conmigo: pestañas, uñas, pelo largo.

Soy esto.

Soy —como bien dicen— un saco de carne lleno de huesos. No soy más. (Cabieses y McCarthy, 2020, p. 17)

En conjunto, la elegancia sugestiva de las fotografías y la hondura visceral de las prosas se complementan. Hay un punto, incluso, en el que se entremezclan hasta el extremo de difuminar su singularidad. En su introducción, McCarthy describe la colaboración con Cabieses a partir de la metáfora de una sesión de fotos, “un acto de confianza, entrega y aceptación” (Cabieses y McCarthy, 2020, p. 12) en el cual tanto la fotógrafa como la modelo se ven reveladas y el lector ya no sabe cuál es cuál. En “Des-nudarse”, la autoexploración implica una disociación, un mirar y ser mirada. Existe un interesante juego borgeano con la identidad y la otredad según el cual la voz femenina que se expresa en las prosas se transfigura en un reflejo de su socia mirándose a sí misma: yo es otra. A la vez, la fotógrafa escribe con imágenes: es la doble visual de la prosista. Distintas

pero cercanas al extremo de ser, fugazmente, una sola, McCarthy y Cabieses nos invitan a espiar una delicada negociación estética. De una manera similar, en las imágenes abundan los rostros invisibles, las miradas desviadas, los universos ocultos. Replegado como un caracol, el mundo interior se hace enigma, laboratorio donde el sujeto se analiza a sí mismo y las identidades se diluyen. Si bien sabemos que las modelos fotografiadas son las autoras (ver la introducción de McCarthy), existe un velo que las confunde, como si estuviéramos viendo a una misma mujer en diferentes etapas de su vida. En el acto mismo de revelarse hay un misterio y quizá esa sea la mayor confesión.

En *Revelaciones* hallamos dos lenguajes, dos miradas, dos experiencias y dos personalidades presentándose tal como son, charlando entre ellas y con nosotros. El producto es un libro hermoso, consistente y catártico, cuyo tema oculto es tal vez la complicidad entre las autoras y con los lectores. Leerlo es darse cita con formas y heridas, con lo exterior y lo interior, sin inquietarse por los tabúes: exponiéndose al mundo y cuestionándolo. Las prosas y las fotos comparten un deseo de introspección, un ánimo franco y valiente y una enorme generosidad. En ellas encontraremos dos almas y dos cuerpos capaces de ofrecernos lo que contienen de sombrío, de luminoso y de claroscuro: el pasado, el presente y el futuro de dos socias tan fuertes como vulnerables.

REFERENCIAS:

Baudelaire, C. (2006). *Le Spleen de Paris*. Gallimard.

Cabieses, C. y McCarthy, A. (2020). *Revelaciones*. Tierra Baldía.

Di Paolo, R. (2002). El cuerpo donde habito. *Lucero*, 13(1). <https://escholarship.org/uc/item/7vz36019>

Plath, S. (2016). Soy vertical. En *Poesía completa* (p.2 62) (X. Abeleira, Trad.). Titivillus. (Obra original publicada en 1981).

DATOS DE LOS AUTORES

JOSÉ DAMMERT

Magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú con la tesis *Poesía y transformación social en Zona dark de Montserrat Álvarez* y Ya nadie incendia el mundo de *Victoria Guerrero*. Licenciado en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura por la misma universidad con la tesis *Destruir para destruir: la narrativa del cambio social en la poesía de Jorge Pimentel*. Jefe de práctica en cursos de literatura en la PUCP. Se especializa en literatura hispanoamericana contemporánea, concretamente en la poesía peruana a partir de la segunda mitad del siglo xx.

JORGE FRISANCHO

Poeta, escritor e investigador independiente. Estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad Nacional de San Marcos y el Hunter College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Ha publicado los poemarios *Reino de la necesidad* (1988), *Estudios sobre un cuerpo* (1991), *Desequilibrios* (2004) y *La pérdida (y otros poemas)* (2014), así como la recopilación *Al pie del frío incendio. Antología personal* (2014). Sus ensayos y artículos de crítica han aparecido en publicaciones especializadas del Perú y el extranjero.

LUIS EDUARDO GARCÍA

Poeta, narrador y periodista. Ha publicado los poemarios *Dialogando el extravío* (1986), *El exilio y los comunes* (1987), *Confesiones de la tribu* (1992), *Teorema del navegante* (2008), *La unidad de los contrarios* (2010) y *Filosofía vulgar* (2013). Este 2022 apareció *Lo que parece estable*, libro que reúne toda su producción poética. Ha publicado los libros de cuentos *Historia del enemigo* (1996), *El suicida del frío* (2009) y *Adiós, Sofía* (2017). El 2015, su novela

Señor Cioran (2016) ganó uno de los premios de la Fundación para la Literatura Peruana. Ejerce el periodismo hace treinta y cinco años y ha publicado los libros de crónicas y entrevistas *Tan frágil manjar* (2014) y *El placer traidor, crónicas elegidas* (2021). Es columnista desde 1986 del diario *La Industria* de Trujillo, donde publica su columna dominical *Cartas del tribal*. Este 2022 fue galardonado con el Premio de Novela Corta Julio Ramón Ribeyro, otorgado por el Banco Central de Reserva del Perú, por *El lugar de la memoria*. Dirige la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Privada del Norte en Trujillo.

JOSÉ GÜICH RODRÍGUEZ

Magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y licenciado en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autor de los libros de relatos *Año sabático* (2000), *El mascarón de proa* (2006), *Los espectros nacionales* (2008), *Control terrestre* (2013) y *El sol infante* (2018). Ha publicado la novela corta *El visitante* (2012) y las novelas *El misterio de la Loma Amarilla* (2009), *El misterio del Barrio Chino* (2013), *Los caprichos de la razón* (2015), *El misterio de las piedras secuestradas* (2020) y *Sepan qvantos* (2021). También ha publicado una primera antología personal, *Planeta de sombras* (2015). Algunos de sus textos han sido traducidos al francés, inglés y holandés. Escribe guiones asociado a Indoquia Films.

JESÚS IGLESIAS CASTELÁN

Magíster en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sus líneas de investigación se centran en temas relativos a la problematización de los géneros literarios y la recuperación y crítica del movimiento de vanguardia mexicano denominado estridentismo. Ha participado en diversos congresos y estancias de investigación.

CAROLINA MIRIAN LOVÓN CUEVA

Es magíster en Educación por la Universidad San Martín de Porres (USMP) y licenciada en Educación por la Universidad Pedro Ruiz Gallo (UPRG) y en filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es docente de Filosofía en la Universidad de Lima y Ética y Ciudadanía y Diversidad Cultural en la UNMSM. Investigadora en historia de la filosofía, ética y estética. Forma parte del grupo de investigación de Lenguas y Filosofías del Perú (LFP) de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Entre sus temas de interés se cuentan el discurso, el género y la desigualdad social. Practica y promueve el desarrollo de la pedagogía de la danza y el movimiento. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8682-9204> CTI VITAE: <https://bit.ly/3knrKNV>

GUSTAVO OSORIO DE ITA

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y magíster en Literatura Mexicana por la misma universidad. Actualmente se desempeña como profesor-investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución, tanto en el área de Licenciatura como en la de Posgrado. Sus líneas de investigación incluyen la poesía y la poética, particularmente enfocadas en la comprensión de la subjetividad lírica, la teoría de la enunciación y la pragmática del texto poético. Ha publicado artículos sobre estos temas en medios mexicanos e internacionales. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores de México desde el año 2022.

ANDRÉS PIÑEIRO

Magíster en Historia de la Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y licenciado en Filosofía por la misma universidad. Ha publicado los poemarios *Diotima de Mantinea* (1997) y *La colina de los muertos* (2017), la tesis con la que obtuvo su licenciatura, *Desventura en extramuros. Conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán* (2003), el ensayo *La herética de Martín Adán. Cuestionamiento, alejamiento y confrontación con la tradición cristiana* (2017) y editado los libros *Martín Adán. Entrevistas* (2011), *Martín Adán. Cartas escogidas* (2015) y *Martín Adán. Cartas y entrevistas* (2018). Actualmente, ejerce la docencia en la Universidad de Lima y realiza estudios de doctorado en Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CONVOCATORIA EN LÍNEAS GENERALES

NÚMERO 8 (segundo semestre del 2022)

EL MUNDO POSPANDEMIA

El mundo parece empezar a salir lentamente de los estragos causados por la pandemia y a acomodarse a los nuevos ritos y hábitos que impone la “normalidad” de hoy. Es indispensable reflexionar desde las ciencias y las humanidades sobre el futuro del mundo y evaluar críticamente los cambios producidos en diversos ámbitos de la vida y la experiencia humanas durante estos últimos dos años y meses. Por esa razón convocamos al envío de artículos académicos que giren en torno a las siguientes temáticas:

1. **Los nuevos escenarios globales.** ¿Cómo afectó la pandemia las estructuras políticas y económicas del mundo contemporáneo?
2. **La educación virtual:** logros, desafíos pendientes, búsqueda de un balance. El rol de los docentes. Nuevos perfiles.
3. **Salud mental y pandemia.** Efectos del encierro. Problemas frecuentes asociados a la enfermedad: miedo, aislamiento, estrés traumático, efectos en el rendimiento escolar.
4. **Pandemia y medios de comunicación.** El encumbramiento de las noticias falsas, la investigación periodística en tiempos de encierro, la posverdad y sus variantes.
5. **Pandemia, economía y negocios.** Buenas y malas prácticas comerciales, cuestiones de ética aplicadas al campo económico, la gestión del trabajo virtual y remoto, esquemas semipresenciales.
6. **Pandemia y producción cultural.** Testimonios de actores y gestores culturales sobre cómo enfrentaron los retos de la pandemia en sus respectivas áreas de trabajo (música, teatro, artes plásticas, cine, etcétera).
7. **Pandemia y filosofía.** Reflexiones críticas y éticas sobre los días actuales. ¿Qué nos hizo ver la pandemia que no habíamos advertido antes?

Plazo final de recepción: 15 de agosto del 2022

Extensión: 10-15 páginas

Formato: APA.



DOSSIER: CIENTOS AÑOS DE *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO

“Este piano viaja para adentro” (sobre la *forma del contenido* y el *contenido de la forma* en *Trilce*)

El tiempo trífido: intersecciones y coordenadas

Trilce y los muñecos de la retórica

Encuesta: diez preguntas sobre *Trilce*

La idea de Dios en la poesía de César Vallejo y Martín Adán

LITERATURA

Magda Portal: figura representativa de la práctica política y de la emancipación de la mujer del siglo XX

Las varias versiones de un sujeto moderno. Aproximación analítica-contrastiva a un poema de Salvador Gallardo Dávalos, autor estridentista

Ruptura e irreverencia en el lenguaje de *Zona dark* (1991) de Montserrat Álvarez

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Finnegans Wake. Una lectura anotada de cuatro capítulos (2021) de James Joyce, versión, sinopsis y estudios de J. D. Victoria, posfacio de Elizabeth Delgado Nazario

El cine latinoamericano del siglo XXI. Tendencias y tratamientos (2020) de Ricardo Bedoya

Revelaciones (2020) de Claudia Cabieses y Anamaría McCarthy