



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Subjetividad y dinero en la poesía (1918-1938) de César Vallejo

Autor:

Foffani, Enrique Abel

Tutor:

2000

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 8-7-10

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

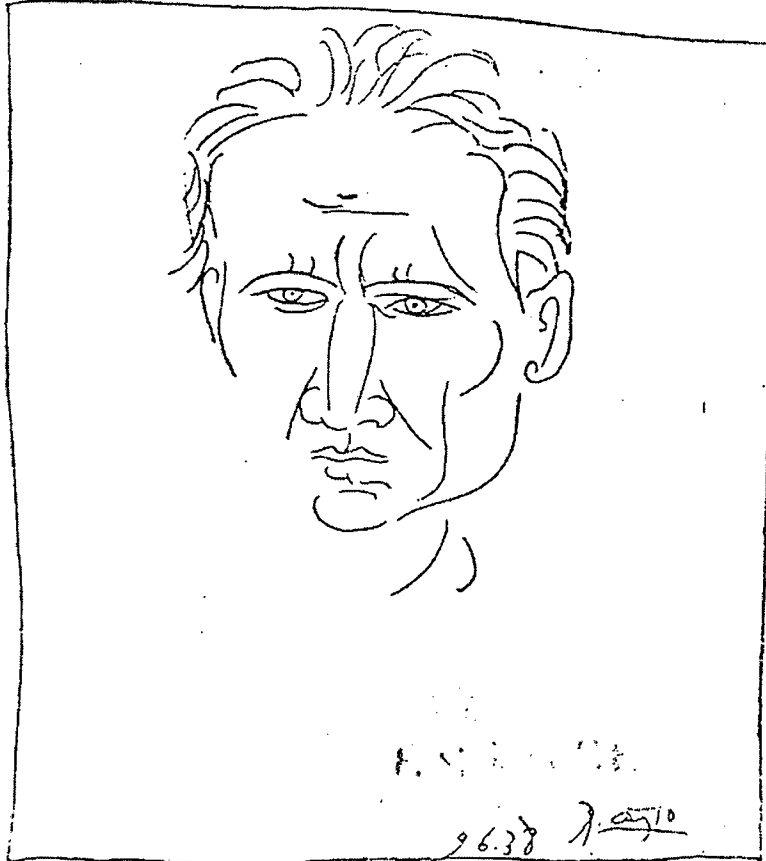
Nº 40388

27 JUN 2000

SUBJETIDAD Y DINERO EN LA POESÍA (1918-1938)

DE CÉSAR VALLEJO

ACR. 8 70 10



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

Tesis de Doctorado en Letras
en la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad de Buenos Aires

presentada por

Enrique Abel Foffani

Buenos Aires
Junio 2000

INDICE

Propósitos, hipótesis, metodología.....	I-VIII
1. Poesía, subjetividad, lenguaje: el sujeto en la lírica moderna	1
1.1. Los modos de constitución del sujeto : sujeto de la <i>enunciación</i> y objeto del <i>enunciado</i> .	
1.2. La cuestión del género : subjetividad, experiencia y los registros del lenguaje poético.	
2. Subjetividad y dinero como paisaje de la modernidad : Simmel y Benjamin	
2.1. <i>La filosofía del dinero</i> : el sujeto en la ciudad moderna	31
2.2. Walter Benjamin y los estudios de la poesía moderna: <i>la pobreza de la experiencia</i>	71
3. El dinero como representación y como retórica en la poesía vallejana	
3.1. La tradición latinoamericana de las <i>Crónicas a la poesía modernista</i>	91
3.2. Vanguardia y mercado : el <i>guano</i> de Trilce	141
4. La función del dinero en la(s) escritura(s) de Vallejo	
4.1 La carta como escenificación "privada" del dinero.	166
4.2. La crónica y el <i>pro pane lucrando</i> : Chaplin y León Bloy como figuras modernas de la indigencia social.	193
5. La falta de dinero del escritor pobre y la devaluación del sujeto en la poesía vallejana desde los poemas juveniles a <i>España, aparta de mí este cáliz</i>	203
5.1. El sujeto de las faltas : la figura del pobre, el caminante, el enfermo y el preso.	298
5.2. Las faltas del sujeto : teología/economía.	313
5.3. Las faltas del texto : de la falta de títulos a las faltas ortográficas.	325
6. Los recursos retóricos como especulación : las estrategias del poeta pobre	
6.1. La autoironía del sujeto : la figura del analfabeto como representación social del pobre	341
6.2. El hermetismo de la lengua poética.	355
6.3. La iconografía de Vallejo : el dandy de la pobreza.	376
7. César Vallejo como figura emblemática de poeta en la generación del Sesenta	393
8. Lectura de un Billeto: avatares de una paradoja en la historia de la poesía latinoamericana	413
9. Conclusiones	419
Bibliografía	430

PROPÓSITOS

El presente Trabajo de Tesis se centra en una indagación en torno a : la relación que se establece, a partir de la modernidad, entre el individuo y el sistema capitalista como una relación destitutiva y devaluatoria para el sujeto. Se abordará la descripción/interpretación de esta relación desde una perspectiva sociológica y una analítica textual. El trabajo se propone trazar los límites pero también las concomitancias entre un sujeto biográfico llamado César Vallejo, su rol social de artista e intelectual y el modo como aparece la representación/desrepresentación de la subjetividad en los textos poéticos que recubren el significativo lapso comprendido entre 1918 fecha de publicación de *Los heraldos negros* en Lima y 1938 —el año de su muerte— ya que sabemos, por testimonios orales, que Vallejo estuvo corrigiendo algunos poemas hasta el final de sus días. Sin embargo, se tendrá en cuenta algunas composiciones de su poesía juvenil, anterior al primer libro.

Existen dos razones para que esta propuesta de investigación privilegie el discurso poético. La primera razón el hecho de que Vallejo ha sido leído como poeta fundamentalmente a partir de la primera edición de su poesía completa a cargo de Losada en 1948, primero, por los poetas de la generación del cincuenta y, luego, sobremanera, por los jóvenes pertenecientes a la generación del sesenta, momento éste en el que Vallejo es recuperado como una “figura emblemática” que hace posible aunar dos corrientes contrapuestas en el horizonte de la tradición lírica : la del poeta puro, en la estela de Mallarmé, y la del poeta social y comprometido como una figura porosa a la impronta sartreana, cuya incidencia fue capital en los debates de la época. Vallejo devino figura modelar y materia prima de la textualidad poética. La segunda razón se refiere a la doble perspectiva de la construcción textual del género lírico : de un lado, el poder de densidad y concentración del lenguaje poético, su economía como rasgo invariante del género, su dispositivo escriturario y pulsional que opera por ahorro —simbólicamente lo que equivaldría a una retórica en cuanto estructura libidinal del dinero— y del otro lado, la tematización del dinero desde la tradición clásica mediante sus sucedáneos (el oro, la riqueza, los metales, la moneda) como *topoi* que la modernidad actualiza con la consolidación del Capitalismo.

Abordar la relación *subjetividad* y *dinero* en el discurso lírico vallejiano

implica focalizar ese enfrentamiento dramático de la modernidad como un núcleo productivo representacional y semiótico que recubre, a saber, los procesos de la ruptura en el campo filosófico del sujeto cartesiano, de la escisión del yo en el campo psicoanalítico, de la pauperización del individuo como sujeto alienado en el campo de la economía y en la historia de la sociedad latinoamericana remite a su vez, a partir de las últimas décadas del siglo XIX, al proceso de disimetría entre el subdesarrollo económico como consecuencia de la implantación capitalista y el desarrollo cultural. Bajo este último aspecto, central en la estética modernista, la relación *subjetividad y dinero* ofrece la posibilidad de enfrentar en la poesía vallejana lo que es central en la cultura latinoamericana del siglo XIX, a saber, los modos de apropiación de los *bienes culturales* que Noé Jitrik (“Otra vez pobreza y riqueza” en *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*, 1992) define, en el caso de Vallejo —teniendo en cuenta sus reflexiones anteriores acerca de Sarmiento— con la ecuación pobreza del entorno/riqueza de la imaginación. De ninguna manera la elección del género lírico implicará dejar de lado “las otras escrituras” de Vallejo: nosotros privilegiaremos en los límites de nuestra propuesta dos de ellas: la carta y la crónica.

Nos proponemos, en consecuencia, delimitar y analizar las instancias sociológicas y textuales en las que se manifiesta la relación “subjetividad y dinero” en el discurso poético vallejiano que recubre el período 1918-1938, vale decir, el así denominado “período de entreguerras” y que conforma, en rigor, cuatro libros no del todo delimitados como tales por el propio autor: *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *Poemas Humanos* (que incluye *Poemas en prosa*) y *España, aparta de mi este cáliz* cuyos títulos y edición póstuma estuvieron a cargo de allegados al poeta. En una reseña que escribimos acerca de la *Obra Poética* a cargo de Américo Ferrari para la Colección “Archivos”, hacemos una crítica a esta edición, poniendo de relieve la imposibilidad de zanjar en el caso del poeta peruano los aspectos lacunares de su poesía ante la falta de los manuscritos probatorios y la falta de los títulos definitivos de los mismos. Por lo tanto, diferenciamos dos problemas básicos: por un lado, la fijación de la textualidad y la novelización tejida alrededor y, por otro, pero en íntima relación, el vacío que hay, además del filológico: *la falta de escritos autorreflexivos*, tal como puede encontrarse en autores con una mentalidad literario-burocrática, como pueden ser los casos de Goethe, Flaubert o Gide según definición dada por Gutierrez Girardot.

LAS HIPÓTESIS

Exponemos las *tres hipótesis* que representan al mismo tiempo la concatenación de nuestras formulaciones básicas.

La *primera* remite al fundamento teórico : lo que denominamos el paisaje de la modernidad como contexto histórico y cultural en estricta relación con el tema medular de nuestro trabajo. La elección recaída sobre los trabajos de Simmel y Benjamin sostiene, en primer lugar, la necesidad de delimitar y cercar, desde una analítica sociológica y al mismo tiempo crítica, el horizonte de la modernidad y más específicamente el período de “entreguerras”. El autor de los *Ensayos sobre Goethe*, desde un saber crítico, sienta de algún modo las bases de los estudios sobre la lírica moderna a partir de sus análisis de la poesía baudelairiana y más específicamente desde la óptica que hemos elegido, a saber, las relaciones entre poesía y capitalismo. El autor de *La aventura y otros ensayos*, desde un saber filosófico marcadamente orientado a una psicología y una sociología modernas, plantea y analiza a partir de su *Filosofía del dinero* (1900), la situación del sujeto moderno en relación con la economía monetaria, cuyo núcleo conceptual podríamos sintetizar, en este momento, con la siguiente premisa : *el dinero sitúa al sujeto en la ciudad*. Complementariamente, la fórmula benjaminiana (una de cuyas fuentes es la teoría simmeliana del dinero) sería : *la pérdida del aura y la degradación de la experiencia sitúa al sujeto en la ciudad moderna*. Esta confluencia nos permitió entonces reformular una constante en la poesía vallejiana : la tensión sierra-ciudad y lo que en el caso específico de César Vallejo implica un proceso de progresiva urbanización (Sgo de Chuco, Trujillo, Lima, París, Moscú). Pensado el capitalismo por Simmel como el *alma* de la sociedad moderna, la cultura deviene trágica porque la división del trabajo atomiza y disgrega la unidad del *yo*. En consecuencia, tanto una como otra filosofía se complementan de tal modo que llevarían a enfrentar la experiencia como territorio de la subjetividad y el dinero. Lo sustancial para nosotros, a efectos de nuestra hipótesis, es el espesor histórico, social, económico, psicológico (y en nuestra óptica, centrada en los estudios críticos sobre la lírica moderna, además el espesor lingüístico no trabajado en la teoría simmeliana pero incorporado a nuestro planteo necesariamente) que la perspectiva de análisis simmeliana sitúa en el exclusivo espacio de las grandes ciudades (*die Grosstädte*) como la ciudad de Lima y la ciudad de París de la década

del 20 y el 30, vale decir, el espacio de las “grandes ciudades” que fueron siempre la sede del dinero como correlato de la indiferencia urbana. La teoría simmeliana nos ofrece la posibilidad de leer dialécticamente el juego de las oposiciones y plantear entonces una nueva rearticulación de la tensión típicamente vallejana entre lo serrano y lo urbano incorporando así al cuestionamiento las condiciones de producción del escritor pobre —“Vallejo como intelectual proletarizado” y “poeta de raíz campesina en la ciudad” según formulaciones de Rafael Gutiérrez Girardot— (“Génesis y recepción de la poesía de Vallejo”, Archivos, 1988). Por consiguiente la dimensión privativa del dinero en el capitalismo remite al *no-lugar* en la ciudad para los lazos afectivos que Simmel sitúa en la esfera de lo rural y es esta ausencia en la vida urbana la que está en el centro de su discurso lírico. Nos apresuramos a aclarar que esta tensión no se circunscribe únicamente a la estadía en Europa sino que ya en Lima vive esta misma experiencia pero en distinto grado en oposición a ciudades más provincianas como Trujillo y más aldeanas como Santiago de Chuco. Dos instancias lo confirman : las cartas del período limeño y la experiencia radical de *Trilce*. Las dos nos llevan a plantear —tal como lo analizaremos en el trabajo escrito— que al exilio de Vallejo, es decir, al exilio concreto del cuerpo, lo antecede significativamente un exilio lingüístico, una extraterritorialización de la lengua desde el adentro de la misma lengua, según la teoría de Steiner.

En síntesis : si por un lado el dinero adviene como privación de la diferencia y por el otro la ciudad lo hace como lugar vacío para el afecto, el sujeto de la experiencia es el blanco de ambas desafecciones. Por lo tanto, el proceso de constitución del sujeto en los textos poéticos se realiza paradójicamente en la destitución y el enfrentamiento entre *subjetividad y dinero* desemboca entonces en la amenaza de perder lo que para Vallejo es esencial : la dignidad del escritor.

La *segunda hipótesis*, en estrecha relación con la primera, remite a un nivel simbólico : *a falta de recursos económicos, el escritor pobre apela a los recursos retóricos*. El lenguaje poético como “capital lingüístico” como una tesaurización, como un recurso *de* la palabra por generar riqueza de sentidos y un recurso *a* la lengua como derecho del sujeto a preservarse (defenderse por medio de la palabra a la manera de un “recurso de amparo”) de la falta de dinero que lo empobrece cada vez más. Los recursos retóricos en su doble dimensión de capital y trabajo permitiría analizar las distintas posiciones del sujeto : sujeto biográfico, sujeto de

la experiencia, sujeto textual, sujeto imaginario. La significación que aquí asume la noción de *recursos retóricos* posee varios niveles :

1.) En oposición a *recursos económicos* propone un significado simbólico, como una riqueza generada por el trabajo sobre la lengua desde la perspectiva del don o dádiva;

2.) El alcance de la noción de *retórica* apela en forma general a las seis prácticas formuladas por Roland Barthes : técnica, didáctica, ciencia, moral, práctica social y lúdica (en : *Investigaciones retóricas I*, 1974) pero específicamente, a los efectos de nuestro análisis, a una práctica social que involucra al sujeto en sus diversos posicionamientos ;

3.) *lo retórico* como una instancia que necesariamente implica al sujeto y la lengua, el discurso que hace del sujeto un sujeto y, entonces, desde el sujeto un discurso capaz de referirse a sí mismo como un recurso de múltiples significaciones.

Por lo tanto, todos estos sentidos aparecen en el discurso poético : como capital simbólico y capital económico (el ejemplo más paradigmático es el guano de *Trilce* y nos apresuramos a aclarar que por un lado, remite como alusión a la base económica del Perú y por otro, adquiere otras significancias en la escritura poética). Ahora bien, la lengua que Vallejo atesora desde el primero al último libro pasando por su máxima radicalización en *Trilce* es una lengua hermética : un lugar común de la crítica vallejana pero que, en esta dirección, nos interesa criticar y reformular atendiendo sobre todo a tres consideraciones de descripción al respecto que nos parecen altamente productivas ; ellas son : los trabajos de Gutiérrez Girardot, la formulación de Noé Jitrik como “pobreza del entorno, riqueza de la imaginación” y la definición de Nicolás Rosa como una “lengua hipotética”. (En su artículo “Política y literatura. Grandeza y decadencia del Imperio” en *Usos de la Literatura*, Valencia, Tirant Lo Blanch, Universitat de Valencia, 1999).

En síntesis : proponemos como hipótesis a probar que el hermetismo de la lengua poética vallejana se inviste de dos facultades :

1) a diferencia del barroco español o la poesía hermética italiana, no es un hermetismo descifrable (tal como pretende la mayoría de los trabajos críticos sobre la poesía de Vallejo) sino la construcción (la invención) en todo caso de una lengua-mezcla de lenguajes múltiples provenientes de diversas áreas, disciplinas, saberes, lenguas dia e idiolectizadas, etc, lengua-mezcla que no oculta un sentido monolítico y

2) el hermetismo deviene luego *constructo* de una lengua como resistencia y como utopía frente al proceso alienante y devaluatorio del capitalismo moderno.

La *tercera hipótesis* puede considerarse, en verdad, la contracara de la *segunda* en este sentido : si la anterior apelaba al orden de *lo simbólico*, ésta en cambio da lugar a *lo imaginario* y parte, para su formulación, del análisis semiótico de la iconografía vallejana. Se trata del vestido del escritor peruano que contradice, desmiente en su prolijo cuidado y casi elegancia, ya sea en la bohemia trujillana, ya sea en su estancia europea, la situación de extrema pobreza en la que vivió, vale decir, de acuerdo a la progresiva pauperización paralela al proceso de urbanización. A partir de este análisis, esgrimimos la hipótesis de que “ese cuidado de sí” a partir de la vestimenta admitía la posibilidad de un cuidado de lo que para Vallejo era esencial : la dignidad del escritor entendido como decoro, como una imagen en el sentido etimológico del término, vale decir, como un orden imaginario del sujeto en cuestión. La foto-grafía escribe, por lo tanto, la imagen decorosa del escritor intelectual degradada por la sociedad capitalista, como si hiciera de la pobreza biográfica un borramiento. De este modo probaremos que el dandismo de Vallejo se fragua en la línea de formulación que hiciera Veblen cuando planteaba el vestido como una necesidad primordialmente espiritual. A través de un análisis semiológico de la iconografía, la pobreza está elidida, ocupa el lugar del vacío iconográfico. La cuestión entonces del marco de la fotografía en relación con el “reading Iconotexts” y todas las poses/ posturas/ gestualidades que se pueden reunir de la *imagen* de César Vallejo, nos llevaría a conjeturar que tal dandismo de la pobreza no sólo daba cohesión al orden del imaginario sino que, fundamentalmente, rearticula dos instancias importantes en la textualidad poética ; a saber, los procesos de autoironización y la construcción de una lengua hermética. Ambas entonces admitían en nuestro sistema de análisis ser un correlato, un sucedáneo en el interior de los textos líricos del gesto dignificante del sujeto que la fotografía hacía visible, paradójicamente, desde su vacío iconográfico. Por esta razón, la *tercera hipótesis* puede interpretarse como una prolongación de la *segunda*, en el sentido que es su envés y la condición de posibilidad de las estrategias del escritor pobre.

METODOLOGÍA

Se tendrán en cuenta los siguientes aspectos metodológicos para el caso específico de nuestro tema medular, es decir, el cruce entre la subjetividad y la instancia del dinero :

1. A) La utilización de una *bibliografía teórica* proveniente no sólo de los paradigmas sociológicos; las teorías de Simmel; los análisis de Benjamin en relación al nacimiento de la ciudad moderna leída en la poesía de Baudelaire; las contribuciones de Marx desde una perspectiva materialista acerca del lugar del capitalismo en la modernidad y la familia de nociones básicas al respecto: “mercancía”, “mercado”, “dinero”, “valor”, “plusvalía” y sus análisis metacríticos.

Y también,

1. B) provenientes de paradigmas lingüístico-retóricos y lo que podríamos denominar una práctica filosófica acerca de las concepciones del lenguaje: la teoría de Käthe Hamburger que reúne Filosofía del Lenguaje y Teoría de la Enunciación; la lingüística de Saussure ; los análisis de Emile Benveniste acerca de nociones capitales para los estudios sobre poesía tales como la noción de “persona” a partir de las redes pronominales de la lengua, “discurso” , “enunciación y enunciado” ; las reflexiones sobre los aspectos lingüísticos que elabora George Steiner acerca de la extraterritorialidad del lenguaje ; y todos los estudios/ensayos/investigaciones en torno a la cuestión de la retórica como el entramado de artificios lingüístico-discursivos del nivel elocutivo). Desde esta doble perspectiva la *bibliografía teórica* se halla en estrecha relación con una analítica textual conforme a una concepción formalista y estructuralista, vale decir, apuntamos a la relación entre los diversos paradigmas y el texto literario y en este caso específicamente el texto poético (aclarando que también abordamos otras textualidades vallejanas como : la crónica, la carta, el relato, la novela, el reportaje).
2. La lectura de la *Bibliografía crítica* que haya efectivamente trabajado sobre las cuestiones centrales de las exposiciones teóricas ya comentadas en el ítem I. En este punto es importante señalar que gran parte de la *bibliografía crítica vallejana* no se asienta —salvo excepciones— sobre fundamentos teóricos según los paradigmas descriptos sino más bien sobre presupuestos

hermenéuticos donde el nivel interpretativo se extiende desde claves mítico-cristianas a míticomarxianas, una posición que rehusamos reponer. En consecuencia, planteamos un abordaje de índole materialista, textual, sociográfica a partir ciertamente de los fundamentos teóricos provenientes de la “sociología de la literatura” ya descriptos. Aun así, nos centraremos en el vínculo entre las cuestiones expuestas en la *Bibliografía teórica* y sus emergencias en la *Bibliografía crítica*.

3. La búsqueda de una hasta el momento relativa *Bibliografía completa* sobre Vallejo necesaria en un primer momento de la investigación para enunciar el tema central de la tesis y en un segundo momento para constatar en la bibliografía vallejana no sólo el enunciado-temático elegido sino sus proyecciones conceptuales en otros libros cuyas propuestas tuvieran una manifiesta proximidad. En este aspecto, esperamos que nuestro trabajo de tesis signifique un aporte a los estudios vallejanos.
4. El corpus textual de Vallejo es la poesía completa confrontada en sus diversas ediciones y teniendo en cuenta los problemas filológicos que suscita (seguiremos dos ediciones fundamentalmente : la de Américo Ferrari en la edición de Archivos y la de González Vigil en su edición de Biblioteca Clásicos del Perú, 1991). Se sumarán al mismo, otras textualidades vallejanas que no presentan las dificultades filológicas señaladas respecto de la fijación textual de la lírica.

Capítulo 1

POESÍA, SUBJETIVIDAD, LENGUAJE: EL SUJETO EN LA LÍRICA MODERNA

A partir de la lectura pionera de Walter Benjamin sobre la poesía de Charles Baudelaire fechamos la crisis del sujeto en la modernidad: en la segunda mitad del siglo XIX y en la ciudad de París remodelada por Haussmann, caminada por el flâneur. Espacio urbano y subjetividad errátil abren, en los trabajos benjaminianos, la escena moderna que, décadas después, Marshall Berman denominará *el modernismo en las calles*¹. El origen de la modernidad no es un origen sino un comienzo y nuestra tradición lo sitúa allí, en plena calle, en el ritmo acelerado del progreso. En la multitud cuyo precio ha sido desde el inicio la alienación. En los cafés donde se gestó la bohemia como un refugio y un ágora de artistas. Y sobre todo en esa figura emblemática del *flâneur* baudelairiano en la cual aparece ya, antes de las formulaciones freudianas del 900, una subjetividad fragmentada, a gatas mantenida en equilibrio y no sin esfuerzo, una subjetividad planteada como un derivar sin rumbo cierto como aquel anciano perseguido por el narrador todavía convaleciente y un poco ocioso de Poe del relato "El hombre de la multitud". Un relato en clave éste para la propuesta de tesis porque "El hombre de la multitud" es un relato sobre la lectura, es un pequeño tratado acerca de la imposibilidad de leer el sujeto moderno.

El enunciado de Poe al comienzo y al final de ese relato está escrito en una lengua extranjera a la lengua materna con la que escribe: *Er lässt sich nicht lesen* significa en alemán: él no se deja leer. Este es, sin dudas, uno de los grandes descubrimientos de Poe acerca de la situación del sujeto en la modernidad. Al sujeto moderno lo funda la ilegibilidad, la imposibilidad de una interpretación precisa. Tratándose de la subjetividad moderna, Poe como más tarde Baudelaire (quien será su traductor al francés y traductor en más de un sentido) no pueden desprenderse del Romanticismo. Pero ¿por qué es importante este texto de Edgar Allan Poe para la propuesta de nuestra tesis? Por dos razones: una porque es uno de los pocos relatos de Poe que transcurre en un espacio extranjero al suyo, pues sitúa la historia en Londres. Y la otra porque, como ya adelantamos, el sujeto perseguido por el narrador es inalcanzable, se torna vano intentar una comprensión, en vano incluso la experiencia de perseverar: en vano seguir leyéndolo. El cuento de Poe es un tratado sobre la subjetividad como lo indescifrable, como lo secreto, como lo profundo. De hecho el psicoanálisis se llamó al principio Psicología de las profundidades. Freud, el espeleólogo, el último

¹ Las ediciones de estos dos teóricos de la modernidad son formuladas con precisión en el capítulo 2 de nuestro trabajo: "Subjetividad y dinero en el paisaje de la modernidad".

romántico. De allí al crimen como una de las bellas artes pero no a la manera de de Quincey sino a la manera de Poe: *la conciencia del hombre soporta una carga tan pensada de horror que sólo puede arrojarla a la tumba. Y así la esencia de todo crimen queda inexpresada.* ¿Pero de qué nos puede servir que la acción de este cuento transcurra en Londres para nuestra tesis ?

Londres en el momento que escribe Poe pero también en el momento en que este narrador convaleciente decide seguir (perseguir) al hombre de la multitud es la sede del dinero por antonomasia. Es el banco del imperio. Es la capital del mercado. Es el centro de la Bolsa. Y todo el relato gira alrededor de la relación que los diversos personajes desde los empleados a los mendigos y prostitutas establecen con el dinero. Este aparece en el vestido, en el cuello de la camisa, en las profesiones, en el hobby del juego, en las chaquetas ajustadas, en los zapatos relucientes, en la cadena dorada que cuelga del bolsillo del pantalón. La microscopía de Poe es alucinante : ve dinero (lee dinero) en la oreja de algunos caminantes que está demasiado separada. Metonimia espectacular del dinero : se lo percibe en la lapicera que la oreja se habituó a sostener durante mucho tiempo. Por primera vez Poe reflexiona sobre la relación que nos interesa : la de la subjetividad y el dinero, y plantea una ilegibilidad más del lado del comportamiento del sujeto que del dinero y todo pese a que, al igual que Bloy, la moneda aparece enunciado como un misterio. A Bloy lo fascinaba la sensación de misterio que podía suscitar en él la palabra dinero. Erotismo del lenguaje : el dinero como pronunciación.

Quisimos empezar con esta escena para plantear nuestros presupuestos. Así, entonces, empezamos por el principio : nacido el sujeto moderno en las calles, su deriva por la multitud indiferente y automatizada de las grandes ciudades (Benjamin dice que este hombre incipientemente moderno anticipa en su automatismo al payaso de circo y al excéntrico del Luna Park) convoca una subjetividad que apresa e inviste el objeto de su deseo. Furtivo y sobre todo oscuro objeto del deseo que separa Eros y Sexus y le da entrada a Thánatos. En esta primera escena tiene lugar la crisis del sujeto. De allí que así como existen fechas de nacimiento, también las hay de muerte y nuestro siglo pronosticó varias pero sobre todo una, la que Michel Foucault lanzó al final de su libro *Las palabras y las cosas* : el hombre había sido, en el escaso siglo y medio de vida a partir de la Revolución francesa, una bella idea, nada más que un sueño, una borradura. A un rostro de arena en contacto con los límites del mar sólo le resta ser eso: un rostro

de arena que se borra. Después de la sentencia de Foucault, el pronóstico *de la muerte del hombre* no se hizo esperar. Apenas nacido, este sujeto humano estaba destinado a morir.

Pero César Vallejo parece de alguna manera haberse anticipado a Foucault y a la década del 60 en la predicción. Entre 1927 y 1930 escribió lo siguiente en un poema: *César Vallejo ha muerto, le pegaban,/ todos sin que él les haga nada/*. De este modo el poeta peruano entraba de lleno a la Historia: la muerte del sujeto no es más que, como plantea Hans Ulrich Gumbrecht, un desplazamiento de la autorreferencia humana e incluso esa muerte, escribe, pertenece al repertorio retórico de lo patético como aparece en la *laudatio temporis acti*². Es decir, el desplazamiento de la auto-referencia humana no implicaba ninguna deshumanización del sujeto. En los versos citados Vallejo parece por el contrario no efectuar ningún des- sino más bien un re-centramiento del sujeto con nombre y apellido y nada menos que el propio, el propio nombre propio. Pero con este poema el peruano inaugura, en la poesía latinoamericana, una auto-tanatografía, una escritura como acta de defunción del sujeto a partir del Nombre Propio. Vallejo así se adelanta a los diagnósticos y los pronósticos del siglo. Porque convengamos que desplazar la auto-referencialidad humana presupone su doble: el extrañamiento. Y en este sentido era lo que Vallejo había logrado: extrañar, como Rimbaud, el lugar de la enunciación. El poeta francés con el pronombre (*Je est un autre*) y el poeta peruano con el nombre propio y un vaticinio de muerte en pasado (*César Vallejo ha muerto*). En los dos poetas el extrañamiento encarna, como no podía ser de otro modo, en el cuerpo de la lengua. Encarna como agramaticalidad: en francés el enunciado de Rimbaud es tan agramatical como lo es en español incluso por partida doble, porque no respeta la lógica enunciativa ni la concordancia de los tiempos.

Gumbrecht llama a la muerte del sujeto el éxtasis de la subjetividad. Momento extático porque en el fondo no se trata de una merma sino de un aumento de subjetividad. No se trata de la muerte de lo anti-humano sino de la muerte de lo anti-humanista, no contra el hombre sino contra su contrahechura ideológica. Lo humano en Vallejo está siempre dicho desde el animal, desde el microbio, desde las chinches, desde lo elemental, desde la piedra, desde las cosas,

² Hans Ulrich Gumbrecht en *Tod des Subjekts als Ekstase der Subjektivität*, es decir, en La muerte del sujeto como éxtasis de la subjetividad. También Dardo Scavino en su libro coincide con la posición de Gumbrecht al sostener que tal diagnóstico sobre el sujeto es un desplazamiento hacia una constelación epistemológica diferente. En: *Nomadología (Una lectura de Deleuze)*, Buenos Aires,

desde los objetos, desde lo líquido, desde los zapatos. Lo humano, paradójicamente, en Vallejo está dicho desde *el dinero*. Desde la mercancía de las mercancías. Bajo esta nueva constelación epistemológica de la modernidad como desplazamiento de la auto-referencia humana, Vallejo sitúa la relación entre los nuevos modos de aparecer de la subjetividad y el dinero de la sociedad capitalista en los textos poéticos. Escribe poesía de esa relación que primero es una experiencia propia. No es un dato más que su tesis sobre el Romanticismo comience con una carta al Rector y a los Catedráticos de la Universidad y nombrando en el primer párrafo de la misma a los hermanos Schlegel como los teóricos de la ciencia crítica del arte. Vallejo aprendió de ellos el núcleo de la modernidad que el Romanticismo le legó primero al simbolismo y, después, a la vanguardia: la ironía. No hay modernidad sin este principio.

Vallejo inicia con su poesía un proceso de autoironización de la propia subjetividad construida y desconstruida incluso hasta la auto-parodia, coincide diciendo en parte con los planteos vanguardistas que anuncian la evaporización de la categoría de sujeto. Cuando Emile Benveniste³ analiza el fenómeno de la subjetividad escribe que *es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, en concepto de ego. La subjetividad de que tratamos aquí es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto*. El lingüista francés está planteando la noción de *ego* como una posición que se consigue en la dimensión locutiva de la lengua: una suerte de topos en la locución donde ese sujeto se ubica, se coloca. Este *yo* implica un *tú*, una relación necesariamente dialógica que Benveniste plantea como el modo de funcionamiento de la subjetividad. El *ego*, como estatuto lingüístico de la categoría de persona, deviene entonces el fundamento de la subjetividad, propiedad fundamental del lenguaje. Benveniste aclara más todavía desde su posición lingüística: la noción de *ego* no puede escindirse de la de *tú* por lo cual es la mutua y dialéctica relación yo-tú la que opera como fundamento lingüístico de la subjetividad. Nosotros analizaremos la cuestión de la subjetividad en la teoría de Käte Hamburger como conjunción entre la teoría de la enunciación, la filosofía del lenguaje y la cuestión del género lírico.

Ediciones del Fresno 1, 1991, p.19.

³ En: *Problemas de lingüística general.*, Buenos Aires, SigloXXI, 12° edición, 1985 .

1.1. Los modos de constitución del sujeto : sujeto de la *enunciación* y objeto del *enunciado*.

La cuestión de la subjetividad (los modos de aparición, sus conexiones específicas con las categorías gramaticales de persona, la red pronominal que sustenta las coordenadas espacio-temporales del sujeto, las referencias al cuerpo, las múltiples implicancias que se pueden inferir de la concepción que propugna) será abordada a partir del libro *Die Logik der Literatur*⁴ de la estudiosa alemana Käte Hamburger (1957) y se hará hincapié sobre todo en las consideraciones teóricas acerca del género lírico y el modo de funcionamiento de sus componentes específicos. Su teoría de una *lógica de la literatura* es, en verdad, una lógica de los géneros literarios, puesto que no trata uno en particular sino todos los géneros, si bien el punto de partida adoptado es básicamente la reducción tripartita que tiene lugar en el Romanticismo en lírico, épico-narrativo y dramático⁵. En principio, su adhesión a un análisis *lógico* de los géneros literarios encubre una crítica a una posición puramente estética que, durante el siglo XIX, tuvo como único fundamento el valor subjetivo, reacio a un proceso de racionalización. Pero, con *lógica de la literatura* Hamburger se propuso dar cuenta de algunas cuestiones fundamentales de la filosofía del lenguaje, ámbito éste al que ciertamente la literatura se halla asociada pero del cual se diferencia.

Sin embargo y pese a la importancia cada vez más creciente que en el siglo

⁴ El libro se publicó en 1957 en Stuttgart bajo el sello editorial del Klett-Cotta. Nosotros seguimos la última edición de 1977 que, a su vez, recoge la edición revisada por la misma autora de 1968. La propuesta teórica de Hamburger fue muy discutida pero la controversia suscitada no obsta para considerar este libro "uno de los más célebres monumentos de la poética moderna". Estas palabras pertenecen al crítico francés Gerard Genette a cargo del *Préface* de la edición francesa cuyo título muestra claramente una sustitución significativa: la traducción prefirió llamar *Logique des genres littéraires* (Pierre Cadiot fue el traductor) en vez de "lógica de la literatura". Lo fundamenta Genette en su prefacio al sostener que la postura de Hamburger se opone a la así denominada "estética literaria", puesto que la suya defiende la postura de una "lógica de la literatura" consistente en la elección de una lista de géneros en tanto tipos de producciones verbales "cuya pertenencia a la literatura como arte sea incontestable e independiente de toda evaluación" (p.9). Genette opina que para "Käte Hamburger la literatura se reduce a un conjunto de géneros donde funcionan de hecho determinados estados. Esta es la razón por la cual su lógica de la literatura es una lógica de los géneros literarios" (pp.9-10).

⁵ La misma autora señala como origen de esta tripartición la obra de Goethe *Diván de oriente y occidente*. Pero esta reducción que responde a un nuevo (en el sentido de moderno) principio de ordenamiento ante la exigencia de la preceptiva clásica es aceptada por el siglo XIX y el XX: se destacan los trabajos de Emil Staiger y Robert Hartl como los teóricos continuadores de la posición de Goethe; el primero trabaja las actitudes anímicas que subyacen a los géneros: el género lírico (el recuerdo), el narrativo (la representación) y el dramático (la tensión), mientras el segundo relaciona las categorías genéricas con las capacidades de ánimo o formas de la experiencia: el lírico (el sentir), el narrativo (el conocer) y el dramático (el desear).

XX ha logrado la reflexión por parte de los filósofos acerca del lenguaje, quizás pueda comprenderse más a fondo la significación de la propuesta de Hamburger si admitimos que la suya es una *lógica lingüística de la literatura* o, más concretamente, de los géneros literarios. La traducción francesa sustituye el término alemán *Dichtung* por “género literario” y esta opción pone de manifiesto no sólo la dificultad para traducir el término *Dichtung* sino sobre todo la elección acertada de dar cuenta del objeto de la teorización de Käte Hamburger: los géneros literarios en tanto funcionan como núcleo del sistema literario. De allí, entonces, que su *lógica* sea *lingüística* en el sentido siguiente: la *lógica de la literatura tiene por objeto la relación de la literatura con el sistema general de la lengua*⁶. Este *Sprachsystem* es el sistema enunciativo de la lengua, objeto a su vez de la *Aussagetheorie* o Teoría de la Enunciación⁷.

La postura que adopta Käte Hamburger es racional y extensiva, puesto que no focaliza sólo un punto sino precisamente la relación de la literatura con el sistema de enunciación de la lengua. Este es uno de los sentidos que puede darse

⁶ En la Introducción (*Einleitung*) al libro cuyo título es *Begriff und Aufgabe einer Logik der Dichtung* (es decir: “Concepto y objetivo de una Lógica de la Literatura”) Hamburger define así lo que denomina la *lógica de la literatura*: ésta en tanto teoría de la enunciación de la literatura tiene como objeto (*zum Gegenstand*) das Verhältnis der Dichtung zum allgemeinen Sprachsystem.

⁷ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en su *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* (México, 13° ed., 1977, Traducción de Enrique Pezzoni) definen la *enunciación* en un sentido amplio como una producción lingüística actualizada por un locutor particular en un espacio y un tiempo precisos. Pero en un sentido restringido se entiende lingüísticamente por *enunciación* “no el fenómeno físico de la emisión o la recepción del habla ni las modificaciones aportadas al sentido global del enunciado por la situación sino los elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo sentido, sin embargo, depende de los factores que varían de una enunciación a otra; por ejemplo, *yo tú aquí ahora*. En otros términos, lo que la Lingüística retiene es la huella de la enunciación en el enunciado”. (p.364). Los elementos constitutivos del proceso de enunciación son: el *locutor* (el que enuncia) y el *alocutario* (es quien recibe el enunciado). A ambos se los denomina *interlocutores*. Ya algunos lingüistas, entre ellos Karl Bühler, habían advertido que en la enunciación se confundían la deixis anafórica (todos aquellos elementos anteriores al enunciado, como los pronombres) y la deixis indicial (los elementos que componen el acto de habla: yo, tú, etc). Por lo tanto se puede, a fin de aclarar la confusión enunciativa, enfocar la cuestión desde la perspectiva gramatical o semántica. Se distinguen en el primer caso los pronombres personales (la primera y la segunda persona; los pronombres demostrativos; los adverbios y pronombres relativos; los tiempos verbales organizados a partir del presente (que es el tiempo-base de la enunciación): los verbos performativos (aquellos que realizan la acción en el mismo momento en que la enuncian como jurar, prometer, etc); los semas valorativos o emotivos; los modalizantes (como por ejemplo quizás, seguramente, sin duda, etc); las funciones sintácticas. Todos estos elementos gramaticales remiten al sujeto de la enunciación o a la enunciación propiamente dicha, es decir, se polariza el aspecto locutorio de la enunciación, la cual no es posible desligarla del enunciado. Por eso, enunciación es tanto la fuente de producción de enunciados como el producto de ese acto. En el segundo caso (el aspecto semántico de la enunciación) Ducrot-Todorov explicitan cuatro especies: (a) la identidad de los interlocutores, la cual permite reconocer a los sujetos de la enunciación; (b) el tiempo de la enunciación; (c) el lugar de la enunciación (estos dos aspectos se organizan como coordenada a partir siempre del “aquí” y el “ahora” de la enunciación y (d) las modalidades específicas que se establecen en la relación entre los interlocutores y el nivel del enunciado. “Por eso la enunciación siempre está presente de una manera u otra en el interior del enunciado; las diferentes formas de esta presencia, así como los grados de su intensidad, permiten crear una tipología de los discursos”. pp.364-368.

al término *lógica*: la posibilidad de una formulación sistemática, globalizante y de alguna manera abarcativa de los diversos comportamientos que esa relación entre literatura y lenguaje producen. Dicho de otro modo lo que Hamburger propone no es otra cosa que indagar acerca de esta relación problemática mediante una *lógica lingüística* en tanto principio organizador de los géneros literarios, es decir, de la literatura. Todo el libro parte de la intuición que Hegel plantea en su *Estética*, a saber, que la literatura (*die Dichtung*) en tanto arte se disuelve y representa el punto de transición que va camino a la prosa del pensamiento científico. Hamburger acepta esta idea pero termina refutándola en el capítulo final. La acepta en tanto equivale a un diagnóstico bastante acertado de la situación que la literatura vive con el lenguaje en la medida en que éste, no sólo es su material sino que este material presenta sin embargo una dificultad de no poder ser definible con nitidez, una dificultad en última instancia de establecer un límite preciso entre el uso literario del lenguaje y el uso corriente. Y asimismo la rechaza por cuanto el diagnóstico de Hegel sólo es verdad en el sentido de descubrir la peculiaridad del lenguaje en tanto material de la literatura, pero no en virtud de la idea de que, debido a ello, la literatura sea un arte que vaya a disolverse sin remedio en “la prosa del lenguaje científico”. Y no lo es, sobre todo, porque el lenguaje adopta diversas maneras de comportarse cuando produce literatura. A este comportamiento Hamburger adjudica la especificidad propia de la literatura en cuanto arte. Otro modo de afirmar que es el lenguaje junto con sus propias funciones lógicas el que crea y compone las formas literarias. Es evidente que la postura formalista de Hamburger se dirige a diferenciar, por un lado, la tensión uso literario versus uso corriente del lenguaje y, por otro, a focalizar la estructura lógica del lenguaje independientemente de una concepción estética determinada.

Esta última afirmación hace del formalismo, paradójicamente una visión de los hechos literarios que está lejos de afirmar una postura inmanentista, ya que su enfoque del fenómeno del lenguaje no deja de manifestar su propio campo de problematicidad: ser el material de la literatura y, al mismo tiempo, el de la comunicación. En consecuencia, la dirección no sólo es apuntar al estudio contrastivo de dos usos del lenguaje sino al mismo tiempo especificar la diferencia *funcional* que ambos puedan establecer. Este comportamiento, centrado así en la *función* del lenguaje, sólo es posible describirlo e interpretarlo a partir de la Teoría de la Enunciación o *Sprachtheorie*. De este modo Hamburger no se alinea en una posición estética limitada; al contrario, la teoría que subyace a lo que ella

denomina *lógica de la literatura* intenta en primer lugar desvincular de las posturas estéticas la pertinencia ontológica puesto que, así como una mala partitura o un mal cuadro no dejan de ser una partitura y un cuadro, así tampoco una mala novela pierde, por ello, el estatuto ontológico de novela. Se constata entonces que la teoría de una *lógica de la literatura* lleva a Käte Hamburger no ciertamente a sostener una posición anti-esteticista aunque sí a indagar de modo predominante la *función* y los diversos *usos* que proporciona el lenguaje, como material estético-literario y como material pragmático de la comunicación. Anexa a este campo problemático el dominio filosófico de la reflexión del lenguaje en tanto elección de objeto y medio de expresión.

La teoría de Käte Hamburger tiene como punto central una *lógica de la literatura* en tanto y en cuanto la inscribe en una Teoría de la Enunciación lo suficientemente amplia como para no cortar sus vínculos con los estudios de Wittgenstein y la filosofía del lenguaje. Con esto se quiere afirmar que el suyo no es un trabajo específicamente lingüístico; más bien la lingüística como disciplina puede ser considerada un punto de partida, pero no es en absoluto el objeto de su teoría. De hecho ésta apela a diversa disciplinas. Su elección de objeto (el análisis y la interpretación de una *lógica de la literatura*) supera los estrictos límites del dominio de la lingüística. Su *lógica lingüística de la literatura* no sólo remite a la gramática, la teoría de la comunicación, la lógica formal sino también a la filosofía, la estética, la fenomenología y la teoría poética. La pertinencia lingüística de Hamburger más gravitante en este estudio en particular es, indudablemente, el análisis que se desprende de la *Sprachtheorie* y que transfiere al texto literario mediante un método riguroso. Así, en el estudio del componente enunciativo de la lengua se hallan implicados una serie de conceptos del orden gramatical y semántico de capital importancia. Si el tema central de la *Sprachtheorie* es la subjetividad en sus diferentes modos de constitución (sus implicancias en el proceso de la performatividad, en el desarrollo de la pragmática o los así denominados “actos de habla”, en las fases de la interlocución, en las posibilidades con las que cuenta un sujeto en el ejercicio de la argumentación), la *lógica de la literatura* la analiza en los textos y los géneros como un punto de inflexión de una determinada *Weltanschauung*, como un fenómeno de la lengua en sentido saussuriano, como una huella material en los textos literarios —toda enunciación es huella en el enunciado—, como un núcleo específico del género. Es decir, la subjetividad no es en la teoría de Hamburger un objeto concebido con el fin de

aplicar determinadas hipótesis lingüísticas a los textos que analiza. Lo que el fenómeno de la subjetividad muestra en esta teoría podría parecer a primera vista como un despropósito que puede formularse como una pregunta: ¿acaso es posible sostener una lógica de la subjetividad?

Nuestro objetivo es leer esta teoría a través de un género en particular: la lírica. Si desde esta perspectiva es incuestionable la mayor incidencia de la subjetividad en este género que en otros, su presencia no siempre es visible, no siempre es legible, no siempre goza de un nítido perfil ni se halla provisto, de un sistema de referencialidad que la sitúe en el contexto exacto. El concepto de subjetividad no responde al modelo romántico que hacía de él un fenómeno de efusión casi siempre genial. Y si bien funciona en relación al género lírico la teoría de la *Erlebnisslyrik* o *Lírica de la experiencia vivida* —profundamente analizada por Dilthey, a la cual conecta en el campo lírico alemán con las concepciones románticas acerca de lo lírico— ahora Hamburger se concentra en enfrentar la subjetividad expuesta en una serie de textos (narrativos y dramáticos a líricos) a partir del lenguaje, concebido no como una totalidad, sino como un horizonte de infinita posibilidades. El lenguaje es focalizado desde la lógica de la enunciación, desde las estructuras enunciativas que subyacen en los enunciados del sujeto y que Hamburger se apresura a aclarar, en la introducción de su *Der Logik der Literatur*, que los creadores literarios (en alemán *die schaffenden Dichter* son los escritores que crean en el sentido de que producen) *no son conscientes de la estructura lógica del lenguaje o de su legalidad así como nosotros al hablar o al pensar tampoco lo somos de esta legalidad lógica a la que debemos seguir para poder entendernos*⁸.

La estructura enunciativa de la lengua tiene su propia legalidad, su propio sistema de leyes, su propia lógica que, para Hamburger, es de naturaleza inconsciente en la medida que el comportamiento lingüístico de estas estructuras no son deliberadas y forman parte del proceso de producción de enunciados en tanto instancia heredada de la lengua. Poner de manifiesto estas estructuras de la enunciación (el valor dado a la “estructura” es la de una legalidad, un conjunto de leyes) revelaría por un lado, en lo que respecta al lenguaje como material, una instancia productiva, compositiva, y, por otro lado, en lo que atañe a la

⁸ La cita en alemán es la siguiente: *Dieser logischen Struktur oder Gesetzmässigkeit sind sich die schaffenden Dichter selbst nicht bewusst, so wenig wie wir denkend und sprechend uns der logischen Gesetze bewusst sind, denen wir folgen müssen, um uns verständlich zu machen.* (p.13) Todas las traducciones del alemán son mías.

interpretación, la llave maestra necesaria para adentrarse en los secretos de la significación literaria.

Hacia dos direcciones apunta entonces el interés por las *estructuras enunciativas*: hacia el análisis, en los textos, de la huella de la enunciación (asociada siempre al polo de la experiencia vivida o Erlebnis) y hacia la interpretación como instancia del sentido de la práctica crítica. Esta desestetización de la teoría de Hamburger queda desde el principio explicitada: *Pues las leyes lógicas de los procesos lingüísticos de creación y composición son independientes de que en las formas producidas se cumpla o no el concepto estético de literatura como arte*⁹. Sin embargo, el interés central de Hamburger por las *estructuras lógicas* del nivel enunciativo de la lengua no descarta de plano cualquier valoración estética. Así es cómo la autora sostiene por un lado la autonomía respecto de lo estético por parte de las *estructuras lógicas* y, por el otro, la manera como éstas suelen ser útiles muchas veces para efectuar una evaluación estética. Por eso afirmará que el lugar de la literatura en el sistema del arte está determinado por el lugar que tenga y obtenga en el sistema del lenguaje y, por ende, en el sistema del pensamiento. Bajo la influencia de la línea trazada por la filosofía del lenguaje, Hamburger plantea que la *lógica del lenguaje* forma parte de la *lógica del pensamiento*¹⁰. Pero esta implicancia no tarda mucho en dejar ver la radical diferencia que la *lógica de la literatura* guarda con la así llamada crítica del lenguaje, tal como la formulara Wittgenstein. Si existe una *lógica de la literatura* es porque antes existe una *lógica del lenguaje* y por ende una *lógica del pensamiento*; el valor que Hamburger le otorga al fenómeno del lenguaje no es el de una crítica empeñada en des-automatizar el régimen de la expresividad que comienza a ser corroída desde sus raíces, que deja al desnudo la particular situación del lenguaje como un fenómeno de insuficiencia que afecta a todo el sistema lingüístico y se

⁹ Transcribo la cita en su lengua original: *Denn die logischen Gesetze des dichtenden Sprachvorganges sind unabhängig davon, ob bei den Formen, die er hervorbringt, der Begriff der Dichtung als Kunst im ästhetischen Sinne erfüllt oder nicht.* p.14.

¹⁰ En el comienzo de su Introducción cita a tres grandes exponentes de este línea: J. St. Mill, Husserl y Wittgenstein. Lo que Hamburger plantea es muy sencillo —aunque, podríamos agregar, con toda la complejidad que lo sencillo pueda llegar a ser—: sólo es posible plantear una *lógica de la literatura* porque hay primero una *lógica del lenguaje*. Ahora bien, esta *lógica del lenguaje* es objeto de reflexión de la filosofía que la transforma en una *lógica del pensamiento*. De este modo, su teoría afecta estos tres órdenes: lenguaje, pensamiento, literatura (estética). Cita la autora una frase de Husserl de sus precisamente *Logische Untersuchungen* (es decir: sus *Investigaciones lógicas*) que dice así: es necesario que *la lógica comience por las discusiones acerca del lenguaje*. Además plantea las tesis de Wittgenstein acerca la necesidad ya no únicamente de la lógica sino de toda la filosofía por hacer efectiva una crítica del lenguaje a fin de no disfrazar el pensamiento. El valor que tiene el concepto de “crítica del lenguaje” en estas hipótesis que se formula, desde el dominio filosófico no es otro que el de

extiende, además, hacia las zonas del pensamiento. Más que una crítica del lenguaje, la suya es una *teoría del lenguaje* en tanto equivale a una *teoría de la enunciación* —una teoría cuyo centro es ocupado por aquellas *estructuras lógicas* que son, en definitiva, las que actúan en el momento de crear, producir y componer por medio del lenguaje.

El punto de partida de la teoría de Hamburger es la distinción entre el lenguaje poético y el lenguaje que no lo es, es decir, entre el lenguaje que articula un particular empleo de sus funciones llevadas a producir una “composición literaria” y el lenguaje que genera enunciados a partir de sus estructuras de enunciación. Esta confrontación básica dispara su teoría de los géneros —como ya vamos a analizar— pero, al mismo tiempo, es una acción contrastiva dada a partir de la *función* y de los *usos* que (se) producen, ya que la “estructura enunciativa” del lenguaje en sí forma parte tanto de una pura enunciación interlocutiva como de aquella que da lugar a un producto estético. Es a través de esta operación que las estructuras enunciativas devienen la lógica no sólo del lenguaje en tanto material sino también en tanto producción formal de enunciados, entre las cuales puede contarse la enunciación estética (o, como a menudo suele escribir la autora a lo largo de su libro: *die Dichtung als Kunst im esthätischen Sinne*: desde un punto de vista estético, es decir, la literatura en tanto arte). Es más: Hamburger sostiene que, aun si no es posible discernir muchas veces las deudas e implicancias que la Teoría de la Enunciación establece de hecho con la Lógica formal o la Gramática, *el fenómeno de la enunciación* (*das Phänomen der Aussage*) sólo *llega a ser visible con nitidez a partir de la estructura lingüística de la literatura* (*die sprachtheoretischen Struktur der Dichtung*) y, agrega la autora, *en particular de la narrativa* (*die erzählende Dichtung*)¹¹. En consecuencia, Hamburger sienta las bases de su teoría en una vinculación dialéctica de implicancia y, también, de diferenciación, lo cual hace posible superar una metodología dicotómica y meramente opositiva. El juego contrastivo entre lenguaje poético versus lenguaje no-poético (comunicacional, lo que en alemán se denomina el “*Umgangs-sprache*”: el lenguaje usual, familiar, coloquial, el que se utiliza en la conversación y se le da el nombre del lenguaje corriente) es sólo un punto de partida desde el momento en que la lógica enunciativa del lenguaje, que equivale a su potencialidad productiva, no es una

desarticular el presunto valor expresivo del lenguaje. pp 9-10.

¹¹ Pertenece al primer capítulo del libro, específicamente a la sección titulada: *Das Aussagesystem der Sprache. Begriff der Aussage* (es decir: “El sistema enunciativo de la lengua. Concepto de enunciación”). p. 29.

propiedad exclusiva de la literatura, si bien ésta por una serie de razones del orden del género la hace visible y abre el camino para un análisis del fenómeno de la enunciación¹².

Desde esta perspectiva, la lógica de la enunciación pone de manifiesto la lógica del sujeto, vale decir, la manera como la enunciación concibe la subjetividad. Por esta razón es de capital importancia que esta teoría distinga la naturaleza del sujeto: el sujeto lógico (y en otra perspectiva el sujeto psico-lógico), el sujeto gramatical, el sujeto comunicacional, el sujeto de la enunciación. Lo que plantea Hamburger es que sólo la enunciación atañe a la estructura oculta de la lengua, ya que la teoría de la comunicación es discursiva y concierne al nivel del habla. Por lo tanto esta distinción se transfiere al plano de los sujetos. Si bien el sujeto gramatical y el sujeto lógico pueden coincidir en la oración aseverativa, este último abarca la totalidad del juicio mientras el sujeto gramatical sólo es una parte de la proposición¹³.

Por otro lado, mientras el sujeto de la comunicación, el Yo-emisor, se opone a un Tú-receptor, el sujeto de la enunciación (*das Aussagesubjekt*) se opone no ya a un tú sino a un objeto que es el objeto enunciado (*das Aussageobjekt*). De allí que el *enunciado* sea definido como la enunciación de un sujeto a propósito de un objeto. Este objeto enunciado es el contenido enunciado (*der Aussageinhalt*), cualquiera sea la modalidad proposicional que lo contenga¹⁴. De estas diferencias entonces se deduce en la teoría de Hamburger que a la estructura enunciativa de la lengua la constituye la correlación sujeto-objeto. Por lo tanto puede observarse que la enunciación ya no corresponde a la estructura yo-tú como en la Teoría de la Comunicación ni tampoco a la estructura sujeto-predicado como en la Gramática o

¹² Hamburger vuelve sobre esta afirmación más de una vez: *Und es liegt hier der merkwürdige Fall vor, dass die Analyse der Dichtungsstruktur dazu verhilft, ein wesentliches Stück der Sprachstruktur überhaupt zu erkennen* es decir: "Se da aquí el notable caso de que el análisis de la estructura de la literatura presta su ayuda para reconocer una pieza esencial de la estructura de la lengua". p.29. Nótese de paso la implicancia mutua que se establece entre el orden del lenguaje y el de la literatura, formulando de este modo una teoría del lenguaje que la autora denomina *lógica de la literatura* para dar cuenta, como ya hemos establecido, del hecho de se trata de una lógica lingüística de la literatura.

¹³ Aquí somos conscientes de la operación de simplificación al tomar como sinónimos juicio y oración (proposición) ya que al delimitar los campos de la gramática y de la lógica en un sentido más riguroso ambos conceptos no congrúen en absoluto. Es más se opondría "oración gramatical" a "juicio" por el hecho de que en este concepto debe existir una conciencia que juzga que es su rasgo característico.

¹⁴ Hamburger escribe: *Aussagen eines Aussagesubjekts über ein Aussageobjekt* (p.34): es decir los enunciados de un sujeto de la enunciación acerca de un objeto enunciado. Y a renglón seguido especifica: *Dabei ist das Aussageobjekt der Aussageinhalt, in welcher Satzmodalität die Aussage auch erscheint*: "Por ello el objeto enunciado es el contenido enunciado, cualquiera sea la modalidad proposicional en que aparece el enunciado" p.35.

en la Lógica. Ahora funciona como una correlación sujeto-objeto que equivale a lo que Hamburger denomina *lógica de la literatura*. En tanto constituye una teoría del lenguaje, la estructura sujeto-objeto abarca todas las oraciones y todas sus modalidades ya sean enunciativas, ya sean interrogativas, desiderativas, imperativas o exclamativas. La enunciación como forma lingüística equivale a una estructura fija, en la medida en que no puede ser modificada o alterada en su modo de constitución y es respondiendo a esta situación que el sujeto de la enunciación se presenta siempre como correlativo del objeto enunciado. A diferencia por ejemplo del modo de constitución del sujeto epistémico, el cual adviene como sujeto de la conciencia (se trata del sujeto de la teoría del conocimiento) y ya no se inserta en una estructura fija y estricta puesto que admite múltiples interpretaciones y posicionamientos. En síntesis: la estructura correlativa sujeto-objeto en tanto estructura fija del campo de enunciación impulsa al sujeto (al yo) a referirse a un objeto; es esta referencia constante del sujeto hacia el objeto la que se vuelve esencial en el sistema enunciativo de la lengua¹⁵. A partir de la descripción del funcionamiento de este sistema, Hamburger desarrollará su teoría de los géneros.

Antes de analizar este aspecto, es necesario señalar que la autora distingue entre tres tipos de enunciación, esto es, histórica, teórica y pragmática, en los

¹⁵ Es imprescindible, en este punto, aclarar el problema terminológico de la teoría de Käte Hamburger para evitar malentendidos. Si bien la lengua alemana tiene dos formas para distinguir la enunciación (*das Aussagen*) de lo enunciado (*das Ausgesagte*). En realidad la autora, a lo largo de su libro, utiliza poco esta distinción entre la enunciación como un acto, como un Yo-Origen y lo enunciado en tanto objeto o contenido enunciado. En realidad podría plantearse que la pareja enunciación/enunciado es de índole conceptual desde el momento que ambos términos designan al mismo objeto desde niveles diferentes de su constitución: el enunciado remite a un objeto referencial y enunciación implica el proceso, su forma de producción. Con lo dicho, puede ser que represente una dificultad la forma en que se traduzca al español las siguientes expresiones de la teoría de Hamburger ya que elige el término *Aussage* para referirse tanto a enunciación como a enunciado: *Aussagesubjekt* es el sujeto de la enunciación y *Subjekt der Aussage* es el sujeto del enunciado, mientras que *aussagendes Subjekt* remite al sujeto enunciativo en tanto locutor, en tanto enunciador de enunciados. Ante la crítica de Wellek, Käte Hamburger le recuerda al crítico inglés las dificultades del orden terminológico como fuente de equívocos: "El término alemán *Aussage*, concepto que pertenece a la lógica del juicio de la teoría gramatical, debe traducirse al inglés por *statement*, término cuya significación desborda ampliamente el vocablo *assertion* (que corresponde a su vez en alemán a *Behauptung*)" pp. 194-195. La autora refuta a Wellek recordándole que efectivamente así se ha llevado a cabo la traducción al inglés del concepto *Aussage* de las *Investigaciones lógicas* de Husserl. Al respecto, Pierre Cadiot, el traductor del libro de Hamburger al francés, escribe: "Más técnicamente, enunciado designa un objeto *referencialmente* mientras que enunciación lo hace *atributivamente*: el hecho de ser enunciado es una propiedad atribuida a un enunciado —cualquiera sea éste—, propiedad que puede ser nominada en tanto tal; es ésta la posibilidad de aislar conceptualmente un atributo que no está dado en alemán". pp18-19 (La traducción es mía: la edición francesa es *Logique des genres littéraires*. Paris, Editions du Seuil, 1986). Así se refiere Cadiot a la posibilidad de distinguir entre enunciación/enunciado, que la lengua alemana recubre únicamente con el término *Aussage*. En la misma línea problemática se encontraría la familia de términos vinculados a *Dichtung*, es decir, la diferencia entre *dichterisch/dichtend* (el primero más atributivo y el segundo más referencial).

cuales se lleva a cabo la estructura correlativa sujeto-objeto. Tales sujetos de enunciación son definidos de este modo. El *sujeto de enunciación histórica* no apela a un sentido histórico estricto sino que se refiere a un sujeto enunciador determinado, individual. La historicidad se desprende de este valor de la personalidad "real" de un sujeto que se halla siempre enfrentado de una manera u otra al fluir de lo histórico; un valor, por otro lado, que otorga aquí a la noción de individualidad su máximo sentido por cuanto siempre aparece bajo la forma de un Yo. Hamburger ejemplifica con la escritura epistolar pero el punto de referencia lo constituye las escrituras autobiográficas (las memorias, el diario), es decir, las escrituras del yo¹⁶ que generan textos cuyo valor documental se restringe obviamente a los límites de una persona individual pero, además, como suele ocurrir muchas veces, son textos que ganan en el transcurso del tiempo un valor documental histórico. El *sujeto de enunciación teórica* desvanece por lo general el carácter personal del sujeto que enuncia, en la medida que al lector lo que le interesa es más el contenido objetivo del enunciado que la focalización del sujeto enunciante. Hamburger ejemplifica con los textos científicos y sobre todo a través del modelo que puede producir un texto como el teorema matemático, en el cual la validez no depende sino de la pertinencia científica de su contenido. De hecho, este tipo de sujeto ya no es individual sino inter-individual o general en la medida en que remite en principio a todos los sujetos de enunciación posibles, sin distinción previa de sus diversas modalidades. En cambio, el *sujeto de enunciación pragmática* ya no afirma ni informa sino que realiza una serie de acciones como pueden serlo el mandar, el ordenar, el interrogar, el exclamar, el elidir, el desear. Por lo tanto, también este sujeto se relaciona estrechamente con el objeto del enunciado pero

¹⁶ En la crítica argentina es Nicolás Rosa quien desarrolló esta cuestión teórica. Lo hizo en su libro *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)* (Bs. As, Puntosur, 1990). Precisamente en la sección titulada "Las escrituras del Yo" el crítico argentino escribe que "cuando alguien escribe *yo* escribe al yo en su escritura y al mismo tiempo escribe la escritura del *yo*. Decir *yo* —y las paradojas del mentir nos lo prueban— es reunir y, por ende, es el acto simbólico por definición que funda la elocución como acto, al *sujeto* con la propiedad de su enunciado. *Yo* no es un shifter ni es un atributivo ni un determinativo, es una acto de expropiación del lenguaje que instauro el polemos de las lenguas" (p.32). Tendremos muy en cuenta estas reflexiones en la descripción de la teoría de Hamburger porque Rosa organiza en la suya lo que dio en llamar en otro artículo la *topoelocutiva*, es decir, el sistema enunciativo de la lengua en relación a los espacios involucrados en la interlocución. En la sección ya mencionada del libro Rosa define al sujeto como un "corpus de relatos que se originan a través de las instancias (de enunciación) y por ende nada tiene de extraño en *la lógica del sujeto*" que esto sea sí, porque "allí —se refiere a *la lógica del sujeto*— es precisamente donde se argumenta como Yo, como Superyó o como Ello, donde cada una de ellas se manifiestan como *sujetos enunciativos* (en el sentido que tiene para Käte Hamburger, vale decir, como *aussagendes Subjekt*) de sucesivas y múltiples enunciaciones de relatos, de relaciones, de dichos" (pp. 32-33). Esta definición de sujeto enunciante es la categoría a través de la cual la estudiosa alemana elabora su teoría del lenguaje focalizada, sobre todo, en la estructura lógica de enunciación.

sólo en la medida en que éste requiere que lo que pregunta, exige o ruega, es decir, aquello que está contenido de forma virtual o intencional en esa pregunta u orden o ruego se vea respondido, cumplido o satisfecho. Ahora bien, habría que distinguir en este punto que la correlación sujeto-objeto en el *sujeto de enunciación pragmática* exhibe de algún modo una tendencia más pronunciada que en los dos sujetos antes descriptos hacia la presencia del receptor.

Reducido a tres grandes campos de enunciación la totalidad del sistema enunciativo de la lengua, cabe preguntarse sobre lo que más arriba denominamos la lógica de la subjetividad que, en el caso de Käte Hamburger, significa una teoría enunciativa de la subjetividad. Ante la tripartición que implica distinguir entre sujeto de enunciación histórica, teórica y pragmática, se ve con mucha claridad el riesgo de postular una correspondencia entre el sujeto de la enunciación y la subjetividad en tanto proceso material que aparece en la enunciación como acto. Hamburger advierte del peligro: de ningún modo puede inferirse que el sujeto de enunciación histórica sea por naturaleza más “subjetivo” que un sujeto de enunciación teórica, por más que los enunciados de éste eviten referirse en absoluto al sujeto enunciante y ostenten cierto grado de objetividad absoluta. Por esta razón, la estructura correlativa de sujeto-objeto es la estructura que decide el mayor o menor grado de subjetividad que pueda contener un enunciado por el hecho ya explicitado de que el régimen de correlatividad inherente a la estructura sujeto-objeto impide a un sujeto de la enunciación formular un enunciado prescindiendo de su objeto. Es decir: no hay enunciado sin objeto enunciado, lo que equivale a plantear una *Aussageobjekt*, esto es, un objeto del enunciado y, al mismo tiempo, no hay enunciación sin *Aussagesubjekt*, es decir, un sujeto de la enunciación.

A esta altura de su análisis, Käte Hamburger esgrime una argumentación que, a nuestro juicio, puede ser discutida, si bien esta crítica no demuele los fundamentos que sostienen sus hipótesis. Pero sí es adecuado señalar ciertas objeciones, dado que atañe de manera directa al tema central de nuestro trabajo : la cuestión de la subjetividad. En este sentido, señala claramente a partir siempre de la estructura sujeto-objeto que la relación entre subjetividad y objetividad no viene dada de acuerdo al tipo de sujeto de enunciación que pueda construirse. Sin embargo, Hamburger llega a sostener que, a diferencia de lo que sucede con el polo de sujeto (lo que ella denomina *Subjektpol*) de la enunciación al no poder realizarse bajo la forma de una subjetividad absoluta, a través del polo del objeto (el

Objektpol) sí podría ser formulado un enunciado como una objetividad absoluta; es el caso de un teorema o una premisa del tipo *Las paralelas se cortan en el infinito*.

Nos atrevemos a disentir de esta postura por dos razones: una de orden sintáctico y otra de orden lírico (dado que es el género que nos interesa, si bien podría tener sus conexiones con el texto dramático por ejemplo). En este sentido, planteamos que a pesar de que Hamburger sostiene para los enunciados matemáticos y/o científicos una erradicación de lo subjetivo a favor de una formulación teórica que alcanza su máximo grado de objetividad, el particular ordenamiento de la frase según las reglas que las determinadas gramáticas imparten sobre las lenguas que organizan sería, en rigor, la huella del sujeto que enuncia. Ciertamente, la enunciación de una premisa del estilo de *Las paralelas se cortan en el infinito* daría la razón a la autora pero no si se expresara de la manera más alejada del modelo normativo de habla —que en español podría ser *En el infinito las paralelas se cortan*. O más todavía ocurriría si se distribuye esta frase en dos líneas al estilo de un slogan o cartel o un dístico de este modo: *En el infinito las paralelas se/ cortan*. Leída la frase como un verso, el corte reproduciría el acontecimiento que plantea el enunciado, esto es, que las paralelas se corten en el infinito, a partir del cortar la frase verbal reflexiva en dos, contraviniendo la lógica gramatical y sintáctica de la lengua que mantiene unido el pronombre reflexivo (se) a la forma conjugada correspondiente.

Hamburger plantea que *hay un fundamento para el hecho de que sólo se pueda alcanzar un límite absoluto de objetividad, pero no de subjetividad*¹⁷. Ese fundamento se basa en dos principios. Uno es que no hay sujeto de la enunciación sin objeto del enunciado. El otro consiste en que sí habría objetividad absoluta en ciertos tipos de enunciados teóricos, cuyos sujetos de enunciación son por lo general inter-individuales o irrelevantes según la situación concreta en la que se produce el acto de enunciación. Más allá del debate no clausurado acerca del límite de absoluta objetividad, el primer principio es de capital importancia en función del género lírico¹⁸. Ahora bien, el punto que resta desarrollar de la teoría enunciativa

¹⁷ “Es hat seinen Grund, dass nur eine Grenze absoluter Objektivität, nicht aber eine solche absoluter Subjektivität erreicht werden kann”. Hamburger explica entonces cuál es ese fundamento: 1) la objetividad absoluta de un enunciado matemático tiene por sujeto un sujeto interindividual y 2) no hay ningún sujeto de enunciación que pueda plantearse sin un objeto. Nosotros no invalidamos esta postura teórica sino tan sólo el hecho de que se pueda plantear un régimen de objetividad absoluta como ocurre con el discurso científico. Por eso, es más adecuado hablar de un mayor o menor grado de subjetividad u objetividad.

¹⁸ “No hay ningún objeto del enunciado —escribe Käte Hamburger— que pudiera esfumarse en una subjetividad absoluta del enunciado, porque un sujeto de la enunciación (ein Aussagesubjekt) no

de Hamburger lo representa la afirmación de que todo enunciado en tanto enunciación (recordemos una vez más que la enunciación es el enunciado y viceversa, de allí que la lingüística hable siempre de la *huella de la enunciación en el enunciado*) es un enunciado de realidad, afirmación ésta de resonancias fundamentales en la constitución del género lírico. A tal punto es importante, que la autora le adjudica a esta aserción el criterio decisivo de ordenación de los géneros literarios. Para entender este principio que organiza el análisis, Hamburger parte de un concepto lingüístico-literario de *realidad* y no desde una perspectiva gnoseológica, psicológica, epistemológica u ontológica, aunque nunca deja de inscribir su teoría dentro del campo de la filosofía del lenguaje o de la fenomenología, aporte éste cuyo valor ya fue explicado al principio de esta sección. En consecuencia, al concepto de *realidad* no lo funda el polo del objeto del enunciado sino el polo que corresponde al sujeto de la enunciación, lo cual significa que en la definición de *realidad* su principio organizador es el sujeto y no el objeto. Por eso también, al realizar esta operación que desplaza y pone al margen el objeto del enunciado, la idea que prevalece es el hecho de que la enunciación como estructura fija de sujeto-objeto es, entre otras cosas, la única que a juicio de la autora es capaz de echar luz acerca de la problemática relación lenguaje y realidad. Y que, además, en tanto enunciación, el enunciado es siempre enunciado de realidad por el hecho de que el sujeto de la enunciación es “real”, en el sentido de auténtico (*echtes Subjekt*) y situado en el tiempo (ya sabemos que la única temporalidad posible para el sujeto de la enunciación es solo el presente de la enunciación). Este último rasgo puede ser constatado de acuerdo con la categoría del sujeto de la enunciación. Entonces, aunque en muchos casos no pueda determinarse o carezca de importancia el grado de inscripción del sujeto en el flujo temporal, el concepto de *realidad* subyace a cada tipología que la subjetividad elabora. Dada esta descripción, Hamburger plantea que en el sistema espaciotemporal es el tiempo el componente decisivo, ya que es más “existencial” que lo topográfico¹⁹. El concepto de *enunciado de realidad* es decisivo en esta teoría

puede plantear enunciado alguno sin un objeto; de manera que el objeto del enunciado (das Aussageobjekt) permanece siempre visible por más subjetiva que sea la forma de formularse. *Este problema tiene importancia en relación con la estructura del poema lírico* . pp. 42-43.

¹⁹ Hamburger desarrolla la idea de que la vivencia espacial está asociada al hinc et nunc de la percepción y a la representación de recuerdos y proyectos. Pero cuando se trata de una realidad histórica, la manera que tiene ésta de organizarse es a través de un proceso cronológico y no topográfico, de lo cual se deduce que en esta teoría el tiempo es ese principio estructurante. “Como factor de realidad vital el tiempo es ciertamente abstracto, pero más poderoso y determinante que el espacio; es más existencial, si uno quiere. Y está claro que un elemento de estructura lingüística como

de la literatura puesto que ordena el sistema de los géneros literarios. Sólo que el *enunciado de realidad* no se funda en la realidad del objeto enunciado. Un ejemplo contundente es que una fantasía, una mentira o un sueño devienen *enunciados de realidad* porque el factor decisivo no es el objeto del enunciado sino el sujeto de la enunciación. Este principio es unívoco: se orienta únicamente hacia el polo del sujeto y éste siempre es real, verdadero, auténtico. Es por eso que la esencia del *enunciado de realidad* reside precisamente en que lo enunciado pertenece al campo de la experiencia o de la vivencia del sujeto de la enunciación. Esta es, entonces, otra forma de decir que *entre sujeto y objeto hay una relación, una polaridad* ²⁰. De este modo lo que está implícito en esta teoría es el planteo de una correspondencia de índole lingüística entre el sistema enunciativo del lenguaje y el propio sistema de la realidad. Este pasaje de la enunciación de la realidad a la realidad propiamente dicha (la *Realität*) es otro modo de plantear la problemática relación entre lenguaje y realidad que atañe al campo de la filosofía del lenguaje desde Platón a Wittgenstein.

Pero hay una diferencia crucial: concebir ahora el lenguaje como una enunciación de realidad (estructura propiamente enunciativa de la lengua) implica que toda enunciación es un *enunciado de realidad* polarizado no en el objeto sino en el sujeto, lo cual hace que un objeto *irreal* se presenta de todos modos como el objeto de un enunciado de realidad. Esta es, en síntesis, la base teórica que sustenta toda la propuesta de Hamburger acerca de la *lógica de la literatura*, esto es, acerca del sistema de la literatura, campo éste conformado por el conjunto de los géneros literarios. De allí también que esta teoría, como ya lo dijimos y no está de más repetirlo, se construye sobre la discriminación entre lenguaje corriente y lenguaje poético. Hamburger lo explicita antes de comenzar su análisis: *la condición de arte del lenguaje de la literatura se funda en que la relación entre lenguaje y realidad se retrotrae a la que existe entre literatura y enunciado de*

es el sujeto de la enunciación solo puede ser determinado en su *realidad* a través de la coordenada temporal del sistema espaciotemporal” pp.46-47.

²⁰ Transcribimos la cita completa y su traducción: *Wir können zusammenfassend das Wesen der Wirklichkeitsaussage so bestimmen, dass das Ausgesagte das Erfahrungs- oder Erlebnisfeld des Aussagesubjekts ist, was nur ein anderer Ausdruck dafür ist, dass zwischen Aussagesubjekt und -objekt eine polare Beziehung, eine Relation besteht* (p. 49): “En síntesis: podemos definir la esencia del enunciado de realidad de este modo: que lo enunciado (que la cosa enunciada) es el campo de la experiencia o de la vivencia (es decir: el campo experimental de lo vivido) del sujeto de la enunciación, otro modo de expresar que entre sujeto y objeto hay una relación bipolar, esto es, una polaridad entre uno y otro”.

*realidad en cuanto enunciación*²¹.

²¹ Definimos de este modo la frase en alemán *auf das Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeitsaussage in dem definierten Sinne*. Esto es: “en la relación entre literatura y enunciado de realidad como enunciación”. Otro modo de traducirlo sería afirmar: “en la relación entre literatura y enunciado/enunciación de realidad”. El problema es que la palabra alemana “Wirklichkeitsaussage” remite tanto a la enunciación como al enunciado de realidad. En este sentido, Hamburger, como puede constatarse, agrega la aclaración *in dem definierten Sinne*, esto es, el sentido antes definido. Nos parece que aclarar este sentido merece toda nuestra atención puesto que anuda toda la teoría de Hamburger.

1.2. La cuestión del género : subjetividad, experiencia y los registros del lenguaje poético

El acceso al análisis de la cuestión del género se lleva a cabo a partir de la relación existente entre la literatura (die Dichtung) y el enunciado de realidad (*Wirklichsaussage*). Es la diferencia de este tipo de relación lo que hace posible la delimitación de los géneros literarios. Por cierto, el concepto de género que emplea Hamburger es un concepto amplio, no restringido, vehiculado a través de la contraposición básica de la lengua (el nivel corriente o *Umgangssprache* y el nivel literario). Pero el enfoque particular, ya mencionado, no es otro que éste último, a saber, el uso literario de la lengua en la medida que involucra al primero, de modo que es esta estructura lingüística de la literatura la que hace visible el fenómeno de la enunciación. En este momento de la teoría Hamburger incorpora la cuestión del género, pues es esta instancia encarnada en la narrativa la que también hace visible el fenómeno de la enunciación. Ella es la razón por la cual quedan constituidos, desde esta teoría, dos grandes géneros literarios: la ficción (que engloba los géneros narrativos y dramáticos) y la lírica en verso o en prosa. En tal bipartición de la teoría de los géneros habría una subcategorización llamada formas mixtas (las baladas y los poemas monodramáticos) en las que aparece una suerte de intrusión de la ficción en el ámbito de la lírica. Según este esquema, la ficción sería lo que diferencia el género lírico de los restantes, es decir, el narrativo en primero lugar y después de dramático.

Desde tal perspectiva, el empleo literario de la lengua en tanto operación de formalización estética se define por el hecho de que sus productos no son enunciados de realidad porque intervengan en el mundo sino porque habrían dos maneras de proceder, las cuales coinciden con las respectivas definiciones de la ficción y la lírica. Por lo tanto, el uso literario de la lengua tiene dos procederes: o bien configurar textos de realidad ficcional donde los personajes no son objetos enunciados sino sujetos autónomos o bien constituir enunciados de realidad que se organizan alrededor de una experiencia vivida; esta experiencia vivida es inescindible del sujeto de la enunciación, lo cual conduce a poner en tela de juicio la cuestión de las asignaciones referenciales de ese sujeto de la enunciación lírico, a saber, si su campo referencial es la del sujeto-poeta (la persona empírica, el autor) o si es la de un sujeto ficticio, esto es, un locutor que ficcionaliza la instancia de enunciación. En este aspecto, la tesis de Hamburger es estricta y

rigurosa: se resiste a interpretar al sujeto lírico como un sujeto ficticio, es decir, niega la posibilidad de que el sujeto de la enunciación lírica se vuelva un sujeto-emisor tal como puede leerse en la función enunciativa que realiza el sujeto-narrador cuyo concepto básico operativo es el de la ficción. La negación parte fundamentalmente de varias cuestiones pero una es de origen estrictamente genérica: si se aceptara que el sujeto lírico es ficticio —tal como lo es la categoría-narrador—, una primera deducción sería que toda poesía lírica solo es un subgénero de la poesía dramática al constituirse como una forma del monólogo y esto más allá de la posible mezcla o los desplazamientos que tienen lugar en el interior mismo de los géneros a partir de la modernidad —entendido este concepto ahora desde el Romanticismo alemán de Jena en tanto primer momento de tal estética y, por ende, la primera reflexión rigurosa de la cuestión moderna de los géneros. De este modo, el sujeto de la enunciación lírica obtiene un estatuto enteramente específico²². Especificidad de la enunciación lírica que reside en definitiva en la exclusión de la ficción de dicho género, puesto que el sujeto de la enunciación lírica es siempre verdadero, real, auténtico.

Al respecto, en un muy comentado artículo de Walter Mignolo, citado muchísimas veces por la crítica que hace de su objeto privilegiado el género lírico²³, el crítico argentino señala estos aspectos relevantes del género lírico en relación precisamente a la identidad o no entre la palabra autorial (la palabra del poeta) y la palabra textual (la palabra del sujeto de la enunciación lírica) y, en consecuencia, se pregunta de qué clase de identidad se trata llegado el caso se produzca la misma entre ambas instancias. A diferencia de lo que ocurre en el género narrativo, —no es posible confundir las distintas categorías que lo constituyen (categoría autor, categoría narrador y categoría personaje)—, en el género lírico circunscripto teóricamente, según Hamburger, a la lógica de los enunciados (la lógica de la literatura que opera sobre, organiza e involucra necesariamente la estructura enunciativa de la lengua) el sujeto lírico tendría el mismo estatuto lógico de la

²² Esta frase en cursiva no nos pertenece sino que es la frase-definición de Gerard Genette en su ya citado prólogo. Nos parece que la misma tiene un gran poder de concentración semántica respecto de la teorización hamburguesa: *estatuto* implica la instancia de validez a probar; *enteramente específico* porque la especificidad del género lírico está completamente diferenciada de los otros géneros o, más explícitamente, de sus modos de constitución genérica. Además, Genette afirma que “el estatuto enteramente específico” de la enunciación lírica permanece aún cuando “su diferencia con los enunciados comunicacionales del lenguaje corriente (y de la escritura no-literaria) es demasiado más sutil de aquella que la distingue del lenguaje de la ficción”. pp.10-11. Preface a la edición de *Logique des genres littéraires*.

²³ Se trata del artículo (“La figura del poeta en la lírica de Vanguardia”) aparecido en la *Revista Iberoamericana*, n.118-119, Pittsburgh, 1982. Mignolo basa su análisis de la traducción inglesa del libro de Hamburger, esto es, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana, 1973.

enunciación historiográfica o filosófica.

Recordemos, por consiguiente, el hecho de que en la tripartición operada acerca del sujeto de la enunciación, correspondía al sujeto de la enunciación histórica la potestad de tener como punto de referencia la figura de un sujeto individual, inserto en el flujo de la historia —en el devenir temporal cronológico— figura ésta que podía ser corroborada a través de las escrituras del yo, es decir, a través de la carta, las memorias, los diarios, de toda la textología que se conforma alrededor de la primera persona gramatical, pasible de ser fechada en el curso de la Historia. Por supuesto sin confundir este atributo con el proceso de la subjetividad en sí, cuyo mayor o menos grado de aparición no depende de ella misma sino de la relación correlativa, lingüísticamente estructural, entre sujeto-objeto. Entonces, Mignolo plantea que la identidad entre la palabra palabra autoral y la del poeta es la misma, pero agrega que es una identidad —siguiendo la postura de Hamburger— establecida “en el nivel lógico” y extrae como conclusión que la autora de esta teoría “elimina la posibilidad de que los enunciados de un poema se correspondan con la experiencia del autor y sean necesariamente autobiográficos”.

La tesis de Hamburger no es en verdad, tan contundente como podemos leerla en el artículo de Mignolo. Lo que aquélla plantea más precisamente es el hecho de que, aun frente a las experiencias que podríamos denominar no-reales, imaginadas, soñadas, mentidas, afantasmadas, el yo lírico se presenta siempre como un yo real y nunca ficticio. El crítico argentino deduce con precisión que, a diferencia del género narrativo la lírica tiende a acortar la distancia existente entre la enunciación y el enunciado, lo que en términos hamburgueanos equivalía a plantearla entre el polo del sujeto y el polo del objeto. Ahora bien, la controversia teórica reside en este hecho: si es o no pertinente identificar al yo lírico con el yo-autor; ante este dilema, Hamburger plantea dos líneas: una tradicional que no vacila en establecer la identidad de uno y otro, y una contemporánea que tiende a desligarlos. En este aspecto, la autora alemana escribe que afirmar una línea en detrimento de otra no hace más que desembocar de igual manera en una suerte de biografismo de distinto signo. Por esta razón aclara: No hay criterio, ni lógica, ni estética interna o externa, que nos autorice a decir si el sujeto de enunciación del poema puede o no ser identificado con el poeta. Tenemos la posibilidad y, por ende, el derecho de no sostener que el poeta presenta lo que enuncia en el poema (sea o no bajo la forma de un Yo) como su propia experiencia ni tampoco afirmar lo contrario. La misma cosa es válida para todo enunciado no-lírico. La forma del poema es la de la enunciación, lo que significa que nosotros la experimentamos

como campo de experiencia del sujeto de enunciación y ello nos permite a su vez percibirla como un enunciado de realidad²⁴. Con esta aclaración acerca de lo que representa el nudo del problema, Hamburger desplaza el malentendido que ronda a su alrededor y afirma que la “identidad lógica” en absoluto significa que los enunciados del poema (todo el poema incluso en tanto enunciado y, habría que agregar a esta altura de la teoría: en tanto enunciado de realidad) tengan la obligación de remitir y corresponder a la experiencia real del autor. La autora ejemplifica con los Minnelieder, es decir, la poesía cortesana, composición lírica dirigida siempre a una mujer que no ha sido un amor efectivamente vivido por el poeta, en el sentido de auténticamente experimentado, inscripto en el flujo del acontecimiento existencial en tanto parte constitutiva de determinado curso biográfico del sujeto que enuncia después de haberlo en efecto vivido. La constatación de que la experiencia de amor cortés no tuvo su correlato de realidad (en el sentido de autenticada en el plano empírico), no altera por así decir en nada la estructura de la poesía cortesana.

Realidad o fantasma, el amor descrito en el poema cortesano pertenece al campo de la experiencia del yo lírico. Como si el campo de la experiencia (lo que Hamburger denomina tomando el término de Dilthey: das Erlebnisfeld) diera la oportunidad al poeta de liberarse de las finalidades y los apremios que impone la realidad del mundo objetivo. Dos consecuencias: no es pertinente preguntarse si es verdadero o no el contenido del poema (es decir, si el objeto del enunciado puede resistir la tensión verdadero/falso, auténtico/inauténtico, vero/ficticio); como un corolario, lo que no se pone en duda es el hecho de que el enunciado del poema es un enunciado de realidad porque es real el sujeto de la enunciación lírica. La cita de Hamburger lo afirma de un modo indiscutible: el sujeto lírico no toma por contenido de su enunciado el objeto de la experiencia vivida (Erlebnis) sino la experiencia del objeto y esto significa que, análoga a la descripción que hiciéramos de la estructura de la enunciación, la correlación sujeto-objeto no está abolida²⁵.

²⁴ Transcribimos la cita en alemán: “ Wir haben weder die Möglichkeit und damit das Recht zu behaupten, dass der Dichter die Aussage des Gedichtes (gleichgültig, ob diese in der Ichform erfolgt oder nicht) als die seines Erlebens gemeint habe, noch zu behaupten, dass er nicht *sich selbst* meine. Dies können wir genausowenig entscheiden wie bei jeder anderen, nichtdichterischen Aussage auch. Die Form des Gedichtes ist die der Aussage, und dies bedeutet, dass wir sie als das Erlebnisfeld des Aussagesubjekts erleben —gerade das, was sie uns als Wirklichkeitsaussage erlebbar macht”.

²⁵ Hamburger explica el concepto de *Erlebnis*: la experiencia vivida no es exclusiva del sujeto lírico sino que es extensible a cualquier sujeto de enunciación en general “en la medida en que es el sujeto de experiencia el que se manifiesta en el enunciado como una extensión del sujeto cognitivo. Pero si el sujeto de experiencia en el sentido husserliano (es decir, la experiencia misma que se manifiesta en la enunciación de tipo comunicacional) está orientado intencionalmente hacia un objeto, en el enunciado lírico el sujeto de experiencia en tanto yo lírico reemplaza de alguna manera la

Dicho de otro modo; lo que es real es el sujeto de la experiencia vivida a partir del objeto y no la experiencia del sujeto, porque podría ser ficticia en el sentido de inventada. Esta, entonces, es la tesis de Hamburger: el enunciado del sujeto lírico es vivenciado/vivido (*erlebbar*) como el enunciado surgido de un sujeto de experiencia real (sujeto de experiencia traspuesto al sujeto de la enunciación lírica) y asimismo el espacio lírico (espacio que adviene en el espacio del poema) es vivenciado/vivido como el campo de experiencia de ese sujeto.

Este doble movimiento constituido por el enunciado lírico y su relación con el campo de la experiencia vivida (es decir, la relación, que puede leerse a partir del poema, entre el sujeto de la enunciación lírica y el objeto vivido y experimentado por él) representa el nivel de confirmación de la teoría de Hamburger acerca de la función esencial que adquiere la estructura enunciativa de la lengua (la correlación sujeto-objeto) en el plano de la enunciación lírica, lo cual conduce de hecho a la formulación más relevante del género lírico: el sujeto de enunciación lírica puede no orientarse hacia el objeto del enunciado pero lo que no puede hacer es eliminarse él mismo como sujeto real, auténtico, del enunciado lírico. El objeto en tanto referencia real puede ser metamorfoseado o alterado, pero lo que no puede ser metamorfoseado es el enunciado mismo porque es siempre, en tanto enunciación, un enunciado de realidad.

Tres instancias de análisis orientan en la teoría del género lírico según Käte Hamburger : (a) la cuestión del lugar que ocupa el *enunciado de realidad* en la poesía lírica, (b) la manera como la correlación sujeto-objeto se comporta en ella y (c) la naturaleza del yo lírico. Estas tres cuestiones, como se ha intentado describir, están intrínsecamente relacionadas y a tal punto que es necesario poner de manifiesto una observación que, no por ser demasiado obvia, podamos prescindir de su explicitación. Y es la siguiente : la marca que distingue los enunciados comunicacionales de los enunciados líricos es demasiado sutil, diferencia sensible aunque apenas marcada (*schwach markiert*). Una frontera o límite que se lleva a cabo a través del comportamiento de la enunciación lírica respecto de la correlación sujeto-objeto en tanto estructura básica. El género lírico modifica este correlato haciendo del polo del sujeto el polo estructurante, organizador del enunciado. Por un lado, la lírica no modifica la estructura fija entre sujeto-objeto: la re-orienta polarizándola hacia –valga la redundancia– hacia el polo del sujeto. Si, por el

intencionalidad por la inclusión en grados variables del objeto mismo". pp. 221-222. Por esta razón Hamburger dirá que el sujeto lírico no toma por contenido de su enunciado el objeto de la experiencia vivida sino la experiencia del objeto.

contrario, el *enunciado lírico que es siempre enunciado de realidad* se fundara no en el sujeto sino en el objeto, quedaría al margen del enunciado todo objeto irreal o carente de un estatuto ontológico comprobable como verdadero o real. Por ello, en cierta medida, así como no es posible que en el enunciado lírico el sujeto no pueda autoeliminarse, tampoco es posible que desaparezca el objeto de ella; ya lo dijimos : un sujeto de enunciación sin objeto no podría producir un enunciado.

Ésta entonces, es la razón por la cual Hamburger apela a la Teoría de la Poesía Simbolista para aclarar en definitiva la compleja cuestión del modo como funciona la correlatividad sujeto-objeto en el género lírico. Es importante esta apelación porque estaría señalando de un modo bastante paradigmático la incidencia del simbolismo en la poesía del siglo XX, como si éste pudiera ser considerado de alguna manera el umbral de la poesía moderna. De hecho, analiza una tipología de poemas que desbordan dicha estética y sin embargo tales variaciones tipológicas (los *Minnelieder*, los poemas políticos, los poemas objetuales, la poesía pura, los poemas concretos, los poemas religiosos) encuentran por analogía o por oposición una filiación con la poesía simbolista a través precisamente del correlato sujeto-objeto. De lo cual puede deducirse que el simbolismo poético funciona, en la teoría hamburguesa, no solo como una fuente moderna, de la emanarían ulteriores manifestaciones líricas, sino fundamentalmente como un principio metodológico cuya productividad va más allá de la adhesión o no a aquella estética. El núcleo esencial de la Poesía Simbolista²⁶, según Hamburger, es la concepción mallarmeana del *símbolo* como la sustracción de predicamento acerca del objeto, proceso doble en verdad por cuanto intenta consumir lo que la autora denomina la transformación del objeto por medio del sujeto. A saber: o bien se trata de evocar un objeto —lo cual implica no nombrarlo— o bien elegir un objeto para liberar un determinado “estado del alma”. Implícita o explícitamente, el objeto (la cosa) es incautado por el yo lírico, de lo cual

²⁶ “El proceso que nosotros creemos poder presentar sobre la base de la relación lírica sujeto-objeto parece corresponder sobre todo a la teoría simbolista del género lírico. Citemos el célebre pasaje de Mallarmé sobre el cual W.Vordtriede dice “que contiene la estética simbolista bajo una forma concentrada” y que es “*Nombrar el objeto es suprimir los tres cuartos del goce del poema, que está hecho de adivinar poco a poco: sugerirlo, he ahí el sueño*”. Es el perfecto uso de este misterio lo que constituye al símbolo: *evocar* poco a poco un objeto para mostrar el estado de alma o, inversamente, *elegir* un objeto y liberar un estado de alma por una serie de desciframientos”. Esto que Mallarmé llama símbolo y que corresponde a la significación del poema por el simbolismo expresa, sobre todo en la segunda formulación, es decir, *elegir un objeto*, el proceso que nosotros intentamos describir como el acto por el cual la enunciación se retira del polo del objeto”. pp. 204-205. Con esta definición Hamburger interpreta que Mallarmé establece la relación de la experiencia vivida con el objeto, lo que llama *estado del alma*. Y la autora alemana termina afirmando: “Las dos formulaciones mallarmeanas, vale decir, *evocar un objeto* y *elegir un objeto* producen el reconocimiento de la relación lírica sujeto-objeto,

se deduce que su transformación se consuma como “estado del alma”: el objeto deviene así simbólico. Transferida esta descripción al plano de la estructura correlativa sujeto-objeto, habría dos posibilidades : que el poema identifique el polo del objeto (cuando las palabras son el pretexto para la aparición de los objetos) o que el poema no identifique el polo del objeto (cuando los objetos son el pretexto para la aparición de las palabras). Hamburger ejemplifica con los llamados *poemas objetuales* que son aquellas composiciones que develan al objeto de un modo transparente, composiciones donde el objeto lírico se presenta vuelto hacia el objeto y se presta a la descripción.

Sin embargo, aun en esta clase de poemas donde el polo del objeto aparece bajo una total transparencia, el objeto si bien no incautado remite a través del método simbolista a otro referente del que él mismo parece representar en el nivel más literal del poema. Es lo que Hamburger denomina la referencia-objeto o *Objektbezug*. Pero si todo enunciado lírico es el enunciado de un sujeto a propósito de un objeto, puede ocurrir en las composiciones herméticas que no pueda ser identificado el polo del objeto y esto no significa en absoluto que el objeto haya desaparecido del enunciado lírico. En este caso queda en el poema los restos de su punto de referencia, los restos de su *Objektbezug*. Ahora sí es posible corroborar que la enunciación lírica se retira del polo del objeto para volverse sobre el polo del sujeto. Lo importante es que la teoría de Hamburger no desdeña, no deja de lado, el proceso de la interpretación de los textos líricos, proceso que se centra en la puesta en escena del *Sinnzusammenhang* —esto es, el complejo del sentido— el cual opone al *Wirklichkeitzusammenhang* —es decir, el complejo de realidad. Mientras el último representa la orientación específica de cualquier sujeto de la enunciación, impregnado incluso de la instancia pragmática propia del proceso de la comunicación, el primero es un proceso que hace posible la recuperación del objeto opacado o escondido del poema a la luz del trabajo interpretativo. Leer, entonces, el poema construido desde el hermetismo o desde la aparente ausencia objetual implica reponer un referente-objeto (lo que la autora denomina *Objektbezug*) mediante su vinculación con el complejo de sentido que atañe al nivel semántico del poema. La reposición del objeto confirma, a su vez, que la poesía en tanto *enunciado de realidad* no es una ficción o una apariencia²⁷. Por ello, mediante la

en la cual se consuma el proceso de transformación del objeto”. p.205.

²⁷ En el marco de su investigación acerca de *El imaginario poético en la poesía latinoamericana* (inédito) Jorge Monteleone trabaja la teorización de Käte Hamburger y centra su análisis en el concepto de *ficción* en relación al de *imaginario* y al respecto escribe: “Puesto que la ficción narrativa

bipartición general que hace Hamburger de los géneros literarios, es el concepto de *ficción* el que separa las aguas: mientras el género narrativo o mimético se basa en lo ficcional, el género lírico lo erradica. La literatura ficcional, mimesis de la realidad, no responde a la enunciación como ocurre en la poesía sino a la reproducción, en la cual la vida humana funciona como *materia prima*. En cambio, el género lírico opera sobre el objeto de su enunciado, transformando la realidad del objeto —es decir, la realidad objetiva— en una realidad subjetiva trasvasada por la dimensión de la *Erlebnis*, esto es, la experiencia vivida. Es cierto: para Hamburger la *ficción* es el género por antonomasia de la literatura, razón por la cual alcanza el rango de *tipo*, aunque analiza esta noción respecto del género dramático y cinematográfico.

La tarea de la interpretación transforma la re-posición del objeto en una re-experiencia para/del sujeto lector. Por lo tanto, el género lírico es aquel género que opera o pone en práctica una suerte de sustracción del polo del objeto, a la manera de la incautación mallarmeana que transformaba al objeto en símbolo, instancia metafórica de un “estado del alma”. El propósito de la enunciación lírica residiría según la teoría de Hamburger en re-suscitar el objeto a través de las impresiones que suscitan las palabras, pero esas impresiones (hay que vincular aquí el término *impresión* ciertamente con el *Impresionismo* tal como es definido en el ámbito de la pintura) son suscitadas por supuesto por el objeto; en síntesis, la correlación sujeto-objeto adquiere sus propias modificaciones a partir de la estructura fija e inmodificable de sujeto-objeto y es la reorientación de esta estructura hacia el polo del sujeto la que hace que el enunciado lírico no busque tener función en un

tiene una estructura que la distingue categorialmente del enunciado y que el enunciado de realidad debe su condición al sujeto de la enunciación, Hamburger señala que difiere del sistema enunciativo de la lengua vinculado a lo real. En cambio, cumple con otra función lingüística que consiste en producir una *apariencia de realidad* en virtud de su facultad mimética. La no-realidad o ficción corresponde al desplazamiento *apariencial* del *como* (el mundo ficticio que se representa *como* el real) y conforma personajes ficticios. Hamburger enumera varios rasgos característicos, entre los cuales podrían señalarse: 1) la mutación semántica que consiste en el que el pretérito pierde la función gramatical de designar el pasado combinado con deícticos temporales (particularmente los adverbios de futuro, ya que en el devenir de los personajes ficticios la presentificación *hic et nunc* que se realiza en la lectura anula la significación temporal de las marcas del tiempo) ya sea el pretérito como el presente histórico; 2) la utilización de la tercera persona de los verbos para describir procesos interiores, ya que la ficción épica es el único espacio cognitivo en el cual el Yo de origen de una tercera persona puede ser representado como tal (de este fenómeno, el discurso indirecto libre es una consecuencia); 3) el hecho de que la narración la cosa narrada no es independiente del relato mismo en tanto objeto, así como el Yo de origen que la narra es ficticio, lo cual establece una relación funcional entre sujeto y objeto y no estructural como ocurre entre los polos de la relación enunciativa”. Este trabajo es inédito y agradecemos a Jorge Monteleone que nos haya permitido acceder a su investigación.

contexto de realidad²⁸. De allí que la literatura narrativa o mimética remodele o reconfigure la realidad (*die Realität*) en no-realidad, en ficción, y la lírica lleve a cabo esa transformación de la realidad objetiva en una realidad subjetiva vivida, cuya *Realität* subsiste pero como dimensión duradera, permanente en el *Erlebnisfeld*, en la esfera de la experiencia vivida. Por ello el sujeto de lírico no toma por contenido de su enunciado el objeto de la experiencia sino la experiencia que vive en contacto con el objeto. Proceso éste que engloba el objeto en tanto experiencia del objeto por parte del sujeto, no el objeto en sí. Incluso en los *poemas objetuales* o los así llamados *poemas políticos* (no discutiremos en este estudio la pertinencia de su nominación) donde el objeto del enunciado se inviste de una gran transparencia y el lirismo está débilmente marcado en la medida en que es apenas perceptible el límite que separa el enunciado lírico y el enunciado comunicacional —muchas veces ocurre que el poema deja ver niveles de contradicción o de antítesis semánticos y tales fenómenos del sentido lo que hacen es, en verdad, poner en tensión el correlato sujeto-objeto. El resultado de este procedimiento —proclive ya a lo objetual, ya a la serie política— no responde únicamente a la esfera del contenido, en el sentido de adjudicar un criterio decisivo a la forma externa del poema, llámese ésta polo del objeto, objeto enunciado, campo temático, nivel tópico, motivos, leit motives o campo referencial. Sino que, por el contrario, la enunciación lírica se orienta hacia el polo del sujeto y la experiencia de transformación del objeto por parte de aquél no se realiza mediante su eliminación sino mediante la experiencia vivida, que sólo el objeto ofrecería la posibilidad de suscitar(la). Este es el núcleo de máxima controversia en la discusión de los géneros: Hamburger niega de plano la posibilidad de entender el sujeto lírico como

²⁸ Hamburger fundamenta que la relación lírica sujeto-objeto se distingue del enunciado comunicacional por el siguiente hecho: porque éste se orienta hacia el objeto. Y escribe: “para el poema, su objeto no es el objetivo sino la *ocasión*; dicho todavía de otra manera: el enunciado no busca tener una función en un contexto de objeto o de realidad. Así también se explican las infinitas variaciones de la relación sujeto-objeto que condicionan el grado de dificultad para la comprensión”. p.210. Hamburger explica al respecto que ésa es una de las razones por las cuales en la poesía moderna la referencia la objeto está más disimulada que la escrita en siglos precedentes. Y es en esta ocasión en la cual afirma que en el género lírico los *títulos* son muy importantes y que incluso éstos podrían llegar a tener una función relevante que en el género ficcional porque “recibe esta función — escribe— de la estructura enunciativa del poema en el marco de la relación sujeto-objeto”. Por cierto explica que muchas veces el hecho la aclaración del objeto por medio del acto de *nombraarlo* puede ser descifrado el complejo de sentido, es decir, su *Sinnzusammenhang*. Lo cual tampoco hay que tomarlo de manera ortodoxa ya que el *título* asimismo podría referirse al polo del sujeto y cumplir exactamente la misma función de decodificación semántica. La tensión entre sujeto y objeto pone también en tensión en la teoría de Hamburger el complejo de objeto y el complejo de sentido a través de esta ecuación: cuanto más disimulado está el complejo de objeto más difícil es interpretar el complejo de sentido. Esta es la tarea de interpretación que Hamburger no deja de lado en la enunciación de su propia teoría de los géneros literarios.

un sujeto fingido. Ni fingido ni ficticio. Ni un sujeto que finge lo que enuncia y ni un sujeto que desplace su *enunciado de realidad* hacia la alternativa de acceder a una *apariencia de realidad*. El enunciado lírico no enuncia *como si* fuera real, porque es real en el sentido de auténtico y verdadero el sujeto de la experiencia del objeto y no el objeto de la experiencia. La “identidad lógica” no se desarrolla alrededor de la experiencia real del autor sino de la experiencia del objeto (el cual suscita esa experiencia). Con estas últimas observaciones, la teoría de Käte Hamburger establece una suerte de fenomenología del género lírico basada en la relación entre subjetividad y experiencia, entre el modo de constitución de un sujeto y su objeto de la experiencia.

En la línea trazada por la teoría literaria alemana, el concepto de *Erlebnis* responde al *lirismo de lo vivido* o *Erlebnislyrik*, concepto creado por la teoría literaria psicologizante de Dilthey y basado fundamentalmente en un sentido psicológico y biográfico. A su vez, explica Hamburger, esta noción es retomada asimismo por Husserl, con la cual subsume todos los procesos de la conciencia como percepción, representación, conocimiento, imaginación²⁹. Por ello, la autora intenta transferir la noción de *Erlebnislyrik* al plano del sujeto de la enunciación lírica sin limitarla a su significación psico-biográfica. Y es lícita esta transferencia por cuanto el sujeto de la enunciación en general es de hecho un sujeto de experiencia en sentido husserliano, esto es, un sujeto de enunciación comunicacional orientado hacia el polo del objeto. En cambio, en el enunciado lírico, “el sujeto de la enunciación o yo lírico —escribe Hamburger— sustituye la *intencionalidad* por la inclusión a grados variables del objeto en él mismo”; por consiguiente, el sujeto de la enunciación lírica deviene el polo estructurante de la relación sujeto-objeto.

²⁹ Hamburger escribe que en este sentido Husserl pone en el mismo plano la dimensión de la experiencia y el de la conciencia. El primer concepto remite a la “intencionalidad” de la conciencia, de allí que hable de *experiencia intencional*. p.242.

Capítulo 2.

SUBJETIVIDAD Y DINERO COMO PAISAJE DE LA MODERNIDAD: SIMMEL Y BENJAMIN

a pesar de que, por razón de su esencia abstracta, el dinero es extraño a toda interioridad y cualidad, como condensación del cosmos valorativo en toda su extensión, suele mostrar la capacidad misteriosa de servir a las esencias y tendencias específicas de dos particularidades opuestas

Georg Simmel

La eficacia de Haussmann se ensamblaba en el idealismo napoleónico. Este favorece al capital financiero. París vive entonces el florecimiento de la especulación (...) La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil.

Walter Benjamin

El bulevar Haussmann de París empezó a construirse en 1857, bajo Napoleón III, y solamente ayer, domingo quince de enero, acaba de terminarse y ha sido entregado al tráfico público. Esta nueva e inmensa vía de París, cuya apertura ha dado lugar a mil demoliciones y expropiaciones, ha costado mil doscientos millones de francos (...) Este bulevar será muy pronto la más ancha y larga vida de la ciudad, en la que ha de sentirse, como en ninguna otra parte, el sutil y prepotente pulso de la vida de París.

César Vallejo (1927)

La filosofía de la experiencia que Benjamin persigue tiene su fundamento a la vez que su refutación en la concepción kantiana basada en los aprioris trascendentales. Se trata entonces no sólo de enfatizar la dimensión duradera y atemporal del conocimiento sino de recuperar el lado pasajero y sensible de la experiencia, una “experiencia absoluta” que ligue nuevamente al hombre con el mundo, una experiencia singular e intransferible. Si de la confrontación *Erlebnis/Erfahrung* vincula la primera al *Shock* como una vivencia de absoluta inmediatez, le corresponde a la segunda el Aura que le otorga su carácter irrepetible y único. Pero la vivencia típicamente moderna del *Shock* tritura la dimensión aurática de la experiencia: de allí que en “Experiencia y pobreza” Benjamin estatuya un valor histórico a lo que denominó a partir de la Primera Guerra la “pobreza de experiencia”. Pero lo que nos interesa ahora es, en realidad, las metaforizaciones netamente pecuniarias que Benjamin establece en su escritura: así, el concepto de *Erlebnis* es traspuesto como “la moneda de lo actual” y de su pareja conceptual resulta “la cotización de la experiencia”. Esta retórica tiene más de un punto de contacto con la otra filosofía que enmarca las ideas benjaminianas: me refiero a la *Philosophie des Geldes* –Filosofía del dinero– de Georg Simmel, una de las fuentes de la sociología moderna, una filosofía centrada en el capitalismo, la economía del dinero, como el alma de la sociedad moderna cuya cultura es trágica porque la división del trabajo atomiza y disgrega la unidad orgánica del yo. Estas dos filosofías se complementan a tal punto que llevarían a enfrentar la experiencia como territorio de la subjetividad y del dinero. Lo sustancial de esta relación es el espesor histórico, social y psicológico que la mirada simmeliana sitúa en el exclusivo espacio de las *grandes ciudades* –*die Grosstädte*¹– como es el París de Darío y Vallejo, que fueron siempre la sede del dinero, verdadero correlato de la indiferencia urbana al aniquilar la diferencia entendida como la peculiar del individuo, su valor específico, el núcleo de las cosas. Esta dimensión privativa del dinero remite a su vez a *no-lugar* en la ciudad para los lazos afectivos. Los textos de Vallejo estarán siempre tensionados entre lo urbano y lo rural (o más específicamente en su caso: lo serrano). Por lo tanto, por un lado el dinero como privación de la diferencia y por otro la ciudad como lugar

¹ El artículo de Georg Simmel al que nos referimos es “Las grandes ciudades y la vida intelectual” (“Die Grosstädte und das Geistesleben” que forma parte del libro *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt am Main, Philosophie Fischer, 1984).

vacío para el afecto y entre uno y otro el sujeto de la experiencia como balnco de ambas desafecciones. El proceso de constitución y destitución que se genera del enfrentamiento de subjetividad y dinero atenta –como intentamos leer— contra lo que es esencial en Vallejo en cuanto escritor: la dignidad, una preocupación que será la tenacidad obsesiva de sus textos y sobre todo de la crónica y el modo más visible (y más vulnerable) de considerarse a sí mismo un escritor. La cuestión de la dignidad en Vallejo es algo más que un decoro; es la posibilidad misma de construir éticamente su propia figura.

2.1. La filosofía del dinero: el sujeto en la ciudad moderna

Es un lugar común sindicarse la sociología de Georg Simmel (1858-1918) como un proyecto asistemático y hasta anticientífico por el hecho de que no siempre utiliza como campo de observación los fenómenos empíricos. Estas evaluaciones surgieron en parte de la confrontación de los trabajos simmelianos con la de los sociólogos considerados junto con él, los fundadores de la sociología clásica (Emile Durkheim, Max Weber, Georgy Lukács, Ferdinand Tönnies); el punto central de esa crítica es la cuestión del método que algunos de estos sociólogos coetáneos a Simmel, como Emile Durkheim, definieron en los términos de una especulación ilegítima. Aun cuando Simmel haya de hecho recibido una serie de críticas orientadas directamente a los fundamentos teóricos de sus escritos, su figura de intelectual en el Berlín de fines del siglo XIX y los años previos a la Primera Guerra obtuvo un reconocimiento inmediato entre los contemporáneos y generó una influencia muy potente en el ámbito de la cultura. Este último acontecimiento no es menor: la incidencia que Simmel ejerció con sus ideas y con sus modos de percibir y concebir fundamentalmente la cultura urbana², no sólo entre colegas sino también entre los artistas y pensadores de su época, debe entenderse como un fenómeno cultural que puso en entredicho la academia a partir de su estilo no ortodoxo y refractario a la especulación pura desgajada de la realidad.

La estrecha relación que Simmel estableció con los artistas de su época, más asidua que la que mantenía con sus colegas de la universidad, demuestra hasta qué punto, como plantea Jürgen Habermas, las membranas para la detección del 'espíritu de la época' estaban en su caso muy abiertas³. El frondoso haz de temas

² Michael Landmann, a quien se debe la reedición de ciertos escritos de Simmel en 1957 como preparación al aniversario del nacimiento del filósofo, escribió en la introducción a uno de sus libros reimpresos (se trata de *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Gedichte, Religion, Kunst und Gesellschaft (Puente y puerta. Ensayos de Filosofía de la historia, Religión, Arte y Sociedad*, Stuttgart, Köhler Verlag, 1957) que Simmel junto con Bergson, Husserl y Dilthey es uno de los representantes más intensos de su época y quizás el más ilustrado. Landmann escribe emblemáticamente: *Er war ein Zentrum der geistigen Elite*, es decir, Simmel era el centro de una élite espiritual que funcionaba como un auditorio (un *Hörerkreis*) una suerte de círculo de intelectuales cuya figura-faro era Georg Simmel.

³ Se trata del epílogo que escribiera Jürgen Habermas para la reedición de *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (Barcelona, ediciones Península, 1988). Ese epílogo lleva por título precisamente "Simmel como intérprete de la época" y allí el autor de "La modernidad como proyecto incompleto" expone un análisis de la figura de Simmel en el Berlín de su tiempo. La relación más asidua con los artistas que con los colegas de la universidad (institución por otro lado que le negó un puesto definitivo hasta pocos años antes de su muerte) tenía como una de sus causas posibles la naturaleza de su mentalidad "caracterizada por disponer de una fina sensibilidad para detectar los estímulos típicos de la época, las innovaciones estéticas, los cambios de tendencia espiritual y las inflexiones en la percepción de la vida propia de la gran ciudad, las alteraciones de posiciones subpolíticas y los fenómenos cotidianos difícilmente perceptibles, difusos, pero reveladores". p.275. Entre los artistas

vinculados con la sociedad de su tiempo es también la prueba contundente de que el suyo, como buen neokantiano que fue casi hasta el final, era un trabajo intelectual que partía de la experiencia vital, a la que necesariamente fundía con los modos de concebir los fenómenos de la cultura. Es decir: compartía sus ideas con las prácticas artísticas de su época, signo crucial respecto de su laboratorio personal de trabajo, puesto que adelanta el anhelo máspreciado de las vanguardias históricas cuando intentan aunar a toda costa la esfera social con la artística. De allí también que el estilo no ortodoxo de su pensamiento fuera percibido como una provocación en un ámbito académico que le reprochaba, en un tiempo ya acusadamente antisemita, una actitud demasiado relativista con respecto al cristianismo y que le negó el nombramiento como catedrático extraordinario hasta el año 1914, cuatro años antes de su muerte. De este modo Simmel como filósofo o sociólogo no apostó nunca a la institución académica a no ser por el acontecimiento de orden social que suscitaba y del cual evidentemente se alimentaba (así lo demuestra el éxito inusual en la universidad alemana de sus clases entre el alumnado y un público berlinés que lo seguía, cuyas cifras bien podían ser presumiblemente la fuente de las envidias entre los colegas); más bien, la suya es una obra atravesada por una dedicación a la escritura, una obra por otro lado muy prolífica⁴, entre la que se destaca fundamentalmente la publicada en el año 1900 bajo el título de *Filosofía del dinero (Philosophie des Geldes)* y que será, por varias razones que expondremos más adelante, el centro de nuestro análisis.

Este fenómeno inusitado por parte de un intelectual de incidir en la obra de otros pensadores (por otro lado el mismo Simmel escribió a la manera de testamento que no dejaba, afortunadamente, herederos espirituales de su obra) entre los cuales sí podrían contarse filósofos no menos importantes, cuya obra revela en alguna medida una impronta simmeliana: ellos son, fundamentalmente, Lukács, Bloch, Krakauer y Banfi. En cambio el círculo menos inmediato pero no menos absorbente de las ideas de Simmel (unos para continuarlas y otros para refutarlas) lo conforman los pensadores próximos a la escuela de Frankfurt: Walter Benjamin, Theodor Adorno y Jürgen Habermas.

Este último, en el epílogo ya mencionado⁵ define a Simmel más como un

que Habermas enumera se cuentan: Rilke, Stefan George, Paul Ernst, Gundolf. Y entre los filósofos y sociólogos : Bergson, Weber, Troeltsch, Rickert, Lukács y Ernst Bloch.

⁴ La obra publicada en alemán es la siguiente: *Ueber soziale Differenzierung (1890), Einleitung in die Moralwissenschaft (1892-1893, 2 vols), Die Probleme der Geschich.*

⁵ "Epílogo: Simmel como intérprete de la época" por Jürgen Habermas, pp.273-285, en Geor Simmel, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos.*

incitador que como exponente de un pensamiento sistemático, más un intérprete que un filósofo o sociólogo. Si por un lado es válida esta descripción de una hechura intelectual que mantenía con la institución un vínculo problemático, por el otro sería reponer los prejuicios del establishment académico berlinés de su época si no se sitúa la crítica en los fundamentos básicos de su obra. Al elegir la figura del intérprete o incitador, Habermas parece impugnar la contraimagen ausente que la comunidad científica necesita para legitimar su política institucional. No tanto porque las figuras elegidas adquieran una dimensión negativa en el contexto de una cultura, de hecho mientras el intérprete de la cultura supo poner de manifiesto un diagnóstico de base filosófico-cultural de la época, el incitador no se quedaba atrás y trasladaba así bajo este rol la avidez provocativa a la esfera de la escritura. No tanto entonces por lo expuesto, sino porque la crítica habermasiana insiste en varias oportunidades de su ensayo en juzgarlo no desde la validez científica —de la que Simmel decididamente carece— en la línea incriminatoria inaugurada por Durkheim, vale decir, también para Habermas su obra es una especulación ilegítima, plano que se transparenta en la esfera de la escritura a través de la elección del ensayo científico en detrimento de la disertación científica.

En este sentido, Adorno se muestra en la misma posición ambigua: asume en la estela simmeliana la forma del ensayo como la posibilidad de una liberación para el discurso filosófico, ya que el ensayo como forma título de unos de los ensayos de su *Noten zur Literatur* sobre el ensayo más importante escrito sobre el tema representa una veta propicia de reflexión más saludable, en la medida que desborda toda prescripción de encarcelar otra vez el pensamiento occidental en sus esquemas o moldes preconcebidos. Sin embargo, al señalar que el precio que el ensayo debe pagar es la del método en tanto garantía de seguridad (Adorno escribe que debido a la afinidad del ensayo con una experiencia espiritual abierta, “el espíritu debe pagar con la falta de seguridad que la norma del pensamiento establecido teme como a la muerte”) se vuelve a reinstalar un juicio suspendido en la oscilación manifiesta entre ensayo y disertación científica como una tensión no resuelta del todo; el ensayo definido entonces como ese doble movimiento de sístole y de diástole termina no aviniéndose con los requisitos metodológicos orientados a la seguridad y la certidumbre como preceptiva del rigor científico.

Habermas impugna bajo la figuración del intérprete incitador (cuyo mayor mérito es haber podido enunciar un diagnóstico acertado acerca de la modernidad) la del filósofo neokantiano que está más cerca del siglo XIX que del XX, aunque

admira la suficiente “fina sensibilidad” y la asombrosa facultad de influir mediante “fórmulas muy plásticas” con las cuales elaboró el dinámico concepto de la cultura y un diagnóstico bastante certero a juzgar por las consecuencias que el siglo XX hubo de confirmar⁶. La crítica de Habermas, la cual reproduce la de Adorno, detecta pero no explica el salto epistemológico que Simmel logra consumar forjando un diagnóstico de la cultura tan certero desde una postura neokantiana. Es un salto comprensible pero inexplicable en términos de la normativa propia del pensamiento que se le reprochaba a Simmel; algo misterioso subyace en el esquema habermasiano al no poder dar cuenta del punto de inflexión como origen o causa del proceso que recorre la cultura en la concepción dual que sostiene Simmel bajo la imagen de Jano bifronte: la cultura subjetiva y la cultura objetiva.

El rasgo específico de la modernidad es la paradoja manifiesta que se manifiesta en el hecho de que, habiendo surgido de la cultura subjetiva, la cultura objetiva se autonomice de ésta con gran tenacidad. Una de las causas del repliegue de la cultura subjetiva Simmel la deduce en términos históricos del progresivo movimiento del racionalismo occidental. Esta confrontación de dos concepciones diferentes de cultura que la modernidad enuncia como la primacía de la objetiva sobre la subjetiva (éste es, en verdad, el núcleo de la crítica de la modernidad puesto que para Simmel la cultura subjetiva es prioritaria en cuanto condensa los valores no canjeables del “espíritu subjetivo”) tiene como punto de partida la relación entre el alma y sus formas, relación que sigue el modelo del ideal de la formación creativa del hombre. Dicho modelo es el del proceso de creación

⁶ “Cuando se contemplan las grandes líneas de la influencia histórica del diagnóstico de la época elaborado por Simmel —escribe Habermas— se hace evidente que resulta posible aplicar lo que Gehlen dijo una vez de la Ilustración: sus premisas están muertas, pero sus consecuencias conservan vigencia. Todas las corrientes parecen estar de acuerdo en las consecuencias, aunque una acuse de totalidad negativa lo que otra festeja como cristalización, aunque una denuncie como cosificación lo que otra celebra tecnocráticamente como legalidad objetiva”. De todos los filósofos que abrevan en la fuente-Simmel, sólo Gehlen —dice Habermas— liquida la premisa del autor de *Filosofía del dinero* acerca de que la cultura sólo se forma a partir del entretrejimiento de la subjetividad con los elementos objetivos, es decir, a partir de la reconciliación en términos simmelianos de la cultura subjetiva con la cultura objetiva. Según Habermas esta reconciliación es el idealismo expresivista de índole marxista que en el caso de Simmel se puede detectar precisamente en el hecho de que las relaciones del alma y sus formas, es decir, del sujeto con las objetivaciones derivadas de la subjetividad, actúan sin mediación. La crítica apunta entonces a desechar las interpretaciones metafísicas y reclama en vistas del análisis “un lenguaje más preciso y una formulación más convincente”, dos atributos de los cuales Simmel en verdad no carecía: el estilo que sustenta en el uso escriturario del alemán no es en absoluto oscuro y lo que más seduce de su prosa es una retórica bastante atractiva a juzgar por la respuesta inmediata así sea para criticarla que tuvo por ejemplo la aparición de *Filosofía del dinero*. Es evidente por otro lado que de las dos condiciones exigidas, la segunda es en sí bastante subjetiva como para defenderla como presente en el discurso simmeliano. De todas maneras, pensamos, gran parte de su éxito tanto como escritor como de orador/profesor se debe precisamente al efecto convincente de sus ideas, capaces de atraer por igual a sociólogos, alumnos, artistas, filósofos, historiadores.

realizado por el genio que al plasmar la obra de arte deja expresados o grabados en ella trozos de su subjetividad.

La cultura se ha debatido siempre en un dualismo fundante (en el sentido que el dualismo sujeto/objeto fue su condición de existencia), un dualismo que Simmel intenta superar debido a que esta oposición, instalada desde las sociedades primitivas, es la causa del sentido trágico de la cultura: la oposición entre la subjetividad (el alma), cuyo flujo es incesante pero temporalmente finito, y las objetivaciones que de ella derivan (las formas), cuyos contenidos son inamovibles pero temporalmente perdurables. Cada una de estas esferas contiene sus propios regímenes de legalidad (uno procede según el espíritu subjetivo y el otro el espíritu objetivo) pero ambos entran en relación cuando la esfera de la subjetividad incorpora, deja ingresar en su interioridad los contenidos impersonales y anónimos de la esfera objetiva. Este proceso fágico de asimilación de la objetividad por parte del espíritu subjetivo es el proceso que la cultura realiza como novedad cuando el racionalismo se intensifica y coincide con el origen de la modernidad. La cultura es definida por Simmel en términos de paradoja: como un proceso que se consuma cuando alcanza su propio valor específico como resultado de una asimilación, de un desarrollo que abraza los dos espíritus en tensión: Con todo, su sentido específico sólo se satisface allí donde el hombre engloba en aquel desarrollo algo que le es externo, allí donde el camino del alma discurre sobre valores y progresiones que no son anímicamente subjetivas ellas mismas⁷.

El sentido paradójico ya está implícito en el proceso de la modernidad: la especificidad de la cultura moderna es el devenir-objeto del sujeto y el devenir-sujeto del objeto, una especificidad que contiene in nuce el germen de un sentido trágico. Esta concepción del proceso cultural en el contexto de la modernidad Simmel la expuso en su *Filosofía del dinero* en 1900, retomada en 1908 en el ensayo "El concepto y la tragedia de la cultura". Mientras concepto remite, en la línea analítica, al significado que la cultura debiera tener en tanto kategorisches Imperativ, con tragedia Simmel apunta a las condiciones históricas y a la situación

⁷ Pertenece a su ensayo "El concepto y la tragedia de la cultura" que forma parte del volumen *Sobre la aventura, Ensayos filosóficos* (Barcelona, Península, 1988, pp.204-232). Si bien las ideas de Simmel en este ensayo funcionan en un nivel metafísico, es válido señalar que este proceso propio de la cultura, que engloba e internaliza lo que es exterior a ella misma, puede otorgar una explicación al hecho de que la constitución de una cultura parece basarse en el principio de la incorporación en "su sí misma" de otra cultura extraña a ella. Así define Simmel la paradoja de este proceso: *Es la paradoja de la cultura de que la vida subjetiva, que sentimos en su corriente continua y que apremia desde sí a su consumación interna, en modo alguno puede alcanzar (visto desde la idea de la cultura) a partir de sí esta consumación, sino sólo discurrendo sobre aquellas figuras que ahora se le han tornado completamente ajenas, que han cristalizado en una cerrazón autosuficiente.* pp.207-208.

real que atraviesa la cultura en su propia contemporaneidad. Para el filósofo alemán la historicidad de este proceso se materializa en el fenómeno de la creciente división social del trabajo. La tragedia de la cultura moderna es doble en realidad: de un lado, se radicaliza el carácter dual y deviene disonancia, discrepancia y, de otro, el fenómeno de la división del trabajo hace de esa disonancia progresiva en la historia de la sociedad un proceso de dominio de la cultura objetiva sobre la cultura subjetiva. En este ensayo Simmel confronta su tesis (la cultura es trágica entonces porque la primacía de la cultura objetiva sobre la subjetiva omite el proceso complementario de la resubjetivación, omisión que cifra en sí el alejamiento del fin de la cultura) con la noción del fetiche de la mercancía de Marx, encuadrando de ese modo una lectura minuciosa de los tópicos básicos del materialismo histórico: El “carácter de fetiche”, que Marx adscribe a los objetos económicos en la época de la producción de mercancías, es sólo un caso peculiarmente modificado de este destino general de nuestros contenidos culturales. Su posición no es, por cierto, ni la impugnación ni la minimización del concepto marxiano sino que lo que se plantea es la extensión de un enfoque exclusivamente economicista a otras esferas.

Si hay una crítica a la teoría de Marx es la que ya había quedado impresa en el prefacio a su *Filosofía del dinero*, donde Simmel se proponía echar los cimientos en el edificio del materialismo histórico de forma tal que se mantenga el valor explicativo de la importancia de la vida económica en la causación de la cultura espiritual y, al mismo tiempo, se reconozca a las formas económicas como resultado de valoraciones y corrientes más profundas, de presupuestos psicológicos y hasta metafísicos. De este modo, el concepto de cultura no es desligado en absoluto de la esfera económica, ya que a través de una teoría del valor centrará su análisis en las relaciones monetarias —el dinero— pero el suyo no es un tratado sobre economía sino una sociología, una psicología, un estudio de la cultura, un concepto de la historia, es decir, una visión que responde a una perspectiva relativista. Por lo tanto, la tragicidad de la cultura moderna son definidas causalmente por la división del trabajo y el papel de la técnica, dos cuestiones que se encontraban en el centro de los debates de la época y simbolizaban —al menos en el campo intelectual alemán— los aspectos básicos de la modernidad.

El concepto de tragedia de la cultura (que Sigmund Freud traducirá como malestar de la cultura ya que por lo visto es un signo de la época el hecho de que la cultura aparezca como la esfera-blanco receptora de la serie de fenómenos políticos

y socioeconómicos) radica en la autonomía creciente de las formaciones objetivas que habían surgido precisamente del sujeto. Esta autonomía progresiva atenta contra la unidad de la cultura en sí en tanto entretejimiento del sujeto y las objetivaciones engendradas a partir de él. En su mecanismo de emancipación en pos de lograr su autoabastecimiento, los mundos objetivos comienzan a regirse por su propia legalidad e impiden el regreso al mundo subjetivo donde se originaron. Por esta razón puede interpretarse que para Simmel el sujeto es un punto de intersección entre el "sí mismo" y el círculo de las formaciones objetivas que conforman un mundo extraño, extranjero (*fremd* en alemán alude a los dos polos semánticos de extrañeza/extranjería); y que el distanciamiento de ambos cada vez más contundente a juzgar por el afianzamiento del sistema capitalista (uno de los implícitos más importantes de Simmel en su extenso análisis de la economía monetaria) radicaliza la discrepancia hasta el punto de echar por tierra el ideal formativo de la unidad cultural como entretejido entre lo subjetivo y lo objetivo que es, en verdad, el fin que persigue la cultura como emblema de la esfera espiritual subjetiva.

En este régimen de legalidad evolutivo del mundo de las objetividades, tanto la división del trabajo como el problema de la técnica (aquí es evidente la deuda de Benjamin con Simmel en su famoso artículo sobre el concepto de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica) enfrentan al sujeto con el objeto de tal manera que la tensión ya no encuentra formas de reconciliación: mientras la división del trabajo produce mediante la especialización la separación de la vida (entendida como la vida en su conjunto, como totalidad), la técnica, mediante su típica autocomplacencia, impide el camino de regreso a los sujetos. Así es cómo Simmel socava la tesis de la determinación de la esfera económica en el materialismo histórico proponiendo el proceso de la objetividad autónoma como la instancia que posibilita la división del trabajo y la función deshumanizante de la técnica y no a la inversa: precisamente esta objetividad posibilita la división del trabajo escribe en su ensayo. En otro momento del mismo expone que, obediente sólo a la lógica interna (se refiere al mundo de las objetividades), la técnica desarrolla refinamiento tras refinamiento. Queda claro que ambas cuestiones en Simmel se derivan del espíritu objetivo de un mundo que ha logrado su independencia a expensas del sujeto que lo ha producido y del que ha quedado al margen de su funcionamiento. Estos dos mundos, sin embargo, tienen algo en común: el hecho de que existen separados entre sí tanto de la esfera subjetiva que

los ha producido⁸ como de la esfera objetiva donde se reflejan.

La diferencia en cambio reside, según Simmel, en que, mientras el espíritu subjetivo ha creado un objeto objetivo autónomo, constituyéndose alrededor de él un mundo cerrado y autosuficiente que actúa según su propia lógica, el espíritu subjetivo no sabe conservar por completo la cerrazón de su forma frente a los contactos, tentaciones, deformaciones. De allí que el sentido trágico de la cultura moderna dependería no tanto de esta virtud, en definitiva negativa, del alma de estar abierta al fluir incesante de la vida en el que se deja arrastrar, sino de aquel poder que poseen las formas objetivadas (la facultad de autonomía del objeto objetivo) para fortalecerse y conformar una cerrazón —una suerte de existencia impermeable a su propia exterioridad y desvinculada de la instancia subjetiva que la produjo, una existencia que le impide al sujeto la vuelta al mundo de la interioridad. De hecho, las conceptualizaciones de Simmel acerca del proceso de constitución de la cultura se realizan de una forma dialéctica, de ninguna manera sustenta la idea de que la interioridad es tributaria del espíritu subjetivo y la exterioridad del objetivo: la relación interioridad/exterioridad son conceptos espaciales y sociológicos que permiten a su perspectiva relativista la focalización descriptiva y conceptual de los fenómenos de la vida moderna. En este sentido se podría, con justicia, considerar que este proceso dialéctico conduce a la tesitura metafísica ávida de encontrar una superación del dualismo sujeto/objeto, en la medida en que el sujeto necesita tanto de la exterioridad del objeto como su otredad complementaria, como el objeto la exterioridad del sujeto y así, a la inversa, poniendo el énfasis en la interioridad.

Pero hay otra posibilidad más materialista y menos deudora de un idealismo intuicionista romántico (el cual atraviesa con distinta relevancia toda su obra) y es que el pensamiento dialéctico del análisis permite configurar esas instancias como espacios que se materializan en la vida urbana o afectan de un modo inmediato a la experiencia de la vida cotidiana. Este es un rasgo típico de Simmel: trabajar con los ejemplos, los cuales adquieren en sus ensayos el valor de un peso específico, como si pudieran concentrar una significación más allá del mundo empírico del que surgieron. El ejemplo simmeliano no pierde su enlace con la empiria y, al mismo tiempo, elabora una dimensión simbolizante cuyo espesor no sólo describe y conceptualiza sino que también accede al nivel de la interpretación, nivel ciertamente que involucra los aspectos subjetivos del sujeto-intérprete.

⁸ Aquí habría que destacar que no los ha producido en el sentido de que los ha “creado” sino

Simmel apunta su crítica a la modernidad poniendo en su centro el sentido trágico o funesto de la cultura moderna: la pérdida de continuidad de la relación entretejida, conciliadora, entre lo subjetivo y lo objetivo, pérdida de una continuidad considerada en otro momento del ensayo como inevitable, que permite inferir una filiación directa de este concepto con el de tragedia griega indisolublemente ligado a otro concepto: el del destino como instancia inexorable. Es interesante relacionar la vuelta a esta fuente de la cultura clásica griega en la que abrevaron significativamente críticos contemporáneos de la cultura de la modernidad como Simmel y Freud. Así algunos de ellos son una serie de ejemplos en los cuales se encarna el fenómeno complejo de la cultura moderna. La ciudad aparece como ejemplo de la cerrazón del mundo objetivo porque no ha sido construida según planos existentes con anterioridad sino según las necesidades e inclinaciones accidentales de los individuos particulares; sin embargo, es una figura plena de sentido por ser un todo, cerrada visualmente. Esta observación revela hasta qué punto la imagen de la ciudad deviene ejemplo casi emblemático del proceso de objetivación como un todo cerrado, autonomizado del sujeto que la ha construido de forma azarosa o accidental, en el sentido de que la conciencia subjetiva queda al margen de la existencia urbana objetivamente construida. La ruptura del enlace con lo subjetivo (en realidad es o tiene en la modernidad el valor de un des-enlace como en toda tragedia) se apropia de una imagen ejemplar que le presta al concepto una espacialización, ya sea en este caso de la ciudad socio o psicológica, ya sea histórica en el caso de otro ejemplo, el de la fábrica, en el cual los trabajadores por la especialización de la división del trabajo ignoran los otros trabajos parciales y su ensamblaje y, por ende, queda establecido un todo cerrado e incomunicado con el mundo subjetivo donde yace la voluntad central personal que dirige desde afuera ese mundo objetivado. Otro ejemplo lo representa el periódico en tanto cultura objetiva, cuya unidad en cuanto al aspecto y a la significación, se apoya de algún modo —por lo menos externamente— en una personalidad conductora, que sin embargo se origina en buena medida en las contribuciones más diferentes y, recíprocamente accidentales, de personalidades muy diversas y completamente extrañas entre sí. Lo que tienen en común estos tres ejemplos en la teoría simmeliana, en tanto encarnan el proceso trágico de la cultura de objetivarse de manera irreversible, es que esos objetos culturales —una ciudad, una fábrica, un periódico— devienen un todo actuante según sus propias y

que los ha producido en el sentido de que los ha “descubierto”.

específicas reglas, de tal modo que su unidad específica se sustrae de su significación subjetiva (del sentido que puede obtener para el sujeto) y alcanza su enajenación en el proceso de autonomía. Lo común, por lo tanto, es una emancipación del espíritu objetivo y su diferencia el modo intencional o no respecto de la colaboración consciente del espíritu subjetivo en la producción de sus propias formas objetivadas. Cabe aclarar lo siguiente: de los ejemplos señalados hay más intencionalidad en el periódico que en la construcción de una ciudad ya que, a propósito, el ejemplo de Simmel es el de una ciudad que no haya sido construida según un plan preestablecido, diferente entonces de la manera como podría interpretarse la remodelación del París —la de *Las flores del mal* de Baudelaire— uno de los tópicos capitales del estudio de Walter Benjamin, en el que se puede leer de forma transparente los trabajos de Simmel, el único citado entre los así llamados sociólogos fundadores de fines y principios de siglo. Lo que tienen en común estos tres ejemplos no es más que la disrupción y el des-enlace de la cultura objetiva respecto de la subjetiva.

La mayor parte de los productos de nuestro crear espiritual contienen en el interior de su significación una cierta cuota que nosotros no hemos creado. No me refiero con esto a la falta de originalidad, a valores heredados, a la dependencia respecto de modelos previos, pues aun con todo ello la obra podría haber nacido en su contenido a partir de nuestra conciencia, si bien con ello esta conciencia sólo daría curso lo recibido 'tale quale'. Más bien, en casi todas nuestras realizaciones hay algo de significación que puede ser extraído por otros sujetos pero que nosotros mismos no hemos introducido.

Disrupción, des-enlace, separación son todas maneras que expresan la intensificación en la vida moderna del distanciamiento entre las dos esferas. Pero este acontecimiento, metafísico en el sentido de que su conciliación es posible porque el sujeto contiene en sí las condiciones, e histórico en el sentido de que la corriente racionalista incrementa —división del trabajo y técnica mediante— su segregación sin retorno, es un núcleo conceptual relevante por el carácter diseminante de su función en la teoría simmeliana. La autoconsumación del sujeto —si a la enajenación le sigue su recuperación como sujeto— se encuentra con la imposibilidad de reconocer como suyo aquello que ha creado o introducido y, por ende, se topa con la instancia trágica de la modernidad al no poder mantener el ideal de cultura que sus fines expresan. La objetivación se introduce en el interior de la subjetividad; concebida ahora bajo la imagen de una instancia de pérdida de su propio dominio, simboliza un devenir subjetividad-objetivada, exterioridad

asimilada a una interioridad confiscada. Lo que esta interpretación pone de manifiesto una situación de la subjetividad concebida como una segmentación del yo. Es una subjetividad que se conforma por analogía a la división del trabajo y la manipulación tecnológica, como puede incluso corroborarse en el estilo de Simmel: las estructuras sintácticas más usuales, y que responden a los núcleos más internos de su ideología, son estructuras correlativas del tipo “así como ... también así”. No es ello un dato menor sino el signo que enlaza de un modo cohesivo el plano del lenguaje con el de las ideas.

Tal estructura sintáctica de correlación —la cual no puede de todos modos separarse de una concepción simbolista de las correspondencias—emblematisa la manera como funciona el principio analógico de su pensamiento. Así es como en su teoría sociológica formal la analogía concita una serie de facultades propias de la experiencia del sujeto (percepciones, sentimientos, sensaciones, afinidades) que estaría, en principio, dirigida por su propia interioridad, esencia del espíritu subjetivo. Sin embargo la tragedia de la modernidad reside precisamente allí: el sujeto se halla descentrado porque sus propias formaciones de él derivadas se independizan, y agrietan el predominio metafísico del sujeto; éste entonces claudica ante la realidad objetivada objetiva que se le impone. Por eso, al plantear Simmel que en esta corriente de sujetos a sujetos a través de objetos, en la que una relación metafísica entre sujeto y objeto adquiere realidad histórica, está planteando no sólo un cambio epistemológico (de hecho en la última etapa de su obra vuelve a los presupuestos kantianos y a la formulación de una postura metafísica) sino sobre todo la asunción de una perspectiva relativista que extiende a diversas ramas del saber y cuya validez se fundamenta en la esfera vital del sujeto —vale decir— en el ámbito de su praxis concreta, ligada a la experiencia de la subjetividad y ésta necesariamente a la vida urbana. Su concepción relativista de la historia y de la sociología se acerca de este modo al ámbito de la praxis del sujeto como un ámbito práctico y dinámico, dos atributos que socavan los a priori kantianos⁹ y los valores absolutos, y que en absoluto pretenden tener validez

⁹ Boudon y Bourricaud escriben que la concepción neokantiana de Simmel es aplicable tanto a la investigación histórica como a la sociológica. Lo que Simmel toma de Kant es la concepción de que el conocimiento de fenómenos naturales sólo es posible a través de las *formas* (como el espacio y el tiempo) que son proyectadas por la mente y que adquieren el valor de categorías o modelos cuya función sería organizar el caos inherente al mundo de los objetos por conocer. En el caso de la sociología específicamente “Simmel tiene una posición criticista y relativista de inspiración claramente neokantiana sobre el problema de la explicación histórica: el conocimiento histórico puede ser científico. Pero con una condición: darse cuenta de los límites y advertir que no puede aspirar a la reproducción de lo real ni a una racionalización del devenir histórico mediante la revelación de singularidades empíricas imposibles de encontrar” (p. 577). Ahora bien, tanto Simmel como así

universal ni ser la representación de un enunciado empírico. Por esta razón más que una ley, en Simmel funciona un modelo que él denomina “forma”, método de trabajo que tiene como exigencia no una validez universal sino general — susceptible sólo de ilustrar diversas situaciones. De allí —ya lo hemos planteado— que los ejemplos ilustren más que validen o legitimen. Los a priori kantianos no pueden ser aplicados a las áreas de la sociología y de la historia, según Simmel, por la compleja razón de que en la materia del investigador está involucrado el actor social que él mismo representa. La vida social implica una formalización —escriben Boudon y Bourricaud en su *Diccionario crítico de Sociología*— por parte de los mismos actores de la realidad social. Así la actividad formalizadora, de modelización, no sólo es obra del observador externo, sino también del actor.

La perspectiva relativista de Simmel implica entonces fundamentalmente dos cuestiones: define al sujeto moderno no sólo a partir del ser y las esferas espirituales sino también ahora a partir del hacer y las esferas de sus actividades. En este sentido, el sujeto es definido también por todo lo que hace, conato éste de una perspectiva pragmática por medio de la cual se configura al sujeto en un campo de acción —de allí que muchos teóricos definan la de Simmel como una “sociología de la acción”¹⁰. Además, correlativamente, ese sujeto moderno se encuentra crucialmente confrontado a la instancia de objetivación más paradigmática de la modernidad, que en la lectura personal de Simmel es identificada con el dinero. Mediante una perspectiva relativista, Simmel logra

también Max Weber parten de la premisa de que un análisis sociológico “debe remontarse a las acciones y reacciones de los individuos en la situación que les es propia”. Esta situación sería la del amo y el esclavo que ante la irrupción del dinero produce una serie múltiple de consecuencias sociales. (p.580). Al final del artículo Boudon y Bourricaud afirman que la teoría neokantiana de la explicación en las ciencias sociales nada tiene de un sistema a priori. Resulta, al contrario, de una atenta reflexión sobre el trabajo de los historiadores y los sociólogos. (p.581)

¹⁰ Así lo plantean Raymond Boudon y Francois Bourricaud en el *Diccionario Crítico de Sociología* (Buenos Aires, Edicial, 1993) y también afirman que tanto Simmel como Max Weber pertenecen a una “sociología de la acción” que consiste, en una línea neokantiana, en la producción de un conocimiento científico a través de la comprensión y no, como plantearía Durkheim, a través de leyes empíricas y universales. Por eso una “sociología de la acción” implica una mirada sobre la realidad social en su dimensión intemporal en el sentido de que “puede emitirse acerca de lo social juicios interesantes y verificables aunque no se refieran a un contexto espacio-temporal determinado”. Boudon-Bourricaud dan dos ejemplos de comportamientos sociales que devienen “ejemplares” en el análisis simmeliano: uno es que dentro de un grupo siempre es una minoría inserta en él la que obtiene el poder de *representación* (puesto que tiene más libertad de movimiento los grupos más pequeños numéricamente) y el otro es la conducta de las sectas como grupos sociales cuya uniformidad de comportamiento tiende a acentuarse y a establecerse apartado del mundo al que consideran hostil a sus propios principios. Estos son sólo dos ejemplos de los innumerables que pueblan la obra de Simmel. En consecuencia, una sociología de la acción apunta al entramado de las relaciones establecidas en el espacio de la sociedad de una manera dinámica que Simmel analizó de manera macro y microscópica. pp 576-581.

desmonopolizar las distintas esferas del espíritu con el propósito de que cada una alcance sus propios derechos. Esta es la razón que hace evidente la postura crítica de Simmel contra la hegemonía de la racionalidad técnico-científica que había sido aceptada por la vertiente reaccionaria del modernismo¹¹ alemán, al conjugarla con los sueños de un pasado sublime; proceso paradójico definido por Thomas Mann con una frase ingeniosa pero no menos certera: el modernismo reaccionario — según el autor de *La montaña mágica*— fue un romanticismo altamente tecnológico.

Es indudable que a través de la indagación del fenómeno de distanciamiento —utiliza *Verfremdung* que en alemán también significa extrañamiento y extranjerismo— entre la cultura subjetiva y la cultura objetiva, Simmel fue uno de los primeros que elaboró una teoría de la alienación cultural que, décadas después, fue continuada y profundizada en 1923 por Lukács en *Historia y conciencia de clase* y en 1935 por Walter Benjamin en su famoso artículo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. Los dos últimos reflexionaron, ciertamente, sobre la relación de la técnica y la situación política de la derecha en Alemania; pero lo que los modernistas reaccionarios hacían era separar la tecnología de las relaciones sociales y considerarla una fuerza autónoma en sí misma, liberación que significaba su identificación con el “alma alemana”. Contra esta postura reaccionaria de derecha, reaccionaron Lukács y Benjamin, entre otros, pero la base de sus reflexiones acerca de la función de la tecnología en el proceso de la modernidad ligada estrechamente a los fenómenos sociales y económicos la encontraron en los trabajos de Simmel, sobre todo en sus profundos exámenes de la cultura y la función capital que cobraba el dinero en la sociedad moderna. Sólo que el autor de *Filosofía del dinero* elaboró una teoría de la alienación y reificación que sirvió de enlace entre las exposiciones de Marx sobre el tema —cuyos aportes más sustanciosos no se conocieron sino póstumamente a través del detallado y concienzudo análisis de los *Manuscritos económico-filosóficos* (1932) y los *Grundrisse* (1939), realmente accesibles recién a partir de 1953— y los trabajos de Lukács en *Historia y conciencia de clase*.

¹¹ Esta vertiente del proceso de la modernidad fue analizada por Jeffrey Herf en su libro *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich* (México, Fondo de Cultura económica, 1990, traducción de Eduardo L. Suárez). Este autor denomina “modernismo reaccionario” a un fenómeno de paradoja cultural que asume la modernidad alemana, a saber, la manera como aceptaron la tecnología moderna por parte de quienes, en verdad, rechazaron la razón de la Ilustración. “El modernismo reaccionario no fue primordialmente una reorientación pragmática o táctica” escribe Herf /.../ más bien incorporó la tecnología moderna al sistema cultural del nacionalismo alemán moderno, sin disminuir los aspectos románticos y antirracionales de tal sistema” pp.17-19.

Éste último se remonta a los conceptos que Hegel había expuesto de manera particular en un capítulo de su *Fenomenología del espíritu* titulado “La mente alienada de sí misma: la cultura”, un título por otra parte bastante significativo en relación a Simmel, pues éste —que conocía dicho texto— como hemos intentado abordar en el ensayo “El concepto y la tragedia de la cultura”, también había considerado la alienación en la cultura moderna como un proceso de predominio de las formaciones objetivas en detrimento del espíritu subjetivo. Las fuentes de Lukács sobre el tema son fundamentalmente Hegel y el joven Marx, pero también Max Weber y, fundamentalmente Simmel, quien en una historia de la teoría de la alienación como concepto *après-coup* sería un punto crucial de enlace entre las ideas desarrolladas por el joven Marx y el joven Lukács, ya que las exposiciones más sustanciosas del Marx de los *Manuscritos* y de los *Grundrisse* sólo se conocieron respectivamente a partir de la década del 30 y del 50. Punto de enlace no ciertamente porque Simmel conociera tales aportes inéditos del autor de *El Capital*, sino porque desde una óptica retroactiva puede considerarse el examen simmeliano una confirmación y, al mismo tiempo, una ampliación crítica de las reflexiones marxianas de los primeros escritos. Esta relación se hace transparente en la teoría de la alienación de Lukács en su libro de 1923, más específicamente en el capítulo “La cosificación y la conciencia del proletariado”¹².

Hay tres conceptos cuya enunciación remite directamente a la función capital de la mercancía como desencadenante del proceso del fetichismo de la mercancía expuesto por Marx en *El Capital*. Tales son: “objetivaciones fantasmagóricas” de Marx, las “objetivaciones espectrales” de Simmel y las “objetividad fantasmal” de Lukács, las cuales apuntan al hecho de que el fetichismo de la mercancía es por un lado el problema específico y por el otro la cuestión estructural del capitalismo moderno. Aun cuando existen entre los tres pensadores diferencias importantes en la interpretación de la relación de la modernidad con la sociedad capitalista,

¹² En el excelente libro de David Frisby *Georg Simmel* (México, Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios, Primera reimpresión, 1993, Traducción de José Andrés Pérez Carballo) su autor lo manifiesta de manera más categórica: “*La filosofía del dinero* contiene no sólo una exposición de las consecuencias positivas y negativas de la economía monetaria sino también una teoría de la alienación cultural, la cual, a primera vista, nos parece notablemente cercana a la del joven Marx. A este respecto, la teoría de la alienación de Simmel parece anticipar la discusión de la alienación en los *manuscritos de París*, de Marx (que no se descubrieron hasta comienzos de la década de 1930) y algunos aspectos de la teoría de la cosificación de Georg Lukács” (pp.177-178). Nosotros sostenemos esta anticipación, pero teniendo en cuenta la fuente común de ambos, es decir, Hegel y por supuesto los textos del joven Marx. Nos parece más acertado considerar a Simmel un punto de enlace y una derivación de la línea estrictamente económica de Marx hacia otras esferas, como consecuencia de una perspectiva relativista que trata la totalidad desde la interacción de sus partes constitutivas o fragmentaciones.

ninguno de ellos disiente en el hecho incontrovertible de que las objetividades así calificadas como fantasmales o espectrales de las mercancías ponen de manifiesto que la relación entre personas deviene relación entre cosas, proceso de cosificación, de reificación que es la forma más característica de la sociedad moderna y capitalista. Lo fantasmático y espectral de las formaciones objetivas reside precisamente en disfrazar, escamotear u ocultar la dimensión social del trabajo humano. De allí que el fetichismo de la mercancía funcione como una dicotomía entre la apariencia y la realidad que por debajo de ésta se oculta, en el sentido (explica Marx) de que las formas capitalistas no hacen más que esconder las relaciones sociales subyacentes: el carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por lo tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres *el carácter social del trabajo de éstos como si fuese carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos al margen de los productores*¹³. Es decir, el carácter fetichista de la mercancía, su forma fantasmagórica, funciona como una máscara real que aloja debajo el trabajo social de los hombres. El capitalismo deviene un sistema de producción que escamotea de tal modo el trabajo que éste ya no puede ser reconocido como lo que es: un proceso social. El capitalismo funciona como un disfraz, como una máscara: el salario oculta la explotación, el capital oculta sus propios medios de producción, la plusvalía se esconde en la ganancia o el beneficio. El carácter de fetichismo de la mercancía está íntimamente ligado al valor de las mercancías. Según Marx las mercancías, que adquieren desde el principio de sus análisis un rol protagónico, son objetos intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos, objetos físicamente metafísicos, objetos con carácter místico o misterioso. El valor no es el

¹³ Se trata del Libro Primero "Mercancía y dinero", capítulo 1 "La mercancía" de *El Capital. Crítica de la Economía Política* de Karl Marx (México, Fondo de Cultura Económica, 21ª reimpresión, 1991, traducción de Wenceslao Roces). Ya el título de la sección de la cita es significativo: "El fetichismo de la mercancía, y su secreto". Allí Marx plantea que el carácter fetichista de la mercancía no brota de su *valor de uso* ni de las determinaciones de su *valor* sino de la misma forma de mercancía al escamotear la fuerza de trabajo, es decir, la dimensión social del trabajo. De allí que el trabajo humano en las mercancías asuma *la forma material de una objetivación igual de valor de los productos del trabajo*. (p.37). Por eso el fetichismo de la mercancía está ligado en la obra marxiana a la teoría del valor ya que ambos acentúan precisamente la forma peculiar que adopta el trabajo en el capitalismo. Sólo con la producción y el intercambio capitalistas, el trabajo es denegado como hecho social y aparece como una propiedad objetiva no del productor (trabajador) sino de los productos producidos por él. El *valor* de las mercancías es la manifestación indirecta pero mensurable de la realidad social del trabajo que el sistema de producción capitalista confisca. Por eso lo social se transfiere a la cosa, como por ejemplo el oro que es la encarnación del *valor* de un poder oriundamente social.

valor de uso sino la forma concreta (de hecho, la forma histórica) que adoptan las relaciones sociales confiscadas por el modo de producción capitalista; por lo tanto, en el valor toma cuerpo, se encarna, la materialización del trabajo abstracto. Este es definido como el elemento común a todas las mercancías, el elemento de magnitud idéntica, el elemento igualador y homogéneo frente al universo esencialmente diferenciador y heterogéneo de todas las mercancías. El valor es, entonces, la manifestación material de una abstracción en tanto operación básica de la fetichización de las mercancías. Lo que establece la abstracción (el hecho de que el trabajo concreto aparezca escondido y confiscado) no es sino el equivalente universal entre las mercancías y los sujetos en el mercado. Lo que mide el valor es precisamente el trabajo socialmente necesario y la manifestación del valor es la forma dinero.

Lo que la teoría del valor de Marx pone en juego es el predominio del dinero y las relaciones monetarias en el capitalismo como un proceso de inversión de las relaciones sociales de la producción. El rol protagónico que adquiere la mercancía en la sociedad capitalista no se debe tanto al hecho de que aparezca como el problema central de la economía, sino más bien al hecho —plantea Lukács— de que es el problema estructural central de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales¹⁴. Se puede reconocer en la cita-definición de Lukács, al comienzo de su análisis del proceso de cosificación en relación a la conciencia del proletariado, la fuente marxiana, pero también la impronta del pensamiento de Simmel. Por un lado recoloca en el centro de la cuestión el devenir-fetichismo de la mercancía y, por otro, de esta estructura-misteriosa-entre-mercancías (misterio que queda finalmente revelado) extrae el modelo de todas las formas de objetividad y, correlativamente, de subjetividad que se dan en el ámbito social.

El concepto de manifestación vital lo toma Lukács de Simmel y de su análisis macroscópico en *Filosofía del dinero*, donde apunta a lo social pero también a lo económico, a lo cultural y fundamentalmente a lo psicológico. Para Simmel la sociedad es reticular, un entramado de realidades, concepto expresado mediante la imagen de “la araña que teje” y, a posteriori, en “El concepto y la

¹⁴ La definición lukácsiana pertenece al capítulo “La cosificación y la conciencia del proletariado” de *Historia y conciencia de clase* (Madrid, Grijalbo, Sarpe, 1969, Traducción de Manuel Sacristán del libro de Georgy Lukács cuyo título original era *Klassenbewusstsein Studien über marxistische Dialektik*, es decir, *Estudios de la conciencia de clase en la dialéctica marxista*). El filósofo húngaro continúa la línea interpretativa marxista: “La esencia de la estructura de la mercancía se ha expuesto muchas veces: se basa en que una relación entre personas cobra el carácter de una sociedad y, de este modo, una objetividad fantasmal que con sus leyes propias rígidas, aparentemente conclusas del

tragedia de la cultura”, recurriendo a otra expresión emparentada también a ésta a través del vocablo “entretrejimiento”, donde vuelve a poner el acento semántico sobre la naturaleza textil, tejida y entretrejida, mixturada, mestiza y textual de la realidad social cuyo núcleo, en su teoría sociológica, es el concepto de interacción. Las manifestaciones vitales de las que habla Lukács provienen de la concepción de Simmel acerca de la sociedad o la cultura —ésta es una de las críticas más contundentes de la teoría simmeliana: que en algunas ocasiones no diferencie nítidamente ambas esferas— focalizadas desde la perspectiva de la vida cotidiana. De un lado, entonces, sociología de la acción, donde aparece una serie de tipos sociales encuadrados en sus respectivos contextos sociales (el aventurero, el jugador, el pobre, el extranjero, los obreros, las mujeres son vistos desde la acción y la reacción, es decir, desde el punto de vista del observador y también del actor, observado por aquél que es también parte de la trama social) y del otro, que admite ser su contrapartida, una sociología de la vida cotidiana donde aparece un universo preñado, bajo la lupa del análisis, de objetos y de sujetos en una relación dialéctica y portadora de una dinámica acorde al ritmo vertiginoso de la gran ciudad. Por eso, la diferencia capital entre la postura del joven Marx por un lado y la de Simmel por otro estriba en el hecho de que mientras el primero centra su análisis en la concepción de que la economía se basa en la producción, el segundo propone como base el intercambio¹⁵.

David Frisby —que ha estudiado con atención este problema— afirma que Simmel no apunta a diferenciar, como hace Marx, entre distintos tipos de economía

todo y racionales, esconde toda huella de su naturaleza esencial: el ser una relación entre hombres” (p.8).

¹⁵ Así lo plantea David Frisby en el capítulo “El intercambio como caso crucial de interacción y sociación” del libro ya citado. Su autor declara que la teoría del valor-trabajo en Simmel es de índole subjetivista en el sentido de que la economía es concebida como “demanda de bienes por parte del individuo”. Pero esta situación no sólo tiene validez en el campo de la economía ya que la noción de *intercambio* es asimismo la definición de la interacción social que él denomina *sociación humana*. Por lo tanto, éste es otro ejemplo de la manera como Simmel trabaja con las analogías o las correlatividades. *De hecho, la interacción social* —escribe David Frisby— *es también un intercambio /.../ El proceso de intercambio permite a Simmel clarificar y profundizar su concepción de la sociedad, la cual en sus primeros escritos, había permanecido como una noción un tanto problemática*. Esta noción de intercambio tiene otras connotaciones en relación con la economía monetaria y la función del dinero en las sociedades primitivas. Pero en este momento es importante puntualizar el carácter fundante que adquiere la noción de *intercambio*. Al respecto, la definición simmeliana de la sociedad parte indudablemente de ella: *La sociedad es una estructura que trasciende al individuo, pero que no es abstracta*. Esta definición de Simmel, extraída de *Filosofía del dinero*, tiene dos sentidos: por un lado, la sociedad es supraindividual (plano universal) y por otro es concreta, vívida, experiencial (plano específico). Su tesis es la siguiente: por medio del intercambio se eleva un objeto específico no hacia el nivel de lo abstracto sino al nivel de lo supraindividual que es el de “la interacción vital”. En el libro antes citado la forma paradigmática más completa de la interacción será *el dinero* puesto que en la sociedad capitalista no se intercambian sólo sujetos sino objetos, posesiones, mercancías, es decir,

sino a describir (e interpretar) el proceso de intercambio que tiene lugar en el interior de cada sistema económico¹⁶. Por eso el análisis que Simmel lleva a cabo acerca de la economía monetaria, y que es la base de su sociología o filosofía del dinero, conlleva un implícito: el examen de la economía monetaria que realiza corresponde al sistema capitalista. Pero acentúa no la producción sino el intercambio y con éste obviamente el fenómeno del consumo. Esta, entonces, es la diferencia con Marx: el hecho de que prepondere el intercambio y no la producción es una manera no economicista, no determinista de base-superestructura, de entender la economía. Para Simmel la economía es una forma más del proceso de intercambio. (No olvidemos que en el "Prefacio" de *Filosofía del dinero* se había propuesto mantener esta tesis pero también superarla). Al respecto, la cuestión de la postura economicista del marxismo, que sostiene que son las fuerzas productivas las que determinan las condiciones sociales, ha sido objeto de largas discusiones a lo largo del siglo XX y excede el propósito de nuestro trabajo. Sin embargo, es importante señalar, al menos, que es una cuestión de matices y acentos los que estructuran la diferencia entre ambos y que el proceso de determinación que Marx describe en la sociedad capitalista es semejante a la exposición de Simmel acerca de las formaciones objetivas independientes del sujeto que deviene subjetividad alienada. Incluso es posible —como tema de una investigación futura— trabajar en una dirección no explotada todavía: que el examen de la vida moderna en la que se encuadran las relaciones monetarias del sujeto podría llenar el vacío de experiencia en la teoría marxista ortodoxa. Vacío de experiencia (tanto Erlebnis como Erfahrung) y de vida cotidiana, doble cara de un mismo fenómeno llamado modernidad. Si Marx intenta desenmascarar la experiencia social de trabajo con el objeto de que el hombre pueda reconocerla y recuperarla (y, por ende, recuperarse) de la alienación, no menos cierta es la idea de que la concepción implícita del sujeto depende en gran medida del determinismo localizado en la esfera económica, aun si éste no puede ser interpretado de forma extremadamente objetivista y pasiva¹⁷.

todo puede ser intercambiado por *dinero*. Desde una perspectiva estrictamente económica para Simmel el intercambio es la manifestación de la relatividad de las cosas en la sociedad capitalista.

¹⁶ Frisby, David: *Georg Simmel*, pp.161-163, op.cit.

¹⁷ Raymond Williams analiza este punto en el capítulo "La determinación" de su libro *Marxismo y Literatura* (Barcelona, ediciones Península, colección homo sociologicus 21, Traducción Pablo di Masso, 1980). Afirma que la "ley de hierro" del economicismo marxiano "no es el único modo en el que puede desarrollarse" este tipo de determinación económica sobre las otras esferas. Por eso aclara que el concepto más acertado de *determinación* (en alemán *Bestimmung*) requiere de un movimiento dialéctico que implica de un lado "determinaciones negativas" como experiencia de fijación de límites y del otro "determinaciones positivas" como experiencia que consiste en un ejercicio de

Desde esta perspectiva, el análisis simmeliano, como escribe David Frisby, en tanto análisis crítico “comienza a llenar una brecha en las exposiciones marxistas más ortodoxas de la vida cotidiana en una economía capitalista”¹⁸. Más allá de la pertinencia de esta interpretación, éste es el tema que Simmel examinará en su *Filosofía del dinero* y en el ensayo “Las grandes ciudades y la vida intelectual”. Ahora bien, esta diferencia que se establece entre Marx y Simmel es considerada por algunos como negativa, por cuanto no hay una crítica explícita (excepto la del prefacio, aunque no se orientaba directamente a Marx) y por otros, como un análisis que complementa o suplementa las ideas de este último¹⁹. Así la diferencia simmeliana en su particular focalización de concebir la economía como intercambio (con el que haga ciertamente la cuestión del consumo) responde por un lado, internamente, al interés puesto en el análisis urbano como sede por antonomasia del dinero y, por el otro, a lo que había quedado fuera de la especulaciones marxistas del dinero: el hecho de que la producción esté orientada al valor de uso y no al valor de cambio transparenta una ideología utilitarista, base también de una visión utópica. Marx oponía el goce del valor de uso como una relación natural a la acumulación del valor de cambio y tenía la idea de que el

presiones, por medio del cual es posible constatar elementos determinantes y elementos determinados. “Toda objetivación categórica de las estructuras determinadas o sobredeterminadas -- escribe en el mencionado capítulo Raymond Williams-- constituye una repetición del error fundamental del *Economicismo* en un nivel mucho más serio, ya que ahora sugiere subsumir a menudo con arrogancia toda experiencia vivida, práctica, formativa y desigualmente formada. Una de las razones de este error, tanto en el sentido del economicismo como en el sentido del estructuralismo alternativo, es la confusión sobre la naturaleza de las fuerzas productivas”. pp.107-108.

¹⁸ Frisby analiza la relación Benjamin-Simmel y afirma que lo que encontró Benjamin en Simmel fue los elementos de una “una sociología de la modernidad” y no el sistema --lo cual tampoco llegó a realizar el primero como se sabe a juzgar por la Obra (inconclusa) de los Pasajes-- . Después menciona la posición ambigua que Adorno adoptó frente a Simmel. En definitiva, Frisby concluye que los vínculos entre Simmel y las corrientes no ortodoxas del marxismo (es decir, Benjamin, Adorno, se podría agregar por lo tanto Krakauer y Bloch) deben ser necesariamente reevaluadas puesto que el análisis simmeliano de las relaciones monetarias en su libro *Filosofía del dinero* “podría constituir el fundamento de una fenomenología marxista de la experiencia en una economía monetaria capitalista”. p.244.

¹⁹ De la primera tendencia crítica, el exponente más paradigmático es Durkheim que considera la *Filosofía del dinero* de Simmel como una obra ingeniosa de “curiosas relaciones” cuya especulación resulta entonces ilegítima. De la segunda tendencia, en cambio, se encontraría Rudolf Goldscheid que escribió una reseña del libro en 1904, un documento éste muy importante que Frisby transcribe en su libro. El artículo de Goldscheid es el “*Jahresbericht über Erscheinungen der Soziologie in den Jahren 1890-1904*”; en éste plantea que la *Filosofía del dinero* de Simmel es “un muy interesante correlato de *El Capital de Marx*. Bien pudiera haber dicho éste que ni un sólo renglón de sus investigaciones pretendía ser psicológico. Y el hecho es que algunos pasajes de la *Filosofía del dinero* parecen una traducción de las tesis económicas de Marx al lenguaje de la psicología. Pero cometeríamos una gran injusticia con el libro de Simmel si únicamente lo considerásemos como tal. Así como la *Filosofía del dinero* no hubiera podido ser escrita, indudablemente, de no haber sido precedida por *El Capital de Marx*, es igualmente importante destacar que el libro de Simmel es un complemento del trabajo de toda la vida de Marx como hasta ahora no había existido en la ciencia social ni siquiera como intento”. p.155 También alude Goldscheid como defecto de Simmel el hecho de que se confronte demasiado poco con Marx. Lo interesante de su postura es la pertinencia de leer el libro simmeliano a la luz de *El Capital*.

Capitalismo quedaría suprimido si no se cimentara, como lo hace, en el valor de cambio. En este aspecto, el principio utilitarista de la producción, en tanto actividad humana sostenida por Marx, se opone a lo que algunos teóricos del siglo XX como Mauss, George Bataille o Horst Kurnitzky definen como el principio de la pérdida y el gasto improductivo. Según este último principio, rastreado ya en las sociedades primitivas, la cosa no era únicamente un valor de uso, útil, sólo servir a las necesidades humanas sino también la instancia de un poder. Cuando Marx define el fetiche de la mercancía utiliza esta idea de transferencia de orden imaginario a la materialidad de la cosa, en el sentido de dotarla con propiedades de índole espiritual. Poder sagrado transferido a la cosa y que, según Kurnitzky, es la base sobre la cual se asienta la significación sagrada del dinero desde el momento mismo de constitución de las comunidades sociales primitivas.

Kurnitzky parte de la necesidad de incluir en las relaciones de producción, tal como lo plantea la economía política, la dimensión de una economía libidinal, patente en las primeras comunidades, a partir del sacrificio impuesto en la esfera sexual mediante la represión. El sacrificio como una renuncia a lo pulsional se manifiesta sobre todo en la sexualidad femenina y la reproducción como una de las primeras relaciones de producción. Kurnitzky trae a colación que la etimología de la palabra dinero significa nada menos que sacrificio: Las primeras formas de dinero aparecen primeramente en dos importantes rituales, confirmadores de la cohesión social y sus continuos restablecedores, que son el conyugal y el funerario²⁰. La dote del primer ritual y la conexión del segundo con la feria y el mercado confirmarían la base sacrificial del dinero. Es así que Kurnitzky plantea que el dinero desde la antigüedad se encarna en el proceso de la represión (cuya analogía es la siguiente: se domina la Naturaleza en tanto se domina y reprime la propia naturaleza libidinal), una represión que ha sido causa de riqueza, de bienes acumulados y que, según este autor, puede interpretarse como anticipo histórico de las relaciones sociales de reproducción que ha hecho del trabajo un trabajo asalariado que, siendo mensurable por el tiempo y canjeable por dinero, representa la fuente de toda riqueza. Kurnitzky acuerda con Marx que el trabajo asalariado (que conduce necesariamente a la enajenación) es propio de la sociedad capitalista,

²⁰ El libro es *La estructura libidinal del dinero. Contribución a la teoría de la femineidad* (Madrid, Siglo XXI, Traducción del alemán de Félix Blanco, 1992). Kurnitzky plantea que "la unión de represión y sublimación en la cultura es la base económica libidinal de todas las relaciones de producción que hasta ahora conocemos en la historia; y se presenta en los juegos de forma ritualizada [...] esta relación entre represión y sublimación opera ulteriormente en el trueque de mercancías, el comercio con el extranjero y los mercados" p.200.

pero disiente con él en el hecho de que el dinero representó desde un principio la estructura libidinal de las relaciones sociales fundadas como una mediación entre la Naturaleza y el hombre. Sin embargo, se plantea la posibilidad de restablecer en la sociedad capitalista moderna el antiguo significado sacrificial del dinero en el hecho de que el trabajo asalariado es reconocido como sacrificio colectivo, encarnado como está en una abstracción que reactualiza la renuncia a lo pulsional.

La crítica a Marx se orienta de este modo: el hecho de que toda economía tiene un fundamento económico libidinal queda oculto a aquella exposición lógica (se refiere a la lógica materialista) que sólo conoce el capital como sujeto libidinal que traga todo y constituye una esfera aparte de la vida libidinal concreta de las personas. Esta es la barrera idealista de un materialismo basado en abstracciones sacrificiales o, para atenernos al ejemplo de la exposición marxiana, para elevarnos de lo abstracto a lo concreto; mientras los conceptos se llenan de todas determinaciones, se necesita también la exposición de los impulsos económicos libidinales para el movimiento de las mercancías y del dinero²¹. A lo que apunta Kurnitzky cuando concibe aspectos idealistas en la exposición materialista de Marx, es a la idea de éste de identificar el dinero con la comunidad, en tanto encarna la relación con la Naturaleza por mediación de la sociedad, y no como cosificación de una relación objetivada. El dinero fue medio y dios simultáneamente —plantea Kurnitzky— y no un mero medio de circulación que de su servidumbre útil se elevara a dominador en el mundo de las mercancías²².

En esta dirección también Giorgio Agamben se alinea en la crítica a Marx a través de su fino análisis acerca de los trabajos teóricos de Mauss: Los estudios de Mauss sobre el potlach y sobre la prodigalidad ritual no revelan sólo (cosa que Marx ignoraba) que el don y no el trueque es la forma original de intercambio, sino que sacan a la luz toda una serie de comportamientos (que van desde el don ritual hasta la destrucción de los bienes más preciosos) que, desde el punto de vista del utilitarismo económico, resultan inexplicables y sobre la base de los cuales se diría que el hombre primitivo puede adquirir el rango al que aspira únicamente a través de la destrucción o la negación de la riqueza. El hombre arcaico da también porque quiere perder, y su relación con los objetos no está regida por el principio de la

²¹ En realidad estos planteamientos llevan a Horst Kurnitzky a establecer una crítica a la Economía Política proponiendo no suprimir en su exposición “de la totalidad de las relaciones de producción la base económica libidinal”. Explica que el problema no está en la anulación del dinero sino “en el cese de la relación con la naturaleza por mediación social que se presenta como relación sacrificial encarnada en el dinero”. Kurnitzky afirma que no son las economías nacionales las que producen la necesidad de dinero sino la sociedad basada en la renuncia a lo pulsional. pp.208-214.

²² Op. cit. p.212.

utilidad sino por el del sacrificio²³. Tanto Horst Kurnitzky como Giorgio Agamben formulan una crítica al materialismo utilitarista de Marx tomando como punto de partida una lectura meticulosa de éste. Con respecto a los trabajos teóricos de los dos autores mencionados es notable hasta qué punto el examen de Simmel sobre la filosofía del dinero incluía este cuestionamiento. En el capítulo quinto de su tantas veces mencionado libro, cuyo título es, significativamente, “El equivalente monetario de los valores personales”, el filósofo alemán, después de definir en la línea marxiana el carácter abstracto que cobra el dinero en la medida en que se va convirtiendo en equivalente de un número creciente de objetos, plantea el hecho de que en las comunidades primitivas el dinero había adquirido una esencia sagrada, apreciación que no sólo podría anticipar la línea crítica que trata de restituirle al dinero una significación sagrada o sacrificial sino que se remite al otro sentido que vincula el dinero con las primeras prácticas de intercambio de la sociedad. En ese juego de intercambio como forma primitiva del rito, el sacrificio vendría a restituir el objeto, degradado por el uso servil, al mundo de lo sagrado: en este punto la esencia sagrada del dinero en Simmel se asemeja asombrosamente al poder-maná de las cosas en Mauss, que lo lleva a plantear en su famoso ensayo “Essais sur le don” la íntima relación del ritual del gasto improductivo con el plano religioso.

El proceso de remodelación y adaptación de las grandes ciudades durante el siglo XIX fue tal que en su famoso libro *The City in History* Lewis Mumford llega a comparar la destrucción y el desorden que sufrieron con un campo de batalla. Remodelar, readaptar, ensanchar, construir, demoler, reestructurar son todas acciones de un urbanismo que acometía el otro ensanchamiento, el del capitalismo de la sociedad burguesa, el cual para seguir con la metáfora de la arquitectura también significaba el derrumbe de ciertos pilares éticos que habían sostenido durante siglos el edificio de la sociedad. No sería desacertado pensar que la remodelación urbana (casi es un lugar común tomar como modelo los trabajos arquitectónicos de Haussmann y Viollet-le-Duc en el siglo XIX) significó una yuxtaposición, una sobreimpresión, tal como puede notarse en la poesía de Charles Baudelaire, donde el nuevo espacio urbano, abierto a expensas de la destrucción de los barrios pobres, no consiguió sepultar entre sus escombros la presencia de

²³ Giorgio Agamben *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Valencia, Pre-Textos, Traducción de Tomás Segovia, 1995). Se trata del capítulo cuarto titulado “Beau Brummell o la apropiación de la irrealidad” y lo que plantea el filósofo italiano podría resumirse en el intento por superar cierto tipo de crítica el principio utilitarista del materialismo, superación, o como él denomina más acertadamente “restitución”, del objeto a las esferas no-mercantilizadas como un modo de desalienación del objeto. Agamben da como ejemplo de esta tentativa el dandismo. pp.85-106.

los miserables en el centro luminoso y sensual de los bulevares y las calles iluminadas a gas. Presencia incómoda e inquietante a su vez para los burgueses, como de un modo casi fotográfico lo describe el poema de Baudelaire “Les yeux des pauvres”. Foto y radiografía en verdad: la luz muestra más nítidamente la traza y los harapos de los miserables, antes confinados a sus recintos estrechos donde vivían hacinados y sin conexión con los otros estratos de la sociedad, ahora rozándose con los burgueses y caminando por el mismo bulevar codo a codo²⁴; pero, al mismo tiempo, se pone de manifiesto la interioridad de los sujetos de este proceso de remodelización urbanística, tal como plantea Marshall Berman cuando señala que Baudelaire nos muestra algo que ningún otro escritor ve tan bien: cómo la modernización de la ciudad inspira e impone a la vez modernización de las almas de sus ciudadanos²⁵. Este doble movimiento de exterioridad e interioridad, entre el afuera abierto de la gran ciudad y el *interieur* de las almas es precisamente el centro del examen de Simmel acerca de las grandes ciudades (*die Grosstädte*) y la vida anímica (*das Geistesleben*); relación que deviene el nudo de un haz de significaciones propias de la modernidad analizadas en su *Filosofía del dinero* y específicamente en el ensayo titulado precisamente *Die Grosstädte und das Geistesleben*, “Las grandes ciudades y la vida anímica”, aunque algunos prefieren traducir o la vida espiritual o la vida intelectual²⁶. Si bien las perspectivas de

²⁴ Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad* (Madrid, Siglo XXI, Traducción de Andrea Morales Vidal, 1988) describe este proceso de remodelización de la ciudad de este modo: “Las transformaciones físicas y sociales que quitaron de la vista a los pobres, ahora los traen de nuevo directamente al campo visual de todos. Haussmann, al destruir los viejos barrios medievales, rompió inadvertidamente el mundo herméticamente sellado y autoexcluido de la pobreza tradicional urbana. Los bulevares, al abrir grandes huecos a través de los vecindarios más pobres, permitieron a los pobres pasar por esos huecos y salir de sus barrios asolados, descubrir por primera vez la apariencia del resto de su ciudad y del resto de la vida. Y, al mismo tiempo que ven, son vistos: la visión, la epifanía, es en ambos sentidos. En medido de los grandes espacios, bajo las luces brillantes, no hay manera de apartar la mirada. El resplandor ilumina los escombros y las oscuras vidas de las personas a cuyas expensas resplandecen las brillantes luces. Balzac comparó esos viejos barrios con las junglas más oscuras de Africa; para Eugene Sue, resumían *Los misterios de París*. Los bulevares de Hassmann transforman lo exótico en inmediato; la miseria, que había sido un misterio, es ahora un hecho” (p.153). Berman transcribe una cita muy importante de Engels perteneciente al folleto que escribió bajo el título “Contribución al problema de la vivienda” en la que plantea: “Entiendo por Haussmann la práctica generalizada de abrir brechas en los barrios obreros, particularmente los situados en el centro de nuestras grandes ciudades. El resultado es en todas partes el mismo: las callejuelas y los callejones sin salida más escandalosos desaparecen, la burguesía se glorifica con un resultado tan grandioso; pero callejuelas y callejones sin salida reaparecen prontamente en otra parte, y muy a menudo en lugares próximos” (p.153) (el subrayado es nuestro).

²⁵ Marshal Berman, op. cit. en el capítulo “Baudelaire: el modernismo en la calle”, p.146.

²⁶ El traductor argentino Garzón Valdez prefirió *la vida intelectual* y el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot *la vida anímica*. Nos parece más acertado esta última por dos razones fundamentalmente: una, de orden etimológico, *Geist* (espíritu) se aviene más a los procesos anímicos del sujeto moderno descrito por Simmel, lo cual podría ser canjeable por espiritual, pero la otra, de orden filosófico, es de peso tenerla en consideración; se trata del rol protagónico que tiene en su teoría

análisis son diferentes, la similitud entre Simmel y la lectura que hará ochenta años después Berman reside en que conciben la modernidad como un proceso de contradicciones que alcanza su repercusión en la interioridad del habitante de la gran ciudad, y también en que siempre se encuentra esa doblez típicamente moderno que enfrenta la vida cotidiana de la ciudad como una experiencia nueva y la proyección mítica que ésta configura, la cual deviene dimensión arquetípica.

Es importante recordar otra vez la perspectiva relativista de Simmel (ya hemos considerado más arriba este aspecto), porque su *Filosofía del dinero* no es un tratado económico ni un examen histórico de la metamorfosis del dinero. Ni siquiera pretende ser, pese al título, un análisis filosófico. La vinculación entre filosofía y economía ya queda aclarada en el Prefacio al libro: Si existe una filosofía del dinero, únicamente puede situarse más allá y más acá de la ciencia económica del dinero: su función es representar los presupuestos que otorgan al dinero su sentido y su posición práctica en la estructura espiritual, en las relaciones sociales, en la organización lógica de las realidades y los valores²⁷. Su metodología se despliega como una relación entre los fenómenos empíricos y otra instancia menos cambiante y más estable que es la búsqueda de un sentido, es decir, una interpretación de la totalidad basada no sólo en los datos obtenidos de la empiria sino en la conjugación de lo empírico con lo permanente. Este es el método que elabora la interpretación equidistante de los fenómenos empíricos tanto como de las significaciones metafísicas. Esta operación —definida con la imagen de “una directriz” que parte de la superficie para dirigirse a la profundidad— es un método y, al mismo tiempo, la dualidad propiamente moderna, ya definida a través de la gráfica ecuación baudelairiana como conjugación entre lo efímero y lo estable, entre lo pasajero y lo permanente. En este contexto, la perspectiva relativista permite analizar el dinero no únicamente desde su estricta validez económica sino

el alma como origen de todas las formas objetivadas que derivan de ella por un lado y, por otro, lo anímico es el centro de la cuestión analizada: la vida en las grandes ciudades.

²⁷ La edición que manejamos en alemán es *Philosophie des Geldes*. Herausgegeben von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989. Y la edición en español, utilizada a lo largo de nuestro trabajo, corresponde *Filosofía del dinero*, Traducción de Ramón García Cotarelo, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1977. La cita está tomada del Prefacio (pp. 9-10). Pero más adelante Simmel vuelve a aclarar sus puntos de vista: *En esta investigación no hay una sola línea escrita en el espíritu de la economía política. Ello quiere decir que las manifestaciones como valor y compra, cambio y medio de cambio, formas de producción y acumulación de valores, que la economía política estudia de un punto de vista, aquí se estudian desde otro. Solamente la parte de éstos referida a la economía política, la que muestra mayor interés práctico, la elaborada más a fondo, la representable de modo más exacto, fundamenta el derecho aparente de ver estos fenómenos como hechos de economía política por antonomasia. Pero al igual que la aparición del fundador de una religión no es solamente un fenómeno religioso, sino que también se puede investigar bajo las categorías de la psicología, incluso la patología, de la historia general y de la sociología”. p.11.*

sobre todo conectado con todos los sentidos que puedan generarse, los cuales conformarían, de algún modo, lo que Simmel denomina la totalidad de su significado.

El dinero entonces no aparece como un objeto empírico-científico porque la postura de Simmel desacuerda bastante con la línea positivista en su intento por cercar los límites de un contenido específico. El relativismo le ofrece la posibilidad de una multiplicidad de perspectivas más próximas, según él, a capturar la totalidad del significado, encuadrada en una filosofía del lenguaje que comienza ya a dudar de un sentido único, monolítico y todo ello a pesar de que en su obra campea siempre el fantasma de la metafísica; la totalidad del significado que Simmel plantea como el anhelo de la interpretación no coincide, sin embargo, con la búsqueda de un sentido totalizador: el concepto de totalidad no puede escindirse del correlato imprescindible de la parte, el detalle o el fragmento.

Es muy probable que haya influido en él toda la teorización sobre el fragmento que llevó a cabo el primer Romanticismo, es decir, la etapa desarrollada en Jena, cuyos máximos exponentes fueron los hermanos Schlegel y Novalis. Por esta razón, la concepción fragmentarista de Simmel podría tener dos vertientes: por un lado, la reflexión del fragmento como núcleo de constitución de la obra de arte moderna y, por otro, el movimiento constantemente dialéctico con que se define al modelo típico de la modernidad preñado de contradicciones, de paradojas, de analogías. Simmel es en este sentido muy explícito con respecto a ese punto de encuentro entre el mundo externo de la superficie y el mundo interno de la interioridad: esa unidad hipotética no reside en un contenido singular, específico, ni en sus pruebas sino en la posibilidad por demostrar de que se puede encontrar la totalidad del sentido en cada singularidad de la vida²⁸. Desde esta perspectiva, la suya es una concepción férreamente comprometida con valores estéticos, aun a expensas de sus intereses filosóficos, ya que mientras el arte procede desde la singularidad entendida como una instancia concreta y delimitada, a la filosofía le preocupa la totalidad del ser, que es inabarcable como totalidad de un movimiento. Por lo tanto, esta primacía que Simmel otorga al arte en detrimento de la filosofía presenta dos cuestiones relevantes para nuestro análisis: una, es de orden metodológico: “la directriz” reúne el fragmento con el todo, lo singular con lo general, en un proceso de producción de sentido como resultante de una obligada conjugación dialéctica, por medio de la cual el todo no es más que una

²⁸ Prefacio a *Filosofía del dinero*, p.12.

amplificación de la parte, una extensión; la otra, es de orden conceptual: las preocupaciones de Simmel están estrechamente involucradas con una práctica de reflexión estética, tal como lo demuestran sus estudios sobre Rodin, sobre Rembrandt, además de haber escrito una Estética sociológica (“Soziologische Aesthetik”).

Lo que hace Simmel con el dinero entonces tanto en su *Filosofía del dinero* como en el ensayo “Las grandes ciudades y la vida anímica” puede interpretarse como una sociología entendida como una teoría social del dinero. Sin embargo, su relativismo hace que esta teoría social del dinero, dependiente del proceso de intercambio, no lo sea en sentido estricto sino sólo en la medida en que ella misma se vuelve psicológica o económica o filosófica. El proceso de intercambio que está en la base de su teoría (en realidad cualquier intercambio, cuyo espectro es tan abierto y ancho que parece casi imposible delimitarle un campo específico de análisis) se puede considerar psicológico, moral y hasta estético²⁹. El dinero — aun si contiene todos los significados originados en la economía política, que es el punto de partida para Simmel pero no ciertamente su camino ni punto de llegada— no puede desligarse de la concepción trágica que Simmel tiene de la cultura moderna prevalentemente objetiva; en este contexto, como hemos analizado, el dinero funciona en Simmel como un ejemplo: el dinero ejemplifica no solo el valor indiferente que adquiere en la economía política como técnica, sino también la indiferencia misma de la sociedad moderna cuya esencia reside en una transferencia constante de sus propios significados a otros valores³⁰. De este modo, el dinero deviene un símbolo de la modernidad pero en los dos sentidos a que alude la ecuación baudelairiana, a saber, símbolo tanto del mundo transitorio y efímero como del mundo estable y permanente: de allí que el dinero pueda generar, en la modernidad, sentidos positivos y negativos, activos y pasivos. Inserto en la concepción trágica de la cultura, el dinero es el ejemplo por antonomasia de ese proceso funesto que se entroniza en el espíritu objetivo ante la abdicación del espíritu subjetivo. La peculiaridad del dinero es tal que se encuentra imbricada en toda la extensión de la vida espiritual.

Esta es, fundamentalmente, la orientación que nos interesa destacar, vale decir, el punto de relación entre el dinero y el sujeto que habita las grandes ciudades, y la manera como se constituye la experiencia de una subjetividad cada vez más imbricada o entretrejida en los procesos de objetivación creciente de la

²⁹ Prefacio a *Filosofía del dinero*, p.11.

modernidad. Cuando Simmel privilegia las grandes ciudades lo hace impelido fundamentalmente por dos causas que se encuentran siempre ligadas entre sí: la cuestión psicológica del sujeto moderno ante la nueva configuración del espacio urbano (teniendo en cuenta que ya este plano es una yuxtaposición según la concepción simmeliana, a saber, la exterioridad y la interioridad como los espacios objetivos y subjetivos) y la cuestión económica por antonomasia, en tanto las grandes ciudades han sido desde siempre la sede del dinero. La premisa de la teoría de Simmel es la siguiente: el proceso de constitución de la subjetividad ante el “inmenso poder de la sociedad” (“die Uebermächte der Gesellschaft”) se presenta con las características de una lucha, de una contienda, de una tensión de fuerzas: de un lado, el sujeto que pretende autoafirmarse (autoafirmación cuyo dos logros más importantes serían la autonomía y la originalidad del ser: *die Selbständigkeit und Eingentart seines Daseins*), y del otro, un poder superior, poder preponderante que precisamente el dinero viene a ejemplificar y a ser la encarnación de esa fuerza prepotente. Simmel sitúa históricamente esta lucha: es la última transformación de la lucha del hombre contra la Naturaleza, que se viene sosteniendo desde la antigüedad. Para Simmel el siglo XVIII representa el esfuerzo humano por liberarse del Estado y la Religión, mientras que la novedad del XIX, reforzando el proceso por medio del cual el hombre adquiere una mayor libertad, consistió en la división del trabajo. Ahora bien, hay un denominador común en la historia de esta lucha del sujeto en pos de su autoafirmación: ese elemento común (una constante que parece no haber sido vencida nunca por esas fuerzas o poderes superiores de la sociedad, es decir, *die Uebermächte der Gesellschaft*) consiste en la resistencia del sujeto a dejarse nivelar y utilizar por un mecanismo técnico-social³¹. Estas son las condiciones en las que se encuentra el sujeto moderno: la igualación y la adecuación de la personalidad al dominio de la técnica tal como —aclara Simmel— se plantea en la actualidad en las grandes ciudades (*die Grossstädte*). De este modo el espacio urbano cobra importancia capital en el análisis del dinero: éste deviene la objetividad objetiva sobre la que es posible viviseccionar la psicología de un lado y del otro la economía el sujeto.

³⁰ Prefacio a *Filosofía del dinero*, p.12.

³¹ El texto en alemán es el siguiente: “der Widerstand des Subjekts in einem gesellschaftlich-technischen Mechanismus nivelliert und verbraucht zu werden”. Constatéase que Simmel no habla de individuo (como puede leerse en muchas traducciones erróneas de este texto) sino “resistencia del sujeto”. Lo que sí hace Simmel en el mismo párrafo es relacionar este esfuerzo mantenido del hombre en tanto sujeto a lo largo de la Historia con la idea de Nietzsche acerca de que el desarrollo pleno del “individuo” implica la supresión de toda competencia, donde el concepto de *Individuum* todavía

La crítica de la gran ciudad, sobre la cual Simmel basa toda su teoría, no repone el viejo tema de la crítica de la vida en la ciudad recurrente en la historia literaria desde la Antigüedad clásica. Es algo distinto, un rasgo singular que irrumpe como novedad. Por esta razón es Simmel quien instaura en los estudios de la Modernidad un principio psicológico en tanto marca constitutiva de la experiencia del sujeto en la gran urbe: el conglomerado de sensaciones, impresiones, percepciones que conforman la vivencia individual, *das Erlebnis*, ha perdido su dimensión de experiencia concreta pero absoluta, *die Erfahrung*. Esta pérdida en el orden de la interioridad del sujeto es la sustancia del psicologismo, la esencia de la modernidad. Este principio psicológico consiste en que el sujeto sólo reacciona con su vivencia interior, individual, ante los embates del mundo, sin poder ya intervenir en él. A la vivencia (*das Erleben*) se le ha amputado la posibilidad de devenir-*Erfahrung*: ya no hay conciliación entre una y otra, esa elaboración conjunta entre una y otra instancia, mediante la cual el espíritu subjetivo continuaba su reinado. Ahora, el mundo exterior se ha reducido a la vivencia interior, es decir, el mundo de las objetivaciones objetivas devino flujo incesante; que el mundo objetivo se interioriza significa en Simmel que el sujeto solo puede reaccionar con su vivencia interior de inmediatez, el *Schockerlebnis* que impide la reconstrucción aurática del sujeto, tema que será examinado más detalladamente por Walter Benjamin³². Por lo tanto, la crítica a la vida en la gran ciudad se presenta como un principio novedoso de índole psicológica. Pero éste se ve siempre enfrentado, en la gran ciudad, al otro principio, el económico: mientras el primero es el espacio donde tiene lugar la intensificación de la vida nerviosa (*die Steigerung des Nervenlebens*), el segundo corresponde a la intensificación de la conciencia (*die Steigerung des Bewusstseines*) entendida esta última como el estrato racional que se orienta a las operaciones de cálculo. Ambos procesos de intensificación comparten el mismo espacio de referencia: las grandes ciudades, pues tanto la vida nerviosa como la vida cifrada en el cálculo aparecen como novedades pero con el estatuto de experiencia moderna.

Simmel confronta los dos espacios en tensión por antonomasia: la ciudad y

mantenía una realidad "indivisa" pero no "indivisible" ya que el autor de *Humano, demasiado humano* ponía de manifiesto la fractura del sujeto moderno.

³² Gutiérrez Girardot en su libro *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (México, Fondo de Cultura Económica, 2° ed., 1988) hace un excelente análisis de la teoría simmeliana en el contexto del Modernismo Hispanoamericano. Así desarrolla el crítico colombiano el concepto de *Erlebnis* como experiencia de la interioridad inmediata: "La experiencia y la crítica de la gran ciudad son el punto de partida de un intento de superarla mediante la construcción de la interioridad" p. 73.

el campo. La confrontación se lleva a cabo a partir de un eje semántico que distribuye parejas de oposiciones: mientras la vida urbana es la sede del entendimiento (que proporciona la intensificación de la consciencia) y adquiere un carácter eminentemente intelectualista (cuyos atributos son el cálculo, la exactitud, la precisión, la indiferencia), el campo o la vida en una pequeña ciudad³³ es la sede del sentimiento y los lazos afectivos, y su carácter depende de los estratos más inconscientes del alma (cuyos atributos son la emotividad, la falta de cálculo en las relaciones). El crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot señaló que, si bien la oposición entre ciudad y campo siempre había existido, adquiere en la modernidad un carácter fundamental, a saber, la de una contraposición básica entre “la diferenciada y compleja vida anímica de la gran ciudad y la vida simple de pueblo y del campo, entre intelectualismo y emotividad. Estas dos formas, que históricamente se habían mezclado, sufrieron un proceso de ideologización que correspondía a la creciente urbanización de las sociedades³⁴”. Por otro lado, esta oposición entre espacio urbano y rural había sido analizada por Ferdinand Tönnies en un libro de 1887, cuyo título daba la clave del contrapunto: *Gemeinschaft und Gesellschaft*, es decir, *Comunidad y Sociedad*. Mientras la sociedad apelaba a la individualidad de los intereses, la comunidad lo hacía a una identidad de voluntades que lograban asimilarse (un grupo primario de individuos que mantenía relaciones sociales personalizadas). Desde esta tesitura, la oposición da paso a una evidente ideologización y en verdad, como plantea Boudon y Baurricaud, el concepto de *Gemeinschaft* de Tönnies podía tanto “alimentar las ilusiones reaccionarias sobre el orden preindustrial como las utopías socialistas sobre la sociedad sin clases”³⁵. De hecho, el concepto de *Gemeinschaft* ofrecía una salida a

³³ No existe esta diferenciación en el idioma español entre *Grosstädte* y *Kleinstädte*, literalmente entre gran y pequeña ciudad. Simmel se refiere a la contraposición tajante de la experiencia entre vivir en una gran ciudad y una ciudad chica o rural.

³⁴ También acertadamente Gutiérrez Girardot acuerda en referirse a Baudelaire como el origen textual de este proceso moderno de la gran ciudad: “la explicación de Simmel (acerca de la oposición entre intelectualidad y emotividad) permite comprender la complejidad del horizonte social y anímico de la Modernidad” que el poeta autor de *Las flores del mal* supo transcribir poéticamente.

³⁵ Boudon y Baurricaud critican la ideologización de Tönnies y opinan que, exceptuada ésta, su libro se reduce a una lista de “las agrupaciones en las que predominarían las relaciones comunitarias y, como consecuencia, a una interpretación, por otro lado muy discutible, acerca del funcionamiento de aquéllas. Se hablará así de comunidad familiar, territorial, lingüística”. También estos sociólogos franceses corrigen el concepto afirmando que la comunidad no es una relación simple sino en verdad compleja (al asociar sentimientos y actitudes heterogéneas) y aprehendida (por el hecho de que una comunidad solidaria sólo lo es después de un largo proceso de socialización). Además nunca las comunidades son químicamente puras, es decir, en ellas aparecen mezcladas tanto los vínculos comunitarios como aquellos que responden al cálculo o incluso a la violencia. Más que comunidad, Boudon y Baurricaud sugieren el término de “comunalización” (*die Vergemeinschaftung*),

la creciente alienación de la sociedad pero, al mismo tiempo, se corría el riesgo de instalar la restauración del mundo espiritual del pasado (de la Nación, o el Terruño, o el Paisaje, o el Campo). Demás está decir que tanto el concepto de *Gemeinschaft* como el de *Volksgemeinschaft* admitía significaciones autoritarias.

A diferencia de la pareja conceptual comunidad-sociedad de Tönnies, que fue objeto de ideologización por parte del modernismo reaccionario alemán, la oposición ciudad-campo de Simmel respondía a una descripción puesta al servicio del papel preponderante del dinero en la sociedad. Así, se pone en evidencia la íntima conexión entre la economía del dinero y el dominio del entendimiento: ambos tienen en común la objetividad pura en el manejo de las personas y las cosas³⁶. Esta equivalencia se basa sobre todo en la indiferencia del dinero y de lo intelectual por todo lo que es individual: al primero sólo le interesa el valor de cambio, el elemento que todo lo nivela transformando lo cualitativo en cuantitativo, y al segundo el cálculo racional, modalidad refractaria a todo lazo personal o afectivo. El proceso de intensificación va *in crescendo*: de la objetividad pura se llega a la despiadada objetividad que se orienta siempre hacia la constitución del sujeto en la vida urbana moderna: el egoísmo económico que calcula intelectualmente no tiene que temer ninguna distracción por parte de los imponderables de las relaciones personales³⁷. Simmel llega a afirmar que la economía monetaria y la vida anímica intelectual conforman un mismo proceso recíproco, puesto que no se puede comprobar cuál de los dos ha sido la causa del otro, su factor condicionante. Esta aliación sólo puede tener lugar en las grandes ciudades, sedes del tráfico monetario y centros de la indiferencia. Indiferencia común al dinero y al sujeto: al dinero porque deviene el elemento nivelador y al sujeto porque su autoconservación lo obliga a una conducta social negativa. En este sentido la vida urbana le exige al sujeto reserva en tanto actitud de distancias y apartamientos que se tornan imprescindibles para soportar un tipo de vida preñado de demandas continuas y de un bombardeo tal de sensaciones desde el exterior que lo impele a estar naturalmente sujeto a miles de modificaciones y a crearse una especie de órgano protector *contra el desarraigo con que lo amenazan las corrientes y discrepancias de su medio ambiente*³⁸. De este modo el órgano

cuyo ejemplo más nítido lo constituye la noción de "comunidad emocional" (die *Gemeinde*) que Max Weber utiliza en *Sociología de la Religión*. Op-cit. *Diccionario crítico de sociología* (pp. 112-116).

³⁶ Del ensayo de Simmel "Las grandes ciudades y la vida intelectual" en la revista *Discusión n. 2*. "Teorías sobre los sistemas sociales", Es la traducción de Garzón Valdez.

³⁷ "Las grandes ciudades y la vida intelectual" op. cit. p.13.

³⁸ "Las grandes ciudades y la vida intelectual" op. cit. p.12.

protector es el entendimiento, el nivel menos inconsciente y menos sensible, el órgano más apartado de la interioridad de la personalidad en la medida en que es capaz de reaccionar contra los fenómenos cambiantes de la urbe. Por lo tanto la reserva y la indiferencia se constituyen en las condiciones espirituales para la vida en las grandes ciudades. Aunque ambas trabajan bajo una acción de reciprocidad, no son equivalentes. La definición de Simmel de la segunda es la siguiente: *La esencia de la indiferencia es la insensibilidad frente a las diferencias de las cosas*³⁹. De este modo la descripción de una actitud psicológica como la indiferencia — actitud psicológica inherente a la vida urbana y por eso mismo, debido a la confrontación con la vida de campo o rural, la vida de ciudad aparece más insensible y menos expuesta a los compromisos de una comunidad— es transferida al sistema económico y más específicamente al comportamiento monetario de éste, simbolizado por el dinero: *este talante anímico* —escribe Simmel refiriéndose a la indiferencia— *es el reflejo fiel de una economía del dinero que se impone totalmente*⁴⁰. De la neurosis de la vida urbana, localizada debajo del umbral de la conciencia, deriva la actitud de indiferencia, así como también aquélla es el origen de la reserva, aunque su efecto sea muy distinto. Pero, además, la indiferencia es considerada por Simmel como una distancia psicológica susceptible de una mayor radicalización que transforma la indiferencia en hastío, definido como “el origen fisiológico de la actitud metropolitana”. Es necesario agregar que la noción de distancia en Simmel recubre varios sentidos: la distancia psicológica está ligada a la distancia física en la que viven los habitantes de las grandes ciudades, aun si viven pared de por medio; por lo tanto es una noción cuya densidad semántica involucra una multiplicidad de referentes. La descripción de la indiferencia psicológica se aviene a la que tiene lugar en la economía monetaria, de modo tal que el principio analógico —propio del estilo y el pensamiento de Simmel— da paso a una transferencia: así es cómo el dinero deviene su símbolo y la encarnación objetiva de la indiferencia. La definición del dinero es la siguiente:

... al sopesar de la misma manera toda la variedad de las cosas, al expresar todas las diferencias cualitativas entre ellas mediante la diferencia del “quantum”, al convertirse con su descolorida indiferencia en común denominador de todos los valores, el dinero se transforma en el más terrible de los niveladores, elimina el núcleo de

³⁹ “Las grandes ciudades y la vida intelectual” op. cit. p.16.

⁴⁰ “Las grandes ciudades y la vida intelectual” op. cit. p.16.

las cosas, las priva irremediablemente de su peculiaridad, de su valor específico, de su incomparabilidad ⁴¹

Así, el centro de la modernidad de Simmel —del que la que derivan todas las demás reflexiones— no es otro que la economía monetaria, cuyo rol preponderante lo constituye el dinero porque él puede representar las dos caras del proceso moderno, tanto lo que hay en él de efímero y pasajero como lo eterno y universal: no hay símbolo más sorprendente del carácter completamente dinámico del mundo que el dinero. Incluso lo define como un *actus purus* en tanto representa, por un lado, el valor económico particular y, por el otro, el valor económico abstracto, vale decir, encarnación de lo más efímero y, también, de lo más estable; estabilidad que depende fundamentalmente en la medida en que se sitúa en el punto equidistante de todos los fenómenos del mundo. Si la imagen que Simmel elige es la de la telaraña como producto de un entretrejimiento social, ello se debe al hecho de que el dinero bajo, la lógica cambiante del intercambio moderno (en tanto éste genera una red de relaciones tan fugaces que son abortadas en el mismo momento que nacen), atañe a la vida del hombre en su totalidad, como si no hubiera resquicio donde no pudiera alojarse. El dinero representa la interacción social, hace visible sus vínculos y también los vuelve invisibles o, al menos, como planteaba Marx en *El Capital*, los oculta bajo una máscara. Por eso, el dinero es lo contante y sonante y, simultáneamente, lo más abstracto, ese carácter fantasmal que reduce a los sujetos en fragmentos, atomizándolos, objetividad despiadada por medio de la cual se coloca todo (incluidos los sujetos) en el mismo nivel: la devolutiva desjerarquización de la indiferencia urbana. De esta manera, el dinero funciona además como un reflejo del mundo natural dinámico, organizado por sus propias leyes y su propia cohesión —otro ejemplo simmeliano construido a partir del principio analógico a través del cual se infiere que el dinero es al plano económico lo que la energía a la Naturaleza.

La energía del dinero consiste en que se presenta como el centro de una galaxia de relaciones interconectadas: psicológicas, económicas, sociológicas, estéticas, filosóficas, vitales. De allí que la economía del dinero representa para Simmel el origen de la experiencia de la modernidad⁴². El dinero objetiva el estilo

⁴¹ "Las grandes ciudades y la vida intelectual" op. cit. p. 16

⁴² David Frisby lo define así: el dinero como núcleo de la economía monetaria explica el origen de la modernidad. Pero también hace una salvedad importante y es que Simmel, repetidas veces, se dispone a buscar las causas del rol protagónico del dinero. Y "en la medida en que es así, impugna la

de vida y obliga a los sujetos a la indiferencia, como si pudiera convertirlos a todos en mercancías. Pero así como el dinero define de manera negativa la vida de las grandes ciudades como indiferente y, en última instancia, impersonal (ya que al sujeto le es imposible volver a encontrar su propia interioridad), así también produce consecuencias positivas. Estas funcionarían como la contracara de aquélla, en la medida en que el dinero, paradójicamente, contribuye a la protección del yo de la constante invasión de las demandas e impresiones exteriores por medio de la reserva, un mecanismo que permite desarrollar al sujeto una libertad personal mucho mayor que la que se da en la esfera rural o en las pequeñas ciudades. Simmel plantea que esta noción de libertad no tiene necesariamente connotaciones negativas, porque al menos el sujeto gana una mayor movilidad y también una mayor particularidad, desarrollándose paradójicamente en el mundo de las restricciones. Por eso esa conquista moderna del hombre de las grandes ciudades, gracias a la adquisición del dinero, corresponde a la corriente secular del desarrollo de la individualidad dentro de la vida urbana, anterior a la aparición de la modernidad propiamente dicha. El sentido actual que ésta produce no es otro que la liberación que de hecho la vida anímica intelectualizada y, por ende, refinada, puede producir: en las grandes ciudades, el sujeto se sitúa más allá de los prejuicios y las pequeñeces propias de las comunidades rurales: pues en ninguna otra parte como en la densa congestión de la gran ciudad se sienten con tanta fuerza los efectos que para la independencia del individuo tienen la reserva y la indiferencia recíprocas, en tanto condiciones espirituales para la vida en los grandes círculos; y esto es así porque la proximidad física y la estrechez permiten percibir perfectamente la distancia espiritual⁴³. Es en este contrasentido que el hombre de las gran ciudad puede alcanzar su propia libertad en tanto individuo, contrasentido aparente sin embargo, por cuanto apunta a la construcción paradójica de la manera como se organiza el espacio urbano. En realidad la ecuación que se enuncia como proximidad física, distancia espiritual que sí obtiene su sentido en la modernidad, pues este tipo de relación ilógica desde el punto de

idea de que la propia economía monetaria es el origen de la modernidad". Lo que pasa es que el sistema de ideas que organiza Simmel responde a un movimiento circular (pp. 189-190)

⁴³ Simmel en el ensayo "Las grandes ciudades y la vida anímica" explica que no debe entenderse como negativo el ingeste esfuerzo por lograr mayor libertad, puesto que ésta no remite sólo a la eliminación de los prejuicios rurales o las pedanterías sino que "lo esencial es que, en la conformación de la vida, se exprese la peculiaridad e incomparabilidad que toda naturaleza posee en alguna parte de su ser. La obediencia a las leyes de la propia naturaleza —y en esto consiste la libertad— se nos vuelve a nosotros y a los demás patente y convincente, sólo cuando distinguimos las expresiones de esta naturaleza de la de los demás; sólo nuestra no-intercambiabilidad con los demás demuestra que nuestra forma de existir no nos ha sido impuesta por los demás" (pp.20-21).

vista de una comunidad (en el sentido de *Vergemeinschaftung*) se vuelve lógica en la urbe: por un lado, la ruptura de los lazos afectivos con los que están próximos es sustituida por un estilo de vida anónimo, distanciador e indiferente y, por el otro, aparece como la coartada por medio de la cual el sujeto se resguarda de la multitud. Pero Simmel añade otra explicación relevante a la descripción de este mecanismo. Plantea que las grandes ciudades son también las sedes del cosmopolitismo que hace eclosión en el siglo XIX propulsando una fina sensibilidad. Finalmente, la contextura de la gran ciudad adquiere, en el examen simmeliano, una significación ambigua en la medida en que es la sede de una objetividad despiadada que atenta contra el sujeto y, al mismo tiempo, la sede de su liberación. El mismo Simmel afirma que el liberalismo en el siglo XIX da un paso adelante respecto del siglo anterior, que creyó inocentemente que los clamores de libertad tendrían una inmediata consecución en la historia. Ahora el valor se desplaza de un concepto del hombre entendido en una justa aspiración a lo universal (lo universalmente humano) hacia un concepto individualista del hombre centrado en la búsqueda de una peculiaridad exacerbada. Entre la lucha y en los cambiantes entrecruzamientos —escribe Simmel— de estos dos tipos que determinan el papel del sujeto dentro de la sociedad transcurre tanto la historia externa como la interna de nuestra época⁴⁴. La concepción que Simmel tiene del sujeto y del papel que cumple dentro de la sociedad tanto en su *Filosofía del dinero* como en el ensayo “Las grandes ciudades y la vida anímica” prefigura la noción de la cultura como una tragedia moderna. Desde esta perspectiva, el papel del sujeto en los límites de socialización que se ponen de manifiesto en una gran ciudad aparece bajo una interpretación nihilista: el individuo es reducido a una quantité négligeable, un polvillo. Una definición casi barroca del sujeto convertido en un puñado insignificante de polvo o ni siquiera polvo sino el polvillo, como si una intensificación todavía mayor aniquilara sus propios componentes. Barroco moderno en cuanto, a través del proceso aniquilante del sujeto en su vía directa a la pulverización, la definición que describe apela a un término numérico, económico: el sujeto aparece como cantidad. No importa tanto, ante un proceso

⁴⁴ Simmel escribe que durante el siglo XVIII “surgió el clamor por libertad y por igualdad : la creencia en la total libertad del movimiento del individuo en todas las relaciones sociales y espirituales que haría surgir en todos el mismo noble núcleo común que la naturaleza ha colocado en cada uno y que la historia ha deformado. Junto con este ideal del liberalismo, en el siglo XIX, se desarrolló a través de Goethe y el romanticismo por una parte y la división del trabajo por otra, otro fenómeno : los individuos liberados de los vínculos históricos quisieron también diferenciarse entre sí. Ya no es *lo universalmente humano* en cada individuo, sino precisamente la *peculiaridad* y la *incomparabilidad cualitativa* la sede de su valor”. Op. cit., pp. 22-23.

que se instaura con los valores de la indiferencia, si es una cantidad despreciable o si, en última instancia, sólo contabiliza en su haber una materia casi invisible. El sujeto ha devenido cantidad, un número, una cifra monetaria, una mercancía intercambiable en el mercado capitalista. Semejante a la imagen de Marx en su famosa frase "Todo lo sólido se disuelve en el aire", en su *Filosofía del dinero* Simmel describe el mundo moderno como una sucesión de mercancías dotadas de la propiedad fugaz y transitoria que las constituyen. En ese mundo cambiante y sin asidero de la modernidad, todas las formas se disuelven en el momento preciso en el que surgen; viven exclusivamente gracias a la destrucción. El sujeto que plantea Simmel se halla en consonancia con las hipótesis más modernas acerca de su disolución, sólo que en él este proceso de constitución del sujeto depende de la pérdida de espiritualidad de éste, avasallado por una cultura que barre lo personal. Por lo tanto la interioridad del sujeto no tiene manera de resistir al espíritu objetivo en tanto un conjunto avasallador, cristalizado e impersonal⁴⁵. Si el sujeto entonces se vuelve cantidad, el dinero es su representación más ejemplar al reproducir su número y, al mismo tiempo, indiferenciar las cualidades específicas. Reproducción e indiferencia serían los dos efectos que el dinero provocaría en la constitución del sujeto.

La primera acción se conecta con otro rasgo del siglo XIX que también alcanza su desarrollo debido al fenómeno de urbanización: la división del trabajo que conduce a una especialización constante promovida precisamente por el afán vertiginoso de novedades: el sujeto reproduce al ignorar lo que produce con su propio trabajo. Simmel analiza, al respecto, el fenómeno de los personajes extravagantes de la gran ciudad como un contra-trabajo de la subjetividad por rescatar la singularidad perdida, canjeable, reproductiva. La extravagancia estatuye un sentido social al conseguir, más allá del "hacerse ver y notar" en tanto conductas sociales externas, una autovaloración del sujeto frente a la norma niveladora de la sociedad. La extravagancia propiciada por la gran ciudad es una manera de resistir el espíritu avasallador de la cultura objetiva y oponer, al mismo tiempo, otro concepto de trabajo por medio del cual el sujeto se aboca a la tentativa de desobjetivar la objetivación subjetiva a la que había sido reducida el alma; el dinero se independiza de los medios para proponerse como un fin en sí mismo, un fin que se vuelve de nuevo medio para restablecer la personalidad confiscada por la división del trabajo asalariado. Con la segunda acción, o sea la indiferencia,

⁴⁵ "Las grandes ciudades y la vida intelectual", op. cit., p.23.

Simmel analiza dos procesos: el cinismo y el hastío. La diferencia entre ambas reside en mientras el primero es la indiferencia a la evaluación acerca de las cosas, el segundo es a la naturaleza misma de ellas. Lo que tienen en común es precisamente ser indiferente a lo que representa una cualidad específica, una peculiaridad ⁴⁶.

⁴⁶ Este tema es ampliamente analizado por David Frisby en su libro *Georg Simmel* obra ya citada, específicamente en el capítulo "Las obras. Hacia una sociología del dinero" (pp.168-177). Este crítico escribe que "todavía en el marco de la teleología de medios y fines, Simmel examina una característica trascendente del dinero en una economía desarrollada —a la que se alude en gran parte de la discusión marxista del dinero— a saber, la transformación de la cualidad del dinero en su cantidad" (p.171). Esto no hace más que corroborar la idea de que la cantidad es la única determinante que obtiene relevancia.

2.2. Walter Benjamin y los estudios de la poesía moderna : *la pobreza de la experiencia*

Los trabajos críticos de Walter Benjamin acerca de Baudelaire como el primer poeta de la sociedad industrial han adquirido, a lo largo del siglo XX, una significación de máxima relevancia en el campo de los estudios sobre la lírica moderna. Es cierto que, en gran medida, su valorización depende del carácter casi de documento que estos trabajos han obtenido en el transcurso de las décadas. Pero *Dokument* en el sentido que la palabra alemana tiene, el del valor de aquello que puede ser probado y comprobado, como si pudiera extenderse un certificado (*eine Bescheinigung*) de su existencia. Esta es la propiedad más intensa de sus estudios focalizados en la figura del poeta francés: la de haberse vuelto una fuente obligada de lectura para críticos y teóricos de la modernidad. Esta significación más documentada que documental (más *dokumentiert* que *dokumentarisch*) tiene una de sus posibles explicaciones —dejamos de lado ahora la figura de culto que se ha generado alrededor de Walter Benjamin durante el siglo XX— en el hecho de que los análisis benjaminianos sobre Baudelaire y la lírica moderna formaban parte de un proyecto mayor, *Das Passagenwerk* (*La Obra de los Pasajes*). Su autor trabajó en ella durante catorce años (desde 1926 hasta el año de su muerte 1940) y entregó los manuscritos a George Bataille, empleado en ese momento de la Biblioteca Nacional de París, cuando decide huir a la frontera española.

Bajo el tentativo título de *Pasajes de París: la prehistoria filosófica del siglo XIX*, fue divulgada como *La obra de los Pasajes*. El proyecto de esta obra monumental sólo pudo concretarse como una reunión de citas, como un conjunto fragmentario que sólo le faltó la instancia de la escritura considerada desde el punto de vista de su concreción en el soporte material del libro. De todos modos, no puede decirse que no lo sea y que, vanguardia mediante, no alcance el fragmento estatuto de obra. Walter Benjamin pretendía la construcción filosófica pero también histórica y sociológica del siglo XIX, triple perspectiva que no excluía de su análisis a la imaginación, que aparecía simbolizada en un lugar emblemático como lo fueron los *pasajes* parisinos con techo de vidrio y paredes de mármol que Benjamin asocia con la figura del *flanêur*. Así define los *pasajes*: *Los pasajes, una nueva invención del lujo industrial —dice una guía ilustrada del París de 1852— son pasos estrechados con vidrio y revestidos de mármol a través de toda una masa de casas cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de*

esos pasos, que reciben su luz de arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje es una ciudad, un mundo en pequeño. En este panorama de la ciudad moderna, el *flanêur* se pasea como en su casa porque, los pasajes — continúa Benjamin— son una cosa intermedia entre la calle y el interior¹. Estos pasajes² —cuya función se asemeja a la que cumplen los vasos comunicantes en un sistema determinado— simbolizan el espacio urbano como reino de las mercancías. El de Benjamin era un trabajo de interpretación de la cultura centrada en la capital francesa en tanto metrópolis que condensaba en un momento histórico crucial del siglo los rasgos característicos de la sociedad industrial: la extensión urbanística, el fetiche de la mercancía y la utopía social³ podrían funcionar como los tres núcleos más importantes.

Este contexto reconstructivo de una cultura soldada a los profundos cambios producidos en el espacio de las grandes ciudades (la relación urbe y cultura fue el tema obligado de la modernidad porque podía coagular la situación del hombre moderno arrastrado *hacia* nuevas percepciones y arrastrado también *por* los avances tecnológicos), Benjamin lo encontró de un modo paradigmático en la obra de Baudelaire. Por esta razón, lo que se dio a conocer en el mundo de lengua hispánica como *Poesía y Capitalismo* formaba parte del Proyecto de los Pasajes, excepto “Sobre algunos temas en Baudelaire” (*Bei einige Themen bei Baudelaire*) que había sido excluido de aquél junto con “Sobre el concepto de la Historia”. Componen la mencionada edición al cuidado de Jesús Aguirre, el ensayo “París, la capital del siglo XIX”, escrito en 1935, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” de 1938 y compuesto a su vez de tres secciones tituladas: “La bohemia”, “El *flanêur*” y “Lo moderno” y el ensayo excluido que Benjamin redacta a fines de julio de 1939⁴ y en el que acusa recibo de las críticas hechas por los

¹ Bajo el título de “El *Flanêur*”, una sección de su trabajo *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, Walter Benjamin analiza la manera como este personaje eminentemente urbano (no hay traducción literal al español para *flanêur*: el paseante, el que callejea, el que camina por la ciudad sin un rumbo prefijado, el que vagabundea) se conecta a su vez con los *pasajes* de la ciudad. “*Difícilmente —apunta Benjamin— hubiese podido el callejeo desarrollar toda su importancia sin los pasajes*” p.51.

² David Frisby plantea que la teoría de la modernidad de Benjamin tenía su fuente en la prehistoria de la modernidad “uno de cuyos centros fueron los *pasajes* parisinos de la primera mitad del siglo XIX. Iban a concebirse como el umbral de un mundo primigenio de fantasía, ilusión y fantasmagorías que expresaba el mundo de los sueños del capitalismo”. op.cit. p. 23.

³ Estos tres núcleos podrían corresponder a tres Nombres Propios: Haussmann, Gradville y Fourier. Pero también a Marx, ya que “el fetiche de la mercancía” es el centro de su análisis de economía política, pero también centro neurálgico de la modernidad, tal como hemos intentado establecer en el análisis de la obra de Simmel cuyo punto de partida es la economía monetaria.

⁴ El contexto de *Das Passagenwerk* de Benjamin es bastante complejo de reconstruir y escapa a los intereses de nuestro trabajo específicamente. Basta, sin embargo, aclarar que los ensayos que

directores del Instituto de Investigación Social.

La Obra de los Pasajes tiene como proyecto la reconstrucción de la prehistoria de la modernidad, como si se tratara de buscar su capítulo anterior y originario y lo encontrara en los *pasajes*. Al concebir Benjamin la ciudad de París como un laberinto compuesto de otros (las cloacas, las catacumbas, el metro entrecruzaban rutas subterráneas, reticulares), los *pasajes* aparecen en verdad como otro tipo de laberinto, el de ser la expresión de un sueño colectivo (*ein Ausdruck des Kollektivtraums*) o, según una frase de Benjamin, el laberinto de una “una colectividad que sueña”. Mientras el laberinto subterráneo se vinculaba con la antigüedad, lo moderno propiamente dicho quedaba plasmado en la arquitectura. Esta contigüidad entre lo antiguo y lo moderno no era más que la definición de la modernidad en lenguaje arquitectónico: lo moderno incorpora lo antiguo, lo asimila en su propio cuerpo, en el cuerpo de la ciudad o la ciudad como un cuerpo y que David Frisby define como la *topografía mítica de París*.

En este contexto Benjamin escribe que Baudelaire está *empotrado* en este paisaje cultural y se asocia directamente con el tema de los *pasajes*. Si el poeta francés, autor de *Las flores del mal*, devenía el modelo en miniatura de todo el proyecto, el método benjaminiano se asemeja bastante al de Georg Simmel al enfatizar la dinámica relación de la parte con el todo como una resignificación metonímica del fragmento que condensa en sí la totalidad. De todos los laberintos

forman parte de *Poesía y Capitalismo* muestran las relaciones intelectuales entre su autor y Theodor Adorno y Max Horkheimer, los miembros de la Escuela de Frankfurt. En verdad, Benjamin no se integró nunca de manera categórica al Instituto de Investigación Social pese a las vinculaciones estrechas que mantuvo con los dos antes citados. Una de las críticas más contundentes del Instituto para con los trabajos críticos de Benjamin estribaba en la falta de una categoría de *mediación*, en tanto auténtica condición dialéctica; ello ponía de relieve que el marxismo de Benjamin era heterodoxo y bastante peculiar a decir verdad. Cuando Adorno recibe el texto de Benjamin de 1938 en New York (en la década del 30 y ante el avance del nazismo en Alemania, la dirección del Instituto se traslada a EEUU) le responde categóricamente diciéndole que: (a) el trabajo era un reunión de temas que carecían de desarrollo, (b) la categoría de “fantasmagoría”, al no alcanzar su objetividad histórico-filosófica, se reducía a una “inspección de caracteres sociales”. Jesús Aguirre en el prólogo a *Poesía y Capitalismo*, que titula significativamente “WB: fantasmagoría y objetividad”, plantea que las indicaciones de Adorno al ensayo de 1938 han sido tenidas en cuenta por Benjamin al año siguiente (es decir, 1939) cuando éste escribe “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Aguirre señala sin embargo que “en el texto de 1939 hay más historia de la filosofía que sociología del arte”, aunque el pensamiento heterodoxo alcanza tanto a una como a otra disciplina. El mismo Adorno concede que Benjamin buscaba suspender el nivel de la interpretación y hacer jugar las significaciones como si éstas surgieran del choque directo con los materiales mismos. Este contacto inmediato —que recuerda el mismo mecanismo de la *Chokerlebnis*— conduce a Adorno a sostener la falta de *mediación* y su postura antisubjetivista: *Para coronar su “antisubjetivismo”* —escribe Adorno— iba a ser que su obra capital consistiese únicamente en citas”. pp.17-18. (*Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993).

de la ciudad hay uno que es el más nuevo, el más novedoso, el más decisivo, el más velado también: el de las masas, el fenómeno de las muchedumbres. Esta cuestión moderna podría rearmar todo el sistema, ya que involucra al sujeto individual y al sujeto colectivo en un movimiento que corresponde a la dialéctica entre *Erlebnis* y *Erfahrung*, es decir, entre vivencia y experiencia, y que consideramos uno de los núcleos más importante de la constelación de conceptos de la teoría benjaminiana y el problema que nos ocupa a esta altura de nuestro trabajo. En principio, la pareja *Erlebnis/Erfahrung* apunta a la dialéctica misma de la modernidad, en tanto simboliza las vías de percepción que Benjamin descubre de un modo determinante en la poesía de Baudelaire, a través de la consciente exploración de éste en los recovecos y pliegues de la nueva sensibilidad que comienza a diferenciarse en la sociedad capitalista, y también a desacralizarse. Sensibilidad moderna en el sentido de distinta a la antigua; pero también sale a flote su relación con lo antiguo, en la medida en que la vivencia moderna —como intentaremos analizar— contiene en sí el signo de una pérdida, el *aura*. En toda la teoría benjaminiana encontramos este concepto de lo moderno que incluye siempre lo antiguo, del que no sólo no puede prescindir sino que, incluso, es su condición de posibilidad. Lo antiguo, de este modo, es la huella nietzscheana de Benjamin: representa el eterno retorno de lo antiguo que permanece escondido bajo el velo de la apariencia. En una carta a Horkheimer de abril de 1938, Benjamin hace explícito su proyecto y plantea esta cuestión desde su concepto de *alegoría*⁵ elaborado, en

⁵ Esta noción Benjamin la expone en *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (hay edición española traducida por José Muñoz Millanes, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990). Remitimos como marco teórico de la categoría de *alegoría* de Benjamin al excelente análisis que hizo Peter Bürger en su libro *Theorie der Avantgarde* (la traducción al español de Jorge García apareció con el título de *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1974) sobre todo en el capítulo "El concepto de *alegoría* en Benjamin". Allí plantea que éste elaboró esta categoría en contacto con las experiencias de vanguardia y no con la literatura barroca; es decir, es bivalente en la medida en que su campo de aplicación es tanto el barroco como la obra de arte vanguardista, pero su origen es la vanguardia. Bürger afirma que lo que tienen en común la vanguardia con la literatura barroca es precisamente que ambas hacen "una interpretación del pasado", y se anticipa a aclarar que no se trata en absoluto de hallar "afinidades histórico-sociales" entre ambas épocas. "Habría que entender, más bien, que las formas artísticas deben su origen a un determinado contexto social pero que no mantienen ningún vínculo con tal contexto ni con situaciones sociales análogas, que en contextos sociales distintos podrían asumir otras funciones. La investigación debe centrarse en la posible analogía entre contexto primario y secundario, sino en la modificaciones sociales de la función de la forma artística" pp.130-131. Seguimos el análisis de Bürger para hacer una síntesis de la categoría de *alegoría* en cuanto procedimiento de interpretación: (a) la *alegoría* no es un símbolo que opera por totalización; su acción asume un mecanismo fragmentario puesto que aísla de la totalidad una parte, un fragmento. (b) este procedimiento alegórico, al construir un conjunto de fragmentos, destruye la posibilidad de un "sentido dado" como aparece en el símbolo, ya que se trata de un sentido que se construye con esos fragmentos (los cuales arrastran consigo, obviamente significados del contexto original del que provienen). (c) la *alegoría* es una expresión de melancolía. (d) la *alegoría*, como categoría de recepción, remite a la interpretación de la historia como decadencia. De todos los sentidos

su estudio de 1923-1924 sobre la *Trauerspiel*, es decir sobre el origen del drama barroco alemán, por medio de la cual bajo un procedimiento formal de disolución lo antiguo pasa, paradójicamente, a primer plano. Por esta razón, la presencia de las masas aparece como un velo a los ojos del *flanêur* en la poesía baudelairiana : debajo están las vestigios individuales que la apariencia fenoménica esconde a través de la muchedumbre en tanto concentración colectiva.

Un poema en prosa de Baudelaire, "Les foutes", metaforiza este fenómeno como *embriaguez* de los sujetos que se han visto de pronto encerrados en la más absoluta de las soledades. Se trata de la soledad urbana, la soledad *en* la ciudad, *en* medio de la muchedumbre, envuelto el sujeto en un movimiento que el poema pone de relieve con la rima interna, es decir, *Multitude, solitude*, como una analogía entre el ruido de la muchedumbre y el del alma que da paso a una igualación, a un proceso nivelador de lo exterior y lo interior pero en el sentido propuesto por Simmel, que consistía en que el exterior invadió el interior. De hecho el poema en prosa dice: *Multitude, solitude: termes égaux et convertibles*. Igualación y convertibilidad son términos que también involucran bajo sus aritméticas los aspectos económicos de la modernidad.

La dialéctica de lo moderno y lo antiguo como rasgo distintivo de la modernidad tiene, como dijimos, una marca nietzscheana, rastreable en la *Trauerspiel* en su definición de lo moderno como lo nuevo, que hace su aparición en el marco de lo que ya ha existido; según David Frisby esta definición no hacía más que poner de manifiesto las zonas de lo primitivo que había que atravesar si se quería llegar al origen de la modernidad a través de la razón⁶. Ahora se ve con mayor claridad el sentido que Benjamin le otorgaba a los *pasajes* cuando los asociaba con "la colectividad que sueña" en referencia al fenómeno de la muchedumbre. Allí, en esta relación, hay que buscar el concepto benjaminiano de

tal vez este último sea el que más nos interesa resaltar por lo que explica Bürger: "el yo surrealista pretende restaurar la originalidad de la experiencia tratando como natural el mundo producido por los hombres. De este modo la realidad social está protegida contra el pensamiento de un posible cambio. La historia hecha por los hombres se rebaja a historia natural cuando se petrifica en una imagen de la naturaleza. La gran ciudad se experimenta como naturaleza enigmática por donde el surrealista se mueve como el hombre primitivo por la verdadera naturaleza : en busca de un sentido que debe poder encontrarse en los hechos". (pp. 134-135) Aunque el análisis de Bürger, como puede constatarse, se dirige a la experiencia del escritor surrealista, lo mismo valdría para Baudelaire como poeta alegórico.

⁶ Según Frisby "antes incluso de que Benjamin emprendiera más en serio el estudio de Nietzsche, señaló la definición de la modernidad como lo nuevo en el marco de lo que ya ha existido. Su intención era *presentar zonas primitivas, abrirse paso por las profundidades del bosque primitivo de las falsas ilusiones, el mito y los símbolos con la pulida hacha de la razón para llegar al origen de la modernidad*. Benjamin había aplicado y desarrollado ya su concepto de origen en *Los orígenes del*

fantasmagoría surgida de la producción capitalista del siglo XIX, es decir, surgida del fetiche de las mercancías. En este aspecto los *pasajes*, las *exposiciones universales*, los grandes *bazares* (*die Warenhäuser*) son diversas maneras que adoptan las fantasmagorías en el intercambio de mercancías (*die Phantasmagorien des Warentauschs*). Es decir: estas producciones son *fantasmagorías* no en su función económica y social, sino como expresión del sueño colectivo. Las *exposiciones universales* no son desde esta perspectiva (o no lo son tanto) mercados gigantescos de fantasmagorías sino, más bien, santuarios, lugares de peregrinación del fetiche de la mercancía⁷. Por eso, la muchedumbre es el sujeto de ese sueño colectivo y la socialización como intercambio entre los individuos en una determinada comunidad no tiene lugar en la producción sino en el intercambio de las mercancías. El crítico alemán Carl Freytag plantea que las fantasmagorías y las mercancías participan en el mundo de la producción pero ello no significa que el sueño colectivo sea una pura acumulación de los sueños individuales de placer o de angustia, sino que es un denominador común a las fantasmagorías y las mercancías que se expresa a través de las formas dominantes de pensamiento y de reacción, y a través, además, de las representaciones del sufrimiento y las felicidades plasmadas en las diversas posiciones de clase. El cambio se produce en la relación entre lo subjetivo y lo objetivo. Si, como piensa Adorno, la categoría de *mediación* entre sociedad y psicología no es la familia sino el carácter fetichista de la mercancía, ocurre que lo que subjetivamente era un sueño de placer se vuelve objetivamente un sueño de angustia o de terror⁸.

drama barroco alemán. Como veremos, cobró significado nuevo en su prehistoria del siglo XIX que esas notas anunciaban ya" (p.347.)

⁷ Benjamin en "Grandville o las Exposiciones Universales" del capítulo "París, Capital del siglo XIX" en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II* escribe: "Las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía. En 1855 dice Teine: L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises /.../ (era el deseo) de divertir a la clase obrera, para la cual será una fiesta de la emancipación". En otro momento analiza el hecho estas Exposiciones al transfigurar el valor de cambio de las mercancías aparece nítidamente el valor de uso y además inauguran "una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar. La industria de la diversión se lo hace más fácil al alzarle a la cumbre de la mercancía. Se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de sí mismo y de los demás. Sus alambicamientos en la representación de las naturalezas muertas corresponden a lo que Marx llama los anteojos teológicos de la mercancía". (pp.179-180)

⁸ Se trata del artículo "Der Angriff der Osterhasen. Zu den Phantasmagorien des Warentauschs" ("El asalto a la liebre de pascua. Acerca de las fantasmagorías del intercambio de mercancías"). En: *Widerspruch. Münchner Zeitschrift für Philosophie*, 12 Jahrgang, Hueber, Universitäts-Buchhandlung, Dezember 1992, Número dedicado a Walter Benjamin. Freytag plantea que las fantasmagorías adquieren un escalonamiento (*eine Stufenfolge*) que va de las analizadas por Benjamin (*los pasajes, las ferias de exposición universal, los bazares*) pasando por Adorno (se refiere a la ópera wagneriana) hasta llegar a *Hollywood* como fábrica de sueños y *Disneylandia* como mundos simulados y aparienciales. El crítico alemán afirma que "*Die subjektive Sehnsucht nach Heimat*

Benjamin captó esta metamorfosis nítidamente en la poesía de Baudelaire : la nostalgia subjetiva por el *Heimat* (la patria, el territorio natal) obtenía su reverso objetivo en el sueño de angustia o de terror que experimentaba el sujeto perdido en la muchedumbre. Por esta razón, Benjamin puede afirmar una de sus hipótesis más fuertes: que París se convierte en tema de poesía lírica por primera vez en Baudelaire. Pero París en tanto ciudad (que Simmel especificaba más todavía con el término *Grosstädte*, las grandes ciudades, la metrópolis) con sus espacios emblemáticos (como los *pasajes*, las *calles*, los *bulevares*) sólo es posible con la irrupción del *flanêur* y el fenómeno de la muchedumbre. Adjudica Benjamin al paseante callejero una mirada de alienado⁹ que representa, asimismo, la mirada del alegórico en tanto hay en ella un viso de melancolía, por eso busca en la muchedumbre un asilo. También el *flanêur* representa la figura del “cliente (*der Kundschafter*) que en el reino del consumo, escribe Freytag, lleva a los propietarios y arquitectos el movimiento de ensoñación más novedoso, más nuevo”¹⁰. Esta figura típicamente moderna del *flanêur*, de *l’homme des foules*, adquiere en Baudelaire una significación distinta a la dispensada por otros autores, también modernistas, para quienes aquél es el reflejo de la manera como es concebida la multitud. Benjamin señala estas diferencias en Poe y en Engels. Ambos construyen una visión amenazadora de la multitud : mientras para el primero las calles de una ciudad como Londres (el relato ejemplar es precisamente “El hombre de la multitud”) es el sitio de una concentración fabulosa en la que el paseante sólo piensa *cómo abrirse paso en el apiñamiento*, el segundo, en *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (*La situación de la clase trabajadora en Inglaterra*) no es menos amenazante al describir la muchedumbre como *un hormigueo con algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana*. En cambio en Baudelaire no hay ningún sentimiento de amenaza o reacción moral ante la

(objektiv: Angsttraum des *Verlorenseins in der Masse*) wird als architektonische *Moderne* greifbar in den *Traumhäusern des Kollektivs, den Passagen oder den Warenhäusern, wo die Waren geborgen sind wie kaum einer der Kunden*. “La nostalgia subjetiva por la patria (objetivamente: el sueño de angustia del ser perdido en la masa) se hace tangible en la arquitectura moderna (en lo arquitectónicamente moderno) como en las casas soñadas por el sueño colectivo, como en los pasajes o como en los bazares donde las mercancías están al abrigo como apenas uno de los clientes”. (pp. 24-25)

⁹ Lo escribe Benjamin en la sección “Baudelaire o las calles de París” del capítulo “París, Capital del siglo XIX” en *Poesía y Capitalismo*: “El ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire París se hace por vez primera tema de poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que de posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flanêur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada mirada del hombre de la gran ciudad”. (p.184.)

¹⁰ Freytag señala que “Der *flanêur*, der in das Reich der Konsumenten ausgeschickte *Kundschafter*, trägt den bauherren und Architekten die neuesten Traumregunngen zu” . p. 25.

multitud sino una tensión en la medida en que se siente atraído (embelesado apunta el crítico alemán) y al mismo tiempo ávido por resguardarse de ella. Benjamin lo explicita: *La masa es tan intrínseca en Baudelaire que en vano buscamos en él su descripción*¹¹. Suspender la descripción equivale a vaciar del texto una referencia superflua, un mecanismo por medio del cual se logra potenciar el efecto de presencia de aquello que se omite, en este caso la multitud. Esta es la prueba contundente de que su lírica no explota el color local ni mucho menos intenta, ante tal suspensión descriptiva, llenar ese vacío con adorno. A la ciudad y sus habitantes en Baudelaire les ocurre lo mismo que Borges ha descubierto en *El Corán* donde paradójicamente no hay camellos, precisamente por la misma razón que acaba de argüir Benjamin: la ausencia potencia aun más la presencia secreta que late como un efecto de la escritura poética, procedimiento que será aprovechado al máximo por el poeta Stephan Mallarmé a través de la palabra sugestiva.

Desde esta perspectiva el *flanêur* establece una relación ambigua con la multitud, ya que en un primer momento se abandona a ella y, en uno segundo, se separa, como un modo de poner a salvo el yo respecto de la experiencia urbana. El paseante *se deja ir con la masa un largo trecho para con una mirada, de improviso, arrojarla a la nada*¹². Ambivalencia de una relación compleja con la muchedumbre que el sujeto deambulante por la ciudad establece (una ciudad en vías de constitución, en vías de ser reestructurada desde lo urbanístico), una relación constituida por dos movimientos: un perderse en la multitud y distanciarse de ella, como si el yo de ese sujeto suspendiera la aventura de la experiencia urbana justo allí donde, cruzado el umbral, se le hiciera imposible después el propio ensimismamiento, la propia vuelta al sí mismo del sujeto. Este segundo momento es crucial, en la teoría benjaminiana acerca del *flanêur*, porque equivale a un recogimiento, estado que le permite al sujeto la no-identificación con la multitud tal como dice el poema "Le Crépuscule du Soir": *Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,/ Et ferme ton oreille à ce rugissement: es decir, Recógete, alma mía, en este momento grave/ y haz oídos sordos a este rugido*. El tumulto casi animal, este *rugissement* constante de la ciudad como metáfora de la multitud (cuya presencia es menos visible que audible), no logra devorar definitivamente al *flanêur*, expuesto

¹¹ Benjamin, W. En "Sobre algunos temas en Baudelaire" op.cit. pp. 137-138. En estas páginas Benjamin plantea la suspensión de la descripción de la ciudad y sus habitantes, vacío textual que produce un efecto más intenso de la multitud, tornándose una presencia secreta en la ciudad.

como está a la muchedumbre y con mirada de alienado. Este recogimiento, al que acompaña un hacer oídos sordos a los ruidos, impide en definitiva que el sujeto no se evapore, que no se diluya, en definitiva: que vuelva a centralizarse en el yo¹³.

En este sentido, es sumamente interesante considerar cómo el comportamiento del *flanêur* descrito por Benjamin funciona como un modelo para la constitución del sujeto moderno en relación con la experiencia urbana. Este mecanismo es precisamente lo que Sylvia Molloy denomina *flanêrie textual*¹⁴ que consiste en un conjunto de textos que se estructuran alrededor de un sujeto deambulante que al percibir la ciudad (el *no-yo*) se percibe también a sí mismo (el *yo*). El análisis que Benjamin hace de la figura del *flanêur* es un aporte distinto a la teoría de la alienación en la medida en que su presencia es el punto de encuentro de la multitud y la nueva reestructuración del espacio urbano, y el cuerpo en el que hace blanco una experiencia enajenante, extrañizante, que vuelve al sujeto moderno un verdadero *extranjero* respecto de sus propios semejantes. Pero el *flanêur* es capaz de revertir la experiencia moderna traumática, inhumana, alienadora porque todavía posee el poder de conciliar la disgregación inherente a aquélla. La figura que Benjamin elige para ejemplificar este proceso es la de *el umbral*: *El flanêur está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa*. La ciudad que aparece en la poesía de Baudelaire a través de la multitud lo devora, lo absorbe, lo obliga a sumergirse en aquélla (de hecho Benjamin afirma que el París de Baudelaire es más submarino que subterráneo) pero su posición de clase sería, de algún modo, la que lo preserva, la que permite que se resguarde del movimiento ondulante e infinito de las masas, y esto sucede porque él no está

¹² Benjamin, W. En "Sobre algunos temas en Baudelaire" op.cit. 142.

¹³ En sus *Journals intimes* Baudelaire escribió un pensamiento aforístico: "De la vaporización y de la centralización del Yo. Ahí está todo". En: *Oeuvres Complètes* (París, Robert Laffont, 1980). La frase se encuentra en "Mon coeur mis à nu": *De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là*. (p. 405).

¹⁴ En el capítulo "Flanêries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire" de la autora que pertenece a su libro *Las letras de Borges y otros ensayos* (Rosario, Beatriz Viterbo, 1999). En él, Molloy compara la sección "Tableaux parisiens" de *Las flores del mal* de Baudelaire con el primer libro de poemas de Borges *Fervor de Buenos Aires* a partir de la teoría benjaminiana de la figura del *flanêur*. Después de definir el comportamiento ambivalente de éste respecto de la multitud (la dinámica de acercamiento y posterior alejamiento) escribe: "En la poesía de Borges el proceso a primera vista es el mismo; la avidez del yo es evidente en más de un texto temprano. Así, el peripatético yo borgeano se presenta como el codicioso de almas [...] La flanêrie ávida ya signa la letra borgeana como justificación ontológica y a la vez crítica. A pesar de su dparente entusiasmo expansivo, la codicia borgeana omite la segunda etapa observada en la flanêrie creadora de Baudelaire. Elude el recogimiento, el refugio en la unicidad, el regreso al yo: permanece en suspenso. pp. 193-194.

dispuesto a perder su vida privada¹⁵, su *interieur*, ese mundo protector que en última instancia le otorga la posibilidad de transferir la experiencia urbana a experiencia poética, transferir el orden de lo empírico al orden de lo estético. Pero *el umbral* implica que este sujeto urbano no es sustraído por ninguno de los dos, ni por la ciudad ni por la clase burguesa, como si su posición fuera esencialmente liminar e inestable o al menos nunca fijada con antelación. Si la alienación era concebida por los teóricos modernistas como un proceso de cosificación, obtiene en la teoría de Benjamin un aliciente aunque más no sea en la medida en que es posible observar un momento de repliegue. Este regreso al yo del *flanêur*, a su interioridad subjetiva, equivale al paragolpes de un posible proceso de disgregación, un asidero a la experiencia dispersante, un protector que permite la elaboración estética¹⁶. Sin este segundo momento, el yo del sujeto sólo quedaría en la primera de las fases descritas por el mismo Baudelaire, a saber, lo que él denomina la fase de *evaporación*. Por lo tanto, pese al impacto de shock de la ciudad que no sucede sin dejar huellas en el sujeto, debajo de la figura del *flanêur* subyace una teoría del sujeto que todavía puede mantener su unicidad. Pero lo significativo, a la luz de la constitución del sujeto en la modernidad, reside en el hecho de que se trata de un sujeto en el umbral y este atributo es el que le otorga una notable validez al sujeto baudelairiano, y el que anticipa de paso la ruptura de su unicidad tal como sucede en los textos poéticos de la vanguardia. Esta, por otro lado, no habría sido posible sin la experiencia previa, tanto del sujeto en Baudelaire que Benjamin analiza, como al caso posterior de Mallarmé que analizaremos en el capítulo titulado precisamente “Vanguardia y mercado: el guano de *Trilce*”, como una experiencia anticipadora y preanunciante en alguna medida de la que aparece en César Vallejo.

La teoría benjaminiana del *flanêur* en tanto sujeto que se sitúa en el umbral pertenece de hecho —más allá del proyecto de su autor— a otro umbral, esta vez

¹⁵ Si el *flanêur* —anota Benjamin— tiene una posición económica indecisa, en gran medida lo es porque también tiene una postura política indecisa. Esta indecisión parece ser semejante a la de los conspiradores profesionales que formaban parte de la Bohemia. Benjamin escribe: “La poesía de Baudelaire saca su fuerza del pathos rebelde de ese grupo. Se pone del lado del asocial. Su única comunidad sexual la realiza con una puta”. *Poesía y capitalismo*, pp.184-185.

¹⁶ Sylvia Molloy en el libro ya citado escribe al respecto: “Esta necesidad de acusar el choque y luego preservarse de él —de esterilizarlo para la experiencia poética, como anota Benjamin— es base del ejercicio poético de Baudelaire. Aplicada a los textos parisinos, se da en la doble pulsión mencionada de vaporización/concentración a través de dos procesos: alegorización y memoria que culminan en un mismo *destello conciliador*, protegiendo de la sensación directa”. p.199.

el de la Historia, *el umbral de un mundo primigenio de fantasía* como anota David Frisby, ya que se trata de un sujeto en concordancia con los primeros atisbos de la sociedad industrial. De hecho, el título de la obra de Benjamin que quedó inconclusa era *La prehistoria filosófica del siglo XIX*. Es decir, el momento que inauguraba una época, en el que se descorría el telón y así las miles de citas que componen la *Passagenwerk* son el intento de la reconstrucción cultural del origen (*der Ursprung*) de la modernidad centrada, claro está, en París en tanto capital del siglo XIX. A este proyecto de prehistoria de la modernidad le correspondía la disolución de dos obstáculos de índole historiográfica, a saber, la concepción historicista y en relación a ésta la idea, de progreso ya que lo que Benjamin pretendía —como ya hemos analizado— era traer el pasado para su reactualización. La arqueología que practica de la dimensión histórica de su *Passagenwerk* se apoya así en su base mítica, mediante la cual podía aislar de lo sucesivo una imagen eterna y permanente del proceso de modernización. En este sentido se plantea una época —en verdad se trata del momento primigenio de esta época— que anticipa lo que ocurrirá en el siglo XX: Marshall Berman en su riguroso estudio “Baudelaire: el modernismo en las calles” habla del autor de *Las flores del mal* como de un poeta profeta. Esta es también otra de las razones por la cual cobraron importancia los estudios de la lírica baudelairiana como paso obligado de la modernidad¹⁷. Benjamin escribe una serie de textos teóricos y críticos que corresponden a la etapa siguiente de la considerada hasta ahora, esto es, de la prehistoria de la modernidad. Si el centro de ésta era el Segundo Imperio (París como capital del siglo, la remodelación por Haussmann, las Exposiciones Universales de Grandville, Louis Phillipe y el *interieur*), la elección recaerá ahora sobre un hecho que llega a tener el valor de acontecimiento: la Primer Guerra. En verdad, demás está decir, que ésta significó en más de un sentido un punto de inflexión del siglo XX, sobre todo por los múltiples efectos que provocó y por la etapa que su término abrió llamada “época de entreguerras” la cual finaliza con la Segunda Guerra. Alrededor de este acontecimiento traumático respecto de la nueva situación del hombre de cara a todas las esferas de la vida, Benjamin elabora una

¹⁷ Tal como planteamos al principio de esta sección, son muchos los críticos del siglo XX que siguen el paso marcado por los estudios de Benjamin. Entre ellos se cuenta Marshall Berman que en su libro *Todo lo sólido se disuelve en el aire* escribe lo siguiente: “La reputación de Baudelaire en el siglo posterior a su muerte se desarrolló la línea sugerida por Theodore de Banville: cuanto más seriamente se ocupa la cultura occidental de la cuestión de la modernidad, más apreciamos la originalidad de Baudelaire y su valor como profeta y pionero. Si tuviésemos que nombrar a un primer modernista ciertamente éste sería Baudelaire”. p. 130.

concepción del hombre en función del nuevo sentido que cobra para él la experiencia, centro éste de máximo interés en su *Passagen-Werk* y los estudios baudelairianos. La conexión entre la prehistoria del siglo XIX y sus análisis del siglo XX es la noción de *experiencia* en tanto *Erfahrung*, una conexión que puede analizarse a su vez en el hecho de que ambos proyectos, los *Passagen-Werk* y los textos críticos que se dedican a esta cuestión, se yuxtaponen en el tiempo de elaboración, si no en forma absoluta.

El texto en el que Benjamin plantea la relación de la experiencia con la Guerra es *Erfahrung und Armut* ("Experiencia y pobreza") escrito en 1933. Haremos un análisis de esta problemática que atañe fundamentalmente al período de entreguerras que es, asimismo, el período en el que Vallejo escribe su obra hasta que muere en 1938, en momentos que tenía lugar la Guerra Civil Española, la cual representó el otro acontecimiento importante de ese tiempo anterior a la Segunda Guerra Mundial. En función del análisis, trabajaremos con un corpus textual formado por otros ensayos que completan la concepción benjaminiana acerca de la experiencia humana del siglo XX que son posteriores a *Experiencia y pobreza: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ("La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica") de 1935 y *Der Erzähler* ("El Narrador") de 1936.

Es claro que Benjamin en *Erfahrung und Armut* se propone una "filosofía de la experiencia" por dos razones fundamentalmente: una, porque el sujeto que le preocupa es el hombre en general y no tanto el intelectual; y otra, porque la experiencia comienza a funcionar como una noción abarcativa de la relación del hombre con el mundo en la medida en que se alimenta de la necesidad de una mutua integración. Si bien es posible descubrir el germen de una metafísica, es evidente que Kant funciona en Benjamin como un punto de partida pero también un real crítica a su teoría de los a priori trascendentales: la experiencia que Kant había definido como pasajera y quedaba fuera de su teorización es, ahora, el objeto de recuperación por parte de Benjamin. Fernández Martorell plantea que la tentativa de éste consistía en consolidar una noción de experiencia en la que pudiera integrarse los dos contenidos, es decir, también el empírico y no sólo el trascendental como había planteado Kant: *La elaboración de este concepto superior de experiencia debe hacerse superando las insuficiencias del pensamiento kantiano en tres puntos: consolidar la experiencia empírica, establecer la posibilidad de una verdad independiente del sujeto y por último, los prolegómenos de una metafísica*

futura. Benjamin trata de elaborar una filosofía capaz de contener una nueva concepción de la experiencia ligada directamente al conocimiento¹⁸. Por lo tanto, la crítica más consistente a Kant por parte de Benjamin es al mismo tiempo el objeto de su análisis: devolverle dignidad a la experiencia pasajera, esto es, otorgarle estatuto gnoseológico, considerarla desde el punto de vista científico. Con razón, Fernández Martorell escribe que para la concepción de Benjamin “todo conocimiento verdadero va unido irremediabilmente a hechos empíricos”, afirmación que tiene su punto de referencia en la crítica a los a priori kantianos¹⁹. Pero cabría suponer otra implicación en el caso de Benjamin, y es el hecho del profundo enlace que se establece entre los objetos de reflexión teórica y su propia situación como intelectual, como si la esfera de la experiencia vital determinara de algún modo la elección de sus objetos. No una determinación absoluta sino en el sentido de que la praxis vital se mezcla con sus intereses intelectuales: es posible leer esa dimensión de la experiencia propia inscripta en las líneas mayores de sus planteamientos. Basta decir que el paulatino y concreto proceso de pauperización que vive Benjamin (quien provenía de una rica familia burguesa) se transfiere como tema a muchos de sus trabajos.

En este contexto filosófico, *Experiencia y pobreza* fija como un origen para la nueva concepción de la experiencia de la Primera Guerra. Ella había significado un

¹⁸ El libro es *Walter Benjamin. Crónica de un pensador* (Barcelona, Montesinos, 1992). Sobre todo en el capítulo “Kant y la teoría de la experiencia”. Concha Fernández Martorell analiza el interés por y la influencia de Kant en Benjamin desde 1913 aproximadamente. Las influencias más productivas que pueden descubrirse en el pensamiento benjaminiano serían dos: la que estamos analizando ahora, es decir, “una filosofía de la experiencia”, aunque con una nueva significación, y el método crítico de análisis. Con respecto a este último tema que no es de interés para nosotros en este momento, Fernández Martorell expone una idea que indirectamente ilumina nuestro trabajo: “La crítica es para Benjamin un espacio idóneo del pensar y del conocer, única posibilidad frente a la decepción de la práctica social que en aquellos años estaba viviendo en su propia carne. En el seno de esta filosofía crítica están inmersos dos de los elementos que van a constituir tema de reflexión y debate de su polémica lectura de Kant: la metafísica y la experiencia. Ambos elementos se hallan vinculados con los acontecimientos históricos de aquel momento, son el revulsivo a los desastres que había supuesto la Gran Guerra”. De allí que no solamente Benjamin sino también Luckács y Bloch se lanzarían al hallazgo de una superación de la imagen burguesa del mundo en tanto filosofía de la vida (positivismo o kantismo) adjudicándole contenidos metafísicos. pp. 41-42.

¹⁹ Sigfrid Weigel en su libro *Enstellte Aehnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (Frankfurt, Fischer Verlag, 1997) traducido al español por José Amicola con el título de *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura* señala que hay en la obra una especificidad que depende enteramente del uso que hace de la cita. Al respecto escribe que “la propia configuración teórica de Benjamin a nivel discursivo o argumentativo hay poco ligar para reflexiones, tesis y figuras de otros autores, ya sea de textos literarios o científicos, así como también es raro encontrar en ella debates metateóricos o de historia de la teoría (salvo los párrafos acerca de diferentes teorías de la memoria en el libro de Baudelaire). Más bien es posible encontrar que lo que estructura su pensamiento son prácticas de la cita así como el redescubrimiento y la imitación distorsionada de figuras de pensamiento específicas en forma de relaciones temáticas a menudo completamente modificadas. Por lo tanto reconstruir *influencias* o *genealogías filosóficas* de su pensamiento significaría perder de vista siempre la especificidad de su obra”. p15.

derrumbre tal de la imagen burguesa del mundo que era necesario devolverle sus contenidos metafísicos ya que el hombre, según la imagen que Benjamin elige para dar cuenta de él en el período de entreguerras, era un *mínimo, quebradizo cuerpo humano*²⁰. Esta imagen aminorada y rota es un lugar común en todos los planteamientos teóricos acerca de la constitución del sujeto a partir de la modernidad. Pero nos interesa ahora definir la noción de *experiencia* en relación al acontecimiento histórico de la Primera Guerra a la que llama *pobreza de experiencia*: ésta es una pobreza respecto del nivel de su comunicabilidad; lo que habría producido la guerra era precisamente una disminución, un menoscabo en el proceso de transferencia que tiene lugar en el lenguaje de todo aquello que proviene de la praxis vital. Benjamin antes había explicitado que la lógica de este proceso de transferencia consistía en un movimiento definido como de *boca a oído*, movimiento que —junto con la idea de la pérdida de su comunicabilidad— pone al descubierto la estrecha relación entre la *experiencia* y el fenómeno del lenguaje, puesto que legar la experiencia (el legado es precisamente una de sus funciones específicas y esto fue así, agrega, a lo largo de la Historia) implica de hecho su transmisión verbal. Es decir, lo que se vive (lo que se percibe, lo que se experimenta, lo que se incorpora a la memoria, todo lo que atañe en última instancia a la praxis vital del individuo) se organiza como tal únicamente en el plano del lenguaje. Como se puede observar, esta postura de Benjamin tiene sus puntos de contacto con la filosofía del lenguaje a partir del siglo XX en tanto disciplina que pone en entredicho las concepciones lingüísticas que descontaban su suficiencia en materia de expresión.

Es así que la experiencia humana a partir de la Primera Guerra descrita por Benjamin tenía un punto de contacto con el mutismo, en tanto resultado de aquel acontecimiento bárbaro: *Entonces se pudo constatar que la gente volvía muda del campo de batalla. No enriquecida sino más pobre en cuanto experiencia comunicable*. Este empobrecimiento de la experiencia tiene dos características: por un lado sitúa la pérdida en el plano lingüístico y, por otro, forma parte de la nueva pobreza de la humanidad, esto es, una especie de nueva barbarie pero éste en tanto concepto positivo: esta pobreza de experiencia es una irrupción, la

²⁰ La cita completa pertenece a *Experiencia y pobreza* y es la siguiente: “Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba *el mínimo, quebradizo cuerpo humano*”. En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Buenos Aires, Taurus, 1989). p.168.

emergencia de una experiencia que ya no puede contar ni siquiera con lo inmediatamente anterior, como si hiciera *tabula rasa* de lo ya preservado por la humanidad y se viera compelida a la acción sin el respaldo o la garantía del legado como patrimonio inherente al concepto de *experiencia* (la acepción jurídica del término tiene que ver con la cuestión de la herencia cultural que una generación lega a la siguiente). De allí que la frase de Benjamin *nos hemos hecho pobres* alcance el estatuto empírico como correlato de las ideas desarrolladas por él en sus ensayos, como un enlace que muestra no tanto su índole testimonial (que ciertamente también lo es) como una necesidad de integrarse en tanto sujeto en el objeto de sus reflexiones teóricas; desde esta perspectiva el uso del nosotros apela a la disolución de la clásica polarización de la teoría del conocimiento sujeto/objeto para plantear un contacto más directo entre uno y otro, una vinculación atravesada por una dimensión colectiva del sujeto.

El ensayo plantea entonces tres atributos de la *pobreza de experiencia*: (a) su carácter de novedad (en el sentido de que equivale a una experiencia que surge, que tiene el valor de irrupción) alcanzó un estatuto de realidad; (b) al ser, por lo tanto, una experiencia real que comienza de cero y no se atiene al legado, adquiriría un carácter liberador no de la experiencia en sí (ya que ésta se manifiesta de otro modo) sino de la antigua concepción de experiencia; (c) lo que pone de manifiesto esta liberación a través de la discrepancia entre pobreza interna y pobreza externa es el carácter decoroso que tal experiencia pueda alcanzar; esto es, una tensión que Benjamin disuelve a través de la concepción del *decoro*, la cual equivale a la tentativa de lograr algún tipo de superación: *Pobreza de experiencia; no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No. Añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. La pobreza externa pertenece al orden económico y la pobreza interna al orden espiritual y anímico del hombre. Aunque aparentemente lo que Benjamin plantea como pobreza de experiencia parece estar más próxima a la pobreza interna del hombre, no lo estaría menos de la pobreza externa o material. El tratamiento en el ensayo de la cuestión económica no es menor sino uno de los fundamentos en los que Benjamin asienta su conceptualización.*

El análisis de lo económico tiene, en principio, como dos instancias: una es la de la explicitación temática y la otra la que se aproxima a lo que el mismo

Benjamin llamó sus *Denkbilder* vale decir, las imágenes del pensamiento o, tal como plásticamente traduce José Amícola el otro término *Bilddenken* como “un pensar en imágenes”. Con respecto a la primera, la economía aparece en todos los estamentos del ensayo como una tematización con distintas funciones. Al comienzo del ensayo, lo económico aparece como *tesoro* en la narración de una pequeña fábula de una de esas pequeñas historias que suelen transmitirse de padres a hijos. Aquí la economía es una laboriosidad más cercana a la economía que a la crematística, más próxima a una economía doméstica que a un intercambio monetario. Habría dos razones para que esto sea así: una porque el tesoro se aviene al tiempo antiquísimo de la fábula (*Es war einmal*: había una vez) correspondiente a una economía familiar, pre-capitalista, pre-industrial y la otra porque ese tesoro es un legado de los mayores cuya significación más inmediata remite menos a lo económico en sí que al bien simbólico que representa. Estas consideraciones adquieren en el ensayo un claro significado contrastivo respecto de la incidencia que cobra lo económico en la cuestión de la *pobreza de la experiencia*. La experiencia es la empobrecida pero también, como situación propia de la economía capitalista, no deja de lado el aspecto de la *pobreza externa* que es, en última instancia, inescindible de la *pobreza interna*. Este aspecto atraviesa el caso particular de Benjamin cuando escribe este texto en 1933, podríamos agregar, puesto que el suyo sufre ya el proceso de pauperización/proletarización. Los otros dos aspectos de la economía inscriptos en el nivel temático son: la que funciona como causa (la *pobreza de experiencia* es el resultado de la primera guerra mundial pero, como efectos en cadena, Benjamin enumera dos causas colaterales: la inflación y el hambre) y la que funciona como consecuencia de este sistema de producción (la crisis económica). Esta última —tematización aparte— es la misma que afecta a Benjamin como intelectual, de lo cual inferimos ese enlace entre lo que reflexiona y lo que vive, entre el objeto de su reflexión teórica y el sujeto que lo experimenta. Ahora bien, la crisis económica aludida en este ensayo de 1933 es el índice nefasto de una guerra en ciernes (que efectivamente tendrá lugar una década después) pero Benjamin hace una distinción que es crucial en su teoría de la *pobreza de experiencia*: hay dos barbaries. Una es la barbarie económica, el enclave de poder que el capitalismo genera constituida por los pocos poderosos que concentran el dinero y, simultáneamente, representan lo inhumano y se dice de ellos que son *más bárbaros, pero no de la manera buena*. La barbarie buena, en cambio, es la que constituye a los muchos (a todos los que restan descontando en

minúsculo enclave de los que ostentan el poder económico), los que tienen que arreglárselas con poco. La barbarie buena remite a la *pobreza de experiencia*: los que la viven tienen que conformarse partiendo de cero y con muy poco. En la línea modernista de los pronósticos, Benjamin desarrolla la idea positiva de que la supervivencia de la humanidad depende de los que pertenecen a la barbarie buena de la *pobreza de experiencia* al ser capaces de resistir a la cultura con edificaciones, imágenes e historias. La diferencia que subyace al planteo benjaminiano no es otra que la que se establece entre el Capitalismo y las formas alienantes que derivan de él, entre el dominio del *dinero* y la destitución de la experiencia. A esta destitución, a esta pérdida Benjamin la denomina *pobreza de la experiencia*. Pero, más allá de la economía como instancia temática, Benjamin describe una serie de imágenes correlativas de la serie de conceptos: son los *Denkbilder* del ensayo. Señalamos en éste tres ejemplos.

El primer ejemplo: al señalar que se observa en la experiencia una disminución de su capacidad de comunicabilidad, Benjamin afirma que el siglo XX descubre que *la cotización de la experiencia ha bajado*. La imagen de la bolsa como arquetipo de las operaciones financieras le sirve para introducir el movimiento bursátil de lo económico en lo interno de la experiencia. La función de la imagen del pensamiento (Sigfrid Weigel es más explícito todavía: “sostiene que “en la obra de Benjamin no se pueden separar los modos de pensar y de escribir”²¹) equivale en la escritura a una *reformulación* de los conceptos de su teoría. El vínculo entre el orden económico y el que corresponde a la experiencia empobrecida produce otra representación distinta del concepto-base de su teoría que es, en este caso, la pérdida de algo constitutivo de la experiencia. Esta disminución que atañe fundamentalmente a cuestiones de herencia cultural es equiparada a la baja de las cotizaciones, reformulación que confirma en la imagen lo que había planteado el nivel temático del ensayo.

El segundo ejemplo: ante la evidencia de la aserción *Nos hemos hecho pobres*, Benjamin hace más gráfica su conceptualización de la pérdida de la cultura

²¹ En esta dirección Weigel sostiene la idea de que investigar el parentesco de las imágenes y figuras de pensamiento equivaldría a desconstruir el proceso formativo de su teoría. El enfoque acerca del origen de “estas figuras de pensamiento” (las *Denkbilder*) está en conexión con “el interés por parte del trabajo benjaminiano de determinados conceptos” y el crítico alemán afirma que aquéllas lo que hacen es establecer con el conjunto de nociones o conceptos una reformulación definida en estos términos: “una formulación diferente, un desplazamiento en la configuración lingüística, una representación modificada de una imagen ya utilizada a menudo en sus propios escritos” pp. 15-16. Por otro lado, Weigel interpreta que la función de los *Bilddenken* es la tentativa por hallar una salida a las aporías surgidas de una crítica de las ideologías. pp. 14-15.

en tanto bienes simbólicos que el hombre fue construyendo a lo largo de los siglos: *Hemos entregado una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor*²². La imagen es nítidamente irónica y por ello mismo portadora de una significación dramática. En tanto función simbólica, la experiencia se ve destituida y dilapidada ya que, como escribirá tres años después en *El narrador (Der Erzähler)*, está a punto de desaparecer²³. En este texto escrito en 1936, Benjamin retoma ideas e incluso hasta transcribe ciertos párrafos de *Experiencia y pobreza*. Al escribir en aquél que la *experiencia* está a punto de ser retirada del horizonte vital del hombre, vuelve no sólo a confirmar su descripción de ese fenómeno como una baja en la cotización de la experiencia sino que ahora agrega otro juicio que intensifica éste: *la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. Basta echar una mirada a un periódico para corroborar que ha alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, sufrieron de la noche a la mañana transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles*²⁴. Una “nueva baja”, un “seguir cayendo”, son todas expresiones que radicalizan la idea primigenia del ensayo de 1933. Volviendo a éste, la imagen a la que Benjamin echa mano para efectuar su reformulación pertenece nuevamente al ámbito de lo económico: si antes era la Bolsa la que servía para expresar la caída de valores (¿axiología o economía política?) ahora recae la elección sobre la casa de empeños donde la transacción es menos impersonal de las que se establece en la Bolsa pero, al mismo tiempo, más empobrecedoras por cuanto es una operación desventajosa para quien la efectúa: debe entregar lo que le pertenece como propio por menos valor del que tiene. La transacción económica es despereja y obligada: no hay otra salida posible que aceptar lo que se impone de un modo categórico: ésta es la lógica de la crisis económica como resultado de un sistema capitalista que enriquece a pocos y

²² Benjamin, W. En: “Experiencia y pobreza” que forma parte de Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. p.173.

²³ En *El narrador* Benjamin reconfirma esta idea: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retiradas: la facultad de intercambiar experiencias” (p.112, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991). Este ensayo analiza la experiencia desde la figura del *narrador*; por lo tanto, en este caso, la experiencia conforma los materiales de donde aquél extrae sus historias: así puede tener dos propiedades, ser experiencias propias o transmitidas. Si se trata de este último tipo, vale decir, experiencias que fueron transmitidas por otras personas, el narrador “tiende a iniciar sus historias con precisiones sobre las circunstancias en que ésta fue referida, o bien la presenta llanamente como *experiencia propia*” p. 119.

²⁴ Benjamin, W. En *El narrador*. (Op. cit. p.112).

empobrece a muchos.

El tercer ejemplo: completa, en verdad, el segundo y se trata de lo que Benjamin denomina *la pequeña moneda de lo actual* para referirse a una metáfora recurrente en el discurso filosófico como lo es la metáfora monetaria como equivalente de la noción de *concepto*. Pero *la pequeña moneda de lo actual* rebaja de algún modo su lugar adquirido en la tradición de la filosofía para proponer una actualización disolvente en la medida en que el referente de la metáfora monetaria es una pérdida, un desagio, una destitución. El presente deviene la moneda y ésta es pequeña, un atributo que vuelve a reponer la aminoración, la merma del proceso que conduce a la *pobreza de la experiencia*. Estos tres ejemplos, que funcionan como los *Denkbilder* de su teoría, reorientan la significación del título como una relación copulativa: *Experiencia y Pobreza*. Esta relación enfrenta, como hemos visto, dos órdenes, esto es, lo económico y lo cultural implícito en la noción de experiencia estratificada a su vez en varios niveles o subniveles: el nivel jurídico, el nivel simbólico, el nivel axiológico o el nivel estético. Respecto de este último lo hace emblemáticamente en los análisis acerca de otra relación, la que entabla el narrador con las experiencias propias o referidas y que conforman a su vez la posición del narrador dentro del mundo contextual en el que está inserto. En realidad esta relación encubre la concepción no ortodoxa que Benjamin tiene de los nexos entre estructura y superestructura del marxismo ortodoxo. Por momentos y debido al tratamiento del orden económico, podría llegar a verse en el ensayo la tendencia a una valoración causal de los dos componentes. Sin embargo, las afirmaciones contundentes que parecen funcionar sin ninguna mediación (tal era la crítica que le habían hecho Adorno y Horkheimer) son sólo aparentes en la medida en que Benjamin plantea no tanto el reflejo como la *expresión* (*der Ausdruck*) entre estructura y superestructura. Esta posición es clara en el proyecto ideológico que lleva a cabo con su *Passagen-werk* donde llega a escribir *la expresión de la economía en su cultura*²⁵, es decir, establecer la relación expresivista entre economía y cultura. La aspiración materialista de Benjamin, en este aspecto, no

²⁵ La cita la tomo del artículo de José Sazbon ("Historia y paradigmas en Marx y Benjamin") que lo hace de la edición *Das Passagen-Werk* , edición a cargo de Rolf Tiedemann, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, PW: K 2,5. El artículo de Sazbon se encuentra en *Sobre Walter Benjamin, Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Goethe-Institut, 1993. El crítico argentino escribe que "las condiciones económicas que determinan la existencia de la sociedad se encuentran expresadas en la superestructura y no simplemente reflejadas. Por otro lado, Benjamin aplica esta noción a su propio trabajo e indica, así, tanto su autocomprensión del empeño teórico iniciado como la dimensión epocal que asigna a su objeto de estudio." p.93.

deja de ser rigurosa tal como puede comprobarse al comienzo de su *Das Kunstwerk* de 1935, dos años después de escribir *Experiencia y Pobreza*. Benjamin vuelve al análisis de la problemática recurrente en el marxismo según la cual las superestructuras van a la zaga²⁶ de las estructuras económicas y sostiene que la cultura no se subordina a la economía. Tal como lo plantea el comienzo del mencionado ensayo, Benjamin buscaba desprenderse de categorías como creación, genio, misterio y perennidad.

²⁶ Al comienzo de "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" (*Discursos interrumpidos I*, pp.15-59) Benjamin escribe: "La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción" (p.18) .

Capítulo 3

EL DINERO COMO REPRESENTACIÓN Y COMO RETÓRICA EN LA POESÍA VALLEJIANA

horror que a la ciudad prestó la sierra

Francisco de Quevedo

La poesía de César Vallejo mantiene con la tradición una relación particular pero en realidad todo poeta la tiene. Esa relación es la huella del contacto que el poeta establece con el fondo que le otorga la poesía de su lengua. En la historia de la poesía latinoamericana hay un rasgo común a cuatro poetas fundamentales de nuestra tradición: se trata de los poetas-lectores, aquellos que primero leen toda la poesía de su lengua y luego devienen poetas. La lectura del repertorio poético de la Rivadeneyra en José Martí, los ejercicios de imitación de estilo que practica el joven Rubén Darío, la lectura meticulosa y microscópica de Vallejo que puede verse en su tesis sobre el Romanticismo en la poesía castellana, el Borges lector del barroco español. Todos estos ejercicios previos del poeta —tema que excede los límites de nuestro trabajo— revelan hasta qué punto la lectura genera escritura y determina la formación de un poeta a través de lo más genuino de su materialidad: la lengua propia.

Por tal razón nos proponemos en este capítulo dos cuestiones fundamentales: el análisis del dinero en la poesía vallejeana y la manera con que ésta se sitúa con respecto a la tradición latinoamericana. De un lado, la tematización del *dinero* desde los textos coloniales y fundamentalmente desde la tradición clásica retomada por el Barroco de Indias en los cuales puede leerse el tópos del oro y los metales y todos sus sucedáneos (la riqueza, la abundancia, la moneda, las alusiones a la avaricia). Un tópos privilegiado entre todos: el *auri sacra fames* se confunde con la historia del continente, blanco codiciado por los conquistadores en su sed de oro. La modernidad de los poetas modernistas, como trataremos de examinar, actualiza el topos de la retórica clásica ante la consolidación del capitalismo. Por lo tanto, se vuelve necesario para esta lectura distinguir entre el *dinero* como representación, como tema, y, por el otro, el *dinero* como retórica, como especulación. Si respecto del primer enfoque el dinero está presente y con él la aparición de un “efecto de realidad”, respecto del segundo planteo su presencia remite a un orden simbólico, a una retórica equivalente a la especulación del dinero.

Desde el Barroco de Indias a la Vanguardia, la historia de la literatura latinoamericana no ha dejado de hablar del dinero. Pero, a fines del siglo XVII, afianzada ya en el continente una conciencia criolla, la imagen de la Conquista

cambia en las dos orillas : también, en la península, la sátira quevediana impugna —apelando a la tradición clásica— el elogio a los conquistadores y las hazañas cometidas. Quevedo y otros poetas barrocos peninsulares reprueban el topos del *auri sacra fames* en todas sus variantes : como codicia, como riquezas mal habidas, como empresas mercantiles, como aventuras de navegación. A partir de este punto de anclaje entre la autocrítica española y el nacimiento de una conciencia criolla, el *dinero* inicia la consolidación del otro imperio, el capitalismo económico. En un soneto de Quevedo leemos un verso que puede equivaler a la reformulación invertida —como veremos en el capítulo 5— de la estructura enunciativa de la poesía vallejana :

horror que a la ciudad prestó la sierra

Es decir : toda la poesía de Vallejo se establece al revés del enunciado de Quevedo en la medida en que es el horror de la ciudad como sede del dinero el que cancela los lazos afectivos, la *Gemeinschaft* de la sierra andina, el ámbito familiar. Quevedo se refiere a la riqueza de la sierra : el oro. Sin embargo, cuando el poeta peruano se refiere al poeta español en *España, aparta de mí este cáliz*, lo definirá como *ese abuelo instantáneo de los dinamiteros* en una compleja alusión poética, transferida ahora al plano de la lengua, a sus capas más profundas. Pero una de sus referencias alude al trabajo de los mineros cuando éstos dinamitan las minas con el propósito de extraer los metales escondidos en su interior. En un punto, Vallejo coincide con Quevedo en criticar la riqueza convertible en dinero, en mercancía, en oro del Perú. El horror de la sierra alude al *oro del Perú* cristalizado en una locución de la lengua que, como toda locución, equivale a la moneda corriente del idioma: *cuesta un Perú*.

En épocas distintas, Quevedo y Vallejo practican el mismo ejercicio : ponen al abrigo la ética (o la moral) del artista en un mundo mercantilizado.

3.1. La tradición latinoamericana de las *Crónicas* a la *poesía modernista*

“Si la imagen de la ventana enrejada transformada en balcón define la metamorfosis urbana con su tránsito al democratismo francés, otra (imagen) insistente define los verdaderos ideales de la modernización: el oro.”

Angel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*

La crítica latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX (entre los nombres más prominentes debemos mencionar a Rafael Gutiérrez Girardot, Angel Rama, Carlos Real de Azúa, Noé Jitrik, Julio Ramos, David Lagmanovich, Susana Zanetti, Hugo Achugar)¹ han coincidido, con las consabidas diferencias de sus interpretaciones, en la consideración del Modernismo latinoamericano como el primer fenómeno poético en el que se lleva a cabo la autonomía literaria. Un proceso —como lo puntualizan claramente y lo estudian en detalle entre los críticos antes mencionados Angel Rama y Gutiérrez Girardot— que atañe al mismo tiempo al pasado de la tradición hispanoamericana, pese a que forma parte de la Modernidad. Por dos razones obvias cabe su señalamiento: primero porque el proceso de autonomización literaria no se realiza por generación espontánea (más bien necesita de muchas generaciones) sino a través del desarrollo que tiene lugar en la historia latinoamericana y sus esferas específicas (políticas, económicas, sociales, culturales); segundo, porque este proceso de autonomización había sido, a lo largo de la historia, el constante anhelo de los diversos órdenes que, desde el Barroco de Indias del siglo XVII hasta fines del siglo XIX, trabajaban con los modelos europeos. Por lo tanto, la concreción de la autonomía literaria a fines del siglo XIX en Latinoamérica resulta problemática y asintótica y, al mismo tiempo, inescindible de la tradición: *problemática*, porque en la sociedad burguesa el arte juega un rol contradictorio por el hecho de protestar contra un orden denigrado en el presente, al cual, como contrapartida, le queda la nostalgia del pasado o el sueño del futuro; *asintótica*, porque a la autonomía literaria o cultural no le corresponde una autonomía en el orden económico o social y, finalmente, su carácter de *inescindible* con respecto a la tradición señala una paradójica continuidad en su discontinuidad con el pasado, huella que indica la ruptura que establece la nueva

¹ Nos referimos fundamentalmente a los siguientes trabajos críticos: *Las máscaras democráticas del Modernismo*, de Angel Rama; *Modernismo*, de Gutiérrez Girardot; *Las contradicciones del Modernismo*, de Noé Jitrik; “El modernismo y las ideologías” de Carlos Real de Azúa; los trabajos críticos sobre el análisis del poema modernista de David Lagmanovich; la descripción del fenómeno modernizador de la época modernista de Susana Zanetti; la poesía uruguaya del 900 de Hugo Achugar y el libro de Julio Ramos sobre la modernidad del modernismo.

respecto de la vieja estética. “El acierto de esta solución positiva² —Angel Rama se refiere a la nueva estética modernista en su brusca ruptura radical de la evolución literaria— no puede atribuirse solamente al talento de los escritores de ese período finisecular, sino también a la lenta consolidación que había producido la autonomía literaria del continente”. La cita manifiesta la paradójica colisión de fuerzas que no disimula las contradicciones inherentes al proceso de modernización: de un lado, una “brusca ruptura” y, del otro, una “lenta consolidación”. Sin dudas, la modernidad opera a través de esta lógica tan peculiar que puede conjugar una temporalidad acelerada (la velocidad se vuelve el patrón de medida de la vida cotidiana: el tránsito urbano y los nuevos medios de locomoción, paradigmáticamente descriptos por Bertold Brecht en su relato *Der Irrtum*) con una

² Es el artículo de Angel Rama titulado “Autonomía literaria americana” aparecido en la Revista *Sin Nombre*..... El crítico uruguayo pergeña tres etapas en este proceso de autonomización: a) el manifiesto fundacional (es Andrés Bello el primero en fijar la punta de la autonomía literaria en su poema-manifiesto “La agricultura de la zona tórrida” en 1826, año de la emblemática batalla de Ayacucho que consolida el triunfo de los patriotas y clausura la colonización española en América del Sur; este poema de estética neoclásica está dedicado en verdad a la agricultura como actividad práctica y utilitaria, y no a la naturaleza considerada como paisaje, de lo cual se infiere la misión educadora del polígrafo americanista orientada hacia las “élites”; b) la estética romántica (su aspiración era apelar a públicos más amplios que las “élites” del continente; su pretensión de llegar al pueblo les hace desplegar una estética más orientada a la imaginación que a la comprobación del dato real, aun si el romanticismo generó, en sus aspiraciones populistas, nociones decididamente dicotómicas como ‘el bien / el mal’ o civilización / barbarie, el típico tópos del color local y los asuntos emocionales que caían en lo lacrimógeno y lo grotesco. De todos modos, en el romanticismo “no era el pueblo el que hablaba y nada lo prueba mejor —continúa el crítico uruguayo— que la escasísima difusión de los productos literarios de ambas élites”. Sin embargo, Rama rescata bajo el mote “la imaginación sueña el mundo”, una operación plausible de ser considerada el antecedente inmediato de la autonomía literaria llevada a cabo por los modernistas; ésta consiste en una mirada que se concentra en la “otredad” y genera una suerte de onirismo preñado de potenciales inconscientes y sexuales que conduce a la *otra escena* entendida como el espacio por antonomasia de lo imaginario. Escribe Rama: “(El Romanticismo procura) el derecho a la imaginación libre por debajo de las racionalizaciones intelectuales (refiriéndose a las de los neoclásicos)” y también intenta hablar en una lengua existencial, fuertemente emotiva y connotada artísticamente acerca de esa cruda realidad que quisieran borrar bajo el enmascarado culto europeizado”; y c) la *conquista de las culturas internas* -que correspondería a la estética realista— alude a las literaturas rurales y suburbanas cuyos componentes tradicionales se habían folklorizado; se trata entonces del Realismo que sí amplía la base receptora con la incorporación de las “colectividades que habían sido golpeadas por el proyecto liberal de transformación de la economía y la sociedad”. La inicial propuesta de Bello se resignifica entonces en el marco de la *nacionalización*, corriendo el riesgo de desembocar en un contrasentido al elegir una temática regional o localista en conjugación con los modelos europeos (Rama trabaja como texto paradigmático el *Martín Fierro* y la guachesca, pero a escala latinoamericana señala las obras de Blest Gana, Acevedo Díaz, López Portillo, Machado de Assis, Cambaceres, Miguel Cané) y d) la *integración literaria nacional* que en el sistema crítico que Rama construye equivaldría a una mayor radicalización del punto anterior y a una etapa, en este proceso de la autonomización, inmediatamente previa al modernismo en la medida en que el concepto de “integración literaria nacional” apela a un contundente reforzamiento del proyecto nacionalista (la figura de Tomás Carrasquilla oficia, aquí, de paradigma). Esta etapa afirmativa compuesta de un haz de modalidades literarias del Realismo (regionalismo, costumbrismo, criollismo) es en verdad simultánea del Modernismo y adquiere una doble función: consolidar las literaturas nacionales y abonar el terreno para la irrupción extranjera que reclama la internacionalización de la literatura y de otros múltiples aspectos de la vida, de la economía al arte, generando una nueva tensión y una brusca ruptura de la evolución literaria”. p.24. (El subrayado es nuestro).

diacronicidad morosa escandida como es sabido por los intereses económicos del poder dominante. En este sentido la primera puede operar necesariamente sobre el terreno de la última, en cuyo decurso se conforma el substrato cultural que constituye toda tradición. Agrega Angel Rama en este artículo que sin la propuesta de Bello en 1823 de la necesidad de una autonomía de las letras americanas, no habría sido posible aquélla que el Modernismo finisecular va a realizar.

Precisamente la compleja categoría de la autonomía del arte (categoría ideológica como señala el crítico alemán Peter Bürger³ puesto que combina un momento de verdad al resolver desvincular el arte de la praxis social y un momento de falsedad al ocultar la dimensión histórica del arte, concebido por lo tanto como una "esencia" no determinada) fue el origen de una serie de lecturas críticas que consideraban el modernismo como una estética escapista, servil en su presunta evasión de la realidad, en fin una literatura que, impugnada como torre de marfil, llevaba al extremo la categoría del arte por el arte. Lo que los críticos antes mencionados ponen de manifiesto, de una manera u otra, es una concepción diferente de la estética modernista. Esta confirma por un lado la autonomización literaria pero, por otro, enfatiza su carácter problemático, a saber, el hecho de que ésta en consonancia con el liberalismo no produjo a su vez una autonomía en el orden socioeconómico. La fina lectura de Rama, al establecer cuatro fases previas a la autonomía modernista, representa un aporte relevante al discurso crítico en la medida en que focaliza la literatura latinoamericana como un proceso, una evolución literaria que es rupturista por tradición. Proceso que no sólo restablece el orden historiográfico de la serie literaria, gracias al cual cobra su exacta significación el valor de la autonomía modernista en tanto ruptura. También Rama abre el camino para reconocer en el modernismo la dimensión simbólica de su escritura y, al mismo tiempo, refutar posturas críticas como las de Marinello que sostenía que esta estética finisecular representó *el vehículo deslumbrante de una evasión repudiable, el brillante minero de una grieta desnutridora*⁴. La respuesta de

³ En su libro *Teoría de la vanguardia* Peter Bürger plantea que el rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa reside en su separación de la praxis vital que había propugnado el *esteticismo*; éste transformó esta instancia desvinculante de lo social llevada a cabo por la institución arte en el contenido esencial de la obra. De allí entonces como plantea el crítico alemán esta segregación de la esfera social devino el *síntoma de la autonomía del arte burgués*. El obstáculo de la autonomía literaria reside en no concebir esta separación como un producto histórico-social. Bürger, Barcelona, Ediciones Península, 1974. Traducción de Jorge García y Prólogo de Helio Piñón.

⁴ Del libro de Juan Marinello *Once ensayos martianos*, La Habana, 1964. En esta perspectiva de lecturas críticas incriminatorias respecto de la ideología del Modernismo, Carlos Real de Azúa plantea que su punto de partida fue el trabajo de Luis Alberto Sánchez de 1941 llamado *Balance y Liquidación del Novescentos* y que siguieron esta línea Juan Marinello, Jorge Abelardo Ramos y Hernández Arregui. El aspecto más relevante del excelente artículo de Real de Azúa es su postura

Rama es una contracrítica a esta postura de Marinello :

Estuvo el modernismo al servicio de los pueblos en la medida en que comprendió la necesidad de apropiarse del instrumental, de las formas y de los recursos literarios de la literatura creada al calor del universo económico europeo, y fracasó en la medida en que su deslumbramiento ante la nueva manufactura le condenó, y sólo parcialmente, muy parcialmente, a la actitud servil imitativa /.../ Pero sin duda no resultó “grieta desnutridora”: ninguna poesía moderna puede prescindir de la aportación del modernismo, que estableció las bases de una creación autónoma y vigente; nutre la poesía posterior, le permite vivir y desarrollarse.

Si, por un lado, se puede constatar en el planteo de Rama hasta qué punto su posición crítica es la refutación de la tendencia incriminatoria al Modernismo, por el otro emerge en la misma cita del uruguayo la cuestión del desfase entre la instancia literaria y cultural y el proceso socioeconómico, desfase que se considera paralelo al afianzamiento de una economía capitalista en Latinoamérica. Ante la imposición de un sistema económico que obligaba, cada vez más a la dependencia, el modernismo literario con sus modos de apropiación propondría una independencia ganada, paradójicamente, a partir de los modelos europeos. En este sentido, la posición de Rama es tributaria de la fructífera noción de *independencia involuntaria* de Alfonso Reyes, noción ésta tan ingeniosa como constativa de la manera como los latinoamericanos para hacer efectiva la emancipación de lo español procedieron a la apropiación de lo francés y con ésta *indirectamente* a la recuperación o el redescubrimiento de la cultura latinoamericana. Otra forma de explicar este proceso, como plantea sagazmente Carlos Real de Azúa en el ya citado artículo, sería a través del contraste entre visión original y visión alienada, única confrontación por la cual “los latinoamericanos aprendieron a percibir su propia realidad”. Azúa transcribe, además, la opinión de Pedro. E. Coll de que las literaturas extranjeras equivalen metafóricamente a un *viaje ideal* como parámetro primordial por cuanto sirve para

diferenciadora con respecto a la línea mencionada, señal que ya se advierte en el título: *El modernismo literario y sus ideologías* (el subrayado es nuestro). Plural éste que representa la base de su interpretación de conjunto: “Pienso por mi parte que, además de las razones dadas (se refiere al hecho de que la cuestión de la ideología es necesario encuadrarla ya sea en la adscripción de tipo personal, ya sea de tipo grupal y de que, además, este doblez entrañaría un comportamiento ambiguo) ello ocurre por cuanto siendo la operación literaria acción humana intencional que se moviliza consciente o inconscientemente hacia metas y valores, estas metas y estos valores pueden asumir muy distintas significaciones según sea el contexto personal o social en que se los concibe”, p.44. Carlos Real de Azúa. En: *Escritura, Teoría y Crítica Literaria*. Año II, N 3, Caracas, enero-junio, 1977.

distinguir lo peculiar de la cultura propia⁵.

En este sentido, Noé Jitrik en su libro *Las contradicciones del modernismo*⁶, en la línea trazada por Angel Rama, es quien plantea una correspondencia muy productiva para nuestro análisis: el capitalismo como sistema económico representa un fenómeno acumulativo correspondiente en el sistema poético del modernismo a la riqueza de la escritura. Antes de elaborar una interpretación de la manera como se constituye la cultura latinoamericana como tal, Jitrik hace una descripción de esta correspondencia capitalismo/modernismo que denomina “zonas de pasaje”, una noción que funciona inspirada en la metáfora de la *máquina fabril*, cuyo comportamiento semiótico equivale a inscribir en su lectura sociológica la categoría de *mediación* a fin de superar el esquematismo mecanicista de la teoría del reflejo.

A partir de nueve conceptos básicos (fabricación en serie, multiplicación de series, acumulación, tecnología, valor, consumo, aprovechamiento de experiencias, imaginación y exhibición), Jitrik analiza la manera como la escritura modernista puede ser considerada una práctica productiva, en este caso, en correspondencia con el modo de producción capitalista que empezó a imponerse en el continente alrededor de 1880. Así, dichas *zonas de pasaje* tenderían el puente de la ideología del liberalismo a través de conceptos que harían efectiva la mediación entre ambas prácticas: uno de ellos, la correspondencia individualismo/subjetivismo e invento/originalidad, podría construir el sistema de producción capitalista. Desde esta perspectiva, el “invento” (en tanto resultado del subjetivismo en el campo del desarrollo industrial correspondiente a la “originalidad” en el campo del modernismo) no se opone al concepto de “máquina”. Más bien son uno y otra para Jitrik complementarios, puesto que el “invento” desemboca en la “máquina” haciendo de “correa de transmisión hacia la industrialización”, aspecto que encarna el orden socioeconómico. Por lo tanto, este pasaje como “correa de

⁵ En el artículo ya citado de Carlos Real de Azúa, leemos que “en el caso del modernismo literario latinoamericano, ese verdadero *volapuk* de influencias y modalidades que involucró, surge no sólo de una debilidad de la convicción sobre el ejercicio de la literatura como develación de la realidad humano-social sino de una conciencia sustancialmente positiva que obró en la minorías letradas sobre la variedad, la riqueza y la capacidad de sustitución del mundo representacional de la cultura en su conjunto y de la especial de algunas sociedades”, p.60. Esta posibilidad de “sustitución del mundo representacional de la cultura” podría interpretarse como un *Ersatz* que intenta mitigar los embates negativos en algún aspecto para el artista de una sociedad burguesa y eminentemente materialista y que contiene in nuce los elementos básicos de la severa crítica que el artista modernista lanza contra el Capitalismo. Por otro lado cabría la interpretación de que tal instancia sustitutiva apele al mundo de la imaginación del artista (lo cual acercaría la estética modernista a la romántica), “una especie de estereotipo vital y mental asumido imaginativamente” (p.60).

transmisión” entre campo industrial y campo poético no equivalen a ideologías sino a articulaciones en tanto modalidades de estructurar ambas instancias. Jitrik plantea, como mediación, como punto que las estructura y las relaciona, el periodismo. Actividad ciertamente emblemática en el contexto del modernismo latinoamericano porque representa la correa de transmisión de modos diferentes de producción. Nos interesa de esta problemática (en este momento y en relación al tema de nuestro trabajo, es decir, la relación “subjetividad y dinero” en la poesía vallejana) señalar un punto de origen esencial del modernismo en tanto fenómeno sociológico que es la relación entre poesía y economía, que se suscita en ese emergente proceso modernizador conocido como *la profesionalización del escritor*. Emergente, es decir, incipiente, puesto que no se hará efectivo sino hasta muchos años después cuando se constituya con contornos bien delineados la esfera de un público lector. De todos modos, la paradoja en el período modernista reside precisamente en el hecho de que la actividad periodística funcionará como sustituto económico del poeta: es el artículo o la crónica del diario y no el poema la escritura que le proveerá a aquél del dinero necesario para su sustento. Por lo tanto, el diario deviene mediación-bisagra, espacio comunicador, “ejemplo —como escribe Jitrik— de actividad productiva situada entre otras dos /.../, (encarnación) de los dos campos; más aún, el diario habría sido el terreno real donde se produjo el pasaje de uno a otro campo”. Ahora bien, estos dos campos — el poético y el socioeconómico— representan a su vez una relación conflictiva para el modernismo: constituye el punto neurálgico y frecuentemente deceptivo para el poeta modernista que le lleva a sentirse escindido, tironeado, zozobrado entre el Parnaso y el Agora, entre el mundo ideal de la poesía y ese nuevo espacio público representado⁷ por el periódico que había reemplazado el “espacio deliberativo del parlamento o el concejo”; este nuevo espacio público no estaba “delimitado física o políticamente —escribe en *Rubén Darío: espacio público y espacio privado* el crítico uruguayo Hugo Achugar— sino constituido, en lo fundamental, por el ejercicio de un debate sobre la propia sociedad y sus varios centros de poder”. Esta

⁶ Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, El Colegio de México, México, 1978.

⁷ El artículo de Hugo Achugar fue una ponencia leída en Bs As en 1988 y cedida su fotocopia al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bs As. Transcribo el párrafo entero: (desde el periodismo) “los modernistas reflexionarán sobre política y sobre economía, sobre miseria, modernización, industria, desempleo, las invasiones norteamericanas, el anarquismo, la inmigración, el destino de la raza latina, la democracia y, por supuesto, sobre el arte, el artista, la educación y la propia función de la prensa y de los periodistas literatos.” El hecho es que esta función pública del poeta periodista o del poeta opinante se ejercía conjuntamente con la del poeta puro”. Mimeo, 1988. Ignoramos si Hugo Achugar publicó este artículo.

confrontación produjo en los poetas modernistas, que se vieron así compelidos al trabajo periodístico para subsistir y obtener de él dinero, reacciones disímiles; algunos, con frecuencia, sostenían que el periodismo atentaba contra la concepción de la poesía a la que intentaron resguardar en un ámbito privado construido como *interieur*, espacio que podía todavía retener la dimensión aurática del arte y procurar un refugio al yo del poeta ante la sociedad alienante y cada vez más mercantilizada. Es el caso de Julián del Casal entre los que pertenecen a la primera generación modernista que concebía el periodismo la institución más nefasta por cuanto provocaba la despersonalización del poeta; pero es curioso advertir que, todavía en 1933, Rufino Blanco Fombona en su libro *Camino de perfección* escribe decepcionado y arrepentido, después de tantos años, de “haber incurrido en el delito feo, de lesa majestad artística, a que nos constriñe nuestra época: escribir en los periódicos”.

Como muy bien señala Angel Rama, la transformación del escritor en periodista forma parte de la empresa histórica de la burguesía⁸ y a los poetas no les ocasionó a decir verdad ninguna alegría porque precisamente vieron en esa actividad una obligación económica, un gravamen a despecho de la vocación artística, aun si el periodismo significó la indispensable fuente de recursos y al mismo tiempo la puerta para entrar a la escena de la modernidad⁹. La conclusión a

⁸ En este sentido la tesis de Angel Rama también es sostenida en su libro de 1984 por el crítico inglés Terry Eagleton, *La función de la crítica* (Barcelona- Buenos Aires. México, Paidós, 1999): “La crítica europea moderna nació de la lucha contra el Estado absolutista. Durante los siglos XVII y XVIII, la burguesía europea comienza a forjarse dentro de ese régimen represivo un espacio discursivo diferenciado, un espacio de juicio racional y de crítica ilustrada ajenos a los brutales usos de una política autoritaria”. Si bien el contexto de la cita atañe obviamente al ámbito europeo y concretamente al campo intelectual inglés (incluso Eagleton legitima su perspectiva a partir de la opinión de Jürgen Habermas cuando afirma que la esfera pública se había desarrollado antes en Inglaterra que en ningún otro lugar porque la nobleza y la aristocracia inglesas “tradicionalmente involucradas en cuestiones de gusto cultural, también tenían intereses económicos en común con la clase mercantil emergente”), entonces si bien se enfatiza el ámbito europeo, Rama afirma que la historia de la cultura latinoamericana fue la sombra de la historia de la cultura europea pero al mismo tiempo “es la historia de un esfuerzo obsesivo de autonomía” desde la Colonia hasta nuestros días. Con este juicio se pone en evidencia la historia activa y no pasiva de una relación compleja entre Europa y Latinoamérica y que el proceso de autonomización compromete las diversas esferas políticas, económicas, sociales y culturales. *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*, (Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970) op.cit. p. 20.

⁹ En el capítulo “Los poetas modernistas en el mercado económico” perteneciente al libro *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970) Angel Rama analiza la conflictiva relación en los poetas modernistas entre poesía y economía finisecular que impone decididamente la instauración del mercado, el cual hizo que el arte deviniera mercancía y el artista productor de mercancías. Uno de los temas de acceso a esta problemática es la función que adquiere el periodismo en los albores de la modernidad. Frente a las distintas posturas de los poetas modernistas frente al periodismo, Angel Rama concluye con justicia que “se podría pensar que Darío encontró en el periodismo una buena escuela para su incorporación a la corriente modernista, tal como ocurriera en los demás maestros de la época de José Martí a Gutiérrez Nájera” (p.72). Sin embargo todos ellos, aclara el crítico uruguayo,

la que arriba Angel Rama es que el periodismo devino el espacio por antonomasia del sincretismo artístico que caracterizó a la estética modernista, espacio de integración pero instancia además de aprendizaje del estilo, pese a tantas incriminaciones y condenas; incluso un poeta como del Casal, quizás el más ferviente enjuiciador entre todos los modernistas, llegó a escribir que la pluma encontraba en el diario la veta del estilo. Esta aceptación se vuelve paradigmática no sólo en el caso del poeta cubano sino en líneas generales de todos los modernistas. De un lado, porque el estilo modernista se presenta como una marca de fábrica modernista jugada sobre todo en el campo de la prosa al que el periodismo había sabido infundirle los valores propios del proceso de la modernidad (Rama cataloga muchos de ellos denominándolos precisamente "tendencias estilísticas epocales": novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación). Del otro, porque el ejercicio del diario —que Rama y otros críticos consideran una actividad anterior desde el punto de vista histórico a la concreta consumación "moderna" de la poesía modernista— no es más que el signo definitivo de la instancia del mercado como realidad objetiva que se le impone al artista de fin de siglo en Latinoamérica. El diario es al mismo tiempo la mediación del orden poético y el orden socioeconómico, y el ámbito que lleva al poeta de forma directa, sin mediaciones, a enfrentarse con las leyes de la oferta y la demanda del mercado. El poeta encuentra su experiencia de mercado: desde el buen al mal pago el espectro de retribuciones económicas harán historia en la historia de la poesía latinoamericana (concretamente en el caso de César Vallejo inmerso en la indigencia en su estancia en Europa reactualizará el polo más denigrante), historia económica en los dos sentidos: economía capitalista y la división del trabajo y economía del estilo donde se funden el contenido y la forma del proceso de la modernidad.

La interpretación de Noé Jitrik acerca del desajuste entre los dos órdenes, vale decir, entre el orden literario-cultural y el orden socioeconómico lo lleva a plantear que la escritura modernista, por medio de su autonomización literaria, postuló una liberación que no se alineó al anacronismo o desfase que producía la implantación del sistema capitalista. Aun si la esfera cultural funcionaba atrasada respecto del orden socioeconómico, la escritura modernista asumía el modo de

vieron el lado negativo del periodismo porque reproducía la misma estructura social que el artista rechaba, es decir, el sometimiento del artista como asalariado al dueño del diario o patrón, si bien es justo no olvidar que "la dependencia más importante es la que impone el público lector de periódicos, único mercado real de una actividad más o menos intelectual que conocieron los escritores de la época" (p.73).

producción capitalista a partir de la “correspondencia” o “zonas de pasaje” entre práctica acumulativa en el plano económico y la exposición de riqueza en el plano de los materiales usados en el modernismo. El crítico argentino ejemplifica con la nueva función que adquiere la práctica de la intertextualidad en la escritura modernista. A nivel discursivo, representa la adquisición de una racionalidad consciente dejando de ser pasiva o al menos de estar imbuida en un proceso de naturalización cuyo efecto primordial consistía en pasar inadvertida. Pero a su vez a nivel extratextual esta práctica, debido a que es asumida con otro grado de conciencia, implica lo que Jitrik llama “ribetes sociológicos”, a saber, el hecho de que la intertextualidad pone en juego “un campo de circulación de bienes poéticos sin aduanas” tal como funciona el mercado libre del sistema capitalista y al mismo tiempo asume un trabajo riguroso, técnico, con los materiales que utiliza. Este último aspecto fue analizado por las diversas líneas críticas que trataron el modernismo y también considerado como uno de sus rasgos más específicos: se trata del valor formal que los modernistas le dieron al uso de la lengua, aspecto central éste que genera en el discurso crítico concomitancias con distintas nociones como “estilo modernista”, “ornamentación del lenguaje” y otras menos fundamentadas pero profusamente empleadas como: “opulencia modernista”, “lenguaje decorativo” o “refinamiento verbal”. Todas estas nominaciones —como trataremos de analizar más adelante en este capítulo— apelan en dos direcciones según nuestra lectura crítica: de un lado, se vincula con la tradición hispanoamericana y específicamente con el barroco; del otro, como si fuera su reverso, no puede dejar de observarse su relación con el proceso de apropiación cultural ya mencionado más arriba. Como dos caras del mismo proceso, el modernismo literario reelabora la tradición conjuntamente con la modernización que se le impuso con el peso inexorable de la hora. De este modo, si la esfera de la cultura se presentaba a la zaga del orden socioeconómico, Jitrik plantea que el modernismo literario no se incorpora a la pobreza cultural del continente y el modo de no hacerlo es proponiendo una riqueza efectiva en el plano de la literatura en tanto campo específico de la cultura. Por lo tanto, en este sentido, lo que el modernismo lleva a cabo, pero de una forma más radical, es una capacidad incita de la cultura para producir desde la pobreza, entendida ésta como base material y concreta que Jitrik elabora bajo los términos de una ecuación de índole estructurante: frente a la pobreza del referente, riqueza de la imaginación.

Esta ecuación enunciada en un pequeño ensayo dedicado a analizar precisamente el caso de César Vallejo, ya había sido trabajada en sus estudios

críticos sobre Sarmiento. La pobreza del referente, en este último ejemplo, consistía en el modo como Sarmiento, de cara al hecho incontrastable de su entorno emblemáticamente personificado por el desierto, podía construir un capital simbólico por medio del cual elaboraba un programa político para la Nación.

Las implicancias del haz de significaciones, que se desprende de esta interpretación, obtiene su mayor rédito del hecho de que tal ecuación se vuelve estructurante en el ámbito de la cultura latinoamericana por cuanto representa uno de sus rasgos más productivos a lo largo de su historia. Ecuación estructurante que anuda significativamente muchos momentos de la historia cultural del continente: si Jitrik desarrolla esta interpretación, teniendo en cuenta las lecturas de los críticos más importantes del continente como Angel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, no es menos relevante su adscripción estructuralista telqueliana, mediante la cual concibe la producción literaria como práctica significativa, cuya materialidad de la escritura aventaja de hecho a los *medios de producción* económica ¹⁰; el mismo crítico argentino explica, al trasladar esta noción al campo literario, que no sólo atañe a los *recursos* o las *formas* sino también al complejo conglomerado que conforma *los materiales* con que la literatura trabaja es decir: los campos de experiencias, intenciones, tendencias, lo que es susceptible de ser formalizado) y con los cuales procede a articular todas estas instancias.

De este modo, la ecuación enunciada como *la pobreza del referente, riqueza de la imaginación* remitiría a la potencialidad manifiesta de lo que denomina la cultura de la pobreza latinoamericana, capaz de revertir las condiciones indigentes de la realidad referencial; el desierto de Sarmiento no es solamente el desierto geográfico, sino el modo de la cultura latinoamericana de producir desde allí y proyectarse simbólicamente más allá de él. En el prólogo al *Facundo* de la edición de Ayacucho Noé Jitrik escribe una extensión de su tesis: “Una zona empobrecida ofrece un texto rico (el *Facundo* de Sarmiento) a una zona rica que no puede engendrar más que pobreza”. Por esa razón, la conceptualización de texto rico —en tanto sus componentes encuentran vigencia en la actualidad bajo formas capaces de reorganizar sus propuestas más importantes— conduce a interpretar la facultad creativa (productiva) de subversión o de liberación en el plano material de

¹⁰ La concepción telqueliana de la literatura basa la vinculación entre la instancia discursiva y la instancia social en el plano del *significante*, es decir, en un plano eminentemente formal como un procedimiento orientado a superar las teorías del reflejo que enfatizaban la dimensión representativa de los discursos. En vez de aprehender el *significado* de un discurso que es el vehículo más eficiente de la ideología de la representación y del contenido de la obra de arte, el estructuralismo de Tel Quel

la escritura, ámbito en que la pobreza referencial se vuelve capital imaginario y real al mismo tiempo ya que la imaginación es considerada como una fábrica asombrosa. La metáfora fabril, más avenida al modernismo literario, pone de manifiesto en relación con el proceso de la modernidad esta capacidad de las fuerzas de la imaginación para crear (producir) riqueza allí donde hay pobreza.

En el ensayo que escribe a propósito de Vallejo, la ecuación de Jitrik es ahora traducida a la falta de dinero y al modo como esta carencia frente a las indigentes condiciones materiales de producción del poeta peruano actúa generando riqueza. En él, el crítico argentino se pregunta respecto de esta pobreza engendradora de riqueza: "Característica de la poesía o de la cultura latinoamericana?" y observa que "por el producto se puede decir que la pobreza y el sufrimiento no lo anularon y, correlativamente, que la pobreza puede anular talento, arte, amor, inventiva". La interpretación de Jitrik es una propuesta que obtiene su validez en tanto anuda tres momentos importantes de la historia cultural latinoamericana: se trata primero del momento de la fundación del proceso de autonomización (aquí la figura es Sarmiento), después adviene su concreción específica en la etapa modernizadora de fin de siglo a través de la escritura modernista (Rubén Darío es el paradigma, pero señala en *Las contradicciones del modernismo* que es posible considerar este aspecto en otros escritores) y por último analiza este proceso cultural en un momento vanguardista (es el caso de César Vallejo y su relación con la falta de dinero). Los avatares de la ecuación recorre así una diacronía en la cual el concepto de ruptura no es un mero relevo sino el modo de articular la tradición en un proceso de transformación interna.

Muchos críticos señalaron con justa razón que el límite que separa el Romanticismo del Modernismo es demasiado frágil, tanto que Carlos Real de Azúa en el ensayo ya citado sostiene que el último es la prolongación de la postura antropológica del primero. Sin embargo sitúa la diferencia entre ambos precisamente en el plano de la escritura como un trabajo sostenido en el rigor formal. Octavio Paz extrema aún más la línea de los que se apoyan en la continuidad: el verdadero romanticismo de nuestra lengua es el modernismo, sustitución que repone de manera identificante la estructura condensatoria de la metáfora en el mismo discurso crítico. Es indudable, por otro lado, que ambas estéticas persisten todavía en tener un haz temático en común, pero es la situación del poeta y la función del arte en la sociedad burguesa el proceso que comienza a

concede como principio el trabajo productivo que genera significación durante el proceso, nunca de

fracturarse. Por eso el modernismo literario latinoamericano y su operación sincrética ya descrita a través de la tendencia de creciente autonomización abarca también el fenómeno llamado de la Modernidad, que afecta a la literatura europea de fin de siglo. Angel Rama y Gutiérrez Girardot sostienen que nuestro modernismo forma parte de la modernidad europea y reproduce las relaciones de dependencia que el capitalismo imponía. Pero a su vez, ambos críticos explican la manera con que el modernismo produce su liberación, al menos en la esfera literaria o cultural como ya hemos analizado. Este proceso de autonomización es denominado por ellos bajo diversas nociones y nos parece indispensable señalar su significación crítica, en vistas de nuestro análisis

Rama define dicho proceso como una *operación revalorizadora magistral*, procedimiento por el cual los modernistas llevan a cabo un trasvasamiento secular apelando al acervo de la tradición propia, pero acudiendo sobre todo a las influencias extranjeras, como si quisieran recoger “en una sola brazada” sus múltiples estéticas. Este último rasgo es lo típicamente moderno: su relación isócrona permite acortar la distancia temporal que bajo el signo del anacronismo se había establecido siempre las vinculaciones culturales entre un continente y el otro. Ahora, la operación de revalorización asume el ritmo acelerado análogo a la súbita irrupción de la economía capitalista sobre el continente. Por su parte, Gutiérrez Girardot define a aquél como una *asimilación crítica* de lo extranjero, única vía de acceso a la liberación de los dogmas tradicionales y asunción de una expresión universal de la cultura propia. (Recordemos, de paso, la necesidad imperiosa de Rubén Darío por superar las “fronteras comarcanas” y plegarse a la moderna universalidad). El crítico colombiano inscribe la noción de *asimilación crítica* en la compleja problemática de una historia social de la literatura latinoamericana, entendida como un trabajo de reconstrucción de la tradición intelectual y política. Si se acepta el fenómeno de la dependencia en el campo de la economía (a posteriori de la independencia política) como resultado de la expansión del capitalismo, Gutiérrez Girardot invierte este proceso para plantear que no sólo se reproduce este tipo de relaciones alimentadas en el continente americano por las metrópolis sino que también en éstas encontramos el mismo fenómeno, ya no entre metrópolis y países periféricos sino entre los centros metropolitanos europeos y sus propias regiones periféricas. De este modo “la comparación entre las literaturas de los países metropolitanos y de los países periféricos resultará provechosa —escribe

manera previa o anticipada.

el crítico colombiano— sólo si se tienen en cuenta sus contextos sociales. Esta, por lo demás, sólo puede perfilarse en una relación de contraste y asimilación con las literaturas o expresiones extrañas. Y a su vez este contraste y asimilación sólo son posibles cuando las situaciones sociales son semejantes”. Lo que Gutiérrez Girardot está esbozando es el modo como opera un proceso de asimilación: la elección de lo extranjero (o extraño como lo otro de lo propio) debe ser conjugado con lo específico o, al revés, vincular lo específico con su contexto histórico general, en este caso, el del modernismo literario, con el contexto general de la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa secularizada. Este método comparatista basado en colocar en relación contextos sociales semejantes como el europeo y el latinoamericano de fin del siglo XIX, es el que hace posible zanjar la cuestión de las dependencias y su correspondiente jerarquización de los centros metropolitanos en detrimento de las zonas periféricas. Dado que la expansión del capitalismo y la sociedad burguesa secularizada conforman el contexto histórico general, el análisis objetivo privilegiaría, según Gutiérrez Girardot, la trama social como el único espacio de validez a partir del cual es posible subvertir o desjerarquizar la imposición metrópolis/periferia. De allí que su esbozo de una *historia social de la literatura social de la literatura hispanoamericana* tenga como punto de partida el fenómeno de la secularización, fenómeno que es común a Europa y al mundo hispánico. Sin un esbozo de historia social que permita la comparación de los desarrollos paralelos en las sociedades europeas e hispanas, no es posible “explicar los fenómenos literarios y de la vida literaria como el de la formación del tipo de intelectual o la bohemia por ejemplo”¹¹.

En consecuencia, tanto los estudios de Rama como los de Gutiérrez Girardot, a través de dos nociones claves como son la de *operación revalorizadora magistral* y la de *asimilación crítica*, permiten, a esta altura de nuestro trabajo, determinar con un mayor grado de rigurosidad la trama social específica y, al mismo tiempo, general que los poetas modernistas vivieron —habida cuenta, ciertamente, de sus respectivas diferencias— con los poetas europeos y que se formula como *isócrona* en términos de Rama y *semejante* o *paralela* en términos de Gutiérrez Girardot. Esa semejanza que en la modernidad adquiere dimensión universal, cargada de dramatismo y violencia, así como también de seducción y rechazo por parte de los artistas, no es otra que la sociedad burguesa secularizada que se traduce como el enfrentamiento económico que vive el artista al no poder

¹¹ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. F.C. E., México, 2. ed., 1983.

insertarse, explica Rama, en la estructura económica de la nueva sociedad que es el mercado. Esta sería en principio la diferencia fundante en tanto experiencia artística entre el Romanticismo y el Modernismo.

Pero fundamentalmente la cuestión del mercado con su lógica específica de la oferta y la demanda enfrenta al artista con la economía y ésta le exige que su arte tenga un valor en el mercado, que se vuelva mercancía, transacción que aquél no está dispuesto a acometer si con ella pierde la dimensión aurática del arte. La economía capitalista obliga al artista a su autonegación, es decir, aniquilar al artista en sí mismo; de allí la coartada que ya analizamos a partir de la lectura crítica de Jitrik por la cual, enfrentado como está el poeta entre la producción poética y la socioeconómica, encuentre en el diario el modo de obtener el dinero y se refugie en su *interieur* para resguardar el aura. Rama define como oblicua, estratégica, entre cómoda y acomodaticia, la modalidad de entrar y salir del mercado que llevaron a cabo los poetas modernistas a través del trabajo en el diario y Gutiérrez como ambiguo o anfibio (tomando este atributo de Hegel) dicho comportamiento, el cual no respondía sino a la imposición económica que empezaba a pesar sobre ellos. Entre la autonegación impuesta por la sociedad burguesa y mercantil, y el reaseguro de sí mismos en un espacio más protegido, podría plantearse el *interieur* desde la perspectiva económica y en ella sobre todo la función que el dinero como valor específico obtiene en un sistema capitalista, vale decir plantear el *interieur* como un lugar desmonetarizado en la medida que el poeta lo mantenía al margen de la sociedad burguesa que el mercado representaba. De allí la imagen asocial e improductiva que cobraba la figura del poeta y que paradigmáticamente el cuento de Rubén Darío "El rey burgués" describía. El *interieur* del poeta, su esfera privada, podía ofrecer de hecho una compensación, un *Ersatz*, liberado de la inexorable transacción de la mercancía-dinero que era el motor que ponía en funcionamiento el mercado.

Walter Benjamin es quien formula en *París, capital del siglo XIX*, específicamente en su ensayo "Luis Felipe o el interior", una teoría del *interieur*. Este es el lugar privado del burgués en tanto hombre de negocios y perteneciente a la clase dominante. Un lugar privado que se opone y, al mismo tiempo, complementa el otro espacio ligado a la actividad mercantil: la oficina, el lugar de trabajo. Mientras a éste lo domina el realismo, en tanto representación de las relaciones de mercado, el *interieur* deviene el ámbito de las ilusiones y la fantasmagorías, allí donde el burgués encuentra la distracción y el modo de

reprimir desde la interioridad de su propia casa todo aquello que lo pueda reconducir a la esfera social o al mundo de los negocios.

El *interieur* es visto por Benjamin bajo un signo agónico en la medida en que existe una suerte de conciencia de un inminente hundimiento provocado por la técnica y cuya ideología no es otra que la del individualismo. Signo agónico en su sentido etimológico de lucha o intento de la burguesía en pos de su propia superación o justificación y considerarse al margen de la sociedad. En efecto, el escritor alemán analiza esta teoría a través del rol que empezaba a cumplir el ornamento en el nobiliario de las casas burguesas. Interioridad doblemente articulada: por un lado, es un espacio de transfiguración por el cual el burgués encuentra en él la posibilidad de expresar su personalidad en tanto individuo; por otro, como espacio de una triple represión (distraerse del negocio, de lo social, de la técnica), se vuelve ilusoriamente representación artística del universo, de allí que Benjamin postule el *interieur* como *un palco sobre el teatro del mundo*. Representación teatral: no hay ilusión que no implique en el fondo actuar un papel aunque sea sobre el escenario de la vida privada. Benjamin contrasta al burgués con otra figura importante de la modernidad: el coleccionista, otro habitante del interior. Pero, mientras el burgués aparece como hombre de negocios y, por ende, dueño de su propiedad privada, el coleccionista es el *inquilino del interior*. Si en ambos casos el *interieur* conlleva en sí la fuerza de una transfiguración, índice de una dimensión artística que se sustenta en la oposición con el mundo de la técnica (*El interior*—escribe Benjamin— *es el lugar del refugio del arte*), sólo el coleccionista puede poseer las cosas, sus mercancías, y, al mismo tiempo, desmercantilizarlas, desposeerles a los objetos que colecciona su carácter de mercancía. Sin embargo aparece un valor, pero no es el *valor de uso* el que detentan los objetos sino el “valor de afición” que les presta el coleccionista en tanto transfigurador de las cosas. Dos coordenadas atraviesan el mundo de la interioridad burguesa: lo lejano y lo pasado que se vuelven así las huellas de un mundo construido en el cual *las cosas sí están libres de la servidumbre de ser útiles*. Nos interesa sobre todo ligar estas reflexiones con el papel que el dinero desempeña en la sociedad burguesa en la que el poeta modernista está obligado a vivir.

El comportamiento del artista reproduce la vida del burgués/coleccionista al decidir construir un mundo de interioridad con la función de agenciarse de un lugar de protección. Pero la lejanía o el pasado no implican para el arte una huida de la realidad sino, al contrario, la posibilidad de acceder al mundo de la

imaginación o el sueño como un contramundo, como un mundo-otro no dominado por el principio burgués; un espacio desmonetarizado donde no circula dinero o en todo caso, como en el ejemplo del coleccionista, el valor es un valor in-útil, no intercambiable. Esta construcción interiorizante por la cual el artista actúa como el burgués al construir su interior (como el burgués a quien rechazaba de plano y en él a la sociedad por entero), no es más que la prueba contundente de la dualidad en la que se halla el arte en la sociedad burguesa. Gutiérrez Girardot lo expresa de un modo inmejorable: este dualismo o ambigüedad equivale a la *forma artística de un despecho social*.

Si la ilusión por un mundo sin dinero conduce al artista al *interieur*, pronto sobreviene la desilusión al comprobar que la sociedad burguesa no está dispuesta a comprenderlo. Su despecho social entonces obtiene una *forma artística* que funciona como protesta contra el mundo del dinero, sentimiento de despecho que lleva al artista a elaborar el duelo por todo lo que pierde, por todo lo que la sociedad burguesa le niega en su condición de artista. El duelo es un trabajo alrededor de una pérdida y tratándose del arte, esa pérdida, esa gran pérdida — explica Benjamin— es la pérdida del aura, dimensión artística que la modernidad aniquila por medio de la técnica, o, más específicamente, por medio de la reproductibilidad técnica. Desde esta perspectiva, el *interieur* burgués había servido para que el artista inmerso en la sociedad burguesa lo construyera a su vez como un refugio del arte. Aun así, este espacio de interioridad significó una protesta, una actitud contestataria contra la burguesía, pero de ningún modo una ruptura con lo social. En este aspecto no siempre los contenidos con sus campos temáticos (como lo demuestra Theodor Adorno en su ensayo “Discurso sobre poesía y sociedad”) pueden dar cuenta de un modo eficiente de las realidades sociales; más bien el teórico alemán subraya como necesario encontrar en la lírica la corriente social del lenguaje que, según su opinión, representa la verdadera fuerza capaz de expresar la dificultosa relación entre el lenguaje poético y el orden de lo social o de lo político. Concebida de este modo la relación poesía/sociedad, es decir, a partir de una concepción colectiva y social del lenguaje, y no a partir del objeto de la representación, la poesía modernista no es evidentemente a-social.

Ya habíamos considerado, más arriba, que la postura crítica incriminatoria al modernismo basaba su argumentación fundamentalmente en el uso selecto, raro o extraño del lenguaje poético, distante del cotidiano o coloquial, un lenguaje preñado de palabras aristocráticas, de palabras-piedras preciosas, lenguaje en

definitiva que era la denegación de los registros habituales y los usos más corrientes de la lengua y que podía significar, en principio, un modo de sacar la poesía del mundo de la circulación, desligarla del ritmo bursátil del mercado (del ritmo acelerado de la redacción del periódico ávido de novedades y sensacionalismo) y entañarla en ese *interieur* poético donde el valor dinero y la servidumbre que imponía podía trocarse en otro valor, en verdad un contravalor comparado con el dinero ya que no era una mercancía.

Es interesante comprobar como el poeta Charles Baudelaire incorpora esta temática de la relación del poeta con la sociedad burguesa; incorporar quiere decir, tal como su etimología lo manifiesta, que toma cuerpo, que se corporiza en el poema una cuestión de índole social percibida como una evidente y tangible incidencia de la difícil situación del poeta (del artista en general) ante el mercado. El poema "La musa venal" es, al respecto, paradigmático. Ya el título señala el conflicto que vive el poeta como una contradicción: la musa en tanto fuente clásica y romántica de inspiración se enfrenta ahora con lo venal, lo que es vendible o canjeable, como la exposición de la mercancía en el mercado. Título emblemático: la musa venal no sólo señala la tensión de la poesía en el nueva estructura económica de la sociedad como un cuadro de situación o ejemplo de las condiciones en las cuales se encuentra concretamente el poeta, sino también es una crítica brutal en su transparencia a los señores burgueses: *Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,/ Comme un enfant de choeur, jouer de l'encensoir,/ Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guere.* Es decir: "Para ganar tu pan de cada día te es necesario/ como un monaguillo saber mover el incensario/ y cantarles tedéums a aquellos en los que apenas crees". Se trata de la transformación del clásico topos del *pro pane lucrando*. El proceso de la modernidad ha llevado al poeta a su autonegación y como contrapartida a la prostitución de su propio arte, tal como se ve que ocurre en las estrofas citadas de Baudelaire en las que al poeta se le obliga a rendir culto a una burguesía que lo considera improductivo; de forma similar, no olvidemos que la imagen que Rubén Darío elige en "El rey burgués" se le parece bastante: allí el poeta es obligado a ser poco menos que el bufón de la corte del burgués y muere de frío y a la intemperie en una escena dramática que no ahorra patetismo. Esta similitud en la conformación de la imagen de poeta que la sociedad construye, a partir de la modernidad, compartida tanto por Baudelaire como por Darío, se logra establecer porque hay una experiencia afin de índole social, como planteaba en sus trabajos

críticos Gutiérrez Girardot, quien además apuntaba que esa similitud entre sociedades tenía su justa causa en el proceso de secularización que había afectado a la sociedad occidental. Secularización o desmiraculización como fenómeno que resulta —tal como lo plantearon Max Weber y Ernst Troeltsch— de la racionalización de la vida, es decir, un proceso por medio del cual partes de la sociedad y la cultura se desvinculan de los símbolos religiosos y sus instituciones¹². Este es un proceso histórico que en la esfera literaria operó tanto como una profanización de todo aquello que era religioso como una sacralización de lo que no lo era. De alguna manera, lo sagrado se trasladó a las letras (en este sentido habría que pensar en el Romanticismo y sobre todo en su primera etapa de Jena) y la literatura devenía una sustitución laica y racional de lo que correspondía a la esfera religiosa o al cristianismo. Esta perspectiva nos parece capital en vistas de nuestro tema, ya que en las primeras décadas del siglo XX, la escritura poética de César Vallejo apela de una manera doble al proceso de la secularización: por un lado, al provenir de una formación eminentemente cristiana (recordemos que sus dos abuelos habían sido sacerdotes católicos, casados después con mujeres chimúes) y por otro al remitirse a esta tradición secularizante iniciada por el modernismo finisecular. Podríamos señalar una línea temática al menos de este fenómenos de desmiraculización: *Prosas profanas* de Darío y sobre todo ese poema paradigmático que representa “Ite, missa est”, la composición “Desolación” de Julián del Casal, todos los temas del deicidio en la línea nietzscheana que aparece mencionado en la introducción a *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones, en *Las misas herejes* de Evaristo Carriego hasta llegar a *Los heraldos negros* del poeta peruano y de muchas composiciones que tratan el tema de la desacralización de temas religiosos. Debemos acotar que, en este sentido, Vallejo no abandonará nunca el imaginario cristiano del cual se sirve para describir fenómenos que ya no pertenecen a la esfera religiosa. Pero lo que nos interesa señalar fundamentalmente

¹² Transcribimos algunas citas importantes de Gutiérrez Girardot en su libro ya citado, *Modernismo. Supuestos históricos y sociales*: “No se trata (refiriéndose claro está a la secularización) de la expropiación de los llamados bienes de manos muertas, de los bienes de la Iglesia, ni tampoco de la laicización de la educación, es decir, de la liberación de la educación de la tutela de la Iglesia. Tampoco se trata de lo que los defensores de la fe han reprochado a los laicistas y que cabe resumir con las moderadas palabras de *descristianización* o *paganización*” (p.19). Después plantea el crítico colombiano que la liberación de la sociedad y la cultura de las instituciones religiosas “fue, como la modernización de los estratos tradicionales en las regiones no metropolitanas y en las capitales mismas, parcial. Un Baudelaire, un Huysmans, un Barrés siguieron moviéndose en el ámbito de las imágenes y nociones de la fe perdida. Pero se sirvieron de esas imágenes para describir fenómenos profanos”. Explica, asimismo, que el ámbito católico hispánico esa liberación fue interpretada como “blasfemia” citando al respecto la obra *Pepita Jiménez* de Juan Valera. “Pero —prosigue—lo que se considera blasfemia, sociológicamente no lo es. Es un proceso histórico”. pp.19-20.

con el tema de la sociedad burguesa secularizada no es más que la relación que el dinero adquiere en ella, y la manera como afecta en la constitución de la obra modernista y la situación del artista que la produce.

Al respecto, Angel Rama sagazmente relaciona el fenómeno de la profesionalización del artista con la categoría de *clase*, un vínculo que adquiere una significación fundamental en el modernismo de fines del siglo XIX. La conjunción de *clase* y la *profesión* de artista sitúa la problemática del arte en la sociedad burguesa desde una perspectiva sociológica, a saber, un análisis que abarque desde lo personal no sólo el origen de clase sino también su formación, las condiciones de sobrevivencia, la consecución de un proyecto literario, desde el campo intelectual sus vínculos con la tradición y los modos como se sitúa con respecto a la realidad nacional y su desarrollo social, y desde lo profesional, estrictamente hablando, la confrontación del escritor modernista con los intelectuales pertenecientes a distintos estamentos del campo social. Angel Rama, en su libro *Las máscaras democráticas del modernismo*, trabaja en forma general con el modernismo literario a escala continental pero lo hace fundamentalmente con el campo intelectual argentino del 80. Es desde este contexto que expone la tesis de que los modernistas conforman la clase media concebida en ese momento como una clase intersticial. De todas maneras puede hacerse extensivo este esquema si se tiene en cuenta las peculiares conformaciones sociales del país en cuestión y, por otro lado, es totalmente explicable la posición de Rama —esto no quiere ser de ningún modo una invalidación, todo lo contrario— en la medida que el Río de la Plata no sólo contaba con la presencia magisterial de Rubén Darío viviendo en Buenos Aires sino también porque el capitalismo se había afianzado más en dicha región que en otras del continente y, significativamente, la ecuación de Rama era una comprobación: donde más se impone el capitalismo, más se intensifica el modernismo, corroboración que se vincula estrechamente con lo que planteamos en este estudio¹³.

¹³ “La mayoría de la inmigración europea venida a América Latina —escribe Angel Rama en *Las máscaras democráticas del Modernismo*— eligió el sur del continente por afinidades culturales pero más aún porque aseguraba trabajo y progreso material”. El mismo Rama explica que Rubén Darío era un ejemplo de “esas posibilidades mayores que la Argentina ofreció a la época, pues fue un inmigrante en busca de trabajo que le asegurara subsistencia y, además, le permitiera realizar su obra y dar a conocer su nombre” (pp. 11-112). También en este capítulo del libro, “La canción del oro de la clase emergente”, que es capital para nuestro análisis, Rama trae a colación el sentido peyorativo que había llegado a adquirir el término inmigrante porque a fin y al cabo llevaba en sí el afán materialista que todo inmigrante tenía para acceder al progreso por medio de conquistas económicas. Este es un nudo importante de la situación del escritor modernista: de un lado el idealismo de artista yuxtapuesto al idealismo propio de la clase media de la que en su mayoría provenían y del otro la pobreza en la que vivían nada idealista, al contrario, era una miseria material, real, que necesitaba del

Pero esta vinculación del artista que comienza a ser profesional, con su propia *clase* o con una posición de clase, no hacía más que volver a reproducir el conflicto que vivía ante la sociedad materialista y que Angel Rama de modo magistral dilucida que esta situación representa *in nuce* el dualismo que es inherente a la clase media intelectual. Sin embargo, aun si esta última interpretación no dejará de tener validez en el curso de la historia argentina y latinoamericana, es justo señalar que ese dualismo, en primer lugar, tiene que ver con la tensión del artista frente a una concepción materialista y mercantil del espacio vital de la sociedad. Por un lado, se puede ver la importancia de la bohemia y en ella fundamentalmente el espacio privilegiado del Café como verdadera institución pública que cobijaba al artista en su desasosiego económico: de algún modo el *Café* puede interpretarse como una extensión del *interieur* que remediaba, aun si momentáneamente, la miseria social del artista. Por esta razón, como podrá constatar, es imprescindible para nuestra lectura estos planteos que comienzan a pergeñarse durante el modernismo porque serán en líneas generales los mismos que, aunque bajo otras circunstancias, vivirá Vallejo tanto en la bohemia trujillana o limeña como parisina o madrileña. Es justo resaltar nuestro énfasis en la problemática general del fenómeno así llamado y conocido con el término de *Bohemia*, esto es, su concreta vinculación con las cuestiones económicas en la medida que responde a la famosa premisa enunciada por su teórico Henri Murger: un hombre de arte que careciera de medios económicos tendrá que pasar por la bohemia¹⁴. Por esta razón, de las cuatro bohemias que constituyen la biografía del peruano, la parisina fue la más afectada por los cambios que introdujo una sociedad más modernizada, puesto que Madrid, en términos del mismo Vallejo,

trabajo en el periódico para subsistir. Tal vez éste sea uno de los conflictos más notorios de la ideología del modernismo en tanto vacilación entre una actitud aristocratizante/ aristocrática (que no congruía con la clase social de origen) y el rechazo de los fenómenos de masa, de lo democrático como experiencia social, emblemizada en la imagen de la *muchedumbre*, uno de los temas más transitados en el discurso poético modernista (además de configurar un motivo clave de los ensayos de interpretación de la realidad americaná).

¹⁴ Cito del libro de Gutiérrez Girardot que analiza este aspecto en su libro *Modernismo* (op.cit). Este texto, como el de Rama, se han vuelto indispensables para los estudios latinoamericanistas. El mérito del crítico colombiano reside en el hecho de que encuadra la dimensión económica de la bohemia a partir de la teoría sociológica contemporánea. Trae al análisis de la literatura modernista, las teorías de Theodor Geiger y de Karl Manheim acerca de la imagen tan controvertida como fue la del *intelectual*. Del primero toma la distinción entre inteligencia e intelectualismo como dos prácticas diferenciadoras pero complementarias extraídas de su libro publicado en 1949 en Alemania *Tareas y situación de la inteligencia en la sociedad* y, del segundo, se vale de la figura del intelectual que su autor circunscribe a la estética romántica; Gutiérrez Girardot opina que es válida para la inteligencia de la modernidad "por eso no ha de extrañar que al positivismo se lo haya llamado *romanticismo desilusionado* y a la lírica moderna *romanticismo desromantizado*". p.96.

seguía siendo en la década del 20 y parte del 30 provinciana y anacrónica, incluso más que cualquier ciudad del interior del Perú. De hecho, en la década del 20 en Paris (y el poeta peruano lo escribe en algunas de sus crónicas) no se deja de hablar en el ambiente literario de la muerte de la bohemia, aserción que corresponde ciertamente a los agudos cambios que la modernización había traído a la sociedad.

Si los dos abismos a que estaba expuesta la bohemia eran la miseria y la duda, es decir, la falta de dinero y una situación social inestable que llevaba muchas veces al artista a la incertidumbre incluso de su propia existencia, es indudable que este fenómeno sociológico de la *Bohemia* implica tal como lo describe Gutiérrez Girardot: “la desaparición de las formas tradicionales del *mecenazgo*, la estabilización triunfante de la *clase media burguesa* como clase dominante tanto política como ideológicamente, el advenimiento de la *técnica* y la *industrialización*, la *democratización* de la vida literaria en la ciudades, el desempleo de los *intelectuales* y además el *ennui*, la teoría del *genio personal* y la tensión de los escritores y la sociedad o el Estado”¹⁵. Cabría explicitar entonces en esta mirada panorámica sobre la modernidad los lazos concretos entre *Bohemia* y falta de dinero como índice de la miseria social. El materialismo como signo de la sociedad burguesa no afectaba sólo a las capas superiores de la estructura social sino también a las inferiores, ávidas de ascender por la escalera económica del progreso. Por eso, el círculo de los poetas modernistas en el ambiente del Buenos Aires finisecular establecía relaciones, por un lado, con la oligarquía ochentista (tal vez porque eran dueños de los diarios o porque tenían el modo de acceder directamente a cualquier estamento estatal, institucional, gubernamental y de ellos los poetas necesitaban sus relaciones) y, por el otro, con los que frecuentaban los Cafés y eran provincianos o inmigrantes (como Darío) o hijos de inmigrantes, y casi todos ellos al fin y al cabo pertenecientes a la ascendente clase media, bohemios la mayoría en tanto partícipes en alguna medida de una experiencia artística y que tenían en común casi todos la situación de carencia económica.

La *Bohemia* de los Cafés ofrecía a la falta de recursos económicos, el

¹⁵ Op. cit. pp.99-100. Completamos la cita de Gutiérrez Girardot : “Para la sociedad, bohemio y poeta fueron sinónimos, y como en sus propósitos de “épater le bourgeois” los poetas escandalizaban con extravagancias, acentuaban el rasgo de bufón que tenían esencialmente en la imagen que de ellos trazó Nietzsche. Se reunían en Cafés porque allí encontraban lo que les negaba la sociedad : reconocimiento, público, contactos, admiración, seguidores, y porque huían de la mansarda pobre y de la soledad. El Café era un mundo contrario al de la vida cotidiana burguesa”. En esta dirección planteábamos en nuestro trabajo la posibilidad de entender el espacio cerrado en el café como ámbito de la vida bohemia como una extensión del *interieur*.

reconocimiento de otros valores como la vocación literaria o el don poético, valores que no entraban en circulación ni competían con otros en el mercado; en este sentido, si bien era una institución pública contra-institucional —al emitir juicios y otorgar condecoraciones simbólicas como un modo de legitimar la concepción del arte que profesaban a la manera de una cofradía—, estos espacios públicos en tanto extensión de un *interieur* no mercantilizado podía, tal vez utópicamente, construir una fraternidad, es decir, un conjunto de relaciones no orientadas por la mercancía-dinero, férreo principio de la sociedad capitalista. A la *Bohemia* puede atribuírsele una concepción demasiado idealista acerca de la situación de penuria económica que vive el artista (en todo caso ésa sería una ideología supérstite de corte romántico-popular, todavía vigente en ciertos estratos de la sociedad contemporánea mediante la cual todavía es considerado el poeta un bohemio) pero no sería del todo preciso, puesto que lo que se buscaba era expresar un rechazo antiburgués, antimercantil, antimaterialista. El idealismo ya no aparece bajo el signo romántico, acuciado por polarizaciones dicotómicas. Ahora resultaba que el idealismo modernista no sólo luchaba contra el materialista burgués sino también contra el materialista de la muchedumbre, incorporado al proceso económico capitalista en el vendaval de la democratización, definido por Miguel Antonio Caro como “una forma sui generis de igualitarismo”, “la aspiración universal de todos los hombres a disfrutar de los mismos placeres”. Este idealismo llevó al modernismo a una posición elitista, a “una aristocracia intelectual” que, en el caso de Rubén Darío, se trata de una elección compleja: al elegir el mundo refinado, elitista y burgués —plantea Angel Rama— elige al mismo tiempo “la línea dominante de la nueva sociedad, la que se establece por el imperio de las circunstancias económicas /.../ su arte se hace coherente con los demás valores de la sociedad moderna que establecen sus clases rectoras, traduciendo en la literatura lo que es el sistema que se impone en todos los órdenes de la existencia, desde el económico infraestructural hasta el de las costumbres y el de la nueva moral”.

Y con respecto al orden económico en relación al orden ético Rama señala que el mundo vivido por los poetas modernistas es “un mundo regido por la concurrencia despiadada donde le único patrón que establece la importancia social, el respeto y la consideración, es el patrón-oro”¹⁶. Este patrón es el

¹⁶ Rama analiza todos los textos en los que Darío habla del “oro”, es decir, “El rey burgués”, “La canción del oro”, “El velo de la reina Mab” y da una vuelta de tuerca al tema tan mentado de la contradicción instalada en el sistema capitalista que impulsa la sociedad burguesa: ésta propone una serie de preceptos y valores, pero la práctica concreta los desacredita. Estos valores que funcionan como principios, piensa Rama, pertenecen a diversas esferas: pueden ser principios literarios, éticos,

equivalente universal que constituye al dinero. En la cita que encabeza este capítulo, Angel Rama yuxtapone dos imágenes claves en el modernismo: la imagen del *balcón* y la del *oro*. La primera como un índice de la modernización en su fase arquitectónica, estrechamente ligada al ámbito urbano; el modelo ahora renovador y democrático sustituye la vieja ventana española, colonial, enrejada, por el balcón francés abierto —según pensaba Benjamin— al mundo, es decir, espacio de transición que conecta un interior encarcelado, hermético (la celda española) con los amplios espacios abiertos del exterior que el urbanismo organiza. La segunda, la imagen del oro —un topos que viene en verdad desde la literatura clásica grecolatina— es también el signo de una metamorfosis análoga al pasaje de la ventana enrejada al balcón: ahora el oro en los poemas y los textos reflexivos de los modernistas ya no es, como en la estética barroca, un metal precioso doblementepreciado: por un lado, es el metal que simboliza la belleza y, por el otro, el oro, convertido ya en mercancía-dinero por la empresa de la Conquista, e inscribiéndose en la larga tradición lírica de la sátira y la literatura moral, resignifica el topos de la avaricia.

Ahora el patrón-oro aparece en el modernismo como el valor por antonomasia que es el patrón que mide todas las mercancías del mundo: el patrón-oro es el dinero, equivalente general del sistema económico de intercambios y la mercancía que encarna el poder de la nueva sociedad. En verdad, la ideología del dinero reproduce el movimiento fluctuante de su circulación en el mercado: sin él no hay transacción posible y con él la burguesía no puede menos que emitir sermones en su contra y apelar a los valores morales de la sociedad, aunque sienta con la misma fuerza condenatoria un potente sentimiento de atracción.

El patrón-oro se disemina en los textos modernistas: su aparición aparece en los textos reflexivos o críticos o programáticos unas veces bajo la palabra *oro* y otras con el significante *dinero* o las metáforas correspondientes como la *moneda* (y sus variantes; la moneda falsa, la moneda prestada) o el *gasto* (y sucedáneos como ganancias, préstamos o lujo); la insistencia temática del oro y toda la imaginería dorada en los textos poéticos aparece bajo un procedimiento de aurificación barroca, como si el poema fuera sometido a un baño de oro (de algún modo el barroco y el parnaso encuentran en la poeticidad modernista un punto de

etc. Precisamente nos parece importante que el crítico uruguayo relacione el tema del dinero con la esfera de la ética, colisión que consiste en obedecer al "patrón-oro" y recomendar al mismo tiempo caridad cristiana, creencias religiosas, ayuda a los pobres y desvalidos. En este sentido, remitimos al libro de Max Weber *El origen del capitalismo y la ética protestante* en el cual estudia esta relación entre el dinero y la religión.

encuentro: materiales duros, resistentes y materiales preciosos, brillantes, una buena aleación para una estética que opera por sincretismo; en los textos poéticos el significante *dinero* aparece tardíamente y lo hace en un momento en el que se desmoronan todas las ilusiones puestas en una “aristocracia intelectual” como posición idealista/elitista y el poeta siente, como escribió Darío, que debe ir hacia las muchedumbres, es decir, en ese momento aparece en el texto lírico el *dinero* como mercancía impuesto ostensiblemente sobre la experiencia vital del poeta; en los textos poéticos modernistas es capital el empleo de la rima consonante en *oro* en dos sentidos básicos en principio: uno responde a la trama de significaciones reticulares que van conformando el campo semántico oro y todos sus sucedáneos o equivalencias y el otro al uso privilegiado de la estructura rimemática, cuyo procedimiento básico es trasladar en este caso la significación de riqueza (o tesoro) de un orden semántico a otro fonológico, traslado como inscripción material de aquélla en las áureas instancias de la musicalidad del verso. Desde esta perspectiva cabría sospechar que pese al fonocentrismo modernista, la rima en *oro* con su ristra de rima-clisé y una cadencia desgastada comienza a minar el sistema de euritmia modernista introduciendo por un lado la cháchara casi inaudible de las repeticiones propias del lenguaje cotidiano o del lenguaje tal como lo escuchamos en el mercado callejero y, por el otro, des-idealizando la concepción fonocéntrica de su estructura musical precisamente a través de la repetición hasta el hartazgo del significante *oro*: ¿qué poema modernista (qué poeta modernista) no usó de la rima consonante en *oro*? ¿y cuál de ellos no rimó *oro* con *tesoro*, significante por antonomasia de la riqueza, del capital, del dinero? Significante que como rima es siempre una palabra amputada, mutilada, como si el poema modernista trasladara la estructura económica de la sociedad a la estructura rimemática que es, en sí, una estructura cortada: a este corte, a este destrozo de la palabra para que funcione en otro nivel (el fonológico) pero a partir del cual el nivel original (el semántico) se resignifica, a este corte se lo llama rima y forma parte de toda composición poética cuyo principio constructivo sea el ritmo. Lo que hacen los modernistas es asimilar la estructura rimemática a la estructura económica y también al sentimiento de represión proveniente del capitalismo, que no hacía más que cercenar sus ideales de artista.

Esta simplificación en cuatro grandes lotes acerca del modo de aparición de lo que Rama denomina patrón-oro del Modernismo (aquí París aparece no sólo como la sede cultural del patrón estético y como sede del patrón oro

concretamente) no tienen otra función que señalar la metamorfosis del oro en dinero que se produjo en el sistema económico capitalista con la instauración del mercado y el modo como esta transformación condiciona la experiencia artística y aparece en los textos del modernismo. No podemos detenernos en este punto todo lo que quisiéramos pero cabe señalar la importancia que cobra la relación del poeta modernista con el dinero como signo de sus condiciones materiales de producción. Trataremos este aspecto en seis poetas modernistas (José Martí, Julián del Casal, Rubén Darío, José Asunción Silva, Manuel González Prada y Horacio Quiroga) porque cada uno de ellos manifiesta con sus respectivas experiencias una destitución, un contratiempo negativo con la pérdida o la falta o el modo de obtención de dinero. A su vez, estos poetas pueden ser considerados portadores de una experiencia moderna que, definitivamente conformada en las estructuras económicas de la sociedad, se extrema y radicaliza en la experiencia de César Vallejo décadas después (modo radical y extremo si se piensa como una de las posibles causas de su muerte, y tal vez la más certera, sea el hambre) y deviene, así, el fondo de una tradición (llamamos a este nivel de la tradición con el término jurídico de *legado*: la heredad de un patrimonio que pasa de una generación a otra) que reconoce en la pobreza la única instancia fructífera de creación. No todos los poetas mencionados tuvieron el mismo origen de clase pero sí de un modo similar todos, bajo la impronta más aguda de la modernidad, debieron enfrentarse con la experiencia destitutiva generada por el dinero. Por un lado, tanto Darío como Martí han vivido en la pobreza y subsistido gracias al trabajo periodístico o corresponsalías, no así por ejemplo Silva, del Casal y González Prada que provienen de familias adineradas y que, sintomáticamente, en los tres casos encuentran la bancarrota o el revés económico a tal punto que este hecho adquiere el valor de acontecimiento.

La extensa crisis financiera de la familia Silva, perteneciente a la alta burguesía, le reporta a José Asunción demandas judiciales, apremios de pago y persecución de acreedores hasta que el último traspié comercial desemboca inexorablemente en el suicidio. De este modo, la cuestión del dinero en Silva delimita con claridad la imposible fusión entre el artista y el burgués, un antagonismo que en el ambiente intelectual de la Bogotá finisecular quedaba ejemplificado con las disputas ideológicas entre intelectuales conservadores y liberales, entre idealistas y positivistas. Durante el viaje del poeta a París (1884-1885), la guerra civil en Colombia produce la primera fractura importante en la economía de la familia, cuyos negocios dependían del crédito extranjero. A su

regreso de Europa y con la muerte de su padre primero y pocos años después la de su su hermana Elvira, el poeta hereda un negocio destinado a la quiebra. La de Silva es una correspondencia cuyas analogías con la de Vallejo son abrumadoras: es la puesta en escena moderna de la fricción entre el poeta y la sociedad burguesa en ese punto crucial constituido por el dinero en el interior del epistolario de poeta. Dentro de esta delimitación del género, Silva inaugura además la *carta de gestión de fondos*¹⁷ que parece tener una estructura más o menos fija: el pedido de dinero en calidad de préstamo antecedido de una dramatización de la situación personal y esa constante relación conflictiva típicamente moderna poesía/dinero como un núcleo-clave de este tipo de cartas. La *carta de gestión de fondos* será, en el epistolario de Vallejo, una letra fiduciaria, circulante sólo en los estrictos límites de la amistad, como instancia de garantía de la relación y como resistencia al tipo de relaciones comerciales inspiradas en el ámbito económico de corte urbano donde no se cree en la palabra sino en la firma del contrato. Es así cómo la biografía de Silva está signada casi por el estigma del dinero, cuya falta lo lleva incluso a proponer el negocio de una fábrica de baldosines de cemento. Decisión que, de un modo patente, lo acerca al capitalismo del que tanto había abjurado, interesado ahora, en los últimos años de su vida, por la mercancía-dinero que solucionara por un lado la pobreza y el acopio de deudas y restableciera, por otro lado, una posición de clase claramente estropeada. El valor que cobra esta anhelada creación de baldosas es no tanto el que puede surgir como producto del emprendimiento de una fábrica como el puro valor-dinero, valor que puede ser considerado las antípodas de aquellos objetos que había traído el poeta de su estancia en la capital de la cultura para Latinoamérica: cuenta Germán Arciniegas¹⁸ que compra cosas

¹⁷ Héctor H.Orjuela trabaja este tema en el artículo "Conflicto y transgresión de un intelectual modernista" y transcribe párrafos de varias de sus cartas donde se puede constatar nuestra hipótesis de la estructura que adquiere la *carta de gestión de fondos*. Orjuela afirma que "a pesar de su actividad y de la intensa vida intelectual que llevaba (Silva), los mismos problemas que amargaban al poeta en Colombia seguían acosándolo (en su estancia en Venezuela), especialmente la soledad, la alienación en la sociedad burguesa, la falta de dinero". (el subrayado es nuestro, p.438). También cuenta Orjuela que "tan grave fue el alcance económico de Silva a principios de 1895 que se vio obligado a escribirle a Rufino José Cuervo en París para rogarle que se encargara de pagar una letra sin fondos, por 1700 francos, que había tenido que negociar debido a los apremios de dinero". p.439. En J.A.Silva. *Obra completa*. Colección Archivos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. Edición crítica a cargo de Héctor H.Orjuela.

¹⁸ Es el texto titulado "Limpiar Silva nocturno" de la edición de Archivos ya citada. Transcribimos la cita completa: "Silva en París compra, para revender en Bogotá, cosas inservibles. Sabemos que se trata de una sociedad campesina donde los ricos expresan su importancia con zamarros de cuero de león y galápagos inglés. Llegan por las tardes a caballo, desmontan en el solar de la casa, se quitan la ruana y el sombrero jipi, y cuando se funden en Jockey Club o el Gun Club irán a jugar billar como caballeros ingleses en modestos salones sin más lujos que un par de espejos y unas cortinas de terciopelo. Silva compra porcelanas y perfumes, ediciones de lujo de libros exóticos,

inservibles en París con la intención de revenderlas en Bogotá (porcelanas, perfumes, ediciones de lujo o marfiles). Esta compraventa, sin embargo, está impregnada, pese a la transacción comercial, de la novedad modernista, del objeto que incorpora un valor elitista y diferenciador a través de un diseño que se quiere original y, al mismo tiempo, conductor de la marca de fábrica. Es decir, se trata de enseres que no pierden en la transacción el aura de su hechura, camuflados bajo el imperioso signo de la novedad como necesidad de una clase en vías de afianzamiento. Ahora el negocio que fracasa por causa de lo que ya no puede obtenerse de ningún modo a pesar de su origen de clase, escande de manera drástica los últimos años del poeta y su última decisión¹⁹, la cual representaría, en el caso de Silva, la batalla que le gana la sociedad burguesa al poeta.

En líneas generales pero por distintas razones los casos de Julián del Casal y Horacio Quiroga se asemejan en un punto al de Silva: el primero, proveniente de una familia de inmigrantes copropietaria de ingenios de azúcar y de esclavos, llega a la ruina y se dedica al periodismo después de la rotunda quiebra económica de sus padres; y el segundo, perteneciente a una familia de clase media, también vivirá de sus colaboraciones en diarios o periódicos pero agregará a esta actividad la que surge de sus innumerables saberes (la lista es inagotable: saberes del orden industrial, química, fotografía, carpintería, mecánica, etc.). Estos saberes desembocan en la noción de invento que marca si no una analogía al menos una correspondencia con el orden literario de la invención, aspecto que en la escritura de Quiroga deviene auténtica marca personal. Inventos e invenciones: ambos cruzan sus campos de acción y mezclan sus fórmulas en vistas del sustento económico, ya que muchas veces el autor de *Los arrecifes de coral* dependía de su inventiva, es decir, de su capacidad para producir ficción, para ganar el dinero que lo mantenía económicamente. Un punto en común entre Quiroga y Silva es el espíritu de fabricante o inventor. Actividad que ambos comparten con otro intelectual modernista, Manuel González Prada. Aunque perteneciente a la alta aristocracia limeña permanece casi ocho años en la localidad de Tutumo al sur de Lima, en el valle de Mala, dedicado a la agricultura, con la pura finalidad de lograr

zapatos y corbatas, trajes ingleses, marfiles. Pensaba en un Bogotá al revés del tradicional, sufriendo las tenazas de los Uribes acreedores, fracasando en la invención de ladrillos", p.XVII.

¹⁹ No acordamos con la interpretación de Orjuela que justifica el suicidio de Silva como el único camino que le quedaba al poeta ante su total insolvencia económica, para hacerle frente. Creemos que el valor de la crítica no es ni justificar ni juzgar casos tan insondables como puede ser el tema de un suicidio. Excepto este punto, estamos de acuerdo en su planteo de que los últimos años representan de alguna medida una entrega del poeta a los requerimientos de la sociedad burguesa, es

una fibra sintética de la yuca en vista de su comercialización ulterior. Una pasión inventiva de distinta índole pero a la larga acuciada por el factor-dinero y su enlace con la estructura capitalista de la sociedad. El periodismo que del Casal tanto detestaba²⁰, como ya lo mencionamos, se vuelve más allá del peligro que significa para un escritor un sostén económico y al mismo tiempo un paliativo en su situación de desclasado, debido a la quiebra de la fortuna personal.

Se desprende del trabajo periodístico una relación menos analizada pero igualmente sustancial, y es el hecho de que la entrada al diario puede interpretarse como un usufructo por parte de sus dueños de los dones que el poeta posee, dones poéticos que el diario paga al abrir el camino (en ese momento todavía incipiente) hacia la profesionalización del escritor y que este proceso de la modernidad desmuseifica y libera de la inspiración literaria entendida, como una vocación sagrada. El romanticismo había tratado el arte como el *Ersatz* de la religión pero ahora, ante el proceso de secularización de la sociedad burguesa, las musas son la materia prima del diario en la línea que paradigmáticamente planteaba Baudelaire con su poema "La musa venal": desde esta perspectiva las musas latinoamericanas se comportan como la del poeta francés, adquieren las conductas de la vida moderna; la apolínea facultad de producir verdades eternas de una fuente tan misteriosa como inagotable se ve menospreciada y colocada ya no en la zona del Parnaso sino en ese Agora convulso, vertiginoso, pasatista del diario. Las musas

decir, el modo como Silva de héroe del ámbito intelectual bogotano devino "la víctima arquetípica en el viejo conflicto del artista con la sociedad burguesa". pp.440-441.

²⁰ Al morir Julián del Casal en 1893 se encontraba corrigiendo sus poemas últimos, es decir, sus *Rimas*, las cuales serán publicadas póstumamente junto a una serie de semblanzas en prosa llamadas *Semblanzas*. Con sus libros anteriores *Hojas al viento* (1890) y *Nieve* (1892) había logrado algo que no deja de tener una importancia capital, tratándose de un país que no había podido desligarse todavía de la Colonia: la creación de un público lector alimentado sobre todo por su intenso trabajo periodístico y la presencia en el diario en calidad de poeta, un poeta que se volvía crítico acérrimo de una sociedad proclive a las corrupciones ministeriales, los oportunismos burocráticos y todas las circunstancias que anteceden a la ruptura definitiva con España, y con la amenaza de otro Imperio ya en ciernes. Quisiéramos resaltar entonces en este contexto el doble gesto moderno de del Casal: por un lado la lectura de la poesía francesa que modifica su escritura y por el otro la presencia muy incipiente pero con vagidos dignos de tenerse en cuenta respecto de la formación de un público lector, reducidísimo y al mismo tiempo suficiente en su función de asentar las bases para un afianzamiento que necesariamente tendrá lugar mucho después. Esta formación de un público en formación es el elemento que hace posible pensar que así como critica sin contemplaciones el trabajo alienante del periodismo, al mismo tiempo obtiene de él un provecho que redonda en su trabajo poético de forma indirecta. En un sentido: Casal es demasiado consciente (aun si sus poemas hablan de la muchedumbres o las turbas como las caras del horror) de que el diario democratiza su propia imagen por más pequeño que se considere el ambiente literario de La Habana de esos años; y si accede al juego de la oferta y la demanda que el diario simbolizaba como un análogo del mercado, lo hace porque necesita *dinero* y porque, además, es el precio que hay que pagar si se quiere ser leído en un círculo un poco mayor del que componen sus amistades. Comprende demasiado pronto que sin el público su obra poética será, como rezaba su primer libro, *hojas al viento*. Ser modernos a fin del siglo XIX en Buenos Aires, Montevideo o Santiago es casi una fatalidad, serlo en la Cuba de del Casal es una decisión.

entran también en la compraventa del mercado: de la musa venal de Baudelaire a las “musas de carne y hueso” en Rubén Darío y toda la metamorfosis de este proceso de desmuseificación correlativo al de secularización de la cultura. Pero habría un punto de contacto entre del Casal y Quiroga bastante crucial en vista del tema del dinero y es el que se abre a partir de los dos viajes que ambos poetas realizan a Europa en principio teniendo a París como meta suprema. El poeta cubano nunca llega a la capital de la cultura. Su viaje es el emblema de un resguardo que decide en España desistiendo, casi a sus puertas, de la ciudad anhelada: la decisión es no encontrarse cara a cara con las ilusiones perdidas y entonces volverse a Cuba no sin antes extender una lejanía entre la ciudad baudelairiana y la suya propia, La Habana. Por eso del Casal vuelve de España con un París incólume, inmaculado, vívidamente preservado de lo que hubiera sentido como una insostenible profanación. En cambio, el viaje de Quiroga es su contracara, la imagen en negativo. El uruguayo se desilusiona en París, como si esa experiencia lo esquilmará, devolviéndolo más pobre al punto de partida. Este vive la decadencia de la ciudad-luz desde el lado económico hasta el moral: nada habrá allí de todo lo que creía encontrar. Y, como lo hace del Casal pero en sentido inverso, Quiroga lleva esta desilusión a la escritura no tanto como un estado de ánimo pesimista sino en el sentido de que la experiencia lo vuelve ya un *desterrado* y un *perseguido* en París. A del Casal París no lo destierra, más bien lo entierra otra vez en el lugar insular y aislado de donde proviene. Pero hay algo común a ambos en la contigüidad entre literatura y dinero, entre un imaginario frondoso y una economía capitalista que los empobrece. Los dos pierden la fortuna familiar o la dilapidan como resto en función del viaje a París y los dos vuelven, en realidad, dilapidados en la misma dirección a juzgar por lo que harán con esa pérdida: las suyas son escrituras en continua transferencia al trasladar la ruina económica a la fuerza de trabajo, pero también al acrecentar el patrimonio de una imaginación multiplicada y multiplicadora.

De manera significativa es Martí el primero que se refiere, aunque de forma indirecta, al tema del dinero en la poesía latinoamericana en su poema “Amor de ciudad grande”, fechado en New York en 1882, composición ésta a su vez que abre la escena urbana en el discurso poético de nuestra lengua. Referencia oblicua y casi fantasmática puesto que el poema habla de una experiencia en la “ciudad grande” en el sentido de *Grossstadt* descrita por Simmel: New York es la sede del dinero y como tal incide precisamente en la dimensión que parece tener un acceso directo al dinero: la ética, ya que el sujeto del poema repite en dos

oportunidades que teme por su honradez, como si esa experiencia urbana simbolizara una amenaza en ese plano. Además, el dinero aparece ya en esta temprana pero paradigmática composición de Martí como una *falta* doble en el sentido que la ciudad parece duplicarla en el plano de la enunciación: “Qué es lo que falta/ que la ventura falta?”. Pese entonces a la concepción todavía simbolista del poema, “Amor de ciudad grande” inaugura una experiencia de falta que podemos ligar al dinero que le falta a Martí para sobrevivir en una ciudad como New York. Este sujeto, temeroso de perder la honradez y expuesto a una situación de carencia, lo dirá con todas las letras en el poema “Hierro”: *Ganado tengo el pan: hágase el verso*. Verso éste que pone de algún modo en entredicho la premisa modernista de que la autonomía del arte implicaba la construcción simbólica de un mundo antiburgués y antimercantil, como si el orden estético y el orden socio-económico fueran desmontables. Esta constructividad de la imaginación sostenida por el subjetivismo y el afán de originalidad, significaba una ruda crítica en su proceder represivo del mundo circundante. Martí, en cambio, conmovido y tal vez shockeado por la vida moderna de una “ciudad grande”, elige el camino de la permeabilidad del entorno donde vive y trabaja en calidad de extranjero como cronista y traductor. Su exilio en la pobreza aparece en “Hierro” a partir de ciertas imágenes cuyo referente es el sujeto que habla en el poema: “las plumillas de escritorio” (ese sujeto es un poeta enunciado con la palabra “bardo”, pero se trata de una composición desdoblada de segunda persona que en realidad es una primera, como un soliloquio a sí mismo), “tu plato de pobre”, “mi desierta alcoba”, “el muro frío y desnudo”. De este modo, el poema modernista de Martí es permeable a elementos autobiográficos que responderían más a una estética romántica que a la manera modernista de edificar por medio de la imaginación una máscara, un travestimiento de esa experiencia real pero índice insoslayable de una frustración provocada por el pujante materialismo económico. Por esta razón no es romanticismo el poema “Hierro”: no en el sentido que no lo sea en absoluto (romántico podría ser el régimen dicotómico del poema aunque se puede constatar su fisura en el nivel estructural) sino más bien en el hecho contundente de que el poema es el resultado material de una experiencia de pobreza escandida, ya no con ritmos clásicos sino con el ritmo destitutivo de una doble falta; como en la interrogación de “Amor de ciudad grande”, doble falta provocada por el dinero que, en tanto medida de todas las mercancías, es el centro de la nueva sociedad. El *pro pane lucrando* se sitúa ahora en el *interieur* del poema, ocupa semióticamente el

primer verso, privilegiado lugar porque toda la composición aparece como el desarrollo de este aforismo endecasilábico cuyo hemistiquio reproduce el orden de la sociedad burguesa: primero el espacio del trabajo (la oficina, la fábrica) y después el arte (el *interieur*), un orden que obliga supeditar el arte a los estrictos dictados de una economía capitalista. Lo que realiza Martí es por tanto dar cuenta en este poema de la tremenda contigüidad entre el dinero y el verso:

Ganado tengo el pan: hágase el verso,
y en su comercio dulce se ejercite
la mano, que cual prófugo perdido
entre oscuras malezas, o quien lleva
a rastra enorme peso, andaba ha poco
sumas hilando y revolviendo cifras.

Dos tiempos que el “ha poco” casi logra fundir en una temporalidad acelerada y vertiginosa; pero dos espacios contiguos, aledaños, rozados que la experiencia urbana ha hecho posible. Esa contigüidad entre dinero y poesía es, para nuestra lectura de la poesía latinoamericana, un núcleo fundante puesto que la única mediación que Martí ha tenido en cuenta entre los dos enunciados no es otra que la de *los dos puntos*, un signo de puntuación de la escritura poética, pero también un signo de puntuación de la experiencia urbana. Mediación demasiado frágil, marca entonces un pasaje doloroso: el poeta tiene el don de convertir su trabajo en un “comercio dulce”, manual, precapitalista, al formar parte su escritura poética de una experiencia con el cuerpo a través de una suerte de unidad indisoluble y refractaria a la circulación del mercado (Barthes decía que ésta era la marca por antonomasia de la vanguardia: la relación de la poesía con la escritura manuscrita). Asimismo el poeta asume con el lenguaje comercial y bursátil de las operaciones económicas la experiencia que vive. Y correlativamente es el mandamiento bíblico el que sustituye en el poema a la palabra dinero. Mercantilización del ámbito poético (el *interieur*) y sacralización del significante dinero pueden dar cuenta de la dimensión en que se mueve el Martí que funda, con el poema “Amor de ciudad grande”, el tema de la ciudad en la poesía hispanoamericana no sin una visión paradójica: la poesía latinoamericana nace en la ciudad de New York, capital económica de un nuevo Imperialismo moderno.

Darío en cambio lo hará con total transparencia recién en su “Epístola. A la señora de Leopoldo Lugones”, fechado en 1906, poema cuya escritura es un recorrido por cuatro ciudades (Anvers, Buenos Aires, París, Palma de Mallorca) y puede considerarse el antecedente de las calcomanías de Girondo. En este poema

y desde una experiencia que ya no revela el ideal(ismo) que había marcado a libros como *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1896) o incluso ciertas zonas de *Cantos de vida y esperanza* (1905) Rubén Darío se permite hablar ahora desde el más crudo realismo del “libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*”; debido a su visión sentimental del mundo explica que “por eso, los astutos, los listos, dicen que/ no conozco el valor del dinero” y más adelante que “Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores” o “No conozco el valor del oro” y, además, en este poemacarta confiesa a quien va dirigido que “A veces me dirijo al mercado, que está/ en la plaza Mayor” y hacia el final de la epístola “Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye/ a veces, como hay veces de enorme economía”. En este catálogo del poema podemos reconstruir una serie de imágenes, conceptos y sentimientos de la vida moderna.

Como un tapiz, Darío muestra el comportamiento de un poeta cuando éste ha perdido sus ideales y debe replantear su propia estética, antes elitista, ahora más próxima al realismo tal como aparece en la ficción verosímil de lo novelesco; de algún modo, el poema se construye, a partir del género epistolar íntimo, como su “novela familiar”: desde que el barco zarpa hasta el mercado mallorquí donde el poeta va a comprar patatas, coles, nabos, cebollas, melones. Este espectro cosmopolita y cotidiano es el arco de experiencias donde se juega su relación con el dinero: desde la mención a cheques y a dinero contante y sonante, amplitud de campo donde Darío es capaz de defender la noción de despilfarro aun contra la evidencia del final de la epístola (donde confiesa que está viviendo un tiempo en el que urge hacer “enorme economía”: un enunciado que puede tener más de un punto de referencia). En términos sociológicos, el ahorro parece ser la clave del progreso económico; sin embargo, Darío formula una contraposición en términos estéticos: si como persona es incriminada por desconocer el *valor del dinero*, entonces aparece en calidad de contrapartida el acopio de objetos preciados porque preciosos, es decir, objetos estetizados en tanto recolección de no-mercancías. Esta alternativa en la “Epístola” podría ser una mera reposición objetual y simbólica al mismo tiempo del interior ricamente amueblado de aquel “rey burgués” cuyo materialismo por lo menos tenía el buen gusto de incorporar como signo estético y de cierto cultura esa clase de objetos e incluso de libros. Pero ahora ya no se trata de ese tipo de catálogo preciosista que el relato de Darío ironizaba con cierta sutileza y elegancia. A esta altura de la experiencia, al oponer el despilfarro al ahorro, Darío establece su crítica más acerba a la burguesía que, a diferencia de la

aristocracia, ponía verdadero énfasis en evitar el gasto como la base principal de toda su actividad económica. La burguesía había logrado su hegemonía gracias al ahorro, operación que representó siempre un principio de racionalidad y un modo de justificación. En este aspecto, el acopio de objetos estetizados que nombra el poema (flores, seda, champaña) emblemizan un lujo, pero ya no aquél elitista del relato que todavía vacilaba a causa del procedimiento de la ironía. Este lujo estético se acerca más al que plantea George Bataille en su ensayo “La notion de dépense”: lujo compuesto de derroche y objetos superfluos como una réplica crispada y encolerizada del nuevo orden económico²¹ encarnado en la burguesía como clase que accede a la hegemonía en el siglo XIX. El lujo no corresponde a aquel concepto de riqueza que ostentaba el monarca del relato de Darío: se trata del lujo del pobre, del sujeto que está en la miseria, porque “el auténtico lujo exige —escribe Bataille— el desprecio completo de la riqueza”, lujo que posibilita al artista sobreponerse de su estado de constante precariedad para volverse con desdén y desprecio contra la medianía y la hipocresía de la clase burguesa. En consecuencia, Rubén Darío, necesitado siempre del dinero de su trabajo en los periódicos o corresponsalías o revistas, ahora es capaz de llevar esta experiencia al interior de la poesía en una contigüidad semejante a la de Martí pero distinta al mismo tiempo: *Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora./ Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora/ mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,/ Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia/ comercial es hoy fuerte y lo acapara todo.* Es evidente que el tono confesional del género epistolar construye lo que el sujeto del poema necesita: una voz que se inscriba (que se selle si es posible) en la sinceridad. La carta la despliega, dramatizándola por momentos e ironizándola en otros, porque necesita que el “otro” en calidad de destinatario acepte y crea que lo que cuenta y afirma no es más que la verdad de lo que ha vivido. El comercio se ha elevado a ciencia y obtenido poder pero como actividad es prosaica. Contigüidad entre dinero y poesía que parece reponer en su interior la distinción de género entre la prosa y la lírica. De hecho, este poema de Darío está en la línea del poema

²¹ Bataille en su ensayo “La notion de dépense” plantea una distinción entre aristocracia y burguesía en función de la capacidad para el gasto: mientras que en la aristocracia el gasto es ostentoso, en la burguesía siempre fue fariseo, controlado, secreto aunque Bataille advierte que el odio por el gasto de la burguesía como clase dominante no se debía tanto a un sentimiento religioso por el ahorro sino porque “no ha consentido gastar más que para sí misma, en el interior de sí misma, es decir, disimulando cuanto ha podido sus gastos a los ojos de las otras clases” (p.38). Este es el aspecto que ve Darío en la burguesía: la encarnación de la hipocresía. Esta noción de “dépense” — afirma Bataille— se acerca a la de “potlatch”, el ritual del gasto excesivo de ciertas culturas indígenas de Estados Unidos, estudiado por Marcel Mauss en su famoso “Essai sur le don, forme archaïque de l'échange”, aparecido en: *L'année sociologique* en 1925.

en prosa tal como Baudelaire lo había concebido al leer los textos de Aloysius Bertrand llamados *Gaspard de la Nuit* y además descubierto: lograr una prosa poética *musical sin ritmo y sin rima* como el único ideal, la única ensoñación del poeta cuya obsesión nace paradójicamente “en la frecuentación de las grandes ciudades, en el cruce de sus innumerables relaciones”. En la estela de Baudelaire, Darío también sueña con llevar a la sintaxis del poema lo que ocurre en las grandes urbes y en los correlativos “sobresaltos de la conciencia” como escribía Baudelaire en la dedicatoria de sus *Poemas en prosa* a Arsène Houssaye²².

Es el momento de abordar la tradición latinoamericana ahora que el modernismo la reconfigura y analizar el modo como ésta concibió en sus textos el motivo del oro, es decir *el oro de Indias* que, como intentamos probar, deviene *dinero contante y sonante* con la irrupción del proceso de la modernidad y la implantación de los medios de producción capitalista, que es paralela a la hegemonía definitiva de la burguesía como clase dominante. Así, en este marco contextual, el modernismo literario había logrado la autonomía del arte, proceso clave que sentaba la base hacia la concreción de la profesionalización del escritor y la formación de un público lector, cuyos logros tendrían lugar después de la fase modernista. Un retorno a la tradición latinoamericana nos permitiría el recorrido crítico de esta metamorfosis de oro a dinero del texto modernista desde su origen con el *Oro de las Indias* y, simultáneamente, el proceso cultural que acompaña esta problemática.

El oro aparece en el *Diario* de Cristóbal Colón como una obsesión reconocible en tanto signo de la Conquista, empresa exploratoria y mercantil. La carta que los reyes católicos le escriben a Colón el 5 de septiembre de 1493 desde Barcelona no sólo es el origen del pedido de informes (aunque todavía no oficializado) sino también una clara ratificación del concepto de la empresa conquistadora como un *negocio* (“nosotros mismos y no otro alguno, hemos visto algo del libro que nos dejastes, y cuando más en esto platicamos y vemos, conocemos cuán gran cosa ha sido este *negocio* vuestro que habéis sabido en ello más que nunca se pensó que

²² Esta cuestión con respecto a la dedicatoria del libro baudelairiano es estudiada por el filósofo francés Jacques Derrida en su libro *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa* (Barcelona, Paidós, 1991). La traducción del francés es de Cristina de Peretti. Al respecto Derrida escribe que “la dedicatoria (a Arsène Houssaye) sitúa pues, realizándolo, el movimiento *dativo* o *donante* que desplaza el texto. No hay nada en un texto que no esté brindado o dedicado, nada que no esté destinado, y la destinación de este dativo no se reduce a la dedicatoria explícita”. (p.89) El teórico francés estudia el tema del don en el poema en prosa perteneciente a *Le spleen de Paris* titulado “La moneda falsa” y lo desde los estudios antropológicos (Mauss), desde la filosofía (Heidegger), desde la lingüística estructural (Benveniste), desde la economía política (Marx).

podiera saber ninguno de los nacidos”²³): ahora negocio deja de ser la contrapartida del ocio en la confrontación clásica de *negotium-otium*, sino que la noción que lo recubre está en consonancia con el momento del proceso capitalista en el que se inscribe el descubrimiento y la conquista españoles de las Indias²⁴.

El significado de la palabra *negocio* de la carta de los reyes corresponde al valor que el dinero tiene en esa determinada fase económica de la Corona española: la carta de los reyes pone de manifiesto, por un lado, la veta económica en potencia que pueden representar las Indias y por otro, el efecto que el oro comienza a ejercer en otros niveles como es la producción de discurso (en la carta se usa el verbo platicar en una estructura correlativa que pone de manifiesto dos niveles: “cuando más en esto platicamos y vemos, conocemos cuán gran cosa ha sido este *negocio*”). Producción de discurso ocasionado por el oro en dos sentidos: como riqueza en sí misma (de alguna manera siempre lo había sido desde la época clásica) y, también, como fuente de riqueza, significado que se desprende de la connotación que la palabra *negocio* adopta a fines del siglo XV; éste es el siglo en el que aparecen los bancos públicos y por ende nuevos instrumentos de pago y crédito, entre los cuales el más importante es la *letra de cambio* que evitaba el traslado de dinero en las operaciones comerciales.

Estos elementos llevan al siglo XV a perfeccionar la contabilidad mercantil que se volvía una necesidad ineludible para los banqueros y los mercaderes si querían manejar racionalmente la complejidad de sus negocios y finanzas. De allí también el desarrollo de las compañías mercantiles cuya novedad era, a diferencia de sus antecesoras como la comandita o la sociedad, un ejemplo de la despersonalización del negocio y del vertiginoso incremento del lucro. Ambos

²³ Citada la carta en el artículo de Walter Mignolo “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, que forma parte de la *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial* coordinado por Luis Iñigo Madrigal, Madrid, Cátedra, 1992. En éste, Mignolo estudia el género como formación textual y diferencia entre texto y documento, lo cual no significa —aclara— que el texto no pueda funcionar como documento. La tarea definidora de *texto* entonces involucra como un componente elemental su operación *clasificadora* puesto que “una cultura no sólo conserva los textos sino que los conserva como textos de una cierta *clase*”, pp.57-58. En este artículo, Mignolo adopta los tres períodos que la historiografía latinoamericana, a saber, el período del descubrimiento (donde incluye las cartas de Colón y de Vespucio), el período de la conquista (aquí sitúa a Cortés, a Valdivia) y el período de la colonización (aquí se encontrarían entonces las “relaciones” y las “crónicas”).

²⁴ Desde esta perspectiva, este concepto de *negocio* podría interpretarse como un relato de los debates teóricos sobre la política en los que se inspiraba la monarquía y que por lo general estaban basados en principios morales y éticos de la doctrina de la Iglesia católica utilizados para construir su propia legitimación. Si el horizonte estaba bloqueado para la consumación de riquezas ya sea por lo jurídico, ya sea por lo teológico, de todas maneras como muy sagazmente señala Lia Schwartz “no parecía inaceptable que uno de los objetivos de la expansión imperial fuera la búsqueda de riquezas, con las que se acrecentaría el poder económico del reino”. En su artículo “El oro de Indias en la sátira y en la literatura moral áureas” p.81.

atributos permitían la concentración de capital y disminuían el riesgo de la operación comercial. Si la verdadera novedad de las compañías mercantiles era su anonimato al acentuar una despersonalización que borraba el apellido como signo social y ponía de relieve su función específica, el siglo XV se cierra entonces habiendo consolidado lo que efectivamente ya puede considerarse la auténtica empresa capitalista moderna y promovido en ellas prácticas capitalistas y formas de acumulación capitalistas. Otros tres datos importantes del siglo tienen una incidencia no menos importante: el crecimiento demográfico que implica un aumento de la demanda, el desarrollo de la minería en Europa central que proporciona a través de la plata un medio de pago (también el oro que aportan los portugueses de sus exploraciones en el África) y la acumulación capitalista como resultado de los intereses provenientes de los préstamos. Por lo tanto, estos elementos abren en verdad el proceso económico a su apogeo y su decadencia en los siglos siguientes: el XVI bajo el signo del mercantilismo por antonomasia representa una expansión económica sin igual debido a la apertura de nuevas colonias, ya que con la plata obtenida de la explotación el comercio de Indias fecunda a partir de 1530 la economía europea y el siglo XVII acusa de hecho la tremenda crisis económica que no sólo afecta a España sino también a Europa y, por supuesto, a Hispanoamérica y cuya causa principal (aun con una serie de acontecimientos colaterales que están estrechamente vinculados entre sí) parece puntualizarse expresamente en un hecho notorio: el agotamiento del envío a la metrópolis del oro y la plata americanos²⁵.

Los metales preciosos habían logrado una importancia capital al ser la causa

²⁵ En su libro *El tesoro americano y la revolución de los precios en España 1501-1650* (Barcelona, Ariel, 1975) Earl J. Hamilton analiza este acontecimiento que es el tan mentado episodio del alza de precios producido por las enormes cantidades de metales preciosos que llegaron de Hispanoamérica a España durante el siglo XVI. El alza de precios acarreó a su vez el alza de los salarios. Este proceso conjunto originó que al equipararse los salarios a los precios disminuyeran notoriamente las ganancias de los empresarios y se generara así profunda crisis del capitalismo industrial español. Hay otras teorías al respecto que no dejan de tener su gravitación en la historia cultural americana estudiadas por Manuel Lucena Salmoral en su artículo "Hispanoamérica en la época colonial" (en: *Historia de la Literatura hispanoamericana*, op. cit. pp.11-33) pero todas coincidentes aunque con variantes en considerar el siglo XVII como aquél en que disminuye la exportación de metales preciosos, exportación ésta que implica nada menos que el origen del desarrollo del capitalismo europeo. Otra interpretación digna de ser destacada es aquella que sostienen Lynch, Elliot y Bakewell y que consiste en que "aparte de la saturación del mercado americano, incidieron otras causas, como el agotamiento de las minas en producción, la retención de plata en América para los gastos de defensa y administración, la salida de plata americana hacia oriente por la vía del galeón de Manila, el abastecimiento de su propio circuito interno comercial y especialmente el reciclaje producido dentro de la economía colonial en el momento de hundimiento de la demografía indígena el cual hizo bascular la actividad productiva de los naturales a los españoles y los criollos pues estos funcionaron ya abiertamente en un régimen capitalista, diversificando la economía y orientándola a satisfacer la demanda de las propias colonias, con lo que se asestó un golpe mortal a la importación de los productos europeos" (pp.24-25. Op.cit.).

del desarrollo económico del capitalismo europeo; ligado a esto, el alza de los precios no tiene otra causa en Europa que la abundancia de oro y plata que es la abundancia —escribe Michel Foucault— de lo que el oro y la plata en sí representan: el dar estimación y precio a las cosas²⁶. El filósofo francés estudia al detalle, a partir de los teóricos de la economía, ya sean metalistas o antimetalistas, el encarecimiento producido en el siglo XVII por el alza de los precios, proceso que desemboca en la identificación de la función que cumplía la moneda con la masa de metal que hace circular. Esta identificación lleva a dos resultados: uno, ya señalado, remite al alza de los precios debido a la abundancia metálica importada del Nuevo Mundo y el otro, el que nos interesa para nuestro análisis, es el hecho de que la moneda como patrón de las equivalencias es sometida a los cambios y fluctuaciones del comercio. La moneda entonces “como poder de compra tiene el valor mercantil del metal”. En consecuencia, Foucault esboza la teoría de que la moneda, desde ese momento, remite por un lado a la *medida constante* en tanto conformada por la cantidad de metal y por otro a las *mercancías-metales* en tanto ya no son constantes sino variables en cantidad y en precio (esto implica que el metal, en su circulación en el mercado, devino mercancía, esto es, la masa metálica “sometida a las mismas variaciones que las otras mercancías”). Por eso, si bien el siglo XVI es relevante porque en él queda establecido como objeto de reflexión el dominio de las riquezas, siglo en el cual la moneda como pieza de intercambio y medida de las otras mercancías se basaba en su valor intrínseco: el metal (Foucault cita el famoso enunciado de Antoine de la Pierre de que *el valor esencial de las especies de monedas de oro y plata se funda en la materia preciosa que contienen*), ya el siglo XVII establece los dos sentidos mencionados y un tercero que había tenido lugar en el siglo anterior pero evidentemente éste lo confirma, afianzándolo en el curso de su comportamiento mercantilista. Los tres significados de la moneda son: patrón, pieza de intercambio (sustituto) y devenir precio elevado. Si esto último ocurría, se explicaba por qué existía un “precio absoluto, fundamental, más elevado que cualquier otro al que pudiera referirse el valor de cada mercancía”. De hecho, el metal precioso podía devenir precio porque en tanto marca de la riqueza llevaba en sí el signo invisible por ser un brillo oculto y el

²⁶ Se trata del capítulo sexto “Cambiar” que forma parte del libro *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (Madrid, Siglo veintiuno, 26° ed., 1997). A partir del análisis de diversos teóricos de la economía, el filósofo francés plantea que en realidad la subida de precios, el encarecimiento de todas las cosas, no provenía del hecho de entregar más sino de recibir menos en cantidad de oro y de plata de lo que se había acostumbrado. “A partir de esta identificación del papel

signo visible de toda la riqueza de la tierra.

Desde esta perspectiva, Foucault realiza un juego interactuante de las tres funciones de la moneda para marcar las diferencias entre el siglo XVI y el siglo XVII. Este último mantiene las tres, pero las hace descansar sobre el pivote de la capacidad de aquélla por sustituir a lo que tiene precio; por el contrario, en el siglo XVI las dos funciones de medida y pieza de intercambio se apoyaban sobre la reduplicación de su propio carácter intrínseco, vale decir, el de ser un metal precioso. Por lo tanto “el siglo XVII —escribe el filósofo francés— hace oscilar el análisis: lo que sirve de fundamento a los otros dos caracteres (la medida y el devenir-precio aparecen como cualidades derivadas de esta función) es la función de cambio. En conclusión, el mercantilismo instauro la moneda como instrumento de representación y análisis de la riqueza y, a la inversa, la riqueza como contenido representado por la moneda²⁷.

Michel Foucault demuestra que el análisis de la riquezas (objeto de la economía en la época clásica) significó la condición histórica de posibilidad del surgimiento, en el siglo XVIII, de la economía política. Condición de posibilidad entendido como el fondo necesario o el suelo de una disposición epistemológica que se vuelve el sostén del análisis de las riquezas. Lo que Foucault plantea es una arqueología que concita el eslabón necesario para reconstruir un saber delimitado por una episteme²⁸. Si la economía política surge cuando el dominio general de la

de la moneda con la masa de metal que hace circular, se concibe muy bien que esté sometida a las mismas variaciones que todas las otras mercancías”. p.169.

²⁷ Transcribimos la cita completa de Foucault: “De hecho lo que el mercantilismo instauro no es una identidad más o menos confusa entre unas y otras, sino una *articulación reflexionada que hace de la moneda el instrumento de representación y análisis de las riquezas y, a la inversa, de las riquezas el contenido representado por la moneda*. Así como la vieja configuración circular de las similitudes y las marcas se desató para desplegarse según las dos capas correlativas de la representación y de los signos, así el círculo de “lo precioso” se deshace en la época del mercantilismo, las riquezas se despliegan como objetos de las necesidades y de los deseos; se dividen y se sustituyen unas a otras por el juego de las especies amonedadas que las significan; y las relaciones recíprocas entre la moneda y la riqueza se establecen bajo la forma de la circulación y de los cambios. Si ha sido posible creer que el mercantilismo confundía la riqueza y la moneda, esto se debe sin duda a que la moneda tiene para él el poder de representar toda riqueza posible, ya que es el instrumento universal del análisis y de la representación de ella, porque recubre sin residuos el conjunto de su dominio. *Toda riqueza es amonedable: así es cómo entra en circulación*. De la misma manera, todo ser natural era “caracterizable” y podía entrar en una taxinomia; todo individuo era “nombrable” y podía entrar en un lenguaje articulado; *toda representación era significable y podía entrar, para ser conocida, en un sistema de identidades y de diferencias*” pp.172-173.

²⁸ Foucault plantea que el análisis de las riquezas como condición de posibilidad conforma en sí un *dominio general* entendido como una “una capa muy coherente y muy estratificada que comprende y aloja las nociones de valor, de precio, de comercio, de circulación, de renta, de interés”. Este el dominio de la riqueza en época clásica. Lo que economía política se organiza sobre otro eje que es el de la producción o el trabajo a partir de los fisiócratas. Con su análisis Foucault quiere evitar las lecturas retrospectivas que hacen de las riquezas de la época clásica el antecedente inmediato de una economía política que saca a luz lo que ya estaba desde siempre pero impedimentos de índole moral cercenaban. Contra esta lectura, el filósofo francés propone reconocer el nacimiento del objeto

economía clásica se organiza alrededor de otro eje (la noción de “producción” o de “trabajo”) ciertamente enclavado en ese *suelo de la disposición epistemológica*, ahora se vuelve evidente que los siglos XVI y XVII son aquellos en los que se operan las reformas configuradas por los debates que mantenían los metalistas y los antimetalistas. Nos parece relevante toda esta disquisición porque es sobre este suelo de la economía occidental en el que la Corona española está necesariamente inscrita sobre el cual cobra un rol crucial la fluencia de metales preciosos oriundos del continente americano. Más allá de los debates economicistas acerca de si la abundancia del oro y la plata de América fueron o no la causa de aquella inflación de precios, es evidente que la palabra *negocio* de aquella carta de los Reyes católicos a un año tan sólo del descubrimiento está en relación directa con el entramado económico de la metrópolis y que una justa ubicación en ese contexto haría posible un análisis arqueológico en el sentido foucaultiano, es decir, un análisis que despliegue la red de sentidos que convocan el eslabón necesario de la serie. En esta perspectiva, el *negocio* de la empresa de la Conquista es un indicio cuya resignificación queda revelado en la historia latinoamericana. Al respecto, *negocio* es un quehacer comercial que, en los umbrales del siglo XVI, está en estrecha relación con el afán de lucro ilimitado que caracteriza a la época y que diferencia dos conceptos básicos de capital: el capital de uso que atiende a las necesidades vitales y el capital que emerge como índice de una ganancia sin límites y con un fin en sí mismo, de allí que surja la figura del manipulador de dinero cuyo *modus operandi* es el cálculo, un procedimiento que revelará la nueva mentalidad capitalista.

En este contexto económico, esbozado desde el descubrimiento a fines del siglo XV hasta el XVIII con la emergencia de la economía política, la empresa de las Indias ha cambiado de signo con referencia a su imagen, pues no es la misma en el período del descubrimiento y conquista de la que aparece en las crónicas que en el siglo XVII, donde ya está afianzada en el continente una mentalidad criolla. Entre uno y otro siglo esa imagen cambió de un modo radical: de la imagen de *heroísmo* propiciado por las crónicas a la imagen de *corrupción* de los textos satíricos de la época barroca. Esta es la conclusión a la que arriba Lía Schwartz en su artículo “*Novus orbis victus vos vicit: el oro de las Indias en la sátira y en la literatura moral áureas*”, ensayo que se centra fundamentalmente en ese pasaje de un siglo a otro orientado menos por razones de periodicidad que por el hecho

insertado en el *suelo de esta disposición epistemológica* que es la que “sostiene en su necesidad de

socioeconómico y cultural que subyace a la figuración de esta imagen, puesto que esta metamorfosis es también un proceso que en el continente abrirá el camino hacia la conformación de una mentalidad criolla en tanto conciencia social diferenciada²⁹, la cual puede considerarse a la luz de la historiografía latinoamericana el germen de las identidades nacionales; una conciencia criolla que emerge en correspondencia con lo que Mariano Picón Salas denominó *el Barroco de indias* para dar cuenta del proceso que vive el hombre criollo en su “cerrada órbita colonial” entre dos fuegos: entre “la desazón del aislamiento” y el deseo de poseer “las ideas y aplicaciones de la vieja Europa”³⁰. Este pasaje señala, además, las valoraciones ideológicas que subyacen a la empresa de la Conquista como una épica y al momento de la formación de una clase criolla en correspondencia con la cultura del barroco como una sátira o literatura moral, más propicias estas últimas para dirimir la represión del determinismo histórico del criollismo dentro del aparato virreinal y tomar distancia de una sociedad, como la del Barroco, dominada por las operaciones empresariales, el mercado de bienes nacionales e internacionales y la circulación del dinero³¹. Estos géneros pueden dar cuenta del cambio de imagen de la Conquista y, al mismo tiempo, recrear los

conjunto el análisis de las riquezas”, objeto de la economía clásica. pp 164-165.

²⁹ Estudió este aspecto en la línea que trazó la historiografía de los años 40, cuyos mentores son Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas, Mabel Moraña en su artículo “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a.XIV, n.28, Lima, 2do semestre de 1988, pp.229-251. Explica aquí que “el sector criollo adquiere a nivel social una visibilidad innegable, que está documentada profusamente en documentos desprendidos del cuerpo jurídico en el siglo XVII” y ejemplifica este aserto con los testimonios de Céspedes del Castillo de su libro *América Hispánica*.

³⁰ Mariano Picón Salas en su excelente ensayo de interpretación plantea el contexto social, político, económico y cultural de Hispanoamérica en el momento histórico que él denomina Barroco de Indias: “Asentada ya la vida en las capitales de los virreinos, cerrado el ciclo épico de la Conquista, se superponen sobre la inmensidad semibárbara del medio americano las formas del complejo refinamiento (del Barroco). La mar quieta de la existencia colonial en el siglo XVII, erguida sobre la doble plataforma del estado paternalista y de la iglesia fiscalizadora, disfrutando de la fácil economía natural y la barata mano de obra de las masas indígenas, apenas si se agita cuando el pirata protestante asola las desguarnecidas costas. Los indios han perdido la historia, los mestizos todavía no la hacen, y el acontecer histórico se localiza en un pequeño círculo blanco, todavía semiextranjero, y en el que aún no despierta la conciencia de lo nacional”. pp.131-132 En: *De la conquista a la independencia*. México, Fondo de Cultura económica, 1994.

³¹ Así la define John Beverly en su artículo “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”, artículo que surge de las lecturas de Carlo Ginzburg en su *Pasado y presente*, los libros de Robert Jammes sobre Góngora y los del historiador de la cultura español José Antonio Maravall. Del primero, Beverly toma la tesis de que la sociedad del barroco estaba fundamentalmente basada en el valor del comercio, actividad que desplaza la premisa escolástica del *noli altum sapere* (no atreverse a conocer las cosas altas) por el *Nil linguere inausam* (atreverse a todo). En este sentido, el concepto de *comercio* implica, en esta perspectiva, una noción bastante próxima a la ya mencionada de *negocio* de la carta de los Reyes católicos de 1493. Del segundo, a Beverly le sirve la relación de Góngora con la aristocracia provincial amenazada ‘por la economía política del absolutismo habsburgo. (El subrayado es nuestro) (p.37). Y de Maravall la estructura de la sociedad del barroco que le sirve, fundamentalmente, para estudiar las relaciones entre la metrópolis y las colonias (p.39). En: *Revista Iberoamericana* n.114-115, enero-junio 1981.

topoi clásicos en una discursividad atravesada por la novedad del Nuevo Mundo.

Estudiaremos sobre todo el *topos* de la riqueza de la literatura clásica, es decir, el *topos* de *auri sacra fames* que es el motivo del oro o más concretamente de la ambición de riquezas como hambre o sed de oro. Es evidente que las crónicas del siglo XVI legitimaban la empresa de la conquista a través de concepciones universalistas y cuasi-divinas de las que la Monarquía usufructuaba para provecho propio. La empresa de la Conquista, bajo la concepción que el género épico le otorgaba, era vista como una hazaña casi fabulosa a juzgar por las *riquezas alucinantes*³² que los conquistadores llevaban a Europa y que eran además un objeto fascinante de contemplación. Los principios ético-políticos y doctrinariamente cristianos, con los que la Corona intentaba legitimar su poder, eran utilizados a su vez por los cronistas (como López de Gomara por ejemplo) para ejemplificar las virtudes del español, virtudes que funcionaban casi como garantía de la propia racionalidad, librando de este modo a un abstracto proceso de autoregulación de conductas una realidad compleja; donde no sólo se filtraba la avaricia o sed de oro que Dios castigaría tarde o temprano (recordemos aquí todas las leyendas al respecto que alimentaba el imaginario de la Conquista como la búsqueda de tierras abundantes en oro como El Dorado, la tierra del Rey Blanco, etc. Sino diversas realidades que se yuxtaponen a este *topos* clásico; como son las esferas socio-económica y político-culturales, las cuales, en la historiografía hispanoamericana, tienen sus acontecimientos relevantes: la fluencia de metales preciosos a la metrópolis es un episodio que coincide, por un lado, con el alza de los precios en la economía europea, pero también con la caída de la población indígena más grave de la historia debido a la explotación excesiva; es decir, se podría plantear una explotación que pronto encuentra un doble agotamiento: de metales preciosos y de cuerpos humanos, metales y cuerpos extraídos. Al mismo tiempo, las riquezas americanas fácilmente obtenidas para beneficio de la economía europea adquirirían con rapidez otros signos negativos: algunos en el mismo nivel de la serie económica (el matiz inflacionario de los precios que marcan la entrada en la recesión) y otros en los niveles éticos o morales con mayor incidencia en la esfera cultural, ya que a fines del siglo XVI los debates acerca de la legitimación de la conquista pierden paulatinamente vigencia y, por lo tanto, el *topos* de la avaricia

³² La frase proviene de la "Epístola nuncupatoria" de Juan Luis Vives de su libro *De disciplinis* (1531) transcribimos el párrafo de donde extrajimos la frase : (los conquistadores) "nos revelaron la existencia de pueblos naciones fabulosas de maravillosa vida y barbarie, dotadas de aquellas riquezas

como lo enuncia el *auri sacra fames* comienza a utilizar los mismos principios de los debates ético-políticos de la legitimación pero ahora, desde la perspectiva de los géneros morales y satíricos que el barroco privilegió, puestos al servicio de la crítica a la Conquista. Es en este punto anudado de impugnación y descrédito donde coinciden tanto los escritores barrocos peninsulares como los criollos del continente impulsados, es cierto, por diversas motivaciones.

La literatura del siglo XVII llamada barroca es la que le cambia el signo a la imagen de la conquista: el oro de Colón (como escribe en la *Relación del cuarto viaje* “el oro es excelentísimo; del oro se hace tesoro y con él, quien lo tiene, hace cuanto quiere en el mundo”, 1503), el oro de López de Gómara (con “casi todo aquel oro de Ataliba, (se llenó) la contratación de Sevilla de dinero y todo el mundo de fama deseo”, 1552), el oro de Guamán Poma (a veces los conquistadores “no comían con el pensamiento de oro y plata”, 1615): tres ejemplos-citas que ponen de manifiesto el campo semántico del oro no sólo como la codicia que principios éticopolíticos reprobarían, sino también el entorno económico-comercial de la Conquista como Empresa. Colón lo hará desde una visión entre mesiánica y franciscana con un matiz heroico o, como plantea Julio Ortega sin otra ganancia que la del discurso, al menos un discurso como “restos de una elocuencia heroica”³³. El crítico peruano incorpora a este tema un dato interesante y es el hecho paradójico de que una empresa como la Conquista, de índole comercial auspiciada como la más moderna, fuese acometida bajo el signo de una *economía primitiva* que consistía en el trueque de agua por cuentas de vidrio; esta primera actividad económica, lo era en verdad doblemente: por un lado un intercambio económico regresivo, tribal y por otro, un intercambio sígnico-prelingüístico³⁴, cuya economía obligadamente ahorraba la

alucinantes que miramos con ojos tan apasionados. Con estos prodigiosos descubrimientos abrióse al linaje humano todo su mundo”.

³³ Es importante el libro de Alain Milhou *Colón y la mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Casa Museo de Colón y Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid, 1983. Julio Ortega plantea al respecto que Colón “prefirió ver (se refiere al motivo del oro) en una dimensión trascendental mesiánica y reclamar el honor y la fama de su empresa ; esto es, sin esperanzas de ganancia alguna le queda aún el discurso, al menos algunos nombres, los restos de una elocuencia heroica”. En: *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Avila, 1992.

³⁴ En el libro ya citado de Julio Ortega esgrime la tesis de que este primer intercambio económico es regresivo, porque Colón tendrá que retroceder sobre lo escrito y desrepresentar la primera versión de sus escritos (concretamente cambiar la imagen primordial de los indios mansos, pero cobardes, por una que pueda valorizar más su empresa y, por lo tanto, la segunda imagen de ellos será una representación salvaje). Por eso, con un análisis muy detallado, Ortega escribe que el “sujeto es, así, paulatinamente excedido por su testimonio y, fatalmente, el objeto representado es un desequilibrio del sujeto que ya no puede controlar lo que registra, que pierde al objeto y se pierde en él”. De allí que Colón apele al Providencialismo por la zozobra del objeto que pone en peligro su propia subjetividad ; en esta línea se inscribe “el motivo del oro”, es decir, el oro es atravesado por el discurso de la trascendencia. p 39.

comunicación verbal para sustituirla por una actividad gestual, corporal.

En cambio el oro de López de Gómara otorga fama y deseo, pero después de llenar las arcas de Sevilla, que es el signo más elocuente de la manera como el capitalismo financió el comercio e hizo de Sevilla, a través de la relación banca y comercio con las Indias, la plaza mercantil europea más importante del siglo XVI. Si *fama* remite al mundo de la honra alimentada por las virtudes inherentes al *español* (en la dedicatoria a su *Historia general de las Indias* escribe un “Elogio de los españoles”: el alcance de la descripción-retrato adopta la estatura desmesurada y casi mítica de los héroes clásicos, bastante distante de lo que fue realmente la empresa de la Conquista), el *deseo* del que habla López de Gómara puede tener como referencia una crítica negativa al uso/abuso de las riquezas pero “sin plantear de todos modos en profundidad —como muy bien apunta Lia Schwartz— la proyección moral del enriquecimiento de la corona o de algunos particulares”³⁵. Finalmente la cita de Guamán Poma quizás representa de las tres la más cotidiana, al referirse a la comida y a través de ese conato de ficción, la más realista por cuanto plantea una vecindad más que fabulosa o fabuladora, realista entre el pensar y el comer, ecuación que su mirada altera para omitir el comer en función del pensar. No comer para pensar en el oro y la plata es una manera incipiente de considerar esta empresa económica como pura especulación, como pura racionalidad, puestas de manifiesto paradójicamente en lo no-dicho; lo que equivale a la elipsis, es decir, al ahorro del significante en el discurso, no es otra cosa que el dinero, el cual convoca una serie de actividades como hacer hablar, no comer pero pensar: representación de las riquezas como dinero o el dinero como especulación, como racionalización propia de una economía definidamente capitalista.

Las tres citas definen campos distintos del dinero por una vía todavía oblicua e indirecta: la interpretación providencialista de Colón funde el oro en su discurso en el fuego de las ideas trascendentes (fundición idealista del oro en dinero en la línea de Colón porque en la realidad la fundición comienza en esa época); la postura triunfalista de López de Gómara, que sólo de soslayo y al pasar analiza los efectos del oro, representa a las claras la transformación de la masa metálica en moneda; la alusión específica a Sevilla como el centro mercantil y

³⁵ Al respecto en su artículo ya citado, Lia Schwartz escribe que la visión triunfalista de la empresa de Indias ejemplificada por López de Gómara aparecía en otros cronistas también porque respondía a la idea de que la Conquista en el fondo era una guerra justa. Cita al autor de la *Historia general de las Indias* cuando escribe: “Comenzaron las conquistas de indios acabada la de moros, porque siempre guerreasen españoles contra infieles”. p.80.

bancario más importante del Renacimiento europeo no es más que la metáfora de su propio texto producido para ese centro donde el dinero comienza a generar algo más que dinero en sí mismo: *fama* y *deseo* involucran entonces aspectos libidinales *in nuce* de la economía capitalista. Por último, Guaman Poma establece una especulación sobre la riqueza que remite al dinero en su actividad capitalista por antonomasia: el cálculo en tanto operación privilegiada de la racionalidad.

En este sentido, los análisis críticos que formula Julio Ortega acerca de Colón, Garcilaso y Guaman Poma en su libro *El discurso de la abundancia* confirmarían, en parte, nuestra lectura del motivo del oro. El crítico peruano aborda una suerte de teoría de la representación de América Latina basada en tres modelos: el discurso de la abundancia, de la carencia, de lo virtual. Los dos primeros se interpolan de manera contrastiva y distribuyen sentidos a partir de los correlativos modos de representación. Nos interesa destacar de sus análisis la concepción de la cultura que se desprende de ellos y que ligamos con la que había formulado respecto del modernismo literario Noé Jitrik. Toda representación implica la construcción de lo otro, otredad que se pone de manifiesto en las crónicas de un modo y en el barroco criollo americano de otro. Desde esta perspectiva *el modelo de la abundancia* en el Inca Garcilaso de la Vega ha convertido la semejanza de las primeras crónicas en una diferencia de la cultura americana porque representa las riquezas de la naturaleza; de allí que ligue al tema de la abundancia el de la comida y con él el de la fecundidad y la reproducción. Como corolario la cultura deviene, a partir de la imagen del árbol trasplantado que en el suelo peruano da “frutas maravillosas”, modelo cultural constituido de mezclas y de injertos que alude oblicuamente a su bilingüismo y su pertenencia a dos culturas. Contrastivamente, *el modelo de la carencia* aparece de manera emblemática en Guaman Poma a partir de la metáfora de la comida, inaugurada por Colón e intensificada en el Inca. Ortega plantea el modo discursivo de distribuir la abundancia como representación cultural y la carencia como representación política. Por último *el modelo de lo virtual* remite al valor de la escritura como reservorio de la experiencia cultural nativa de la que Garcilaso es la figura paradigmática. Esta virtualidad no es exclusiva del Inca sino, como plantea Ortega, puede ser leída en las crónicas del descubrimiento: el discurso utópico de este tercer modelo emerge en la escritura con el valor de la reproducción al traducir a discurso “la promesa de la aventura económica” o con el valor del mito al hacer del continente el lugar del paraíso terrenal, un espacio maravilloso que tuerce

desde el principio (nos referimos a los primeros textos de Colón) el sentido originario del topos clásico del *locus amoenus* en un *locus auri* vale decir, de una premisa no utilitarista a una redituable, intercambiable, amonedable, significable en múltiples sentidos orientados por una economía capitalista. Por esta razón — explica Julio Ortega— Garcilaso transformaría su mundo natal descrito como una Arcadia en un mundo virtual a la manera de una Utopía. Transformación de la Arcadia en Utopía es un proceso fundante que abre el futuro americano como discurso de la potencialidad, un modo asombroso de hacer que el pasado áureo del incario obtenga su traducción en el cuerpo histórico y cultural del continente. En este aspecto, la tesis de Ortega se aproxima a la de Jitrik en un punto: la cultura latinoamericana está compuesta de la oposición abundancia/carencia y fundamentalmente de la estrategia por medio de la cual se puede consolidar un proceso de constitución desde la carencia apelando a la abundancia de la imaginación que es, en la teoría crítica de Jitrik, el equivalente del modelo virtual de Ortega.

El cambio de la imagen de la Conquista que se lleva a cabo en el Barroco de Indias adopta el género satírico el cual impugna, desde su tradición clásica (Horacio, Juvenal hasta llegar a Quevedo), el elogio a los conquistadores y pone en tela de juicio las hazañas acometidas. La sátira reprueba el topos del *auri sacra fames* en todas sus variantes: como codicia, como riquezas mal habidas, como motivaciones mercantiles, como aventura de navegación³⁶. En varios textos de Quevedo aparece el sentido reprobatorio de las riquezas explícitamente vinculadas a la navegación como prueba de que el objeto de la invectiva no era otro que la empresa de los conquistadores o vinculadas también al territorio donde tenía lugar la extracción de los metales (metáfora casi siempre de la codicia) como referencia ineludible a las Indias. La conclusión de Lía Schwartz es que la empresa de la Conquista “llegó a ser percibida en el siglo XVII como una carga, que ya no era de provecho para la monarquía. En la visión de muchos poetas y moralistas, compendiaba además los vicios de una sociedad que debía regenerarse para conservarse”. En algunos textos de Quevedo el oro americano representa el veneno, la *ponzoña dorada* que ha matado a quienes infringieron los límites

³⁶ Es importante los aportes valiosísimos de Lía Schwartz respecto del motivo del oro y la cuestión del género. En su artículo afirma que la sátira áurea del barroco reelabora todos los discursos ideológicos de los textos de la conquista en dos direcciones: critica los tipos humanos y las nuevas condiciones de la vida social. Por esta razón la crítica de los tipos (en este caso los conquistadores como los protagonistas de la empresa colonialista) respondía a la *vituperatio* retórica. p.84.

permitidos por la moral. O a través de la imagen paradigmática del mercado la circulación, término cuyo origen es el discurso biológico: “del cerro duro/ sangras *las venas del metal luciente*”, imagen de la codicia y de la riqueza mal habida que Quevedo inscribe en el motivo de los metales preciosos (en este caso el oro) pero que ahora la metaforización de la venas y la alusión indirecta a la circulación sanguínea conduce a pensar que el oro de Indias es la materia prima y preciosa vuelta mercancía en otro tipo de circulación: la del mercado. En el soneto “Al oro, considerándole en su origen y después en su estimación”, podemos leer que ya en el título se alude al oro como medida o patrón de todas las otras mercancías. Pero lo más sugestivo es reconocer que del origen a la estimación Quevedo organiza todo el proceso desde la extracción minera (*horror que a la ciudad prestó la sierra*) al dinero resultante (*Este, en dineros ásperos cortado*), es decir, el origen y el desarrollo de la economía de mercado definida como “pálida ley que todo lo permite”. Aquí oro es el proceso mercantil, el intercambio de dinero, la compra y la venta de bienes, el lujo de la codicia como transgresión de lo permitido por los principios morales.

En esta perspectiva Sor Juana Inés de la Cruz, ya exponente de una mentalidad criolla en el México colonial, aprovecha en su escritura poética las reelaboraciones quevedianas de los géneros moralizantes o satíricos. Pero es un aprovechamiento radical, en la medida en que incorpora la otra parte de la crítica, la que se ejerce de este lado del continente y no ya desde la metrópolis. Posicionamiento en una sociedad como la del Barroco de Indias que tiende a la represión de la mentalidad criolla emergente por razones que tienen que ver fundamentalmente con lo social y lo económico, pero que en el caso de Sor Juana hay que agregar al criollo bajo sospecha, otra vigilancia: la Inquisición o, al menos, el poder represor de la Iglesia y todos sus discursos de control sobre la monja. En este contexto de enunciación, Sor Juana denuncia en la *Loa al Divino Narciso* la dos caras contradictorias de su cultura: *América bella y rica/ que vivís tan miserables/ entre las riquezas mismas*. Reconfirma el topos de la abundancia como dimensión de la naturaleza en la línea del espacio de la fecundidad y reproducción, pero del otro lado de esta cara es capaz de rebajar la hipérbole barroca, señal del exceso y el derroche, y enfrentarla a las condiciones sociales del virreinato. Este es el contraste típicamente barroco: ser pobre en la región de la abundancia como uno de los contrasentidos que fundan paradójicamente la historia latinoamericana no sólo económica sino también cultural. En esta oposición entre vida miserable y

abundancia de metales, Sor Juana remite al tema del tesoro del Nuevo Mundo y cómo éste envía sus metales a la metrópolis, un proceso que ya está codificado como lugar-común, casi es un clisé del siglo XVII que tiene un eco en la composición "A la duquesa de Aveyro": *Que yo Señora, nací/ en la América abundante*. Sin embargo, Sor Juana transforma el clisé de un modo que puede considerarse la contracara del retrato del conquistador español esgrimida en el texto de Guamán Poma. En un soneto amoroso leemos lo que dice el yo confesional del poema, un yo próximo a ese sujeto mujer y monja que debe argüir y defender constantemente su propia subjetividad puesta siempre bajo sospecha: *Yo no estimo tesoros ni riquezas ;/ y así, siempre me causa más contento/ poner riquezas en mi pensamiento/ que no mi pensamiento en las riquezas*. Sor Juana subvierte nítidamente el motivo de la obsesión del oro como tópico de la codicia pero, además, en esa inversión metaforiza, es decir, sustituye la materia prima de los metales por un capital simbólico que es la inteligencia, llamada en el soneto "entendimiento". Esta es una operación legítima de autoafirmación de un yo en entredicho que muchas veces necesita travestirse si quiere resguardarse de los discursos de control.

De este modo la inteligencia deviene un modo de producción simbólica cuyos bienes no dejan, de todas maneras, de ligarse con los bienes extraídos de la tierra, como si todo lo que un sujeto puede producir obedeciera al principio analógico de la naturaleza: en el fondo la inversión "poner riquezas en el pensamiento" es lo contrario de sacarlas de la tierra, tal como se desprende de la negación a "poner pensamiento en la riquezas" como el otro principio reprobatorio que es la sed del oro. La producción simbólica de un sujeto que pone de manifiesto, ya en los umbrales de la sociedad criolla, una fuerte crítica que retomará dos siglos después Rubén Darío: Sor Juana se ve a sí misma como una materia prima, una masa metálica oriunda de la tierra americana, pero puesta al servicio del entendimiento, del capital simbólico en tanto sujeto. Rubén Darío lo dirá en 1907 con más dramatismo, con más sarcasmo que Sor Juana: *Con sesos de pobres diablos de escritores están hechos muchos capitales de España y América*.

3.2. Vanguardia y mercado : el guano de Trilce

“Empecemos a constatar que al guano y al salitre, sustancias humildes y groseras, les tocó jugar en la gesta de la República un rol que había parecido reservado al oro y a la plata en tiempos más caballerescos y menos positivistas. España nos quería y nos guardaba como país productor de metales preciosos. Inglaterra nos prefirió como país productor de guano y salitre. Pero este diferente gesto no acusaba, por supuesto, un móvil diverso. Lo que cambiaba no era el móvil; era la época. El oro del Perú perdía su poder de atracción en un época en que, en América, la vara del pionero, descubría el oro de California. En cambio, el guano y el salitre —que para anteriores civilizaciones hubieran carecido de valor pero para una civilización industrial (el guano y el salitre) adquirirían un precio extraordinario— constituían una reserva casi exclusivamente nuestra. El industrialismo europeo u occidental—fenómeno en pleno desarrollo— necesitaba abastecerse de estas materias en el lejano litoral del sur del Pacífico”.

Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana

José Carlos Mariátegui

La cita de Mariátegui puede resumir, desde el ensayo político-ideológico, lo que la poesía vanguardista en su infatigable anhelo de ruptura con la tradición intenta realizar mediante la categoría de *lo nuevo*: la sustitución del oro por el guano ponía al descubierto, más allá de los aspectos reales del desarrollo económico, los desplazamientos temático-formales de los materiales privilegiados por sus correspondientes estéticas. Por esta razón tanto la “re-novación” como la “in-novación” vanguardista afectan de un modo más radical el campo del formalismo. La persistencia de los temas en estéticas diferentes o contrapuestas —tal como pueden ser consideradas la modernista, las postmodernista y la vanguardista— puede responder a una estructura epigonal o a una estructura de reform(ul)ación cuya diferencia consistiría en el plus del sentido, en la capacidad formal(ista) del procedimiento para producir también una re o in-novación en el campo de lo temático. Lo que José Carlos Mariátegui formula en términos de Economía Política de la nación peruana encuentra un correlato en el ámbito de la poesía de César Vallejo y por extensión —como ya lo veremos— en cierta poesía latinoamericana vanguardista. El proceso que Mariátegui describe como transformación de la economía nacional, inserto en el orden internacional, puede ser considerado homólogo al proceso interno del cambio literario y los modelos que éste adopta para su consecución.

El sentido de esas transformaciones tiene una precisa determinación histórica: en 1928, cuando aparece publicado este libro, la economía del guano y el salitre pertenecen a la economía del pasado, representan una etapa superada. A fines de

la década del 20, el presente económico de la nación es otro: el capitalismo ya es una implantación de capitales. Sólo que otra vez la paradoja se instala en el seno mismo de la modernidad capitalista, puesto que esos capitales extranjeros que circulan en el país provienen del guano que la nación, su único propietario, había tenido que ceder a los acreedores extranjeros. El guano del que habla Mariátegui en 1928 adquiere esas dos instancias casi contradictorias: por un lado el guano es una etapa cancelada o, al menos, inútil en función de su aprovechamiento estatal y, por otro, el guano como sustancia natural producida por las aves guaneras del Pacífico no deja de ser una paradoja de la Historia: el capitalismo implantado en el Perú en el nuevo reordenamiento mundial y la injerencia de las potencias extranjeras debe demasiado su origen al guano del territorio nacional.

El guano como riqueza natural acumulada secularmente es una presencia económica que precede a la Conquista española. Es el fundamento de la agricultura de otro Imperio: el incaico. La Colonia continúa su explotación para incrementar las rentas de la tierra, tal como podemos leerlo en las crónicas de Garcilaso de la Vega, Cieza de León, José de Acosta y Agustín de Zárate, entre otros. Su época de oro (parece imposible, tratándose de la cultura peruana, prescindir de su presencia: González Prada, Mariátegui, Haya de la Torre) es el período que va de 1840 a 1880, donde se produce su cancelamiento durante la Guerra del Pacífico, a cuyo término la derrota de Perú debe ceder la explotación del guano al triunfo de Chile. A su vez, es lícito señalar que, en el concierto o desconcierto del ordenamiento mundial, es la era de la industrialización británica la causa de que el guano del Perú se convierta en la materia prima de su economía de exportación. El *highfarming* inglés con sus innovaciones en el ámbito de la agricultura es el que necesitará de los fertilizantes naturales de la costa peruana hasta el momento en que el acelerado avance tecnológico prescinda de ellos para sustituirlos por los fertilizantes sintéticos. El fin de su apogeo exportador no sólo tiene que ver entonces con el término de la guerra chileno-peruana o la prescindencia de Inglaterra sino también con el agotamiento producido por la excesiva explotación, como un índice demasiado elocuente de que la extracción ha significado al mismo tiempo un vaciamiento desmesurado similar al perpetrado bajo el Imperio Español. La cita de Mariátegui al respecto no deja margen para la duda: el Perú extenuado por España primero y por Inglaterra después.

Casi de un modo espectacular, el autor de estos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* une la Colonia con la incipiente Modernidad

que va desarrollarse en el Perú a partir de una interpretación —como lo revela el título del libro— que es decididamente moderna si se piensa que en ella subyace, tal vez tímidamente, la lectura de Marx y de Freud, esos *instauradores de discursos* como muchos años después los definiera Michel Foucault. Si por un lado Mariátegui es el primer marxista de América (en este sentido es válida la crítica correctiva que le hace Oscar Terán a ese enunciado-doxa lanzado por Antonio Melis en 1967 y adoptado después con demasiada ligereza), por el otro no debemos olvidar el contacto que el intelectual peruano establece en su estada europea con los textos freudianos. De hecho se vuelve pertinente una interpretación de la interpretación-Mariátegui: de los metales preciosos donde fulgura el oro al guano como excremento hay un recorrido histórico, económico y simbólico. Si la base de ese trayecto, en la lectura ideológica, es la historicidad, no menos cierto es el hecho de que en su decurso Mariátegui hace hincapié en las relaciones de explotación (ideas que en su formulación de 1928 ya están embebidas de las tesis marxistas) y como contrapartida, aunque de un modo implícito, en el orden simbólico del guano según la teoría freudiana de la sexualidad y sus fases basada en la ley de la equivalencia que, en la etapa anal, se manifiesta en la triada: heces-don-dinero. En *Defensa del marxismo* —de publicación póstuma a cargo de sus hijos en 1934— Mariátegui escribe un ensayo cuyo título es ya un emblema: “Freudismo y Marxismo”. Aun si le debe mucho a las ideas de Max Eastman en su libro *La ciencia de la revolución*, es interesante destacar la apertura del pensamiento de Mariátegui y su naturaleza: porosa, pero no acrítica de las ideas que circulaban en “la escena contemporánea” de la que formaba parte con todo derecho si quería insertar el Perú en ella sin sacrificar la tradición secular propia como fundamento de la construcción de la nación. Mariátegui, aun sin explicitarlo, era consciente del valor simbólico del guano tal como lo planteará Freud en “Carácter y Erotismo anal”. Incluso es, en la cita que elegimos, un enunciado no tan implícito como es el hecho de que describe la noción de “valor” a la que sitúa, otra vez, en el campo estricto de lo histórico, como si apartarse de él le impusiera un desvío inadmisibles, una pérdida del sentido esencial. Según su interpretación, la modernidad industrial y capitalista es la que otorga ese “valor” económico al guano, que lo inscribe claramente en la circulación del mercado, de cuya información se deduce explícitamente que las civilizaciones primitivas desconocían tales significaciones. A diferencia de la modernidad que todo lo ve desde la lente de los capitales

económicos, los pueblos autóctonos del Perú y la literatura colonial barroca sí supieron otorgar a las sustancias excrementicias la dimensión simbólica del don (como regalo y dádiva) y del oro en íntima consonancia con el papel pecuniario al que necesariamente era traducido (tras-fundido) el metal precioso, el cual en manos de la Conquista española inaugura el tráfico ultramarino entre el continente americano y la metrópolis. Podríamos plantear una primera hipótesis: los conquistadores como los primeros traductores en tanto traducen oro a dinero en un proceso de fundición de dos materialidades que van de la extracción concreta de “los metales preciosos” a la configuración abstracta del dinero como ficción. Es decir: habría en la ficción de la crónica la inscripción real y simbólica del dinero que proviene del oro. La literatura colonial americana ha sido leída por un lado como una particular inflexión del Barroco peninsular, sobre todo lo que en diversos artículos de los Estudios Coloniales se dio en llamar el *gongorismo americano* y por el otro, por consiguiente, como una pertenencia al “siglo de oro”. Sólo que desde la historia literaria latinoamericana, la metáfora se desmetaforiza, se desaurifica, se vacía el continente (geográfico) del contenido (en metal). Del vaciamiento del oro por la Conquista —al menos en la zona del Perú— queda el guano como acumulación de siglos, de los propios “siglos de oro” del continente. Pero esta vez no será España sino otro Imperio, el británico, el que vaciará sus depósitos, el que agotará las intrínsecas posibilidades económicas.

Nos parecía pertinente la introducción de José Carlos Mariátegui en su ensayo de interpretación de la realidad peruana del año 1928 porque, precisamente, seis años antes, en 1922, César Vallejo publica su segundo libro de poemas, *Trilce*. Una pertinencia que no apunta tanto a las obvias relaciones ideológicas que de hecho se establecen entre uno y otro intelectual respecto de la función del guano en la *historia de la economía peruana* ni al hecho de que el poeta se adelante al ideólogo (o al político) en la otra historia de la nación, esto es, la historia cultural. De más está decir que también era poeta Mariátegui y, a la inversa, Vallejo no dejaba de ser un intelectual. Lo decisivo del vínculo va en otra dirección, más estructural que meramente temática, si bien lo que convoca este análisis es, de hecho, el guano. En tanto intelectuales, ambos representan las dos figuras emblemáticas de la vanguardia peruana, en el sentido de que podríamos sospechar que uno pertenecería a la vanguardia estética y el otro a la vanguardia política. Pero sería una flagrante falacia semejante cristalización porque las dos vanguardias no son compartimentos estancos sino, en verdad, una tensión que se

da en cada uno de ellos. Lo que los une es, precisamente, la tensión entre el polo político y el estético.

Desde esta perspectiva, lo que extraña desde la vanguardia estética es precisamente la incorporación del guano en tanto *materia prima* de la Economía Política del Perú en el interior mismo del poema. Incorporación como proceso material(ista) en el discurso de la poesía. El lugar del guano en *Trilce* es capital en el doble o triple sentido que el término puede obtener en la lengua poética vallejana: es un capital lingüístico, un capital económico, un capital simbólico, un capital poético-alegórico. Como si Vallejo hiciera del significante *guano* un dispositivo múltiple de resonancias polifónicas. En principio habría que decir que el poeta peruano lo hace de un modo que no deja de ser notable por el hecho de que su aparición se lleva a cabo en el primer poema del libro, lo que de alguna manera significa que *Trilce* abre su puerta a la *historia económica del Perú*. Esta operación poética no se basa solamente en las múltiples configuraciones semánticas que surgen de la elección como motivo (o como leit motiv) de una *materia prima* nacional como es el *guano*, sino que la acompaña una nueva inflexión del indigenismo entendido más como sensibilidad que como un acto de voluntad. El mismo Vallejo había escrito que la “La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista. La obra indígena es acto inocente y fatal del creador político y artístico, y no es acto malicioso, querido y convencional de cualquier vecino. Quiera que no quiera se es o no se es indigenista y no están aquí para nada los llamamientos, las proclamas y las admoniciones en pro o en contra de esas formas de labor”. La vanguardia en Latinoamérica, a diferencia de las vanguardias históricas europeas, establecen con la tradición una alianza más férrea y estructural, cuya consecuencia más inmediata no es disolver a aquélla de una manera absoluta. De todos modos, la ley de las rupturas parece concentrarse, en principio, en la disolución del pasado más inmediato y muchas veces lo hace remitiéndose a una tradición más remota desde la cual trabajar el proceso de innovación. Sin embargo, se trata de lo que plantea Beatriz Sarlo en su ensayo Vanguardia y criollismo : la aventura de *Martín Fierro* . Como puede constatar, la relación propuesta ya en el título deviene paradójica con respecto al programa de las vanguardias europeas, puesto que éstas habían precisamente escindido lo urbano de la vertiente regionalista. Según la lectura de Beatriz Sarlo, ésa es la originalidad de la vanguardia argentina: un proceso multiplicador de contradicciones no resueltas que puede enunciarse

como doblez: “de un lado el sujeto nacional, Martín Fierro, del otro, los predicados europeos y cosmopolitas de renovación estética”¹; el ensayo mencionado vuelve más de una vez sobre la ecuación para ser reformulada de diversos modos: ya sea como populismo/modernidad, ya sea como nacionalismo/cosmopolitismo, ya sea reivindicación de lo argentino/perspectiva de lo urbano, como exaltación de la técnica y la modernización. Ecuación que señala el núcleo estético-ideológico de la vanguardia martinfierrista de los años 20 en Argentina, pero que podría valer asimismo —teniendo en cuenta las condiciones específicas del campo cultural y obviamente con las pertinentes diferencias— para el caso de Vallejo y de Oswald de Andrade. Es decir, también ellos como poetas latinoamericanos se vieron enfrentados, en el fragor de los procesos modernizadores, con la imperiosa necesidad de producir una renovación estética y desanquilosar los ritmos ya gastados de la estética modernsimbolista. Conectados de manera totalmente diferente con las vanguardias europeas de los años 20 (Vallejo por ejemplo publica *Trilce* en 1922 en la ciudad de Lima sin tener prácticamente ningún contacto con ellas), tanto el peruano como el brasileño enfrentan, de manera análoga a los vanguardistas argentinos analizados por Beatriz Sarlo como Jorge Luis Borges u Oliverio Girondo, la cuestión de la nacionalidad cultural.

Es a través de esta compleja operación de vanguardia, comprometida en el caso de Vallejo y de Andrade con un Indigenismo de nuevo cuño que adopta las posturas críticas e irónicas propias del proceso modernizador y que se vincula, bajo esta modalidad, nada menos que con el campo específico de la Economía Política, puede leerse la poesía de ambos poetas como punto de confluencias, más allá de sus singularidades en el modo como construyen la poeticidad de sus textos.

¹ De una manera deslumbrante Beatriz Sarlo analiza el entramado ideológico que suscita la tensión nunca resuelta del todo entre el vanguardismo y el criollismo instaurador de una “nacionalidad cultural”. Es una relación paradójica porque hace visible las contradicciones internas a tal punto que en un momento del ensayo la escritora argentina habla de “un haz de contradicciones ingobernables”. Es verdad: el objeto de la vanguardia es, de por sí, un objeto indomitable, lábil, pronto a establecer relaciones nuevas o novedosas, puesto que hace de la novedad un *valor*. Sin embargo, la originalidad de la vanguardia argentina, según el ensayo de Sarlo, residiría en la operación doble que llevan a cabo los martinfierristas porque: de un lado, se piensan cosmopolitas y del otro, en tanto devotos de la fonética argentina, no quieren ser confundidos con los extranjeros. Al respecto transcribimos una cita del artículo: “La cuestión de la nacionalidad cultural y, correaltiva a ésta, del cosmopolitismo, es, en ese momento del proceso social argentino, una línea que divide el campo intelectual con un marcado sesgo de clase. Los escritores de Boedo casi no la tienen planteada o, cuando abordan el problema del cosmopolitismo cultural, es para afirmar que son los martinfierristas los verdaderamente europeizantes y cosmopolitas. Los martinfierristas, al mismo tiempo que se apoyan en la *naturalidad* de la idiosincracia cultural de la que serían depositarios, devuelven la acusación de cosmopolitismo y la convierten en un cargo de extranjería lingüística y

Como primer signo evidente, surge de inmediato el tratamiento que ambos escritores prestan a la *materia prima* de la economía nacional: *Trilce* (1922) y el lugar otorgado al *guano* y *Pau Brasil* (1925) ya explícito en el título del libro de poemas y además del manifiesto que lo acompaña en el contexto del Modernismo brasileño. De hecho se trata de una convergencia que adquiere una particular inflexión en las vanguardias históricas de los años 20 en Latinoamérica puesto que al proceso rupturista, que es inherente a ellas, se le superpone un movimiento de reelaboración por medio del cual se lleva a cabo una confrontación entre “indigenismo” y “cuestión económica” como componentes igualmente esenciales de la compleja situación de la realidad nacional. Ambos poetas inscriben y adscriben, respectivamente, el *guano* y el *palo brasil* en y al interior mismo de sus textos poéticos, otorgando sentidos similares aunque de diversa índole y, al mismo tiempo, confirmando la continuidad de una preocupación que tanto había afligido y desvelado a los poetas en los albores y en el epicentro de la Modernidad en el que se consolida definitivamente la burguesía capitalista. A raíz de sus estrechos lazos con la cultura francesa, tanto Vallejo como de Andrade trasladan a los planteos singulares con que cada uno de ellos concibe la experiencia vanguardista la cuestión económica de la nación de la que forman parte y dentro de la cual se conciben como poetas, aunque escriban fuera de su territorio. De hecho es este estar adentro y afuera (el adentro de la lengua y el afuera del territorio nacional) el particular movimiento dialéctico que ambos poetas realizan y que les permite articular en forma concreta y significativa el complejo proceso de apropiación cultural.

En el caso de Vallejo, una hipótesis que consideramos sólida residiría en sostener que *Trilce* es una extraterritorialidad lingüística construida, paradójicamente, antes de abandonar el territorio nacional; cuando el sujeto-Vallejo decida permanecer en ese “afuera” —una elección que mantiene firmemente hasta su muerte— los poemas construirán con insistencia el adentro de la lengua y del territorio perdido como una recuperación más constructivista que nostálgica, más simbólica que realista. En el caso de Oswald de Andrade es significativa la anécdota de haber descubierto el Brasil en lo alto de un atelier de la Place Clichy, es decir, en París, en el ombligo del mundo. Esta anécdota recordada más de una vez por la crítica oswaldiana adquiere un sentido más metafórico al hacer transparente la función sustancial que juega el

cultural”. pp.157-158. En: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro

distanciamiento en el complejo contraste que se entabla en la tensión cosmopolitismo/regionalismo. Como el “*Verfremdungseffekt*” brechtiano, la lejanía hace posible, según esta lógica de estar adentro y afuera, el descubrimiento de lo propio.

El proceso de apropiación cultural —que dos críticos de la talla del Angel Rama de *Las máscaras democráticas del Modernismo* y el Rafael Gutiérrez Girardot de *Modernismo Presupuestos sociales y culturales* han analizado de manera excelente en la estética finisecular— es una problemática capital en los dos poetas vanguardistas, pues se halla atravesada por una concepción del lenguaje poético de fuerte renovación: Vallejo con su construcción de una lengua alimentada por una multiplicidad de lenguajes provenientes de diversos discursos —desde los científicos como la química, la biología, la física, la geografía hasta los discursos jurídicos—, mediante los cuales extraterritorializa la propia lengua materna tal como lo hace en *Trilce*. Oswald de Andrade con su elaboración lingüística antropofágica y paubrasileña, es decir, un trabajo de devoración y asimilación crítica (por el cual se devora la retórica parnasiana como índice de lo artesanal) y un trabajo de exportación (por el cual como *el palo del Brasil* se construye una poesía nacional ya no de importación sino como índice de lo industrial).

Por lo tanto, el hecho de que la elección del motivo poético recaiga sobre la *materia prima* de la Economía Política es fundamental: de un lado, permite su incorporación en el discurso poético aunque transformada, por la ley de la equivalencia general, en *dinero* y, del otro, actualiza bajo distintas circunstancias la preocupación del poeta en la modernidad por la Economía política, es decir, por la circulación en el mercado de los recursos con que cuenta la nación. César Vallejo y Oswald de Andrade retoman la reflexión instaurada por Charles Baudelaire en sus poemas en prosa, tal como aparece de manera notable en “Moneda falsa” y, más tarde, magníficamente expuesta en dos textos no menos paradigmáticos de Stephan Mallarmé, como son “Magia” y “Oro”, textos pertenecientes al libro *Variaciones sobre un tema*. En el primero, el poeta de *Igitur* reflexiona de modo espectacular acerca de la tensión que se establece entre el don de la palabra que obtiene el poeta y las condiciones económicas bajo las cuales se encuentra; tensión que Mallarmé representa a través de la oposición existente entre el dorado (el resplandor y el brillo de las puestas del sol que en la historia

de la poesía habían devenido un “clisé”) y el dinero, “el metálico, el artefacto de terrible precisión” (que el poeta considera incorporado a la conciencia y orientado a la pérdida de su sentido). En otras palabras: Mallarmé relaciona las fantasmagóricas puestas del sol consideradas como un proceso de licuefacción de tesoro con la dimensión matemática de las sumas, del cálculo financiero basado en el número, las cifras, las cajas fuertes y los bolsillos. Con esta analogía moderna que vincula el orden del brillo de la metáfora con el orden del brillo de la moneda, Mallarmé manifiesta una dura crítica de la naturaleza financiera del capitalismo; la abstracción de la que es capaz el dinero en metálico, esa mercancía que la Economía Política y el juego de la circulación en el mercado habían tajantemente usurpado de su valor oro. Es decir, su abstracción encubriría una sustracción: si el oro hubo de funcionar como medida, ahora es su retracción como piedra preciosa lo que hace que se vuelva dinero. El dinero es “un metálico de terrible precisión” porque perdió su brillo y con él el sentido que antes otorgaba en tanto era lo más valioso de la sociedad. Ahora corresponde la era del cálculo donde el dinero no es más que una “muy vana divinidad universal” y el brillar de su moneda una suerte de “abstracción”: ahora se impone la religión del dinero y su dios, tan evanescente como invisible, es una precisa operación numérica incorporada a la conciencia del individuo.

Pero es en el texto significativamente titulado “Magia” en el que Mallarmé enfrenta de un modo lúcido y sorprendente la tensión entre la Estética y la Economía Política. Esta reformulación, que no disimula la dramaticidad del choque, resulta novedosa menos por la incuestionable imposición del mercado que por el hecho de considerar que la economía política es consecuencia de la alquimia: “Como no hay abiertas a la investigación mental más que dos vías, para todo, en las que nuestra necesidad se bifurca, a saber la estética por un lado y luego la economía política: es, *de este último designio, principalmente, que la alquimia fue la gloriosa, temprana y turbia precursora. Todo lo que en la misma, de puro, como falto de un sentido, antes de la aparición, actualmente de la multitud, debe ser restituido al dominio social*”. La reflexión mallarmeana condensa, en pocas líneas y sin descuidar aspectos implícitamente históricos, el modo de actuar de la Modernidad utilitarista y, al mismo tiempo, deficitaria tal como se había finalmente impuesto.

La alquimia funciona, entonces, como un antecedente del modo de producción capitalista ya que, de manera análoga, el mercado también podía

considerarse un conjunto de especulaciones y hasta de índole esotérica si se hace la relación con la dimensión fetichista y, por ende, misteriosa, que Marx supo ver en la naturaleza de las mercancías; sin embargo, Mallarmé, como todo poeta moderno que mantiene con el mercado una relación ambigua, señala una pérdida en el sistema económico capitalista, su déficit de sentido: la pérdida de la sustancia pura, de la piedra filosofal de la ciencia considerada el antecedente de la química. En el fondo, la operación de la alquimia consistía en la transmutación de metales vulgares en metales preciosos, de allí la relación de éste con el texto anterior en el que el poeta francés se detiene en el trabajo con el brillo de las metáforas. La concepción mallarmeana del poeta funciona por analogía: el poeta es un alquimista, un “encantador de letras” o “mago” que puede extraer todas las propiedades adquiridas de las palabras (adquiridas por parte de las palabras) para reducirlas a la sustancia pura, es decir, a la *prima materia*. Es a la luz de esta concepción poética que adquiere un sentido más nítido el famoso verso mallarmeano *devolverle a la tribu un sentido más puro* que pertenece a un poema dedicado nada menos que a Edgar Allan Poe. Y, también, participa de aquélla su teoría de los vocablos sugestivos, evocadores y refractarios de referencias directas porque los vocablos devienen “dispensadores de encanto”. Esta misma concepción, tal como es planteada por Mallarmé, reaparece enunciada por el propio Vallejo en un texto de *El arte y la revolución*: “Para encontrar el sincronismo verdadero y profundamente estético, hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística es en el sentido científico de la palabra, una auténtica operación de alquimia: una transmutación”.

I

Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea
grupada.

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
 por la espalda, abozaleada, impertérrita
 en la línea mortal del equilibrio.

En este sentido el guano en toda su sustancialidad excrementicia, compuesta de las deyecciones de las aves guaneras del Pacífico, aparece, de un modo espectacular, en el primer poema de *Trilce*. Esta composición propone, como frontispicio del libro, un doble simbólico: la composición de materiales dejectos y la composición de versos agrupados. La analogía funciona aquí como una correspondencia entre las dos instancias a partir de una misma modalidad, vale decir, de un modo de producción por acumulación, por “hialóidea grupada”, que es el producido o el compuesto resultante en grupos y cuyas propiedades químicas son de consistencia viscosa, pegajosa y de forma vítrea, transparente. Este producido como “grupada” responde al principio de producción acumulativo: el acopiar en grupos lo que elabora, su atesoramiento como queda corroborado mediante el neologismo atribuido a calabrina: *tesórea*. Neologismo éste que da cuenta de un modo de producción del que se busca obtener un sentido actual en referencia al modo de producción del poema: *la simple calabrina tesórea* es una aposición metafórica de “guano” que muestra, al mismo tiempo, la flagrante contradicción entre el vocablo arcaico *calabrina*, como la sustancia excrementicia hedionda y con sentido etimológico de cadavérico, y el vocablo neológico *tesórea* aunque admitiendo que el sufijo en cuestión equivale a una estética más modernista que vanguardista. Lo que interesa aquí no es tanto este aspecto como la reelaboración de orden simbólico que los excrementos presentan en la triada que analiza Sigmund Freud: heces-oro-don. De un lado, *calabrina* remite a una producción natural y secular, patrimonio del Estado como almacén de recursos propios y, del otro, ese proceso de tesaurización es repuesto por el poema justamente cuando la nación ha perdido su explotación y comercialización y se ha instaurado en ella la capa capitalista nacida y nutrida paradójicamente de la comercialización obtenida como forma de pago de la deuda externa nacional. Esta es una escena emblemática de la producción trílca: el guano, en *la historia económica del Perú*, como fuente de riqueza, atesoramiento o acopio de ingresos económicos deviene por analogía, en *el espacio simbólico del libro*, acumulación de capitales, es decir, deviene *dinero*. Esta escena de T I es el núcleo descriptivo de la

producción guanera y el núcleo diseminado en la extensión del libro: el guano es la *simple calabrina tesórea* producido por las aves marinas (*salobre alcatraz*) de forma natural (*sin querer*) y por acumulación (*a cada hialóidea grupada*) cuya materialidad no oculta sus “quilates de oro” en el orden simbólico. El verbo *aquilatar* en relación inequívoca con el guano pone de relieve, también, el carácter alquímico o transmutativo de los elementos que forman parte de la composición poética de la que, a juzgar por los tres tercetos finales y algunas rimas asonantes, podría deducirse una estructura de soneto. Una forma que, a través del trabajo de escritura, equivale al proceso que define el guano: una composición en descomposición. Del lado del *guano*: materiales orgánicos, compuestos de varias capas de sales, de nitratos, de amonio, de potasio, es decir, una sustancialidad cuyos efectos pueden medirse en términos de abundancia (la acumulación por siglos), de riqueza (los recursos de la Economía Política de la nación) o de fertilidad (los abonos naturales de las labores agrícolas) y del lado del *libro*: el capital lingüístico como tesaurización y acumulación de palabras y de niveles lingüísticos más microscópicos (morfológicos, fónicos, acentuales, ortográficos, prosódicos) que operan descomponiéndose en sus unidades constitutivas y alcanzando, a su vez, reunirse en el campo semántico a través de las tres significaciones abundancia-riqueza-fertilidad que compendian los rasgos definidores básicos de la producción guanera. Aceptada la tesis de que T I se estructura a partir de la forma soneto, es su descomposición el elemento que puede efectuar una paradójica transacción con el mercado: descompone los versos y los sitúa libres de las preceptivas métricas; aísla por encabalgamiento una palabra como *grupada* de signiciación capital del poema (el capital agrupador y grupal en principio como producción colectiva de las aves marinas); descompone fundamentalmente el nivel de la significación semántica y vuelve al poema opaco y hermético; descompone los registros de la lengua escrita y coloquial a partir de la cual se establece un dialogismo polifónico. La descomposición es sucedánea al *guano* y al mismo tiempo al *libro/poema*²: actúa simbólicamente como una

² Hay, de hecho, un continuum en la estructura compositiva de *Trilce*, es decir, entre libro y poema, porque todo el libro puede ser considerado un solo poema constituido a su vez por varios poemas: la falta de título de éstos, su nominación como sustituto con números romanos, la inquietante alternancia en el campo semántico que se desprende de la lectura libro-poema a partir de una alternancia entre anécdotas reconocibles del mundo familiar y otras experiencias ilegibles y remitidas al mundo de la opacidad del sentido. La construcción en el interior de la obra poética vallejana de lo que dimos en llamar “la novela familiar” que alcanza a tener el valor de una saga narrativa, es relevada no sólo en *Trilce* sino también rastreable en todas sus composiciones anteriores o posteriores. Tal narrativización produce un “efecto de realidad” de la representación del sujeto lírico que llega, incluso, a hacer uso del Nombre Propio como un modo de autodenegación: César Vallejo

diseminación.

El modo de producción de las aves guaneras y de la primera composición conforma una de las partes constitutivas del paisaje económico y sociocultural del Perú: la Costa del Pacífico, el litoral que bordea el océano y se enfrenta con las “islas guaneras”, en cuya cartografía, a la línea divisoria de la costa, le corresponde en otros poemas del libro, la Sierra. Contraposición de la geografía y la geocultura peruana: lo costeño/lo serrano, lo urbano/lo rural, lo cosmopolita/lo vernáculo, el mundo de la industrialización/el mundo del artesanado. Pero lo más productivo del núcleo irreductible de esta escena del guano reside en que concentra todos los elementos del sistema de producción: los productores (alcatraces), el medio de producción (el mar, las islas guaneras, la costa, los factores climáticos del Pacífico), la producción (el guano). *Trilce* se apropia de todo el sistema de producción guanera y lo disemina en el libro de modo reticular como suyo propio. La yuxtaposición de poemas (77 en total), cuya única marca de título o paratexto es un número, adquiere una estructura compositiva a partir, por un lado, de recurrencias temáticas o motivísticas y, por el otro, de redes de imágenes que suscitan la reconstrucción —aunque a veces de forma fragmentaria y no completa— de la escena del guano. Desde esta perspectiva *Trilce* se abre y se cierra con la focalización de la Costa peruana como un espacio simbólico que en el poema se halla preñado de múltiples connotaciones: la costa guanera de T I se corresponde al último verso del último poema del libro, T LXXVII (cuyo texto es *Canta, lluvia, en la costa aún sin mar*) pero ahora una costa vacía, aislada del mar, una costa que irrumpe, en el imaginario trílrico, como espacio de una inminencia benéfica debido a la presencia de la lluvia, cuyo simbolismo se impregnó de significaciones positivas³.

inaugura, en el discurso poético latinoamericano, los funerales del sujeto como una “auto-tanatografía” (tomo este término prestado de Nicolás Rosa para referirse al proceso por el cual un yo escribe imaginariamente su propia muerte; en *El arte del olvido...*). En la literatura peruana es José María Arguedas quien lleva este procedimiento hasta el límite absoluto de la Muerte en la novela, de publicación póstuma, *El zorro de arriba y el Zorro de abajo*).

³ Muchos críticos vallejanos han señalado ya la vinculación de T I y T LXXVII, el primero y el último poema de *Trilce*. Julio Ortega propone ingeniosamente que la composición final es, en verdad, liminar y le confiere un valor central en la constitución de una *poética*. “El verso final es una invocación al inicial *tú* implícito: *Canta, lluvia* resume la invocación del poema, cuya dicción sugiere casi el tono de la oración. Declara, además, que una aventura poética se encuentra en una orilla, la principio de un mar también inédito y por recorrer, de la experiencia, por forjar (...) Lo inédito en vida y en poesía, que se enuncia ligado a la tormenta y al mar, así como a las cuerdas vocales, al habla potencial, es aquí el temblor íntimo del poema. Este poema es el fin de una etapa, o sea un verdadero umbral”. (El subrayado es nuestro. En: la edición de *Trilce*, al cuidado de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991, pp.357-358). André Coyné relaciona la imagen de la lluvia del poema con la falsa lluvia limeña y su transmutación como presencia imaginaria, librada de la angustia del poeta en el espacio urbano. James Higgins, en la línea de Ortega, al plantear que T LXXVII es una reflexión sobre la

Es justo señalar la inteligente relación que Ricardo González Vigil estableció entre los “finales” de tres libros de poesía que conquistan, en la modernidad, un puesto fundamental con referencia a sus respectivas literaturas y también al juego de remisiones internas entre sí que son capaces de suscitar: el final de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire (*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*), el final de *Prosas Profanas* de Rubén Darío (*Yo persigo una forma que no encuentra su estilo ... y el cuello del gran cisne blanco que me interroga*) y el final de *Trilce* de César Vallejo (*Canta, lluvia, en la costa aún sin mar*). El crítico peruano explicita que son “finales” sólo aparentes porque equivalen, en verdad, a la prosecución de la aventura poética que la modernidad parece valorar como la apoteosis de la novedad: lo nuevo baudelairiano como un viaje hacia lo desconocido, la interrogación del cisne simbolista en Darío que preanuncia la poesía gráfica vanguardista (signo/cisne que interroga y de paso se dibuja el cuello del ave) y el valor del canto de la poesía frente a una ausencia de mar preñada de inminencia. Tal vez los tres finales tengan en común una significación enigmática debido precisamente al carácter desconocido o imprevisible que es inherente a su formulación poética. Sin embargo, en relación a la lectura que planteamos a partir de la producción del guano, el caso de Vallejo sea el más complejo como operación poética, pues al enfrentarla de modo directo con la economía política, está enfrentando los recursos con que cuenta su arte de poetizar con los recursos de la nación. Por esta razón, cada vez que aparece en el libro algún componente de la escena que consideramos nuclear e irreductible, rearticula todo el sistema de producción del guano en el orden de lo simbólico. El guano del libro es contiguo de su título: así como la palabra *trilce* está fuera del Diccionario de la lengua (y esto pese a todas las interpretaciones que concita en el saber hermeneuta de los críticos ávidos de su desciframiento), del mismo modo la

poética inaugurada en T I, interpreta las *perlas* del último poema son interpretadas por el crítico inglés como riquezas espirituales o “la poesía que el poeta ha forjado” de sus experiencias. Trajimos a colación esta cita porque creemos que las *perlas* obtendrían un correlato más material en los quilates de oro, en la equivalencia simbólica implícita en las deposiciones guaneras. Por su parte, Neale-Silva (en esta misma línea se encuentra las interpretaciones de Keith Mc Duffie) concibe los poemas como composiciones metapoéticas, autorreferenciales de su función poética. No compartimos su interpretación pero los lazos de sentido que unen a uno y otro poema retienen cierta pertinencia en el orden de la descripción: por ejemplo —plantea el crítico chileno— mientras T I el yo lírico se enfrenta al medio social, T LXXVII el yo lírico se ve enfrentado a su propio yo, como un doble simbólico de sí mismo en tanto alude al *don* de la poesía. Para nuestra lectura, este paralelismo entre los dos poemas nos parece capital por cuanto el *don* poético (que distintas estéticas elaboran de modos diversos: inspiración y originalidad románticas, concepción objetivista y escultórica según el parnasianismo, etc...) se conecta de un modo concreto con el oro y el guano de T I: es más, en esta dirección T LXXVII entabla una serie de relaciones correlativas: la Costa, la lluvia, las perlas vs el guano, las contradicciones semánticas o estructuras paradójicas.

etimología de *guano* no pertenece a la lengua castellana. Su origen quechua (“wanay”) es al sistema español lo mismo que *trilce*: una extraterritorialidad lingüística que sólo es recuperable en este caso por una capacidad propia de suscitar o remitir alusiones morfológicas y semánticas. La palabra *trilce*, porque es una palabra inventada, sin referente más que el que él mismo como vocablo teje y trama a partir de su propia textualidad (“trilce” no significa nada en el sistema codificado del castellano) y la palabra *guano*, porque es extraña al sistema de la lengua e incorporada a ella por presión del referente. Esta incorporación es una manera de domesticar su origen, naturalizando su extranjería propiciadora de redituabilidad.

La triple significación que el sistema semántico del *guano* propicia (esto es: abundancia, riqueza y fertilidad), constituye una red de sentidos que deviene solidaria y vertebral respecto del libro como composición. Cada nivel funciona como una sustancia fertilizante que abona las otras y las impregna con sus propios componentes. Considerado *Trilce* como un poemario vanguardista (la crítica lo considera tal vez el más audaz y paradigmático de la poesía latinoamericana, un juicio totalmente confirmado por el vacío de su recepción en 1922), no deja de asombrar la arquitectura compositiva del libro, un rasgo que lo vincula muy estrechamente a su poemario anterior, *Los heraldos negros*. Pese a las diferencias entre uno y otro y la doxa crítica que repetidas veces señala el hiato que los separa, la composición de *Trilce* podría ser considerada bajo dos ópticas distintas sin ser excluyentes: una sería entender aquélla como una estructura formal que compromete el orden de sus poemas como andarivel de múltiples lecturas; la otra es la que proponemos en este abordaje crítico orientado a considerar su composición como una sustancialidad química o alquímica con propiedades transmutativas que abona diversos terrenos del sentido poético.

Desde esta perspectiva, la *economía política* del libro es una producción diseminante de recursos y sentidos con su propio intercambio o distribución en el espacio poético. Veamos un ejemplo de este juego de aleaciones que conforman el espacio reticular de *Trilce*. Este, sólo bajo apariencias, se presenta como un libro caótico e inorgánico. Su valor compositivo se alimenta de esas redes de sentido que son legibles y reconocibles en ciertos poemas cuya localización en el libro cobran una significación importante: la primera red estructural no sería sólo la que ha señalado la crítica entre el primer y último poema. Habría que incorporar al menos, como tercera columna del edificio, T XXXIX, el poema que divide el libro

en dos mitades de 38 poemas cada uno. Este poema es crucial porque está representado por el Sol, centro de nuestro sistema planetario. Doble, triple y múltiple centro: el Sol es además la medida monetaria del Perú y, como tal, representa el lugar privilegiado que el dinero adquiere en este poemario. El dinero como equivalente del excremento de las aves guaneras no sólo es una interpretación correspondiente al plano simbólico (de algún modo exterior al poema en cuanto pertenece a una dimensión universalizante del símbolo), sino que es el poema precisamente el que tematiza la función-dinero: así el Sol *lo desposta todo para distribuirlo/ entre las sombras, el pródigo*. Estos dos versos transparentan a partir de los verbos “despostar” y “distribuir” el orden económico social del dinero en la esfera de la circulación del mercado. La prodigalidad del astro deviene así la riqueza natural (como el guano) y la abundancia (la acumulación de dinero). Un devenir que, en la economía del poema, aparece teñido incluso de connotaciones evangélicas, a partir de las cuales es posible la yuxtaposición tan recurrente en la poesía de Vallejo entre el orden materialista y el orden espiritual-cristiano. No es tanto una referencia a la parábola del hijo pródigo (que suele aparecer en el discurso poético vallejiano) como a una doble concepción casi sincrética de Dios: por un lado, el Sol como una figura divina y pródiga que oblicuamente remite al dios cristiano como providencia y por el otro a la deidad solar que, bajo el nombre de INTI, es el centro de la mitología quechua. Pero esta doble significación se subsume a la imagen solar que Stephan Mallarmé da en el texto que ya mencionamos, es decir, el que lleva el título de “Oro” y cuya definición transcribimos: “la muy vana divinidad universal sin exterior ni pompa” que, cuando se llevan a cabo sus fantasmagóricas puestas de sol, se produce una licuefacción de tesoro que “se arrastra” y “rutila en el horizonte”. Aquí, en este poema de Vallejo y a diferencia del texto mallarmeano, parece aludirse a los dos momentos, es decir, tanto a la salida como a la puesta del astro (de hecho el verso 12 alude a ese fenómeno: “entrando y saliendo” como el nacimiento y muerte de la luz solar) pero, en consonancia con aquél, en T XXXIX también se vincula esta imagen al tema del dinero. De un modo dramático pero no exento de ironía, en el poema se enfrenta siempre el mundo de la abundancia al de la carencia: al Sol pródigo que lo distribuye *todo* se le opone un sujeto carenciado, constituido paradójicamente en la falta donde la existencia cobra la dimensión de un desayuno de faltas: *sin* mantequilla, *deficiente* azúcar y la falta de aquel *pan inacabable* que ahora, en el presente de la enunciación del poema, es expresable a

través de una metáfora mercantil pero a través de una serie de atributos que parecen producir su denegación precisamente desde la imposibilidad gramatical. En otras palabras: el adjetivo no logra liberarse del peso de la sustancia implacable: *Llama con toque de retina/ el gran panadero. Y pagamos en señas/ curiosísimas el tibio valor innegable/ horneado, trascendente*. Ahora, desde el presente de la enunciación, el pan es concebido como valor, es decir, como dinero, lo cual determina el hecho de que el dinero aparezca siempre ligado a la falta y a la carencia precisamente como causa de la pobreza de la actualidad, concebida como esa falta económica que repercute en lo social. Por esta razón, la pobreza en Vallejo atañe a las condiciones de enunciación poética. Si *tibio y horneado*, como atributos, vuelven a confirmar la presencia del pan en la poética vallejana como índices de la abundancia de otro tiempo, *innegable y trascendente* funcionan de otro modo. El primero, como corroboración de una falta en el presente de una existencia que es concebida como un desayuno deficiente (habría que leer en el discurso vallejiano todas las partículas gramaticales y locuciones destitutivas: tomar el café *ya tarde, sin manteca, azúcar deficiente*; en este sentido el *desayuno* adquiere significados anfibológicos y contradictorios) y, el segundo, como una agramaticalidad de alguna manera rebajativa e irónica de un vocablo prestigioso del discurso occidental metafísico: la aparición del *diente* como sufijo anómalo manifiesta una mirada corrosiva por su poder crítico pero reñida con el efecto dramático que alcanza, pues Vallejo está enfrentando una vez más efectos de drama y de humor al mismo tiempo, como un movimiento de convergencia y divergencia que, según nuestra lectura, define el proceso de autoparodización del sujeto poético. La dramaticidad de un *diente* cuando hay falta y la salida humorística que consigue instalar la burla en un concepto como “trascendencia” tan importante para el discurso filosófico.

La compleja estructura compositiva de *Trilce* no se agota en esta primera superficie textual de tres poemas aunque ocupen en el libro, como ya vimos, lugares sumamente estratégicos: tal es la triple columna representada por T I, T XXXIX y T LXXVII. Al ser los componentes de su sustentación de naturaleza diseminante, el paisaje reticular en el poemario anuda sus sentidos cada vez que el poema copia (se apropia de) el modo de producción de las aves guaneras. Producción que puede resumirse en tres núcleos: elaborada por los alcatraces, de forma natural y por agrupamiento. Ahora bien, la síntesis de las fases de esta producción involucra fundamentalmente —al ser un modo de producción

natural— la presencia del mar, además de la del continente y las islas. A decir verdad, el proceso tiene su origen en las sustancias orgánicas que los alcatraces encuentran, como alimento, en la superficie marina. El proceso es éste: las aves guaneras ingieren estos elementos del mar, luego los digieren, más tarde lo defecan y finalmente producen deyecciones que a lo largo de los siglos van (con)formando, sobre el litoral peruano, una serie de islas como depósito de excrementos. Depósito y deposición: acumulación excrementicia que deviene materia fertilizante; sustancia que la modernidad transforma en acumulación de capitales en el mercado internacional en una transmutación que va del puro excremento a la mercancía-dinero. De este modo, se yuxtaponen dos órdenes que *Trilce* entrelaza y mezcla de un modo constante: el orden simbólico del excremento/oro cuya consecuencia es el *don* y el orden económico del excremento/materia prima cuya consecuencia es el *dinero*. Ambos órdenes —que la áurea tradición poética española elaboró sobre todo a través del Barroco, el cual retoma a su vez un antiguo tópico clásico con sus resonancias medioevales— resultan enfrentados siempre, y siempre de modo irresoluble. Economía simbólica y economía social-capitalista, relación copulativa cuya aparición no hace más que mostrar su ínsita dramaticidad que el sujeto poético ironiza y parodia a través de un proceso de distanciamiento. El don y el dinero entran en relación en el discurso poético de *Trilce* en principio como el contraste de los dos órdenes mencionados, pero también como una nueva operación vanguardista que en Vallejo emerge desde el interior de su propia tradición poética: operación Barroca que resemantiza el tópico de *Don Dinero* como el poderoso caballero quevediano pero ahora, tal como acertadamente lo enuncia en el ensayo político-ideológico de Mariátegui, situado y fechado en el corazón mismo de la modernidad capitalista, puesto que es la “civilización industrial” la que otorga ese “valor extraordinario” de *dinero* a las sustancias excrementicias.

Desde este punto de vista, la presencia del mar en *Trilce* es la fuente o el origen del proceso de producción guanera ya que las aves encuentran allí las primeras materias cuyo proceso es el devenir-guano : de la *prima materia* de la alquimia a la *materia prima* de la economía-dinero. Un circuito que inaugura el primer poema de *Trilce* y clausura su último verso, que dice así : *Canta, lluvia, en la costa aún sin mar*. Como una primera interpretación cabría sostener la ausencia de mar como una ausencia extraordinaria, tratándose de la larga Costa marina del Perú pero siempre y cuando el polo de esta hipótesis se oriente sólo

hacia el contexto referencial/geográfico-cultural. Si en cambio se la inscribe en el orden simbólico del lenguaje poético el mar de este último verso representa una ausencia prometidora de presencia, como si se tratara de una inminencia. En el poema T LIX leemos que el mar (significativa aparición en el poema puesto que se lleva a cabo a través del Nombre Propio “Pacífico” en oposición a “Andes”, es decir, dos Nombres Propios para volver sobre la dicotomía cultural: Costa versus Sierra) está *preñado/ de todos los posibles*. Es posible interpretar esta presencia inminente del mar a partir de su ausencia como una visión paradójica de la Costa (sería inconcebible la Costa sin mar, sin el océano Pacífico, sin “sus volúmenes docentes”) y como una visión enigmática, interiorizada por el sujeto hablante que apostrofa a la *lluvia* como otro sujeto interlocutor, cuya presencia es tan extraordinaria en la costa como lo es en definitiva la ausencia del mar.

De este modo, mar y lluvia, que desde el punto de vista meteorológico/climático del Perú presentan una relación peculiar (en la Costa marítima sólo llueve bajo ciertas condiciones) devienen desde el punto de vista del poema un proceso de subversión, una alteración del mundo referencial y una alegoría poética. De un lado, lluvia y mar representan una dimensión elemental, concebido el signo agua como el proceso que inicia la fecundidad y el riego-abono a partir del cual es posible una serie de paralelos semánticos entre una y otro, a saber: el *guano* como sustancia transmutativa y fecundante de otros sentidos encuentra su par en: las *teclas de resaca* de T XLV como signo de la dimensión musical del mar; *las algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia* de T LV, donde se vuelve a ligar la función del “canto” al espacio marino como lugar abonado tal como etimológicamente se lee en la palabra árabe “almácigo” (al-maskaba: el suelo regado en el que se siembra vegetales para ser trasplantados); *las tranquilas misturas* de T X, con las que el adulto se ensucia la cara al comerlas como si fuera un niño, es decir, *misturas* como una papilla o conjunto de nutrientes como el que ingieren los alcatraces a fin de producir después sus excrementos.

Y sobre todo, por el valor que adquiere en *Trilce* el tópico de la comida y los alimentos, el *guano* obtiene un sucedáneo en la imagen de la madre como *pura yema infantil innumerable* de T XXIII. La *yema* remite a la significación de guano como fecundidad que, en este poema, está ligado al vínculo madre-niño o la madre-tahona en el doble sentido de horno y alimento simultáneamente; la *yema* entonces deviene matriz lingüística de la abundancia (*yema innumerable*) que

conjuga la capacidad de fecundar (la imagen implícita del huevo en este poema, se vuelve explícita en otro poema del libro) con la prodigalidad de alimento (los bizcochos, el pan, las ricas hostias de tiempo, las migajas, la harina) aunque en Vallejo es recurrente relacionar la “prodigalidad” con la carencia o con atributos destituyentes: T XXIII propone la imagen de una madre pródiga cuya abundancia *innumerable* la semeja al *guano*, sin embargo la condición de madre hace que sus hijos se vuelvan sus mendigos, como si la prodigalidad sólo pudiera concebirse y valorarse desde la mendicidad y la falta como pérdida. También el *guano* como producción natural, acumulativa, representa una riqueza inútil para la nación puesto que es capital extranjero en la medida que fue históricamente deuda a pagar. Del mismo modo, T XXIII plantea una madre acreedora de un afecto que falta en el presente y que hace de sus hijos deudores de amor.

De otro lado, lluvia y mar formulan una alegoría que condensa así el valor hermético de una lengua poética que instala una crítica a la Economía política, a la que intenta subvertir, no cediendo su clave semántica para obturar su circulación en el mercado y permanecer intransferible en el juego de las mercancías. En este sentido, Vallejo se alinea en la postura inaugurada por Mallarmé: *Canta, lluvia, en la costa aún sin mar* retorna, como último verso de un poemario vanguardista, al endecasílabo, de la misma manera que todo el primer poema dejaba vislumbrar una composición de soneto en descomposición. Paradójico término de *Trilce* al apelar a un verso clásico y prestigioso de la poesía, separándolo al mismo tiempo de la composición de la que también es posible entrever una forma soneto descompuesta en versos extremadamente cortos como los vv 2, 4, 8, 14 y 15 que, sumados, darían los catorce requeridos. Desde el punto de vista de la composición, el verso final de *Trilce* es un verso-isla que se sitúa separado del poema-continente, de la costa o litoral como si fuera un doble alegórico de la geografía peruana: así el poema se apropia de la producción guanera a la que interioriza como una metaforización de múltiples lecturas interpretativas. Desde lo político-ideológico, en la línea que traza Mariátegui en su *Seis ensayos*, a la economía política peruana se la subvierte con un verso-isla que oculta su sentido doblemente hermético: de un lado hermético en tanto enigmático, irreductible al monopolio del sentido (es la negación absoluta del sentido como monopolio) y, del otro, herméticamente cerrado en coincidencia con el lugar semiótico de clausura que ocupa, separado del cuerpo continental del poema. Verso que se aísla y reproduce, en el espacio gráfico de la composición, la

geo-grafía del Perú; traducción que engendra su propia cartografía simbólicamente diseñada a través de los accidentes referencialmente específicos del continente americano (penínsulas, istmos, canal de Panamá, islas, océano Pacífico, Andes y otros de índole menor, pero no menos representativos como terraplenes, declives, arrecifes). El último verso condensa la dimensión de una isla que se sitúa enfrente del continente y cuya constitución es un doble poemático de las islas guaneras: en T XXV leemos el circuito referencial reproducido por el poema en los dos versos *de las islas guaneras/ a las islas guaneras*, dos versos que marcan el circuito cuya continuidad se encuentra paradójicamente encabalgada por el corte del verso, continuidad cortada y reunida por el orden sintáctico del endecasílabo que acentúa fonológicamente las siguientes palabras: *cánta-lluvia-costa-aún-mar*. Cinco acentos básicos que organizan el verso de un modo quiasmático: *á ú ó ú á*. Como círculos concéntricos, la palabra que ocupa el centro del verso es *costa*. Mientras *cánta* se asocia a *mar* corroborando el aspecto musical de la imagen ya enunciada en *teclas de resaca*, los acentos acercan a partir de lo fonológico *lluvia* al adverbio temporal *aún*, lo cual significa que la sintaxis acentual realiza otro tipo de vinculaciones. La costa del verso no está en contacto directo con el mar, como si fuera en verdad la lluvia la entidad que pudiera ponerlas en relación. La lectura fonológica del endecasílabo no contradice entonces la lectura semántica apoyada en el orden sintáctico: si la segunda establece un sentido raro y contradictorio al proponer *en la costa aún sin mar*, la primera alcanza a diseñarlo gráficamente en la más pura lección mallarmeana (aquí el modelo es la geografía y no la disposición tipográfica del diario como supo leer Walter Benjamin el famoso poema "Un coup de dès"): entre la costa y el mar está la lluvia y es ésta en todo caso la mediación que vincula la costa con el mar. El adverbio "aún" atribuye su poder de permanencia o continuidad directamente a la facultad poética, personificada en la lluvia. Si el poema pone en paralelo la lluvia (fecundidad) con la sequía (esterilidad), aunque en una relación de oposición, el adverbio "aún" ligado fonológicamente a la palabra "lluvia" restituye a ésta la vigencia del canto, atributo propenso a perderse ante la probable sequía o esterilidad que amenazaba al poeta.

El último verso de *Trilce* responde a la tradición más moderna, esto es, según la línea de la lección-Mallarmé, en cuanto a la disposición de los versos en la página blanca. Si en el poeta francés los versos devienen constelaciones, en el

peruano islas, tal como lo dice literalmente T XXV. Cartografía poética vallejana que ya había sido pergeñada en *Los heraldos negros* y la simbolización modernista de los accidentes geográficos. El último verso de T LXXVII es una isla rodeada de mar (la última palabra que clausura la composición) tipográficamente representada además por el blanco de la página.

En el trazado de este mapa, el cuerpo del poema es el continente que se sitúa frente a las islas guaneras —sin embargo cabe señalar que el verso-isla, aunque apartado del cuerpo-continente pertenece a él, como pertenecen las islas guaneras al territorio nacional. De esta manera, hay un paralelo nítidamente señalado entre el último poema del libro y el primero en cuanto a la configuración gráfica del verso como isla: es el verso 10 de T I compuesto de una sola palabra desprendida o apartada del verso 9 y que es, significativamente, el vocablo *grupada*; sustantivo colectivo que, a nivel semántico, reproduce los grupos de islas y los agrupamientos o montículos de excremento que dan origen a aquéllas y, a nivel sintáctico, cartografía el cuerpo de la isla en el blanco de la página. Así, el blanco en *Trilce* se vuelve la superficie marina, la masa líquida que rodea los versos-islas que no son únicamente los mencionados de T I y T LXXVII sino también otros que se forman componiendo/descomponiendo diversas partículas de la lengua: ya sean desinencias de tercera persona del plural como ocurre en T LXIV donde leemos: *retoñan los peldaños, pasos que suben/ pasos que baja-/ n o* ya sean plurales insularmente desgajados de la continencia de la palabra como en T XX que también ocupa el lugar del último verso: *y unta el otro zapato, a escondidas,/ con un poquito de saliba y tierra,/ pero con un poquito/ no má-/ .s.*

Mediante una simbolización gráfica que remeda el movimiento de dispersión propio de la formación de las islas, Vallejo produce una ruptura análoga a la que realiza Mallarmé: ambos conciben la escritura poética como el espacio que refracta la representación y el dispositivo del decir/expresar para constituirse como lugar geométrico no-representable, tal como lo plantea Philippe Sollers⁴. Es en este sentido que la concepción de Mallarmé de la autonomía de la

⁴ Se trata del libro aparecido en 1976, *L'Écriture et l'expérience des Limites* (la edición castellana que manejamos es *La escritura y la experiencia de los límites*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 2. ed., 1992). Allí Philippe Sollers plantea que la "problemática de la escritura se separa masivamente del mito y de la representación para pensarse en su literalidad y su espacio. Hay que definir su práctica al nivel del "texto", en la medida en que esta palabra remite en lo sucesivo a una función que, sin embargo, la escritura "no expresa" pero de la que dispone. Economía dramática cuyo "lugar geométrico" no es representable. (El subrayado es nuestro, se trata de la página 13). En el capítulo del libro dedicado a la obra de Mallarmé titulado "Literatura y totalidad" Soller vuelve sobre esta teoría de la escritura y juega con la oposición palabra vs escritura o de otro modo enunciada como valor verbal vs jeroglífico. El crítico francés enfatiza que lo que Mallarmé ansiaba era

escritura tiene su punto de apoyo en su teoría poética de *evocación* o *sugestión*, a través de la cual se produce el pasaje de una noción dual del lenguaje a lo que el crítico francés denomina “volumen de sentidos”, cuyo sistema es ternario y está constituido por sentido, sonoridad y silencio. Este tercer elemento otorga a la dimensión de la escritura el espesor necesario para superar el carácter expresable de la lengua. El silencio es tanto lo inexpresable (lo no-representable) como lo blanco (lo objetivo, “el aspecto interno e inteligible de la música”). Traemos a colación la lectura crítica de Sollers porque plantea, en su ensayo “Literatura y totalidad”, la relación entre estética y economía política: “La estética es un fenómeno de economía de la lengua y el pensamiento mismo no es comprensible sino en términos de economía (es el ‘producto mental’). La economía política podrá pues aclararse a partir del lenguaje”. Se deduce entonces que el error de la economía política consistiría en depositar la creencia en un lenguaje como mero vehículo representativo. Dos economías : la del lenguaje expresivo, la dualidad y la economía del lenguaje sugestivo, en la que el silencio representa no sólo la ruptura con el régimen de la representación sino también la instancia de una restitución indispensable. Esta concepción estética del silencio subvierte a la economía política en la medida que restituye lo antieconómico por antonomasia, es decir, el gasto, el lujo, las especulaciones. La cita capital de Mallarmé es la siguiente:

Exijo la restitución, al silencio imparcial, para que el espíritu trate de repatriarse, de todo —choques, deslizamientos, las trayectorias ilimitadas y seguras, tal estado opulento inmediatamente evasivo, una inaptitud deliciosa para terminar, este escorzo, este rasgo— el aparato; menos el tumulto de las sonoridades, transfundibles aún, en sueño.

Al respecto, en su estancia europea, Vallejo escribe en su crónica “Poesía nueva” que la obra poética de Mallarmé no carece en absoluto de sentido político y

la autonomía de la *escritura* como un modo de superar la estética realista cuyas columnas son por un lado la representación y, por el otro, el régimen de la expresividad de la lengua basada fundamentalmente en la dimensión dual del signo lingüístico, por la cual “una cosa vale por otra, una cosa representa a la otra, el signo compuesto por un significante y un significado”. p.86. Al régimen de la representación el poeta francés opone el de la *sugestión* como una “escritura —según Sollers— que se colocará del mismo lado del mundo, en la medida en que éste es una escritura que únicamente una escritura puede hacer aparecer y continuar”. Es decir, para Mallarmé, la *sugestión* es una escritura o espacio textual de segundo grado o también “como la reflexión de una escritura ideogramática y de una escritura fonética”. p.86.

social⁵, lectura crítica que revela hasta qué punto la tensión entre autonomía y heteronomía del arte era una cuestión relevante para un poeta como él cuya situación económica, si no apremiante todavía, al menos comenzaba a ser problemática. Lo que resulta notable de Vallejo en la manera de leer críticamente la poesía de Mallarmé es, sobre todo, la conciencia del vínculo no tan visible que lúcidamente establece entre poesía y sociedad; vínculo que responde primordialmente a una concepción social del lenguaje, aunque *Trilce* represente el momento de máximo hermetismo de su poesía. Por esta razón, la sorprendente conjunción mallarmeana de estética y economía política aparece en el segundo libro del peruano de un modo casi brutal y salvaje, en la medida en que es perfectamente reconocible en el nivel socioeconómico del Perú y la realidad nacional en la que se lleva a cabo, que había sido el disparador del ensayo político-ideológico de Mariátegui.

El hermetismo de Vallejo está en estrecha relación no con el carácter representativo del lenguaje sino con la dimensión de escritura ideogramática, próxima a la concebida por Mallarmé; de allí que la crítica formulada por el poeta peruano a la economía política sea análoga a la del francés por cuanto entiende “producción” como un proceso alquímico, como una “transmutación” que opera sobre los materiales. La escritura volumétrica de Vallejo tiende a desalojar de la superficie visible del texto poético la exposición del tema, precisamente para transmutarlo en otros niveles de la lengua: de un lado, el poema de *Trilce* transparenta como motivo el guano en tanto base de la economía política peruana (su reverso sería la osadía vanguardista que motivos de tal índole sean incorporados al discurso poético); del otro lado, la economía poética consiste en funcionar teniendo como modelo la producción del guano (el reverso en este caso es la dimensión constructivista e ideogramática de la escritura poética como refracción de lo representativo/expresivo y como formalización de lo temático). Para el crítico brasileño Amalio Pinheiro, el verso vallejiano es

un número acrobático, una frágil isla, suturada aluvionalmente por depósitos, detritos y escombros de hablas distantes, que se encuentran en la página blanca. De allí que Vallejo haya podido coser su genealogía poética en la geología peruana. Grafema a grafema,

⁵ Se trata del texto de Vallejo titulado “La obra de arte y el medio social” en el que escribe: “Mallarmé vivió en perpetua abstención política, neutral ante el flujo y reflujo de los parlamentos y ausente de los comicios, asambleas y partidos políticos. ¿Se colegirá de aquí que *La siesta de un fauno* carece de espíritu político y de sentido social? Evidentemente, no. Tales conclusiones le vienen solamente al crítico empírico y ramplón”. Citado de Amalio Pinheiro, *César Vallejo; o abalo corpográfico*. Arte para Brasil Editora. Sao Paulo, 1987, p.21.

pueden convivir Quevedo, la paginación mallarmeana, lo grotesco-macabro-nervioso de Poe, el criterio matemático de Juan Gris, las impertinencias ultraístas, la cesura incaico-andina, la risa y el impudor ambiguos y mestizos subyacentes desde el Virreinato, la oralidad plural nativa.⁶

Nos interesa de esta larga cita, la manera como Pinheiro vincula el sustrato aluvional de la lengua vallejana con la experiencia moderna de Mallarmé en la disposición tipográfica de la página en blanco, es decir, entre una dimensión hermética pero rica de la lengua y su traducción a términos de espacialidad o escritura ideogramática. El suyo es un hermetismo contra-económico, acumulación de elementos lingüísticos provenientes de diversos órdenes (Pinheiro lo relaciona con la geología peruana: detritus, depósitos, aluviones; nosotros específicamente con el guano, con la acumulación del excremento). Esta economía poética al trabajar con lo excedentario, la abundancia, es de alguna manera barroca, pero lo barroco puede considerarse un atentado contra los principios de la economía. Sólo que el barroco vallejano de *Trilce* implica la subversión de la economía política peruana: pura excedencia que no circula en el mercado internacional y ni siquiera nacional, lo cual equivale a la no-recepción del libro en Lima en 1922 y el vacío con el que éste se encontró son indicios de que se trata de un texto reacio al mercado cultural de Lima.⁷

⁶ Amalio Pinheiro, *César Vallejo; o abalo corpográfico*, op.cit., p.177.

⁷ Incluso, la segunda edición de *Trilce* en Madrid recibe la misma respuesta.

Capítulo 4

LA FUNCIÓN DEL DINERO EN LA(S) ESCRITURA(S) DE VALLEJO

De todas las escrituras de Vallejo (cuentos, novelas, nouvelles, traducciones, obras de teatro, reportajes, carnets, artículos, cartas, postales, misivas, poemas) elegimos en este capítulo dos de ellas : las cartas y la crónica. Son dos escrituras extremas en la medida en que reflejan espectacularmente la esfera privada y la esfera pública. La carta abre el mundo de la intimidad indigente de Vallejo y no repara en absoluto en enumerar el catálogo de las miserias y las faltas, como un modo de poner en escena la pobreza y articular así las tretas o artimañas del que la padece, a veces hasta de un modo pícaro, aunque casi siempre el ejercicio de la ironía lo resguarde al sujeto del riesgo siempre presente del patetismo. En la crónica, en cambio, como perspicazmente plantea Guido Podestá, el pícaro está bajo control. Casi nada transfiere Vallejo a la crónica de lo que es su vida precaria, salvo si practicamos --como haremos a partir de las huellas legatarias de los poetas que lo antecedieron, como Rubén Darío, por ejemplo-- una lectura oblicua y al sesgo de esos textos cuya función más urgente es el *pro pane lucrando* : así las figuras de Chaplin y Bloy son dos figuras que remiten indirectamente a Vallejo mismo. De todas maneras no acordamos demasiado con la imagen del pícaro que Podestá propone para la escritura de la carta, ya que las estrategias del poeta pobre desbordan considerablemente ese modelo¹.

Mientras la carta que circula sólo en el ámbito privado y afectivo no ahorra ningún tipo de escena indigente cuyo centro de gravitación es *el pedido de dinero*, la escritura de la crónica se realiza con el fin de ganar *dinero*. Desde esta perspectiva, en la esfera privada de la carta el *dinero* es un préstamo con promesa de devolución una vez sea obtenido del fruto del trabajo y en la esfera pública de la crónica equivale a un sueldo asalariado, a la moneda contante y sonante. Pero el préstamo se disipa ante la dura realidad de los límites económicos y a veces el importe de su trabajo periodístico tarda y algunas otras es birlado por esos

¹ Guido Podestá sostiene que "Vallejo engaña y corrompe como cualquier otro ser humano podría haberlo hecho en iguales circunstancias, en una medida que incluso es poco aceptable para él mismo". Se refiere, según su expresión, al *affaire Leguía*, esto es, al hecho de escribir crónicas por compromiso. Y también al hecho de falsificar cartas o inventar situaciones "muy parecidas a la de aquellos estibadores que ceden su puesto de trabajo a otros, a condición de que éstos últimos le den al titular la mitad del sueldo" (p.324). En : *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Berkeley, CA, Latinoamericana Editores, 1994. pp.341. Nosotros no enfatizamos, en nuestro análisis, el ribete picaresco de la situación de indigencia en la medida en que corremos el riesgo de literaturizar las condiciones materiales de la situación de Vallejo. Sin excluir en la escritura de la carta el peso de la figura del pícaro, ésta no es la única. De allí que nos propongamos

lúgubres personajes que nunca faltan de la burocracia de los departamentos contables y de ese modo el dinero nunca llega a los bolsillos de Vallejo. En esta polarización de la escritura, el *dinero* es una presencia siempre aun en los casos en los cuales es una ausencia. De allí que las crónicas, pese a transcribir bastante poco de la vida privada, tematice el dinero y todos los motivos y situaciones del hombre moderno, confiscada su experiencia en una economía capitalista. Es decir : el dinero (ganado) de la crónica se vuelve *la crónica del dinero* en la contemporaneidad como es posible leerla en las imágenes al bies de Bloy y Chaplin.

Las cuatro capitales de la biografía de Vallejo emergen de un modo tal en la obra poética que reorganizan un itinerario simbólico : Lima, la capital de la nación ; París, la capital de la cultura moderna ; Moscú, la capital de la revolución social y España como capital de una lucha antifascista. Más allá de las huellas de estas capitales, importa la huella de las huellas que dejan en la poesía : son todas *grandes ciudades*, lo que Simmel define como *Grosstädte*, sedes por antonomasia del dinero. Es, desde esta perspectiva, que planteamos la experiencia de *Shockerlebnis* ya en la ciudad de Lima. Después, cuando Vallejo se vuelva el habitante de las metrópolis más importantes de la Europa de entreguerras, no hará más que intensificar esa vivencia de choque urbano percibida y alucinada en Lima, a juzgar por lo que escribe en *Trilce*, el poemario de 1922 que sella esa experiencia como una tensión entre el nuevo espacio urbano al que se enfrenta y el territorio natal andino que deja para siempre en la sierra peruana.

Nos parece interesante, como decíamos al inicio, confrontar el discurso poético con estas dos textualidades que escanden su esfera privada y su esfera pública, su mundo de entrecasa y el ágora de los acontecimientos, sobre los cuales debe escribir para ganar dinero y de paso encontrar la coartada que le permita dedicarse a su propia obra como otra artimaña de poeta pobre que, al no tener dinero, tampoco tiene tiempo libre. Privilegiamos estas dos escrituras porque definen, en algún sentido que intentaremos mostrar, los contextos más inmediatos a las composiciones poéticas. Tejen las tres textualidades redes de sentido relevantes y mediadoras de la manera como el sujeto-Vallejo, enfrentado como está a una pauperización progresiva y acosado por ella cada vez más, puede elaborar una obra poética partiendo de condiciones de tal modo restrictivas que hacen poner a reconsideración los fundamentos de su poética materialista. Vallejo

examinar en las cartas la relación entre subjetividad y dinero, a fin de poner de manifiesto hasta qué

renueva una vez más el núcleo de la cultura latinoamericana : el artista crea desde la pobreza más absoluta.

punto no se trata sólo de una imagen literaturizada de sí mismo.

4.1. La carta como escenificación "privada" del dinero ²

Son muchas las perspectivas que se abren a partir de la lectura del epistolario de César Vallejo y no porque su validez resida en ser un corpus certificador que legitima o confirma las verdades que emergen de los textos ya canonizados. El epistolario ni legaliza ni legisla las otras escrituras: en todo caso genera una visión de sí, propia del género, y que es lícito vincular, a la manera de vasos comunicantes, con la imagen que emerge de los otros textos. De este modo, a través de las cartas, podemos leer la construcción del sujeto Vallejo y también el modo como ese sujeto lee el mundo que vive y escribe pero desde las tácticas de la subjetividad características del género.

Reunir *subjetividad y dinero* implica hablar de una relación esencialmente conflictiva que, en estas cartas, se vuelve por varios motivos capital, aunque se escriba, concretamente, contra el capitalismo. Si planteamos como fundante de la escritura vallejana el problema de la construcción del sujeto, es decir, sus modos de "constitución" y de "destitución", la relación sujeto y dinero no sólo refiere a una relación económica sino también social, dos aspectos complementarios que conforman la figura de Vallejo como escritor.

Una relación económica, por un lado, doblemente orientada: hacia la conformación de un sujeto en estado siempre de indigencia y hacia el dinero que siempre falta y que es una forma de la expropiación —ante esta "destitución" cabe preguntarse cómo un sujeto económicamente expropiado se apropia de los saberes de una cultura— y, por otro lado, una relación social que define específicamente a

² Las que siguen son notas a las cartas conservadas de César Vallejo y que abarcan un lapso de veintitrés años desde 1915 hasta 1938, fecha de su fallecimiento en París. La mayoría de las cartas pertenecen a la estadía del poeta en Europa de donde nunca regresará a Perú y que es un período comprendido desde 1923 hasta su muerte. Todas las citas de este trabajo corresponden al *Epistolario General*. Pre-Textos, Valencia, 1982. Respecto de esta edición remitimos al excelente artículo de David Sobrevilla ("César Vallejo según su epistolario", *San Marcos Revista* N° 21-22, Lima, 1981-1986). Y lo hacemos por dos motivos: el primero porque realiza una lectura analítica del corpus, reflexionando sobre la personalidad de Vallejo, su visión fatalista, el erotismo, Cristianismo versus Marxismo que el autor enuncia como la presencia de Dios y el compromiso político -de paso queremos hacer notar que la conjunción copulativa borra la oposición tan frecuente en la mayoría de la crítica vallejana- y, por último, lo que podríamos englobar como la teoría y praxis de lo literario. El segundo motivo es el acertado ajuste crítico que Sobrevilla hace a Castañón señalándole los errores, las anomalías, las omisiones y los olvidos en los que incurre. Cabría indicar, sin embargo, que esta crítica que compartimos ampliamente, no sólo repara en el plano filológico (él mismo lo enuncia: "si la filología no tiene la última palabra en la interpretación de los textos, si tiene la primera que es decisiva") sino también en el de la interpretación y en relación a ésta los contextos de producción de Vallejo, desconocidos por Castañón como pertinentemente lo infiere el crítico peruano. Finalmente, para quienes estén interesados en los aspectos que atañen a la edición remitimos al punto 1 del artículo de David Sobrevilla titulado: "La edición del *Epistolario General*".

Vallejo como un escritor pobre, una figura que leída cronológicamente, vale decir, desde la perspectiva de su creciente proceso de urbanización, se agrava por cuanto es el pobre que se empobrece más. Sujeto indigente, sujeto pobre son, ciertamente, dos caras de una misma moneda y la moneda funcionará, como veremos más adelante, como la representación, la acuñación dramática del sujeto en su misma superficie textual.

Las cartas de Vallejo hablan de la contradicción entre la voluntad de afirmarse en el mundo y la falta de recursos que coartan esa posibilidad. Sin embargo cabría acotar (y esta sería nuestra hipótesis) que a falta de recursos económicos, al sujeto le quedan todavía los recursos retóricos, es decir, el recurso a la palabra y el recurso de la palabra. Análogamente, este doble movimiento de constitución y destitución o, dicho de otro modo, de una paradójica constitución en la destitución, puede ser leído también como fundante en el discurso poético y hasta de una manera oblicua en las crónicas. Nuestro propósito será circunscribir esta compleja relación a las cartas donde, surgidas gran parte de ellas de la necesidad más flagrante, su aparición se hace dramática y casi siempre dramatizable, ya que se busca desplegar una estrategia que sea efectiva ante la carencia.

La carta vallejana, en este aspecto, es la transacción entre lo efectivo y lo afectivo. Producida casi siempre en el espacio reducido del afecto y, por ende, ámbito fiduciario por antonomasia³, la carta tiene que articular la maniobra de volver afectivo lo efectivo si quiere salvar lo que no está dispuesto a perder de ningún modo: la dignidad del escritor. Es significativo leer al sesgo en la crónica que Vallejo escribe a propósito de León Bloy la situación del escritor en la miseria y a punto siempre de perder la dignidad. Este es, en síntesis, el peligro que plantea la relación subjetividad y dinero: que la falta de recursos signifique, al mismo tiempo, una falta del decoro, un menoscabo de los principios éticos que alientan

³ Cuando planteamos que la carta vallejana se inscribe por lo general en un ámbito afectivo y fiduciario, lo hacemos atendiendo no sólo al grado de mayor o menor amistad que une al poeta peruano con sus destinatarios y que el texto biográfico constaría (Oscar Imaña, Espejo Asturrizagal, Antenor Orrego, Pablo Abril de Vivero, Juan Larrea, Carlos Raygada, Alcides Spelucín, Gerardo Diego y también habría que incluir a sus familiares ya que los vínculos de sangre corroboran lo afectivo) sino atendiendo fundamentalmente a las estrategias que el género epistolar despliega retóricamente para construir el afecto en la escritura. De este modo, las cartas escriben, perfilan un mundo privado e íntimo que la relación afectiva lo vuelve confidencial y sobre todo *fiduciario*. Ahora bien, la construcción de lo afectivo queda ligado en las cartas, asombrosamente, al *dinero*, tal como puede leerse. Ya en la carta escrita a Leoncio Muñoz fechada en Lima en 1922, antes de su encancia en París "Querido Leoncio: Un fuerte abrazo para ti y los demás hermanos. No sé cómo enviarte 13 soles para que me saques mi título de bachiller en Letras... Si tú ves forma de que José Félix Quesada te proporcione esos 13 soles, yo vería después cómo reembolsárselos..." *Epistolario General*, Pre-Textos, Valencia, 1982, p.42.

su imagen como escritor ⁴.

La representación de Vallejo en el epistolario, que lo define como un escritor pobre, no podría leerse sin embargo desgajada de otros aspectos no menos determinantes, que sitúan las relaciones del escritor con respecto a la sociedad y las instituciones (el Marginal), y la pobreza del escritor con un espacio ajeno (el Extranjero). A decir verdad Vallejo es doblemente marginal: era un *cholo* ⁵ que, como muy bien apunta Francois Bourricaud, no significa ser indio ni mestizo (y que nos llevaría a leer en esta línea, aunque marcando las diferencias la figura del José María Arguedas de "entre dos mundos"). La marginalidad se perfila como la otra cara de su situación de extranjero, de emigrante y que se podría relacionar con el inca Garcilaso de la Vega al emprender un viaje a Europa definitivo, vale decir, sin retorno.

Es evidente en Vallejo el progresivo tránsito hacia un cada vez mayor proceso de urbanización. De su estancia europea, tres son las ciudades (las capitales) en las que vivió: París capital de la cultura —y no nos detendremos en el valor simbólico e imaginario que ha tenido en la conformación de la cultura latinoamericana; Moscú capital de una nueva economía; Madrid, capital de la república; las dos últimas sede además de una utopía, la del socialismo. Pero

⁴ Es interesante leer cómo el escritor latinoamericano se apropia de ciertas imágenes de escritores europeos y articular a partir de ellas la reconstrucción de una escena de lectura, válida en relación al escritor que lee, al escritor-lector. Por ejemplo, la figura de León Bloy ha suscitado el interés de algunos escritores como es el caso, además de Vallejo, de Rubén Darío y Jorge Luis Borges y lo interesante es leer los diversos acentos que conforman la imagen que cada escritor enfatiza o, para decirlo borgeanamente, leer las diversas entonaciones que estas figuras suscitan. Para Rubén Darío León Bloy es el "raro" y para Borges el "blasfemo".

⁵ La estructura social de los países andinos: Perú, Ecuador y Bolivia (sucesores del Imperio Inca) presenta diferencias raciales muy importantes, las cuales se conforman a partir de las complejas relaciones desarrolladas históricamente entre el elemento indio, el español o criollo y el mestizo o mixto. Francois Bourricaud plantea el hecho relevante que aun cuando dichos elementos son básicamente raciales no pueden ser considerados como simplemente raciales. Con respecto al *cholo* es un término despectivo para referirse al *mestizo emergente*. Bourricaud afirma que: "la discriminación racial deja abierta la posibilidad de una cierta movilidad ascendente. En realidad, en el Perú, los atributos raciales combinan las características físicas y sociales en un simbolismo cuya clave se encuentra tanto en las tradiciones del pasado como en la posición que ocupa el grupo en el sistema existente de estratificación" (p. 88). El término *cholo* se usa para designar a un vendedor ambulante, a un vendedor de ganado, a un comerciante de lana o carne, a un conductor de camiones o taxista. Lo que distingue al *cholo* del mestizo tradicional es que no ocupa un lugar fijo en el sistema de estratificación social. Bourricaud sostiene que al ser astuto, aprende rápido a hacer negocios "el *cholo* hace dinero" por eso se encuentra situado en la escala social más arriba que su *status* originario. Bourricaud afirma que: "El simple hecho de que sin ser ni indio, ni mestizo, ni criollo logre ascender en la escala social demuestra las posibilidades que están abiertas a todo aquél que tenga despiertos sus cinco sentidos, posibilidades que se derivan de lo que podría llamarse la "movilidad intersticial" de la sociedad culturalmente muy heterogénea." (p. 92). Ante la desintegración de la sociedad nativa provocada por la dominación y explotación colonial, se realizaron "cruzas" entre indios de pueblos diferentes. El concepto de "cruza" que utiliza Bourricaud no es sólo racial sino que también alude a la de cruza de los *status* sociales diferentes. El *Cholo* provendría de una población entrecruzada, sólo en parte meztiza. En: "Indio, Mestizo y Cholo

habría que señalar que, pese al valor de centro que estas capitales tienen desde una mirada histórica —teniendo en cuenta sobre todo que Vallejo, ese viajero constante, ese expulsado en sus dos sentidos, es decir, del Estado platónico y del Estado francés, las habitó en el tiempo de entreguerras—, se recortan necesariamente sobre las otras tres no menos importantes, aunque con sus caracteres de obvia ruralización y que son Santiago de Chuco, Trujillo y Lima. Cabría agregar que Vallejo ya siente la experiencia en shock de la ciudad de Lima, experiencia contrapuesta a las ciudades anteriores y definidora de un recorrido intelectual que el mismo escritor articula y rearticula en una serie de juegos dialécticos que podemos leer en el epistolario.

El progresivo desplazamiento de Vallejo de la periferia al centro de la cultura y el poder construye en la escritura del epistolario una suerte de *topografía* que revela una dirección contraria a la biográfica, puesto que la creciente urbanización no desaloja el territorio natal andino que genera en la escritura de Vallejo una constante tensión campo/ciudad. No se trata solamente del tiempo y el lugar *en* la escritura sino de leerlos como tiempo y lugar *de* la escritura donde aparece el lugar utópico, puramente imaginario. Este viaje del poeta puede ser un exilio, un desplazamiento de la periferia al centro, pero también puede ser el viaje desde el centro serrano, lugar dorado, zona invulnerable y luminosa hasta los confines modernos, cosmópolis inhabitables y limítrofes en más de un sentido. Si el exilio es un movimiento centrífugo el poeta se alejará del lugar inapropiado: *El vivir fuera de Lima constituye ya un éxito para nosotros* ⁶, pero si es centrípeto se acercará paradójicamente al lugar apropiado: *Estos europeos han escamoteado tanto la vida que no se la encuentra en ninguna parte* ⁷. Que el lugar apropiado se vuelva inapropiado es otro modo de figurarse la cuestión de la propiedad en el espacio de su topografía. Acercarse al centro o alejarse de él la vida siempre está en otra parte que puede llamarse Lima, Moscú, París, New York, Madrid, un *más allá* de la vida. El lugar de la utopía en Vallejo lo sitúa —tal como podemos leerlo no solamente en estas cartas sino también en su poesía— en ningún lugar: se trata del lugar utópico, el lugar imaginario, que remite a su extraterritorialidad.

Leer, entonces, en las cartas, esta relación entre subjetividad y dinero no responde a la mera constatación de una insistencia temática que, incluso, se

como símbolos del sistema peruano de estratificación” en *Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien*, Université de Toulouse, Caravelle 16, 1971, pp. 87-120.

⁶ Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 11 julio 1927. Op.cit., p.144.

⁷ Carta a Alcides Spelucín. París, 28 de diciembre 1929. Op.cit.p.211.

vincula y no de un modo tangencial con su producción poética. El fundamento reside en la formulación de una pregunta, a saber, cómo es posible leer, sin caer en las trampas del género epistolar, la condición de pobreza del poeta peruano y qué relación establecer entre ésta y la imagen que él mismo se construye y que tal vez resume de un modo asombroso su verso: ***la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre*** ⁸. Esta contradicción entre la pobreza del sujeto y el dinero que extrañamente parece constituirlo en la destitución no es otra que la misma enunciada por Karl Marx cuando sostenía que el progreso llevaba absurdamente al hambre y la ciencia convertía al hombre en mera fuerza bruta. Esta visión paradójica de la modernidad —auscultable en la biografía de Vallejo sobre todo en la etapa europea y que puede leerse casi de un modo oblicuo en la crónica, aunque orientada hacia el polo personal, y en la carta, a través de una verdadera *mise-en-scène* de su propia situación de pobreza— adquiere en el discurso poético vallejianos una visión irónica, no deudora exclusivamente de la crítica marxista a la modernidad como flagrante contradicción ⁹. También el verso en cuestión despliega un proceso de autoironización del sujeto que, a contrapelo del "progreso", inserta su experiencia en una situación de precariedad bajo un sistema que Vallejo no duda en denominar "estafa capitalista". Proceso de autoironización sarcástica: un sujeto doblemente estafado social y económicamente. Ante la estafa capitalista, Vallejo opone el recurso de y a la palabra, el único capital posible contra el capitalismo.

la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre

Este verso compendia de un modo sorprendente el conflicto que se establece entre subjetividad y dinero desde una mirada crítica y utópica. León Bloy y Carlitos Chaplin son las figuras que la crónica elige para hablar de un sujeto en la miseria.

⁸ En "Por último, sin ese buen aroma sucesivo..." de *Poemas Humanos*, pág.153, Obras Completas, Editorial Ayacucho, Buenos Aires, 1986.

⁹ Remitimos al libro de Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Siglo XXI, Buenos Aires, 1989, 3° ed.) y sobre todo para este tema a la introducción "La modernidad: ayer, hoy y mañana" y el capítulo 2 "Todo lo sólido se desvanece en el aire: Marx, el modernismo y la modernización". La modernidad como contradicción, como paradoja, es descrita por Berman de ese modo: "Pero es la modernidad una unidad paradójica, la unidad de la desunión: no arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, todo lo sólido se desvanece en el aire. (...) Los escritos de Marx son famosos por sus finales. Pero si lo vemos como un modernista, advertiremos el movimiento dialéctico subyacente que anima su pensamiento, movimiento sin fin que fluye a contracorriente de sus propios conceptos y deseos". pp.1-7.

En cambio en la carta, en esa escritura abierta a las necesidades del mundo íntimo, es el dinero faltante nunca contante y sonante el que opera como figuración de la carencia. Pero no menos importante es el hecho de que el dinero en la escritura epistolar sitúa a Vallejo de un modo concreto en el ámbito de la ciudad. El dinero hace de él un sujeto urbano sin aniquilar, no obstante, el ser un poeta de raíz campesina en la ciudad, tal como lo definió el crítico Rafael Gutiérrez Girardot¹⁰. De este modo la proveniencia de un territorio rural hace más violento el tránsito de la sierra a *la gran ciudad*, un tránsito que polariza Santiago de Chuco/París o Santiago de Chuco/Moscú.

Lo sustancial de esta relación subjetividad y dinero es el espesor histórico y social que conlleva puesto que indefectiblemente, tal como lo plantea la mirada sociológica de Georg Simmel, *las grandes ciudades* —die Großstädte— fueron siempre la sede del dinero pues "la variedad y la concentración del intercambio económico le proporciona al medio de canje un alcance que no hubiera podido lograr en el ámbito del exiguo intercambio rural". Pero, asimismo, desde una mirada psicológica, el dualismo de Simmel describe el espacio urbano como la esfera del entendimiento frente al rural como esfera del afecto. Así, la ciudad produciría el repliegue de las relaciones afectivas para exacerbar la indiferencia cuya esencia no es más que ser el reflejo fiel de la economía del dinero. Según las sugestivas reflexiones de Simmel en su famoso ensayo "*Die Großstädte und das Geistesleben*"¹¹, el dinero podría leerse como un verdadero correlato de la indiferencia urbana, pues aniquila la diferencia entendida como lo peculiar del individuo, el valor específico, el núcleo de las cosas. Esta dimensión privativa del dinero habla de otro aspecto del sujeto: el de su resistencia frente a los procesos de desafección económica típicamente urbanos, desafección que remite a su vez al no-lugar en la ciudad para los lazos afectivos. El dinero como privación del "núcleo de las cosas", la diferencia y la ciudad como lugar vacío para el afecto y el sujeto entre uno y otra, blanco de ambas desafecciones. Está claro que en las cartas se lucha para no dejarse aniquilar o nivelar por lo que Simmel denomina "la economía del

¹⁰ "Ni la Margarita de Goethe, ni la Madame Bovary de Flaubert, ni los amados de Gide, ni la Regina Olsen de Kierkegaard son asimilables a esa 'andina y dulce Rita / de junco y capulí' de Vallejo; ni Goethe, ni Flaubert, ni Kierkegaard, ni Kafka son asimilables al asfixiado por Bizancio, al bohemio ebrio, al poeta de raíz campesina en la ciudad." En "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo", *César Vallejo. Obra Poética*, Edición crítica, Américo Ferrari Coordinador, Colección Archivos, Madrid, 1988, pp.501-502.

¹¹ Se trata del artículo de Georg Simmel "Die Großstädte un das Geistesleben" (Las grandes ciudades y la vida intelectual) que se halla en *Brücke un Tür* (Puentes y puertas) *Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, K.F. Koehler Verlag, Stuttgart, 1957.

dinero". Por esta razón el ámbito del afecto, que la carta construye, es, en la dirección de nuestra lectura, fundamental: de un lado, sigue definiendo a Vallejo como un escritor de raíz campesina en la ciudad y del otro el afecto describe su propia situación de intelectual que apenas puede sobrevivir con su trabajo, como si el afecto fuera el reverso utópico y a la vez crítico de la carencia. La lectura de las cartas nos revelan un déficit monetario al que se vincula siempre al amenazante sentimiento de perder los lazos afectivos; de ahí que la carta hable del dinero efectivo con un lenguaje afectivo.

Componen el *Epistolario general* diversas modalidades que no se ciñen exclusivamente a la carta. Aparecen otras formas sucedáneas pero que marcan, al mismo tiempo, una diferencia, como son la misiva, el recado, la tarjeta postal, el telegrama, el neumático y hasta una carta ficticia. Si la constitución de la carta es dialógica, al lector le parecerá al principio que este epistolario —que no es una correspondencia— le propone una lectura monológica, apoyada sobre todo en la persistencia de un yo que se agiganta por la ausencia de la respuesta del otro, como si el discurso epistolar construyera, de algún modo, una suerte de novelización en primera persona. Pero es un efecto de lectura, ya que la dialogicidad de la carta manifiesta un modo de comunicación en la que se enfrentan la presencia de quien escribe y la ausencia de quien es/será su destinatario. Es así como la carta muestra en su dispositivo una disyunción exhibida en la distancia que media entre el emisor y el receptor. Por una parte, en el espacio la distancia es alejamiento y, por otra, en el tiempo esa distancia se traduce como un diálogo diferido. Quizás sea este diferimiento lo que vuelve a la carta anacrónica y, también, inactual para quien, una vez recibida, se dispone a leerla. Destinar una carta a alguien es concebir su escritura como un destino. Pero ¿destino del destinador o del destinatario?. La suerte de la carta está echada y su escritura predestinada: es una fatalidad de la comunicación, un destiempo en el momento de la lectura. La carta podría ser la escritura de la hipocresía al hacerle creer al destinatario que es a él a quien se escribe. Llevar la carta a su destino sería complacerse en el propio yo que el retorno de la carta sigue nombrando; en efecto, la carta vuelve con el nombre de quien la escribió. El nombre, el destino es el yo, un eco de Narciso.

Pero en las cartas vallejianas no hay lugar para la hipocresía: es una escritura de la sinceridad aunque escriba alguna vez una carta ficticia. En verdad la carta sincera su situación personal pero también deja ver, al trasluz, su

situación de escritor. La carta ficticia¹², que Vallejo escribe para obtener el dinero que le falta, de ningún modo quiebra ese pacto de autenticidad: es la táctica del pobre. Una vez más la ficción se liga al dinero cuya adquisición necesita del ardid. Una hábil estratagema apoyada en la mentira y el engaño pero a través de la cual se dice la verdad. Se dice la verdad mintiendo, es decir, apelando al poder de la palabra, al poder de su máquina ficcional. Como capital simbólico, el dinero en su materialidad es también una ficción en la que todos acuerdan. Si el dinero hace al dinero, la ficción también hace a la ficción ya que, de un lado, está la firma de quien escribe en este caso la carta y, del otro, la rúbrica del billete que respalda su valor. Si el dinero, como suele escucharse en los refranes, hace al hombre entero, lo mismo vale para la ficción: puro ardid, pura estrategia que construye paradójicamente la verdad del sujeto.

1

De las configuraciones espaciales e ideológicas de la tradición oposición ciudad/campo es la ciudad el lugar mismo del conflicto que da lugar a otro juego dialéctico que podríamos enunciar como seducción y rechazo. El lugar de la enunciación determina el segundo término de la dicotomía desdoblándola en **sierra** para el espacio latinoamericano y **campo**, en el espacio europeo. Este espacio se recorta siempre contra la experiencia de lo urbano y representa, de hecho, una zona sagrada como sede de lo afectivo -y aquí es necesaria otra especificación: de un lado la familia y del otro la amistad que conforman no sólo el mundo de los sentimientos sino también el de las reminiscencias culturales- y como sede de la salud del cuerpo. Dos cuerpos entonces: lo familiar/fraternal es un cuerpo (***Siempre he creído que nuestra noble amistad cabía dentro de un mismo hogar en la vida***)¹³ y el otro es el cuerpo físico que exhibe una y otra vez su estado de indigencia y enfermedad y documenta, en la escritura epistolar, de un modo dramático, los procesos de su degradación. En este sentido el espacio de la amistad —el espacio de la confidencia por antonomasia— y la escritura de la carta

12 Nos referimos a una carta que Vallejo le dirige a Juan Larrea, fechada el 24.12.1925, fingiendo el lugar de la emisión a fin de que éste pueda cobrarle el importe de su beca. Pero el engaño se realiza mediante la alabanza: a España (un encomio contradicho en otras oportunidades) y al empleado que paga concretamente las becas y que en una carta anterior a ésta el mismo es descripto peyorativamente.

13 Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 8.09.1928. Op.cit. p.183

que parece conjurar la angustia resisten el pesimismo existencial de Vallejo. **Estoy triste, muy triste** leemos en una carta del 2 de mayo de 1915: la tristeza como la paradoja de la angustia ¹⁴ parece necesitar del **otro** —aquí el **otro** es el hermano— para tener sentido. De hecho, la carta es escrita en Trujillo y allí se evoca la **sierra** como un lugar de pertenencia e identidad. Es "el recuerdo dorado" de la familia y la amistad que el presente de la ciudad aniquila.

En la ciudad de Lima ocurre lo mismo pero la oposición será más profunda e insalvable. La fluctuación es más abrupta, polarizada ahora en dos extremos: un estado de exaltación y, a la vez, de profunda tristeza; la ciudad de Lima, sin embargo, delimita un espacio de falsedad y puerilidad, contrapuesto a Trujillo que ahora es redefinido en términos de fraternidad simbolizada en el grupo intelectual del cual formaba parte el poeta. Desde Lima, entonces, no sólo es idealizado Santiago de Chuco sino también Trujillo, mundo familiar el primero y fraternal el segundo. Pero lo más significativo es notar que ya en la experiencia urbana de Lima se inauguran las dos instancias recurrentes de toda la escritura epistolar. Una es la situación de un cuerpo enfermo y huérfano que comienza a sentir la carencia económica —en este sentido el dinero que falta funda en el espacio latinoamericano la carencia del sujeto— y a percibirse como máquina y como animal —un ave que ensaya su vuelo. La otra es el origen de una tanatografía, vale decir una escritura donde se lee el derrumbe del cuerpo del que escribe: **Yo vivo muriéndome; y yo no sé a dónde me irá a dejar esta vida miserable y traidora.**¹⁵

La escritura de las cartas testimonia la propia vida y también la propia muerte: auto-bio-grafía y tanato-grafía que tienen ya su primera escena en la ciudad de Lima. La ciudad de los **días huérfanos**, como leemos en la carta del 16 de octubre de 1918, es una ciudad que demuele y que puede hacer suya la imagen de la monotonía roedora, escrita en Trujillo, antes de la cárcel: **me tienes aquí lo**

14 Maurice Blanchot analiza este tema en "Sobre la angustia en el lenguaje" que forma parte del libro *Falsos pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977. Transcribimos un párrafo donde el pensador francés expone esta noción en relación a la escritura. "La existencia del escritor prueba -explica- que, en un mismo individuo, coexisten un ser angustiado y hombre de sangre fría, un loco y un cuerdo, y, unido estrechamente a un mudo que ha perdido todas las palabras, un retórico dueño del discurso. El caso del escritor es privilegiado, porque representa de igual forma la paradoja de la angustia. Esta pone en cuestión todas las realidades de la razón, sus métodos, sus posibilidades, sus fines y sin embargo, le impone, el estar ahí; la conmina a ser razón, ya que ella misma no sería posible sino mantuviese en todo su poderío la facultad a la que hace imposible y aniquila".

15 "Yo vivo muriéndome; y yo no sé a donde mi irá a dejar esta vida miserable y traidora. // En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo.

tan roído de monotonía que tú.¹⁶ En Lima también la muerte lima la vida y se lima en la letra que leeremos muchos años después: **La letra con sangre entra.**¹⁷ Y sabemos hasta qué punto, en esta escritura, en esta tanatografía, la sangre de la letra roerá el cuerpo del que escribe. Elenorragias, hemorragias, transfusiones: **Yo vivo muriéndome** deviene Yo escribo muriéndome.

En Europa la dialéctica de la seducción y rechazo responde a una red intrincada de posiciones ideológicas, de su situación personal y hasta de sus estados de ánimo que la vuelven cambiante y, a veces, contradictorias. Es interesante analizar la primera carta que el poeta escribe desde Europa —más exacto es decir que se trata de la única primera carta conservada, hasta el momento—; en ella, al igual que las dos instancias que se fundan en el espacio latinoamericano, podemos leer la primera escena que funda el espacio europeo. Transcribimos la primera parte de la carta dirigida a Carlos Raigada:

Van para tres meses que estoy en París. Vivo a diario y con toda fraternidad con Silva, que es lo único grande que hasta ahora he hallado en Europa. Lo demás está, sin duda, aun tras de los telones que no he forzado todavía.¹⁸

Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*¹⁹ lee el imaginario de la modernidad en el manifiesto de Carlos Marx, de donde procede la cita que da título al libro. Marx escribe que la *burguesía* ha reducido las relaciones familiares a relaciones de dinero y que en consecuencia se establece una explotación "abierta, descarada, directa y brutal" -una explotación que ya no es velada ni por ilusiones religiosas ni políticas y que alcanza a todos los hombres modernos sin distinción de clases. Esta oposición entre abierto/desnudo y lo velado -escribe Berman- ha simbolizado tanto en el mundo occidental como en el oriental la diferencia entre el mundo 'real' y el mundo ilusorio y recuerda, al pasar,

Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todos y loco de dolor." Carta a Manuel Vallejo, su hermano. Lima, Octubre 16 de 1918.

¹⁶ Extraído de la carta del 26 de octubre de 1920 dirigida a su amigo Oscar Imaña. Op.cit. pp. 36-37.

¹⁷ "A medida que vivo y que me enseña la vida (la letra -dice el adagio-, con sangre entra), voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América. Me parece que hay la necesidad de una gran cólera y de un terrible impulso destructor de todo lo que existe en esos lugares." A su amigo Pablo Abril de Vivero. París, 18 de Abril de 1928. pp.175. op.cit.

¹⁸ Carta manuscrita en París, 15 de octubre 1923, Op.cit.p.46.

¹⁹ Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Méjico, Siglo XXI, 1981.

el famoso versículo de San Pablo: "Ahora vemos por espejo, pero después lo haremos cara a cara". Esta asociación entre el texto bíblico y el texto de Marx no es gratuita ya que precisamente tanto una como otro hablan de un despojamiento si bien se sitúan en tiempos diferentes. Este despojamiento que "**la estafa capitalista**" —la cita ahora es de Vallejo—²⁰ ha provocado es imaginada por Marx como el desgarramiento de los velos. La desnudez de los hombres modernos, que Berman define como la desnudez del "hombre desguarnecido", está presente en el epistolario como la imagen que de sí tiene el sujeto pero, además, puede leerse como metáfora de ese desgarramiento de la modernidad como caída del velo que cubría lo ilusorio del mundo, en la carta del 15 de octubre de 1923: **tras los telones que no he forzado todavía**. Europa tras el telón, Europa tras el velo. ¿Será tan violenta la escena como la describe Marx la que se esconde detrás del telón? ¿Cuál es el miedo que paraliza al sujeto y lo hace abstenerse? Cuando el telón se abra y la escena irrumpa ¿cuál será la visión? Sin embargo, antes de descorrer el telón hay indicios que pueden anticipar lo que habrá de acontecer. Más adelante y casi terminando la carta, leemos:

Europa es así: tiene sus tiempos en que puede dar y otros en que lo estruja a uno el espíritu y le despoja de lo que le dio y de algo más nuestro.²¹

Vallejo no habla de su experiencia sino de la de Silva, pero aún así podría leerse en la experiencia del **otro** la suya propia por anticipado, todavía es el **otro** el que sufre esa "brecha nociva, horriblemente nociva". La distancia que lo separa del **otro** es la distancia que media entre el telón y él: ¿será también esta distancia una "brecha nociva"? Por el **otro** ya sabe el sujeto que Europa es dádiva pero también despojo. Pero este despojamiento parece ser tan cruel y desnudo como lo describe Marx. Desnudo del cuerpo pero también del espíritu: un despojamiento del otro donde puede leerse, de paso, el del suyo propio. Berman relaciona la dialéctica de la desnudez en la modernidad con *El rey Lear* de Shakespeare, expulsado a la intemperie de la noche en medio de una tormenta torrencial. En esas circunstancias descubre Lear la condición humana, descubre al semejante cuando ya no tiene el poder. De forma análoga, el artista latinoamericano, el poeta,

²⁰ Carta de Pablo Abril de Vivero. París, 17.12.1928. Op.cit., p.190.

²¹ Op.cit., p.47.

también expulsado por el rey burgués a la intemperie del jardín. De Darío a Vallejo: una figura de artista desnudo y expulsado, casi un extranjero en el mundo que la burguesía considera improductivo. Sin ese "algo más nuestro" ¿cómo vivirá el poeta cuando finalmente se abra el telón?

La indigencia del poeta en Europa está relacionada con el dinero siempre faltante ¿No es acaso una obviedad esta afirmación en una sociedad capitalista? La carencia del sujeto lo obliga a pedir y lo liga a la miseria. El dinero entonces asume simbólicamente significaciones que van de lo puramente personal a lo social. Si la carta circula por un recorrido intersubjetivo y en ella el pedido de dinero está casi siempre presente —explícita o eufemísticamente— es posible porque se trata de un circuito fiduciario y, al mismo tiempo, cerrado. Lo primero porque la condición es el vínculo fraternal; lo segundo porque constituye, complementariamente, la esfera privada de su escritura. El vacío del no tener es llenado con la palabra "cálida": el afecto opone su poder y mitiga la otra falta que hace del sujeto un desposeído. Al poder del dinero se le opone el poder del afecto. Otra paradoja: si el dinero falta afecta y el afecto desafecta al sujeto de la falta.

2

En la carta se inscriben no sólo el espacio privado y confidencial que el amor fraterno construye sino también el continuo enfrentamiento de espacios que devienen utopías del sujeto, es decir lugares de la desilusión, lugares criticados y a la vez revalorados: el espacio latinoamericano, el espacio europeo y el espacio utópico. Este tercer lugar posibilita en su constante nomadismo (desde New York al paraíso ultraterreno pasando por Moscú) una serie de juegos dialógicos entre institución y destitución o restitución. La carta, entonces, liga su misma escritura a la oralidad y al espacio en ella construido. A veces el espacio utópico permite salir del espacio propio, espacio del robo y la nociva mediocridad —en una carta se habla de una *peruanidad venenosa*²² y otras veces el espacio europeo es criticado en favor del espacio latinoamericano. En este último ejemplo se lee ahora esa polarización: ***Estos europeos han escamoteado a tal punto la vida, que no se la encuentra por ninguna parte. Larrea resulta, pues, un hallazgo en***

Europa.²³ Concebido entonces Larrea como un ser excepcional y, además, descrito con los atributos de *hermano* y *noblísimo*, este destinatario no sólo está pensado como confidente sino también como una suerte de embajador o representante de la peruanidad al que se le autoriza a contar "oralmente" la experiencia propia. Se trata de un aggiornamento privado, de una misión fraterna, legitimada por el mandato del propio emisor. Sin embargo esta publicidad sigue siendo privada, reducida a un espacio todavía íntimo: se pide que un amigo cuente a otro que también es amigo su propia experiencia. Por eso, la oralidad puede dar crédito de lo que se dirá y su materialidad legitimar la experiencia a transmitir. Pero tal experiencia no puede ser dicha en la lengua escrita y ese desajuste lo subsana la voz. Desde el interior mismo de la escritura de la carta se ha producido un vacío, se ha socavado una ruptura que la oralidad recompone y enmienda. **Es una lástima, pero, de desear sería que estuvieses aquí para tratar todo de viva voz.** E inmediatamente define el género epistolar: **Las cartas son cartas, tú lo sabes muy bien. Las cosas hay que tratarlas de viva voz para que resulten.**²⁴ La *viva voz* todavía puede garantizar la verdad de la escritura. Pero, además, quien es embajador de la experiencia del sujeto debe ser peruano ya que, de algún modo, la oralidad delimita el espacio siempre lábil de una nacionalidad, de una identidad. Larrea, por lo tanto, al ser un ser excepcional desdibuja lo europeo para transformarse en un peruano por adopción y por una hija peruana ante la ley. El circuito se cierra o, mejor será decir, se abre en el desplazamiento que la voz de la carta para fundar ese espacio confidente y transmisible del espacio latinoamericano.

3

Podríamos transcribir cada una de las súplicas que recorren las cartas y aun así seguiría faltando algo —ese "algo más nuestro"— en ese catálogo de la desdicha y el infortunio: ruego que, mándeme algo, puede usted, mucho le ruego enviarme,

22 Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 4 Abril 1927. Op.cit., p.141. La frase completa es "Extrangule usted, un vez siquiera, esa peruanidad, tan venenosa como nauseante."

23 Carta a Alcides Spelucín. París, 28 Diciembre 1929. Op.cit., p.211.

24 Carta a Juan Larrea, París, 17 Febrero 1937. Op.cit. p.265.

puede usted conseguirme, consígame, no se olvide usted de mí, le ruego ver si, ocúpese usted, ojalá usted pudiese, le ruego se moleste, por favor, hasme el favor y seguiríamos hasta agotar la lista sin agotarla del todo. Las súplicas y los imperativos se resumen en un único verbo y se insumen en el mismo objeto: el dinero u otras instancias convertibles a él, como la beca de España, el pasaje a Perú -adonde nunca regresará- o el trabajo. La referencia al dinero es más que una obsesión, más que una petición: es la imperiosa necesidad de una demanda que condena al sujeto a la indigencia y, simultáneamente lo lleva al encuentro con el otro, con el semejante, instaurando de ese modo una conciencia social: ***Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda, al servicio de la justicia económica cuyos errores actuales sufrimos: usted, yo y la mayoría de los hombres.***²⁵ La justicia económica implica necesariamente un trabajo contra el capitalismo, definido en otra carta como una ***estafa***. La ***estafa capitalista***²⁶ del lado social y del lado individual converge en el cuerpo siempre víctima. Quien estafa despoja al sujeto de lo que le pertenece, por eso la explotación no se reduce sólo a lo material sino también a lo espiritual pues (Europa) ***lo estruja a uno el espíritu y lo despoja de lo que le dio y de algo más nuestro.***²⁷

La dialéctica del despojamiento presenta numerosos plieges que la súplica repite sin cesar y extenúa un discurso que el lector comienza a sentir de una manera incómoda. Este malestar del lector, casi siempre ante la súplica incesante y, al mismo tiempo, dolorosa del sujeto, lo incomoda precisamente porque lo que está en juego es la dignidad del escritor. ¿Cuál es el límite —éticamente hablando— entre la dignidad y la indignidad? Y sin embargo nunca se llega a transgredir el límite porque la carta circula en el espacio reducido de la amistad. Hogar construido en la reciprocidad, socialización del afecto, la amistad transforma la falta que se pide en un bien que circula en un movimiento de mutua correspondencia. El dinero que llega no es una deuda que se contrae sino la concretización de una experiencia vivida a cuerpo. De allí que el cuerpo recubra, simbólicamente, los distintos planos de lo humano. El dinero, se espiritualiza y el sujeto habla del afecto en términos económicos: "su cariñoso préstamo" le dice a su amigo Pablo Abril de Vivero. El dinero y las operaciones económicas que solventa no pueden escapar de movimientos contrapuestos: de un lado, su circulación material habla de la desnudez y el despojo del sujeto que lo vive como deuda y

25 Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 27.12.1928. Op.cit., p.190.

26 Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 27.12.1928. Op.cit., p.190.

27 Carta a Carlos Raygada, París, 15 octubre 1923. Op.cit.,p.47.

promesa de devolución; del otro lado, recorre un circuito simbólico que sitúa la falta dentro del cuerpo de la comunidad, desalojándola del individuo. Y en este sentido quien padece la falta recibe la ayuda, el dinero del "cariñoso préstamo", redimensionando su sentido; el dinero ya no es más dinero sino añadidura, puro sentido providencial: **El dinero ha llegado como siempre, a su hora, cuando el hambre llegaba a ser insoportable**²⁸. O, como leemos en la carta del 21 de enero de 1928: **Lo demás vendrá por añadidura**²⁹. El dinero ha unido en su intercambio la miseria con el amor. Transitividad del tránsito, del despojamiento de "ese algo más nuestro" a la constatación de la añadidura.

4

La falta de dinero recorre otro circuito que podríamos enunciar como el trayecto que va de la súplica al suplicio: **Mi vida es, como siempre, un tormento económico constante**³⁰. Otra vez la palabra **tormento** es reemplazada por **angustia** y por todas y cada una de las dolencias de un cuerpo enfermo. Habíamos escrito más arriba de una degradación: el **estoy enfermo**, el **estoy calato**, el **estoy jodido**, el **estoy hecho un cadáver** hasta llegar al **estoy pulverizado**. Aquí llegamos finalmente al punto en que todas las peripecias que el cuerpo sufre y resiste al mismo tiempo sufre y resiste, la escritura de su propia representación. También en este caso podemos afirmar que la dialéctica del despojamiento es cruel y brutal. Tal vez sea el cuerpo el único tema de este epistolario, el único organismo que pueda dar cuenta de sí y dramatizarse en una escritura que, en el fondo, no puede dar cuenta de sí porque carece de la **viva voz**, ausente en la letra de la carta. Pero el cuerpo sufre y se lamenta innumerables veces, roído ya no por la monotonía sino por la miseria —otra fisiología que podría marcar la diferencia entre el espacio latinoamericano y el europeo: el pasaje del corazón al estómago— es el lugar mismo de la paradoja: el sujeto no tiene nada para comer pero su cuerpo es comido por el hambre: **Me veo comido de miseria e incertidumbre**³¹. La metáfora del comer auspicia la metáfora paradójica: hambre y comida como sujeto y objeto.

28 Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 23 agosto 1927. Op.cit., p.150.

29 Carta a Pablo Abril de Vivero desde París. Op.cit., p.169.

30 Carta a Juan Domingo Córdoba. París, 22.09.1927. Op.cit., p.160.

31 Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 3.09.1927. Op.cit., p.153.

Me tienes enfermo³²: dicho en segunda persona haciendo desaparecer el pronombre yo. De sujeto a objeto, la enfermedad lentamente, en una progresión que se hace cada vez más dramática, despersonaliza al sujeto, lo cosifica, lo objetiviza.

Cuerpo hambriento, cuerpo enfermo: registro reversible que achaca al uno la causa del otro. Una misma superficie donde el hambre y la enfermedad hacen de signos de una escritura ya escrita. Dicho de otro modo, ¿será el caso que tanto el hambre como la enfermedad sean patéticamente las palancas del escribir, sus disparadores, la ocasión que la hace posible? ¿Será posible pensar el cuerpo como metáfora de una tanatografía?

Hambre, insomnio, heridas, fiebres, dolencias, son las señales de una semiología del cuerpo que escribe, por lo tanto padece, o la de una escritura que se hace carne y de allí que el hambre devore al cuerpo. Si por un lado emerge la lectura de un martirio lo es sólo del cuerpo, ahí se juega toda redención posible, todo martirio posible, todo tormento posible. El sujeto lo dice claramente: **No salgo a la calle, porque no puedo ponerme el calzado. Esta también es la causa por la cual no le escribo sino hoy.**³³

5

Algo más desmiente y pone en entredicho toda posibilidad de santidad: la cólera del paria, del pobre indígena que se queda **al margen del festín, debajo de la mesa del banquete burgués.**

Es cierto que la diferencia entre el santo y el revolucionario es tan pequeña como abismal. Otra vez aparece la cuestión de los límites que delínean, con precisión —al margen, debajo—, las posiciones de un cuerpo desclasado y sometido. Thomas Merton escribió que "toda su vida pensó y se expresó como un peruano de los Andes, aunque se hizo un 'cosmopolita' entre los muchos otros poetas que vivían en medio de la pobreza en la margen izquierda del Sena". Sabemos hasta qué punto la reflexión sobre los límites se obstina en aparecer en la textura vallejiiana. En las cartas esa aparición se pone de manifiesto no sólo como tematización sino también como (con)formación textual: escribir desde Europa

³² Carta a Pablo Abril de Vivero. 25.07.1929. Op.cit., p.197.

³³ Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 23.08.1927. Op.cit., p.151.

implica en su escritura enfrentarse siempre con el espacio propio, el latinoamericano. Que los espacios -como ya hemos señalado en este trabajo- fluctúen, se contradigan y se vuelvan a significar, responde más a las inflexiones de un reflexionar constante acerca de su lugar en el mundo que a un desacuerdo interno con sus ideas. En este sentido el epistolario como escritura del yo registra evidentemente un itinerario, trasparente las marchas y contramarchas de un destino, cierto lado oscuro de una indigencia sufrida, y no es obvio agregar en la vida, puesto que su especificación se contrapone por momentos a la escritura y casi siempre superponiéndose a ella: el yo vivo muriéndome leído también como yo escribo muriéndome. Pero también es lícito pensar que la carta, institucionalmente considerada, socializa un discurso que no puede desalojar la ficción: "cuando alguien escribe yo —sostiene Nicolás Rosa— escribe al yo en su escritura y al mismo tiempo escribe la escritura del *yo*. Decir *yo* —y las paradojas del mentir nos lo prueban— es reunir, y por ende es el acto simbólico por definición que funda la elocución como acto, al sujeto con la propiedad de su enunciado". Si el epistolario muestra y demuestra por medio de la estrategia retórica al sujeto en una constante expropiación de sí: el pobre, el enfermo, el huérfano, es su dramatización -su representación imaginaria- la encargada de socializar y transmitir las instancias de una experiencia trágica y a veces a través de la autoironía. El patetismo de las súplicas condice con el suplicio vivido en el cuerpo físico, suplicio por la pérdida de la salud pero también la pérdida se contabiliza en la economía y en la dimensión de los afectos, todo lo cual puede ser traducido en la dimensión de la escritura. La noción de cuerpo es capital en el epistolario: hasta el capital de la palabra se resiste a la imagen patética del capital económico expropiado siempre por destino o robo o mal pago. La ironía entonces desarrolla su capital retórico para salvaguardar al sujeto mismo del oprobio de una posible pérdida de la dignidad personal:

Aquí hay un calor horrible. Tres días insoportables. No se puede ni comer. Felizmente.

Carta del 17.07.1926 ³⁴

La seguridad económica, ya sabes tú que es y sido siempre mi fuerte.

Carta del 29.01.1932 ³⁵

³⁴ Carta a Pablo Abril de Vivero desde París. Op.cit., p.119.

³⁵ Carta a Juan Larrea desde Madrid. Op.cit., p.244.

Dicen que nadie se muere de hambre nunca. Y es verdad.

Carta del 31.05.1937 ³⁶

La ironía como capital retórico de la lengua devuelve al sujeto, en parte, las partes quitadas por el destino e incluso por el lenguaje mismo en su intento realista por dramatizarse en la escritura. La ironía en su libertad le permite al sujeto distanciarse y recuperar la imagen de su dignidad en peligro de perder. Pero es, ciertamente, una ironía orientada siempre hacia el cuerpo indigente: la falta de dinero/la falta de alimento. La barra pretende enfrentar dos instancias que se correlacionan y se miran cara a cara. Subjetividad y dinero también se encuentran y el conflicto que se establece permite la dramatización del sujeto en la carta. Si el sujeto puede ironizar la imagen de sí para que circule en el espacio privado del afecto, espacio fiduciario por antonomasia, construcción de un hogar perdido pero recuperado en la amistad, es posible porque a falta de recursos económicos aparecen los recursos retóricos, los recursos del discurso o, lo que es lo mismo, los recursos de amparo que la amistad y la palabra confiere pero que la carta difiere en su desajuste dramático de tiempo y lugar. Lo que la ironía permite no es el recurso económico sino el último recurso del sujeto: desdramatizar la propia imagen indigente en una distancia más cáustica que jocosa.

Finalmente, el cuerpo —lo dijimos ya— y su circulación es lo que la escritura epistolar se obstina insistentemente en representar, lo cual permite pensar, de una manera más concreta, el estallido de la subjetividad y el dinero. Si la circulación de la sangre habla de la salud de un cuerpo sano, el cuerpo enfermo recorre su caída también en el plano imaginario de la escritura donde la letra -el adagio se escribe en la carta- también con sangre entra. Y en el plano simbólico la circulación del afecto y del dinero hace posible un mutuo intercambio, donde funciona un mecanismo de préstamo y devolución sin más intereses que el afecto mismo, respaldo del dinero como valor espiritual que se añade como gracia o providencia. La cólera del paria, del pobre indígena que está **al margen y debajo** del banquete burgués, habla de la necesidad de destruirlo todo para que todo se construya nuevamente, no sin destruirse primero a sí mismo. **Sacrificio del yo** llama Vallejo a la autodestrucción: sacrificio que dice tanto de la revolución como de la religión. La cólera sitúa al paria al margen del banquete burgués y no del

³⁶ Carta a Juan Luis Velásquez desde París. Op.cit., p.269.

ágape que la falta económica obliga a suspender:

Ahí hacemos, una que otra tarde, el arroz con morcilla que tú también has saboreado. Ají ya no hay en las fruterías. Todo se complica. Las papas son más pequeñas. Con todo nos nutrimos y el ágape nos hace recordarte.³⁷

El **sacrificio** del yo implica hacer algo por el otro, el semejante y la sociedad. La violencia del sacrificio se expresa en la cólera, esa tormenta de palabras que ostenta cambiar el mundo injusto por otro más justo y equitativo. La cólera del paria se sitúa en el único espacio posible para quien se dice a sí mismo **este pobre indígena**³⁸: el espacio latinoamericano. Y si el espacio latinoamericano es aquí el espacio de la utopía ni santo ni revolucionario o tan cerca de la religión y la revolución para que el sacrificio no sea en vano.

A manera de síntesis, la carta vallejana responde a una escritura que adjudicamos una vez más a un trabajo consciente de resistencia a los fenómenos de indiferencia propios de la ciudad y cuyos efectos de privación o de negatividad encuentran su espejo, según la lectura simmeliana, en la economía del dinero, un proceso de **despiadada objetividad** que sumerge al sujeto en la indiferencia privándolo de la diferencia. Nos interesa la propuesta simmeliana que piensa las grandes ciudades como sede del capitalismo pero también como sede vacía de lo afectivo porque es en verdad esta relación conflictiva la que vive Vallejo en Europa, sobre todo en una gran ciudad como es París. Es la relación poesía y capitalismo que intenta leer en Baudelaire el crítico Walter Benjamin que en sus escritos cita alguna de las sutiles reflexiones de Simmel. Pero esta relación es, en Vallejo, no menos violenta y aurática. En las cartas, tanto como ocurre asimismo en el discurso poético, los capitales no son únicamente económicos: los capitales retóricos, en tanto el recurso **a** la palabra y **de** la palabra, se vuelven la única posibilidad para un escritor pobre como Vallejo. Por esta razón su situación económica de falta no coarta la consecución de una obra. La modernidad leída en el epistolario es, como hemos intentado analizar, violenta; situado en esa paradójica sede vacía y capitalista de una gran ciudad, Vallejo opone resistencia desde su carencia. Que uno de los poetas fundadores de la poesía moderna latinoamericana haya muerto casi seguramente de hambre, no representa un dato biográfico más sino el faro de nuevas lecturas. Las tretas del pobre que despliega

³⁷ Carta a Juan Larrea. París, 1º Febrero 1925. Op.cit., p.67.

Vallejo están a la vista: si la crónica da dinero (y nunca es suficiente para sobrevivir), si la poesía lo ironiza, la carta vallejana lo desmonetariza, le desagia su valor-mercancía y lo vuelve de algún modo providencia en un sentido muy específico y que no es en absoluto reverencial como proponía por la misma época Ramiro de Maeztu. Ni reverencial ni despreciado, el dinero se deprecia para adquirir, aunque sea una utopía, un valor suplementario, una suerte de añadidura, un plus de sentido que pone al reparo al sujeto en peligro siempre de perder su propia dignidad. Que en las cartas podamos leer este sentido providencial del dinero como una utopía del sujeto no excluye, de ningún modo, la feroz mirada crítica contra el capitalismo. En última instancia el dinero es una cuestión teológica. La formación católica del peruano no exige entender el concepto de providencia como una reposición religiosa trascendente. La estrategia del pobre pone en funcionamiento lo que los textos bíblicos prometen y no cumplen: la añadidura pero esta vez para defender su dignidad. Por eso el valor providencial que Vallejo le confiere al dinero no es, en su utopía, ni valor de cambio ni valor de uso: es un **valor de afecto**, la única moneda que posee el sujeto en medio de la carencia económica. De hecho, el léxico del deudor se vuelve afectivo y viceversa: es el recurso a la palabra como capital del pobre.

El proceso de constitución y destitución que se genera del enfrentamiento de subjetividad y dinero atenta contra lo que es esencial en Vallejo en cuanto escritor: su dignidad. Si la carta devela la intimidad secreta de quien la escribe —lo que podríamos llamar la verdad del sujeto— y produce, al mismo tiempo, en el proceso de la lectura un efecto de relato, de cierta novelización de la biografía del escritor en primera persona, es debido a que ella no puede desalojar la ficcionalidad, propio de todo discurso. Epistolario y poesía comparten la misma estrategia fundante: la construcción de una subjetividad como autoironización del sujeto indigente un proceso que habla, paradójicamente, como lo hemos planteado, de una constitución en la destitución. Es esta operación contradictoria en esencia lo que se autoironiza e incluso autoparodia. Así también es posible leer en la carta una firme voluntad por dramatizar la situación de miseria como una mise-en-scène de la necesidad para hacerla creíble al destinatario. Pero a la vez es posible el movimiento opuesto, vale decir, el de su desdramatización a través del chiste sarcástico y la ironía. Dicho de otro modo: el capitalismo no aniquila la ética del escritor. Este es otro matiz de la treta del pobre y además la causa de que la

³⁸ Carta a Pablo Abril de Vivero. París, 17 marzo 1928. Op.cit., p.173.

conjunción miseria y humor no genere una escena de humor negro ni, como quieren tantos críticos, escenas patéticas que continúan en otros textos biográficos o críticos ya no de sí sino sobre Vallejo.

Estas estrategias que esgrime el escritor pobre mediante la autoparodización del sujeto revisten un gesto de decoro que no sólo se lee en las cartas o en el discurso poético sino también en otro texto vallejiano: las fotografías. En ellas, podemos ver a un Vallejo siempre de traje, de corbata o moño, casi siempre con sombrero y a veces con un bastón. De hecho la foto desmiente categóricamente su condición de miseria. Dado el tiempo que se tardaba en la época de Vallejo para efectuar la foto, la dimensión consciente de la pose a la que se somete su cuerpo trasluciría el cuidado que el poeta puso en tal circunspección. En consecuencia, leemos esta postura en la iconografía, es decir una figura siempre compuesta y decorosamente vestida de un Vallejo melancólico —aunque en una foto lo veamos reirse y en el gesto de quien está brindando con la copa erguida en alto— como una imagen traspuesta de la que surge y, fundamentalmente, se construye en el epistolario. La vestimenta de Vallejo no significa de ningún modo la austeridad machadiana del sólo cubrirse pero tampoco es el vacío atuendo del burgués: es la imagen de dignidad que Vallejo tiene de sí, como la imagen socializada de su condición de poeta. Si, como quiere Roland Barthes, la fotografía tiene algo terrible que consiste en el retorno de la muerte —el retorno desde la muerte— la imagen que lo fija y lo perpetúa ya no es una imagen que lo denigra; más bien provee del movimiento contrario y que la autoironización o autoparodia hace posible en estas cartas: después de tanta destitución, las fotos leen en ese regreso de la imagen desde la muerte una restitución, una imagen que en su dignidad goza de una cuidada compostura.

Un efecto importante de la lectura de este epistolario es la desmitificación de la figura de **santo** que abunda en tantos textos críticos con claras reminiscencias cristológicas. Bastaría leer algunos títulos de libros: *César Vallejo: héroe y mártir indoamericano* —martirio que en la poesía latinoamericana comparte con José Martí—; *César Vallejo: el hombre total*; *César Vallejo: poeta trascendental de Hispanoamérica*; y otros, todas nominaciones que, a nuestro juicio, llega a su máximo paroxismo ya no en un título sino en una cita que leemos en la *Cronología de vivencias e ideas* de Angel Flores: "el lector podrá observar con mayor certeza tanto las dudas y las contradicciones como la heroicidad de esta vida (la de Vallejo) tan llena de vicisitudes que llevó al poeta al suplicio final y a su **muerte y**

resurrección". En este sentido las cartas descalifican toda posibilidad de hagiografía, via crúsis y martirios. Pues, si bien es inobjetable la insistencia del sufrimiento como campo temático y como instancia fundante de una escritura, no por eso acredita la inflación de una leyenda que nada tiene que ver con la literatura y que, además, podría invertirse su formulación y plantear no tanto una escritura del sufrimiento como el sufrimiento de una escritura. Lo que intentamos leer en estas cartas es la posibilidad de una tanatografía del sujeto que escribe, del sujeto como un cuerpo, que lo acerca a la concepción rilkeana del escribir sobre la propia muerte. De hecho, este sujeto es doblemente cuerpo: cuerpo **en** la escritura y cuerpo **de** la escritura ya que la carta es, casi siempre, manuscrita y, por lo tanto, preserva en la letra los trazos de la mano, el recorrido concreto del cuerpo leído como ejemplar metonimia del escritor. La mano del que escribe, la mano del escriba escritor.

En nuestra lectura hemos querido demostrar que, como analizamos, las cartas nos revelan, por un lado, que la falta de dinero constituye al sujeto en una constante destitución de sí y, por otro, que la autoironización produce el movimiento opuesto, vale decir, el de su restitución que la fotografía sin duda confirma. Para nosotros, la treta del escritor pobre es apelar a los recursos no ya económicos sino retóricos, el tesoro de la lengua, el capital simbólico. Subjetividad devaluada que necesita del otro —vuelto "el semejante" gracias a la circulación del afecto— para restituir la pérdida, reparar la denigración del escritor, preservar el decoro. Por esta razón, la lengua es para Vallejo el tesoro —palabra que en su fonología la liga siempre al oro en nuestro idioma y al oro en la poesía vallejana— el respaldo que necesita para su no-tener. La perspectiva simmeliana nos ha permitido leer el afecto que lo liga a lo rural como el campo de una lucha por resistir la desposesión, la carencia; de hecho, el pedido de auxilio que coloca al lector en una incomodidad casi insoportable por su insistencia se realiza casi siempre en el ámbito del afecto, ámbito en el cual la carencia queda amortiguada. Hay en la amortiguación de la falta de dinero un contrasentido que la utopía construye y destruye en su crítica: se trata de amortiguar el dinero que no hay para hacer de él algo muerto, algo —el dinero— que no tiene vida, sin peso, puro peso muerto.

En las líneas finales, no queremos dejar de leer otro texto, esta vez un billete, superficie textual del dinero por antonomasia. Se trata de los billetes de diez mil intis impresos por el Banco Central de Reserva del Perú en el año 1988

donde podemos ver en su superficie la reproducción del rostro de Vallejo. Es aquella foto que lo presenta con el gesto ensimismado, profundamente melancólico, la frente arrugada, ceñida tal vez en la pose por remotas cavilaciones que la mirada, perdida a lo lejos, confirma y que junto con el mentón apoyado en la mano derecha lo define -lo fija- en el adusto ademán del pensador. Sí, ese rostro podría ser una metonimia de la figura del poeta que contempla, que cavila, que rumia secretos y tal vez lejanos pensamientos. En el reverso del billete, una vista panorámica de Santiago de Chuco, su aldea natal. Una vez más la ironía de los sentidos: quedar fijado en el papel moneda, en la propia textura del dinero, en esa superficie material que circula de mano en mano en un circuito puramente económico, bursátil, en la cara del billete donde su cara lo representa, o lo falsifica en verdad, como poeta que cavila. La ironía une la historia de Vallejo y en ella todo los avatares de su biografía con la historia de la moneda peruana. En nuestra historia latinoamericana no hay restitución posible para las faltas y las omisiones. Y por supuesto pensamos que eso Vallejo lo sabía muy bien.

4.2. La crónica y el *pro panē lucrando*: Chaplin y León Bloy como figuras modernas de la indigencia social

El sugestivo título del ensayo de Walter Benjamín, *Experiencia y pobreza* —en alemán *Erfahrung und Armut*—habla de una relación contradictoria, ya que alude tanto a una complementariedad como a una refracción: no puede obviarse el hiato que separa a una de la otra pero tampoco la transitividad que las une. Lo que nos parece crucial del ensayo es el hecho de que Benjamin sitúa esa relación en el tiempo. No se trata sino de una *experiencia* y una *pobreza* fundamentalmente históricas. La Primera Guerra Mundial (1914-1918) es descrita como una de las mayores atrocidades de la historia universal y representa el corte en la historia de la experiencia de lo humano: las trincheras/la economía/el hambre son algunos de los rasgos que definen lo que Benjamin denomina “la pobreza de experiencia”. El ensayo comienza con una parábola:

En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo cuando llegó el otoño, la viña aporta como ninguna otra en la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad.¹

¹ En este ensayo Benjamin describe lo que nos parece esencial en la significación que leemos en la experiencia de Vallejo, es decir, la cuestión de la pobreza en relación a la dignidad: “Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso /.../ Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual” (el destacado es nuestro). En este sentido —como podrá leerse más adelante— invertimos la ecuación para dar cuenta en Vallejo de la “experiencia de la pobreza” y la manera como los escritores latinoamericanos se apropian simbólicamente de los bienes culturales. Cabe agregar que Walter Benjamin examina también esta relación experiencia y pobreza en su ensayo “El Narrador” (*Der Erzähler*) donde leemos: “Basta echar una mirada a un periódico para corroborar que ha alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, sufrieron de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles. Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos”. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991, p. 112.

De hecho, se trata de una “experiencia que mana de boca a oído”. La experiencia apela, inexorablemente, a la palabra, al lenguaje y al mismo tiempo, remite al legado. En este sentido, cabría preguntarse cuál es la experiencia que Darío lega a Vallejo en tanto *poeta y latinoamericano* en Europa, vale decir, en un territorio que los hace además *extranjeros* o —para decirlo de otro modo— cómo lee Vallejo la experiencia de Darío en París que funciona casi como una sinécdoque de Europa y centro de la modernidad. En este sentido Darío y después Vallejo reciben otro legado, el de Baudelaire, quien en la Exposición Universal de 1855 ya había enunciado/anunciado la situación central de Francia en el mundo civilizado.² Asimismo la pregunta acerca de qué lega Darío a Vallejo postula, de algún modo, una verdad en el orden de lo jurídico: es un derecho de testamento. Si la experiencia es transmisible en el orden del lenguaje y recuperable en el orden de la memoria, podría este cruce de lenguaje y tradición configurar una posición, un sitio que llamaremos sujeto. Si bien la experiencia que Darío pasa (traspasa) a Vallejo no se realiza de “boca a oído”, la transmisión es un acto: un *acto de lectura* y, al mismo tiempo, un *acta*: un *acta de escritura* que funciona, en el registro simbólico, como una apropiación legítima del legado, la experiencia de Darío en París inscrita en otras escrituras que van del poema a la crónica, pasando por la autobiografía.

En este sentido, Vallejo respeta las escrituras y de algún modo las guarda y resguarda bajo el signo de la herencia y más todavía: multiplica las escrituras con el firme propósito de obtener dinero de ellas. Un ejemplo sería la escritura teatral, de la que, a diferencia de la crónica, el dinero brillará por ausencia. Como en la ecuación de Walter Benjamin, entre el oro y la labor, la balanza se inclinará siempre por la segunda, es decir, por el valor trabajo.

De las experiencias de Darío en París puede deducirse una serie de significaciones importante que repercuten tanto en el interior de la obra como

² El texto baudelairiano se llama “Exposition universelle 1855. Beaux-Arts” y transcribimos la cita completa a la que nos referimos: “La France, il est vrai, par sa situation centrale dans le monde civilisé, semble être appelée à recueillir toutes les nations et toutes les poésies environnantes, et à les rendre aux autres peuples merveilleusement ouvrées et façonnées”. (Es verdad que Francia, por su situación central en el mundo civilizado, parece estar llamada a acoger todas las naciones y todas las poesías circundantes y dovelverlas maravillosamente

en el entramado de su específica posición del escritor. Nos referimos, por un lado, al cambio de signo de la capital de la cultura que implica el pasaje de una ciudad idealizada a una ciudad degradada: desde *Azul* (1888) a la famosa crónica "París y los escritores extranjeros" (1911), el recorrido es cronológico y, al mismo tiempo, deceptivo.³ Lo que el imaginario había construido, la experiencia irá demorandando. Convengamos de algún modo que el tránsito de la experiencia dariana asume el movimiento sísmico de un derrumbe que, en el orden simbólico, se lee como "las ilusiones perdidas" y en el orden de lo real como el lugar vacío de la pérdida, como un movimiento que invierte a recoloca ahora en el centro de lo real lo que la escritura había puesto en el centro de sí: la página blanca. París se vuelve entonces esa página vacante, ese *pa(ysa)ge* vacío, vuelto de pronto metáfora desgarradora de la modernidad.

El trayecto que recorre Darío —al menos el que nosotros leemos entre las dos fechas señaladas— concentra en sí mismo el poder simbólico del emblema latinoamericano. Dicho de otro modo: funciona como emblema de la experiencia de los latinoamericanos en "París". En él, pueden leerse paradigmáticamente otras experiencias como la de Julián del Casal, de González Prada, de Horacio Quiroga, de Manuel Ugarte, entre otras.

El acto de lectura: León Bloy

"Al abandonar la gran Cartuja, en la que acababa de pasar una temporada de retiro, León Bloy recibe del Padre General un billete de mil francos. Es algo extraño: por lo general, la caridad se hace en especie, no en metálico; (L.Bloy) no está esquivado; en ese gesto del cartujo percibe un justo escándalo: el que consiste en mirar el dinero de frente, como metal, y no como símbolo."

Roland Barthes, *Bloy*

Las relaciones entre poesía y dinero no son sólo especulativas en el

trabajadas y elaboradas a otros pueblos. La traducción en nuestra.) En *Oeuvres complètes*, Robert Laffont S.A., París, 1980.

³ El París versallesco de *Prosas Profanas* (1896), el París "paraíso donde se respira la esencia de la felicidad sobre la tierra" (1900), el París "ombigo de la locura" de la "Epístola" (1906) hasta llegar al París como una ciudad devoradora en la crónica ya citada (1911). El cambio es tan violento y brutal que podría funcionar como metáfora de la experiencia moderna de Darío —cabría decirse, de pasada, que si la modernidad es un fenómeno urbano, lo es porque el ritmo de la ciudad se da a una velocidad que no responde a la medida de la humano, lo sobrepasa y, de algún modo, lo aniquila.

sentido reflexivo y mercantil; también revelan una dimensión *in speculum*: la poesía se opuso siempre al valor de la moneda pero su cara brillante y metálica le sirvió de espejo. Espejos ustorios, deformantes, superficies doradas, donde era posible reflejar (reflexionar) las imágenes del mundo. La riqueza de Solón, el dinero en Alceo, en Sófocles, el oro barroco, el oro de la Colonia hasta llegar al oro modernista. De algún modo, la modernidad latinoamericana enfrenta al poeta con la pobreza y lo acerca demasiado a actividades mercantiles: la bancarrota de Silva, el empobrecimiento de Julián del Casal, la pobreza de Martí configuran una "imagen de poeta" en la esfera de la vida que Darío en la esfera del arte ya había trazado en "El rey burgués", enfrentando al poeta a una sociedad burguesa decididamente capitalista que lo destierra a la marginalidad.⁴

Significativamente, el dinero como valor y como representación recorre todas las escrituras de Vallejo, como si dijéramos: lo que está verdaderamente en juego es el dinero de la herencia doblemente simbólica, nunca real o, para decirlo con las palabras de Barthes del epígrafe, nunca en metálico. Que uno de los así llamados "fundadores" de la poesía latinoamericana haya muerto problemáticamente de hambre, no representa un dato biográfico más, sino el faro de nuevas lecturas.

Las tretas del pobre, que el poeta peruano despliega, están a la vista: si la crónica da dinero —y nunca el suficiente para sobrevivir—, la poesía lo ironiza, el teatro se lo propone como meta sin conseguirlo nunca (y cuya imposibilidad podríamos enunciar mediante el lema *el dinero como ensueño*) y la carta finalmente lo desmonetariza, lo devalúa, como si buscara restarle (desagiarle) su valor-mercancía para volverlo, de algún modo, "providencial" y no "reverencial", como proponía para la misma época Ramiro de Maeztu.

⁴ Al respecto es interesante recordar lo que apunta Angel Rama en su *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970. En el capítulo titulado "Los poetas modernistas en el mercado económico" leemos que "Es evidente que la burguesía le retira al poeta esa encomienda que le otorgara desde el período renacentista hasta la conclusión revolucionaria del siglo XVIII. Se le retira en tanto poeta, al ser incapaz de darle a su producción un valor convenido en el mercado /.../ en ese mundo regido por la fabricación y apetencia de las cosas, los principios de competencia, la ganancia y la productividad, el poeta no parece ser una necesidad /.../ Con la habitual precisión de Darío, aquí (se refiere a "El rey burgués") se vinculan en la persona del *rey burgués* el utilitarismo y el academicismo, subrayando todo lo que de ornamental, externo e inútil tiene el universo que vive". pp. 56-58.

En el caso particular *del epistolario*⁵ no se reverencia ni se desprecia el dinero, se lo desprecia para adquirir ese valor suplementario, esa suerte de añadidura, como un plus del sentido que pone al reparo al sujeto en peligro de perder su dignidad. Que en las cartas podamos leer este sentido providencial del dinero como una utopía del sujeto no excluye, de modo alguno, su crítica feroz al capitalismo. En última instancia el dinero es una cuestión teológica pero no en el sentido de trascendencia religiosa pese al cristianismo vallejoano sino como estrategia del pobre que quiere poner en funcionamiento lo que los textos bíblicos prometen pero no cumplen: la añadidura. Es por esta razón que el dinero añade de continuo, sobre todo en el epistolario, “valores afectivos” ya que la carta que exagera el pedido de dinero circula siempre en el espacio íntimo y fiduciario de la amistad; sin este ligamen fraternal, el dinero denigraría al sujeto. El vacío de no tener es llenado con la palabra “cálida” y “afectiva”: el afecto opone su poder y mitiga la otra falta que hace del sujeto un desposeído. Al poder del dinero se le opone el poder del afecto. Otra paradoja: si el dinero falta afecta y afecto desafecta al sujeto de la falta.

De este modo, se puede leer en las diversas escrituras de Vallejo la figuración del dinero. En la poesía, por ejemplo, no es menos relevante y hasta es posible trazar un recorrido desde los poemas juveniles como en “Sombras” o “Triunfal vanidad” a *España, aparte de mí este cáliz* pasando por el oro reiterado de *Los heraldos negros*, el guano de *Trilce* con “simple calbrina tesórea” —las islas guaneras que vinculan la poesía a la base económica del Perú—, el sueldo de 5 soles, el alquiler del mundo, la moneda de *Trilce* XLVIII y ese verso extraño de *Poemas humanos*: “la cantidad enorme de dinero que cuesta ser pobre”, ejemplos éstos que sólo son algunos de entre los más relevantes que podemos leer en su poesía. El último verso citado compendia de un modo sorprendente el conflicto que se establece entre subjetividad y dinero desde una perspectiva utópica a la par que crítica.

En cambio, las figuras de León Bloy y de Carlitos Chaplin son las que la *crónica* elige para hablar de las tretas del pobre. En verdad, hay que asentir en que Vallejo —salvo en la escritura fragmentaria de los carnets de *Contra el secreto profesional*— no dejó una obra que reflexione sobre su obra.

⁵ Tratado en capítulo 4.1.

En la crónica “Salón de Otoño” leemos lo que no será posible para Vallejo: “y algún día he de plantear en pocas pizarras, como explicación —si es posible— de mi obra poética en castellano”. En tanto escritor pobre, no tendrá otra posibilidad que construir ese espacio en el interior de la obra misma y, sobre todo, usará la crónica en ese doble sentido: el cronista tensionado entre el *pro pane lucrando* y la especulación artística. Por eso no sorprende en absoluto que, en esta crónica, a un año apenas de haber llegado a París, Vallejo apele al legado de Darío que éste traspasa en el prólogo de *Prosas profanas*. Es decir, ahora, ante la pobreza y la necesidad de desplazar la labor de reflexión, Vallejo cuenta con una propiedad cultural que es, en el fondo, simbólica: una estética⁶ a la que no suscribirá del todo pero que siente como propia, como si fuera el patrimonio —aparte de la lengua— que puede ser capitalizado como título de su condición de pobreza en una gran ciudad como París. Este postergar la labor reflexiva en el campo de la estética como otro lugar potencial para la construcción de su obra (aquí se abriría otro capítulo que es el público de Vallejo) inaugura de hecho la crónica como el lugar material de su misma imposibilidad que llamamos las tretas del pobre, es decir, abrir en la crónica escribiendo al bies y de un modo subrepticio lo que no puede decir autónomamente. Vallejo no tiene tiempo, es decir, dinero. En el mundo capitalista en que vive, cada vez más empobrecido, el *Time is Money* es toda su coartada; dicho de otro modo: el dinero de la crónica es, al mismo tiempo, la crónica del dinero en la vida y en el arte. Nos centraremos en la figura de León Bloy.

Instalado en París, la modernidad se le presenta a Vallejo como una propiedad simbólica. De allí que, en la dirección señalada por Walter Benjamin, corresponda a la esfera de la experiencia ligada siempre a la tradición. Es

⁶ Se trata de la idea dariana leída por Vallejo en el prólogo de *Prosas profanas* acerca de una literatura personal: “Yo no tengo una literatura *mía* —como o ha manifestado una autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: *Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí*. Gran decir”. En *Poesía*, Ayacucho, Buenos Aires, 1986, p.179. En “Salón de Otoño” Vallejo escribe que “El fin del arte es elevar la vida, acentuando su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas. Encuentro aquí, en esta esencia horizontante del arte, toda una tienda de dilucidaciones estéticas que son *mías en mí*, según dijo Rubén Darío, y que algún día he de plantear en pocas pizarras, como explicación —si esto es posible— de mi obra estética”. En *Desde Europa: crónicas y*

interesante, entonces, leer cómo el escritor latinoamericano se apropia de las imágenes de ciertas figuras europeas para articular así una escena de lectura que cifre su autorreferencia. La figura de León Bloy es, en este sentido, emblemática. No sólo Vallejo, sino antes Darío y mucho después Borges, revelarían los distintos acentos que conforman la imagen que cada escritor construye de sí o, para decirlo borgeanamente, la posibilidad de leer las *diversas entonaciones* que esta figura suscita en ellos. Si para Rubén Darío León Bloy es un *raro* y para el escritor argentino un *traductor*,⁷ para el peruano representa una imagen proyectiva de la condición miserable del escritor “*que murió de genio y de hambre*”. El título de la crónica compendia la entonación ética que a Vallejo lo preocupa: “De la dignidad del escritor. La miseria de León Bloy”. Esta crónica, escrita en 1925, anticipa el futuro del peruano y no tanto porque el hambre sea un tópico en la escritura y un destino en la vida sino porque para la constitución de una subjetividad el hambre es decididamente una experiencia del cuerpo, una destitución y, en este sentido y como contracara del dinero, reúne varias escrituras (el poema, la crónica, al carta) y funciona como la bisagra de las diversas textualidades. El hambre, más allá del campo temático en sí y su representación, parece no tener género por sí un cuerpo tal como aparece en la tantografía del epistolario, en el sujeto de la poesía y, según nuestro planteo, en su emergencia oblicua de las crónicas.

De este modo la diferencia de perspectiva entre Darío y Vallejo acerca de León Bloy estaría señalando un cambio menos en el orden de lo estético que en el orden histórico de la experiencia que señalara Benjamin. El León Bloy de Darío no puede desprenderse de la pregnancia de lo raro, de la “siniestra

artículos (1923-1938) edición de Jorge Puccinelli, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 2° edición, 1987.

⁷ La figura de León Bloy es leída de distintos modos. A Darío le interesa enfatizar —tal como lo escribe al comienzo de su ensayo— que “vive sombrío, aislado, como en un ambiente de espanto y de siniestra extrañeza”, una calificación que responde a su galería de “raros” y a Borges, en cambio, ya no este aspecto “sombrio” y oscuro sino todo lo contrario, la dimensión de un traductor que aclara, que ilumina los pasajes herméticos de los evangelios. Entre estas figuraciones, la lectura de Vallejo se define precisamente por la imagen social, la imagen del “genio” (una apreciación que los tres comparten) “que murió de hambre”. Por eso planteamos en este trabajo que la rareza de Darío se vuelve en Vallejo familiar, es decir, más cercana a la experiencia corriente, como si esa figura emblemática se volviera común y pudiera ser de algún modo compartida. Y ese atributo de traductor, que después hará Borges, podría ser leída en la imagen del peruano en el sentido de que para él Bloy sería un Texto, un texto como la Traducción de un destino. El ensayo de Borges se llama “El espejo de los enigmas” y se encuentra en *Otras inquisiciones*, en *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 720-722.

extrañeza” que hace posible una apropiación de lo ajeno como gesto fundacional de una patria imaginaria. Los “raros” encabalgan lo ajeno y lo propio en el momento crucial de instauración de la modernidad latinoamericana. Para Vallejo, la pobreza de experiencia de la primera postguerra se vuelve la experiencia de la pobreza: “De otro lado, mi vida se circunscribe siempre a la *récherche* no justament del tiempo perdido, sino del pan nuestro de cada día. Si Proust pudo al fin encontrar *Temps retrouvé*, de mí sé decir que, al paso que voy, el tiempo perdido no volveré a encontrarlo jamás”. Aquí la cita reúne dos textualidades (la novela proustiana y el Padrenuestro) de cuyo cruce se desprende una manera irónica de describir la propia situación del escritor. Su focalización es económica y lo que se contrasta son dos posiciones distintas. En este sentido es evidente que la oposición más relevante entre Proust y Vallejo no es tanto la diferencia de clase o la cuestión francés versus extranjero —tal como Darío primero y el poeta peruano después la describieran en sus respectivas crónicas— sino el valor adjudicado al tiempo como instancia necesaria para la dedicación del escritor a su propia obra. Un valor que queda entrevisto a partir de la ironía que devela la imposibilidad de Vallejo y, al mismo tiempo, su efecto de conjuración. El valor es el trabajo y la imposibilidad el tiempo *retrouvé*, un tiempo-plus para poder volcarse sobre la obra y testimoniar su pensamiento estético.

Lo que se lee en la crónica sobre Bloy no es únicamente la ética vallejana frente al dilema dinero/hambre o miseria/pérdida de la dignidad del escritor; representa también una imagen cifrada de la suya propia y un modo indirecto de elaborar una autorreferencia, una suerte de autorretrato construido a base de indentificaciones. en esta crónica Vallejo llama a ese método “los expedientes estratégicos”, una marca textual de la lucidez del escritor pobre. Es como si el peruano se pensara a sí mismo a partir de León Bloy, un *sí mismo* enfrentado siempre al límite a diferencia del Rubén Darío de la *Epístola* que busca “resguardar su yo” fortificándole un recinto refractario al vértigo de la neurosis urbana y que funciona, a la vez, como el reaseguro de un yo que ya tiene un Nombre Propio, un Nombre que todavía da cuenta de una elección de vigor withmanianamente potente como es tener un nombre de rey como el famoso monarca persa: Darío. De manera significativa, la figura de Bloy muerto

de hambre en la crónica tendrá su sucedáneo en el poema como un sujeto muerto esta vez a palos, pero el poema escribe el acta de defunción de un Nombre Propio que involucra en el orden de lo jurídico al Nombre de Autor y pese a tener el brillo ilustre del Emperador Romano, el apellido lo aminora casi privilegiado de su tanatografía, vale decir, cómo escribir ya no César sino como escribir el cesar. De este modo, una imagen acuñada en la crónica puede diseminarse en otra textualidad; en una carta de finales de su vida leemos la siguiente transposición irónica: "Dicen que nadie se muere de hambre nunca. Y es verdad".⁸ Por el lado en negativo la frase sarcástica, el *es verdad* nos devuelve la figura de León Bloy.

Pero lo que era en Darío lo raro se hace en Vallejo lo familiar, como si la experiencia extrañizante y que gravitaba en el nivel de lo que parafraseando a Poe —uno de los raros darianos— podríamos llamar "historias extraordinarias" se encarnara ahora bajo el hábito de lo cotidiano. El desencanto en Darío tiene que recorrer un largo trecho para poder ser escrito, lo que a Horacio Quiroga le lleva sólo unos meses. Vallejo repite el mítico viaje a París con el mismo gesto idealista de los que lo precedieron pero la diferencia otra vez se juega en el orden de lo empírico: si Quiroga vuelve como plantea Jorge Monteleone transformado en un dandy fracasado,⁹ Vallejo no emprende nunca pese a las oportunidades el viaje de regreso. De un modo asombroso, es otra vez Rubén Darío quien se anticipa a escribir lo que simbólicamente representa la experiencia latinoamericana a través de las dos figuras no extranjeras de entre los *raros*: los cubanos Augusto de Armas y José Martí. Sobre todo en este último Darío es capaz de invertir los términos en un escándalo de los sentidos: "Quien murió allá en Cuba, era de lo mejor de lo poco que tenemos nosotros los pobres (los latinoamericanos); era millonario y dadivoso: vaciaba su riqueza a cada instante, y como por la magia del cuento, siempre quedaba rico: hay entre los enormes

⁸ Carta del 31-05-1937 a Juan Luis Velásquez desde París. En *Epistolario General*, Valencia, Pre-Textos, 1982, p. 269.

⁹ El artículo de Jorge Monteleone es "Horacio Quiroga en París: un fracaso del dandy" en *Paradoxa.. Literatura/Filosofía..* Rosario, Dirección de Publicaciones de la Universidad Nacional de Rosario, Año 5, N° 4/5, 1990, pp. 53-60. Aquí Monteleone plantea que "El simbolismo del *dandy* se esfuma cuando se descubre el valor simbólico del dinero, que sostiene su elegancia. La carencia transforma el ocio y el *spleen* desacomodando el equilibrio del *dandy*: Quiroga debe vender su jacquet, ya no puede deambular por la Exposición, ni asistir a los museos, ni a las carreras de bicicletas, ni pasear por los bolevares como un *flâneur*", p. 57.

volumenes de la colección de *La Nación*, tanto de su metal fino y piedras preciosas, que podría sacarse de allí la mejor y más rica estatua”. Así, el legado latinoamericano es la experiencia de la pobreza en una línea que involucra a tres poetas capitales como son Martí, Darío y Vallejo y que tienen en común el haber leído —la lectura como apropiación— antes de escribir poesía: Martí toda la Rivadeneyra, Darío toda la poesía castellana, Vallejo todo el Romanticismo. Son los poetas que hace de la biblioteca, el *tesauro* de la lengua poética, el paso obligado y que siendo pobres y vaciando la riqueza, quedan ricos.

Sin embargo, el León Bloy de Vallejo —más cerca, en verdad, del Martí que del Bloy de Darío— provee de un sentido irreductible que es toda su diferencia y es el valor que le otorga el dinero. Ambos niegan la función económica del dinero tal como lo hace la escritura privada del epistolario del poeta. Así como Bloy maldecía a quienes creían que la pobreza no era la consecuencia de la falta de “dinero” (sino como pensaba Bourget que lo eran por la falta de “carácter” tal como lo plantea Roland Barthes en su ensayo¹⁰) Vallejo se sitúa como éste entre la crítica feroz —de hecho, la cólera es un tópico de la escritura vallejeana— y la construcción de una utopía.

César Vallejo hace del dinero la estructura misma de la paradoja.

¹⁰ En su ensayo *Bloy*, Roland Barthes escribe: “...el dinero, para Bloy, se resiste a toda razón. Bourget se había atrevido a escribir que *no es la falta de dinero lo que hace pobres a los pobres, sino que es su carácter el que los ha hecho así y es imposible hacerlos cambiar*. Bloy no deja pasar sin destacar vivamente esas frases bastante ignominiosas. Para Bloy la pobreza no puede disminuir gracias a ningún discurso (psicológico, político o moral), se empeña en no ser sino ella misma y rechaza despiadadamente cualquier sublimación. *La pobreza verdadera* —escribe Bloy— *es involuntaria y su esencia consiste en no poder ser nunca deseada*.. Bloy ha sido capaz de decir estas profundas palabras justamente porque, en el fondo, el dinero ha sido la gran y única idea de su obra...”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, p.238. En este aspecto podría trazarse un paralelo entre Bloy y Vallejo a partir del procedimiento de la ironía pero no solamente como un “estilo de la escritura” sino también como un “estilo de vida”.

Capítulo 5

**LA FALTA DE DINERO DEL ESCRITOR POBRE Y LA DEVALUACIÓN DEL
SUJETO EN LA POESÍA VALLEJIANA DESDE LOS POEMAS JUVENILES A
*España, aparta de mí este cáliz***

Nos proponemos en este capítulo el análisis de la relación subjetividad y dinero en la poesía vallejiana a través de los cuatro libros, esto es, *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, estos últimos de publicación póstuma, si bien algunas composiciones que forman parte de *Poemas humanos* aparecieron en diversas revistas de la época¹. Incorporamos asimismo los así llamados poemas juveniles, anteriores a *Los heraldos negros*² pero partícipes de la poética del libro. No desconocemos los problemas filológicos que la poesía de Vallejo comporta en el sentido más material del término, vale decir, en el de la concreción de una versión definitiva de su obra lírica hasta el momento no realizada³. Haremos mención de ciertos aspectos relativos a lo filológico cuando los textos que constituyen nuestro corpus lo requieran. En el tercer capítulo, en 3.2. “Vanguardia y mercado: el *guano* de *Trilce*”, hemos analizado la relación estética y economía política en *Trilce* pero, también, se planteaba allí el pasaje del modernismo a la vanguardia y la manera como estas dos poéticas se vinculaban con la tradición. Ahora quisiéramos enfocar el análisis de la obra poética de Vallejo, en el despliegue que sus libros presentan en la coordenada sincrónica y diacrónica de sus textos. Antes, es necesario aclarar dos cuestiones fundamentales.

¹ Se trata de los siguientes poemas: “*Trilce*”, publicado en la revista *Alfar* de La Coruña en octubre de 1923 y también en *España* de Madrid en el mismo año; el poema “Me estoy riendo” aparecido en *Favorables París poema* (revista dicho sea de paso editada por el propio Vallejo y Larrea) en el número 1 de julio de 1926 y que fuera reproducido por la revista *Amauta* ese mismo año en el número 3; “He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo” que se publicó en el número 2 de *Favorables* en octubre de 1926; “*Altura y pelos*” que Vallejo publicó en la revista *Mundial* de Lima en el número 38 en noviembre de 1927 y que tenía por título, luego desechado por el poeta, “*Actitud de excelencia*” y, por último, el poema “*lomo de las sagradas escrituras*” que parece junto con el anterior. Salvo estos poemas, Vallejo no publica nada después de *Trilce* hasta su muerte. Esta pausa es sumamente significativa: nos lleva a pensar (dejando de lado ciertamente las dificultades que Vallejo enfrentó en su vida personal y sin olvidar tampoco que en 1931 reedita en España *Trilce* sin obtener ningún resultado) en el extremo rigor con el que Vallejo trató a su poesía. Rigor no sólo en las cuestiones formales. También en la percepción del poeta de la “*altura*” o el “*vacío*” que representó escribir *Trilce* y el desafío que debió significar superar esa experiencia estética. No creemos que Vallejo ignorara el valor de su poesía post-trilce en tanto *valor literario*; más bien pensamos en la tremenda lucidez de su pensamiento poético y en la experiencia negativa de la no-recepción del libro en sus dos ediciones, tanto la de Lima como la de Madrid.

² Ricardo González Vigil los denomina *poemas juveniles no incluidos en Los heraldos negros*. Se trata de dos docenas de composiciones poéticas que el citado crítico y editor de la Obra lírica descubre las líneas más representativas de su poesía: una línea metafísica, una cívica y pedagógica y otra, tal vez desprendida de esta última, que será más tarde cultivada por Vallejo y que consiste en un tipo de composición más épica y al mismo tiempo himnica.

³ Respecto de este tema, remitimos a nuestra reseña de la edición crítica que Américo Ferrari realizó para la colección Archivos: *Obra poética*, España, 1988. pp. 753. De todos modos, la mejor edición hasta el momento aunque no crítica sino filológica —aunque tampoco definitiva— es la que estuvo a cargo de Ricardo González Vigil: *Obras Completas Tomo I: Obra poética*, Banco Crédito del Perú, Lima, 1991. pp.906.

Una de ellas pertenece al orden crítico-historiográfico : desde la historia crítica de la literatura latinoamericana, la poesía de Vallejo ha sido considerada como una trayectoria a través de la cual se produce una ruptura que se lleva a cabo precisamente en *Trilce*, momento de pasaje ya sea de una estética moderno-simbolista, ya sea de una post-modernista (y aun en este sentido tributaria de la primera). Este quiebre de estéticas representa de hecho una inclusión precisa en el vanguardismo latinoamericano aunque la función poética acordada en tanto libro de poesía sea motivo de diversas interpretaciones, no porque los discursos críticos difieran demasiado entre sí (hay, en este contexto historiográfico, un nítido consenso en considerar el libro de 1922 como el paradigma de la vanguardia en Latinoamérica : en cuanto a la constitución de una lengua poética y a la radicalización moderna en sentido mallarmeano de la dimensión gráfica que se sustancia, en la poesía latinoamericana, en las estéticas vanguardistas) sino porque no se ha dilucidado en qué consiste lo que se ha denominado el carácter solipsista, único, original, de la propuesta vallejana. El vanguardismo borgeano se halla cómodamente vinculado al ultraísmo, estética que el poeta argentino trae como novedad de España. El vanguardismo de Huidobro es inescindible del creacionismo aunque éste se encuentre en entredicho a partir de la polémica que el chileno entabla con Reverdy en París a fin de dilucidar a quién corresponde de los dos la autoría del movimiento. El vanguardismo del brasileño Oswald de Andrade, más próximo en muchos sentidos —como hemos tratado de ver en el capítulo anterior al de Vallejo, incorpora más consciente y, al mismo tiempo, más cercanamente la lección-Mallarmé, absorbida en su estancia parisina en contacto directo con las fuentes; de Vallejo en cambio sólo tenemos la famosa anécdota contada por Espejo Asturrizaga acerca del conocimiento del peruano del poema “Un coup de des” de Mallarmé, leído en la revista *Cervantes* de 1918.

En este aspecto la experiencia estético-ideológica de Vallejo sigue sometida bajo la impronta de lo enigmático, como si el poeta peruano hubiera pegado un salto mortal desde el primer al segundo libro. Este sí es un punto de discusión que abre una divisoria de aguas : la línea que piensa la ruptura como inexplicable en tanto no hay una estética o movimiento del cual el discurso crítico pueda asirse para describir tamaña empresa (la contrapartida es interpretar el quiebre como una fuerza de la originalidad vallejana, categoría a las claras deficiente a la hora de enfrentarse con la materialidad de su lengua poética ; el vacío que Vallejo describe

en la famosa carta a Orrego⁴ es llenado por la crítica a través de una categoría romántica y por ende naturalizada, vale decir, no descripta en sus componentes materiales). Y la otra, de signo contrario, cuya postura se basa en una interpretación, demasiado improbable de todas maneras en el contexto positivista en que se establece, acerca de la portentosa, y por ende no menos fabulosa, operación por parte de Vallejo capaz de captar cuantos signos vanguardistas podían flotar en el ámbito limeño de su época. De esta última postura, el extremo lo representan quienes vinculan al poeta peruano con el surrealismo cuando *Trilce* se publica en 1922, es decir, dos años antes del primer manifiesto de Breton, situación absurda si se piensa además que la redacción de dicho libro comienza en 1919 y coinciden algunos poemas trílricos con la corrección de otros de *Los heraldos negros*. Una posición intermedia entre las dos líneas señaladas la representa aquella que interpreta el pasaje de *Los heraldos negros* a *Trilce* como una ruptura que ya se encuentra in nuce en el primero y que logra así moderar y contrapesar el fenómeno-enigma del libro segundo: en este sentido, esta postura acierta en rescatar del primero lo que en *Trilce* ocupa un lugar central, esto es, el tratamiento del lenguaje como un proceso de disolución del sentido, uno de cuyos efectos es el hermetismo que, si bien exaspera sobre todo el nivel semántico, compromete todos los niveles lingüísticos (fonológico, morfológico, sintáctico, gráfico).

Hay en *Los heraldos negros* un anticipo del trabajo trílrico por antonomasia como efecto de lectura: la ilegibilidad. Este aspecto ínsito en el primer libro en relación incluso con el plano de la diagramación material de la página, estaría probando que esta experiencia estética de anticipación no queda sólo subsumida a favor de *Trilce*, ya que puede ser adjudicada a la manera como *Los heraldos negros*, en tanto libro post-modernista, había sabido corroer los fundamentos de la estética modernista y su modelo rítmico eufónico en provecho de una tendencia que buceaba en la dimensión gráfica de la escritura. Del órgano del oído al de la vista,

⁴ Fragmentos de una carta a Antenor Orrego. 1922. "El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta donde es cierta y verdadera mi libertad! Dios sabe cuánto he sufrido para aque el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en 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". Publicado por José Carlos Mariátegui en: *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En: *Epistolario General*. César Vallejo. Pre-textos, Valencia, España, 1982, pág. 16.

del registro musical al gráfico, *Los heraldos negros* desplazaba el azul modernista en tanto índice de la música de las esferas hacia el negro decadentista, sustitución ésta que aun no saliendo de los límites impuestos por el sincretismo estético del modernismo (parnasianismo, simbolismo, decadentismo, prerrafaelismo, impresionismo), ofrecía al menos la posibilidad de un desvío concreto a la hora de innovar lo que ya era percibido como una repetición y una anquilosis poéticas. En síntesis : desde la historiografía literaria *Trilce* es interpretado como el paradigma del discurso lírico latinoamericano de vanguardia.

Pero también es lógico que esta significación de peso lo sea en primer lugar en función del recorrido interno que traza toda la obra poética del peruano : ésta es la segunda cuestión fundamental que pertenece al orden de la *función* de *Trilce* en el contexto de su obra, vale decir, qué sentido le otorga este libro al conjunto. Y en este aspecto dos observaciones importantes. Una : de la inscripción de este libro en la ruptura como instancia típica del vanguardismo latinoamericano (no enfatizamos en este momento la naturaleza del *valor literario* en contraposición a otras obras igualmente alcanzadas por el vanguardismo), se infiere que la obra poética de Vallejo queda constituida por dos estéticas distribuidas en un primer momento modernista/ post-modernista (los poemas juveniles y *Los heraldos negros*) y un segundo momento vanguardista (*Trilce* y su poesía póstuma). Bajo esta perspectiva, la ruptura de su segundo libro alcanza continuidad y permanencia en la obra posterior pero bajo un aspecto bastante diluido, bastante debilitado respecto de la energía disolvente y creativa anterior. Con todo, la crítica coincide en afirmar que la poesía vallejana post-trilcica mantiene el principio de vanguardia, aun si es posible encontrar profundas modificaciones en el lenguaje poético⁵. La otra : lo que se pone en juego en este tipo de taxonomías son, en verdad, concepciones críticas. La categoría en cuestión no es otra que la de *trayectoria lírica* o *coherencia de la poesía* o la tan mentada *unidad poética*. Así, el empleo por parte del discurso crítico de estas categorías repondrían una concepción de sujeto pleno, coherente, como una conciencia trascendental en la medida en que borra todo proceso de diferenciación que pueda poner en peligro o bajo sospecha la unidad del autor. La *unidad de la*

⁵ Amálio Pinheiro en su excelente libro *César Vallejo; O abalo corpográfico* (op.cit., 1986) lo explica así : "Se discute con insistencia, como se verá, la insistente idea por parte de la mayoría de la crítica de rastrear una evolución rectilínea, monológica de la obra poética de Vallejo que mitiga el terremoto trilcico a favor, según los casos, de una teología o teleología mesiánico-antropocéntrica sobre todo en *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*, libros que se centran en las figuras mítico-redentoras (aisladas o combinadas con marxismo y cristianismo) del indio, la madre y el miliciano. Se deja entonces de subrayar en qué medida *Trilce* invade, redimensionando las nuevas interacciones gráfico-sociales, los poemas póstumos" p.46. La traducción del portugués es nuestra.

obra estaría hablando entonces de la *unidad del autor* en tanto ilusión de persona única, invariable, latente. Por eso, el implícito de la categoría de *trayectoria lírica* abrigaría una concepción de sujeto invariable y una crítica de índole integradora que rechazamos ambas por igual. El esfuerzo crítico por integrar el sujeto a expensas de las variaciones de la obra demuestra a las claras, como plantea Jorge S. Perednik, que se hace en nombre del autor y no del texto⁶. Operación de integración donde se excluyen o se recuperan las diferencias. Este proceso que Perednik analiza de manera inteligente a partir de las lecturas críticas acerca de *Campo nuestro* de Oliverio Gironde, describiría un fenómeno bastante similar — aunque de distinta causa— acerca de la *función* y el *valor* que adquiere la presencia de *Trilce* en la obra poética de Vallejo: o bien recuperado en *Los heraldos negros* como anticipación y del mismo modo proyectado aunque desvaídamente a la obra póstuma o bien cristalizado como un momento culminante (tal como Vallejo mismo lo describe en la carta a Orrego) que provoca una divisoria de aguas y, por ende, una diferencia inasimilable cuyos efectos son reconocer allí, en *Trilce*, el grado de máxima autenticidad, concentración de vallejismo, a lo sumo diseminado después en la poesía póstuma aunque no de modo tan intenso como lo hace en ese instante de condensado vanguardismo. La lección-*Trilce* se aísla y la poesía póstuma la modera para dar paso a una temática más *humana*, operación crítica que se resuelve por la vía del desvío temático y un decidido proceso de deshermetización del discurso poético a través de los tópicos de lo humano como resonancia social y colectiva de efectos políticos. De este modo se le haría representar a *España, aparta de mí este cáliz* la culminación de una poesía basada fundamentalmente en lo cívico/civil en íntima relación con el compromiso político del escritor, como si esta temática hubiera estado ausente en *Trilce*.

⁶ Perednik analiza esta cuestión en el artículo "*Campo nuestro* y propiedades críticas" (en: *Xul signo viejo y nuevo* dedicado a Oliverio Gironde, N° 6, Buenos Aires, mayo de 1984) y plantea que la crítica literaria en tanto poder que establece su régimen de lecturas "procrea necesariamente sus marginados". Su objeto es el sentido que la crítica ha otorgado a un libro como *Campo nuestro* en relación a la "trayectoria poética" de Gironde, vale decir, hasta qué punto un libro leído como diferente al resto es motivo de denegaciones (lo diferente como inasimilable, lo diferente es lo diferente) o, por el contrario, de naturalizaciones (lo diferente como asimilable, lo diferente no es lo diferente). Perednik plantea que habría que aceptar que el concepto de *unidad poética* por lo general referido a la obra estaría implicando sobre todo al nombre del autor y que esa noción de *unidad*, por lo tanto, es una ficción mentirosa en la medida en que oculta que es ficción fabricada por la lectura: "Reconocer varios Gironde implicaría renunciar al servicio de lo uno y su empresa reduccionista; admitir escisiones y variaciones en el autor significaría denunciar que el nombre, que no cambia, provoca una ilusión respecto de la persona : que la persona tampoco cambia, en este caso la ilusión de que el nombre de Oliverio Gironde designa siempre lo mismo, único e invariable escritor. Este efecto ilusorio : nombrar a todos los Gironde en singular como uno, el mismo, se refleja sobre los textos provocando ese otro espejismo en busca del cual corren muchos discursos : la unidad de una obra" pp.21-22.

La orientación de nuestra metacrítica no es otra que la de decidir un camino alternativo a fin de atender al “efecto de lectura” de la escritura vallejana : los temas o mejor las constelaciones temáticas no resuelven los cambios de la poética. Estos se llevan a cabo a través de complejos formales que atienden tanto al contenido como a la constitución del sujeto lírico en tanto hablante, como a la manera de concebir el lenguaje en el espacio del poema y del poemario, y el imaginario que se suscita de todos los elementos constituyentes de la poética. Por esta razón, la aparición de nuevos temas en la etapa última (ciertamente como transparencia del contexto social político de la época : la guerra civil española por ejemplo) no implica un cambio radical de la poética. El tema de la injusticia social como producto del sistema capitalista en *Poemas humanos* se liga necesariamente a *Los heraldos negros*, fundamentalmente la sección “Nostalgias imperiales”, pero no menos posible sería su estricta vinculación con *Trilce* donde el sujeto es objeto de innumerables actos gratuitos, violentos y ejercidos por grillas de poder cuyo autoritarismo se presenta como una amenaza para el sujeto. Con esto queremos decir que los temas insistentes no aparecen del mismo modo y dependen y resultan del trabajo del poeta con las nuevas experiencias que incorpora. Pero también somos conscientes de la importancia que en una determinada poética cobra el factor persistente de una temática en la medida en que su repetición deviene otredad y diferencia.

Nuestra lectura entonces intenta reformular esta cuestión proponiendo otro recorrido : el que es posible leer a partir de la relación subjetividad y dinero como replanteamiento de la tensión campo/ciudad en la doble perspectiva del texto poético y el texto biográfico que configuran dos caras de un mismo proceso. A éste lo hemos definido como un proceso de progresiva urbanización del sujeto Vallejo (Santiago de Chuco, Trujillo, Lima, París-Madrid-Moscú) corroborable en el texto biográfico, pero reconfigurable en el texto poético mediante una topografía poética que, lejos de funcionar solamente como una mera confirmación de un sujeto autobiográfico, lo que hace es poner en tensión el espacio urbano en el que vive y el rural serrano del que proviene. La topografía poética por cierto escribe el proceso de urbanización que vive el sujeto Vallejo pero lo encarna en la tensión entre subjetividad y dinero, es decir, en la manera como el sujeto situado en el espacio urbano se enfrenta con la falta de dinero, que es el elemento imprescindible del *modus vivendi* de la ciudad, tal como lo planteaba Georg Simmel en su obra *Filosofía del dinero* que analizábamos en el capítulo “Subjetividad y dinero como

paisaje de la modernidad : Simmel y Benjamin”.

Ante esa falta esencial el sujeto poético construye una utopía a partir del otro término de la polarización, el espacio rural-andino en tanto zona de pertenencia y contrasede de los valores afectivos y, por ende, de los componentes constitutivos de la dimensión cultural del sujeto en relación con la tradición latinoamericana. De los trabajos críticos vallejianos, señalamos la lectura de Delfina Muschietti como una de las más sólidas al respecto : “El recorrido topográfico de su obra (la de Vallejo) es claro en ese sentido también (se refiere al proceso de alienación de sujeto moderno) y marca el proceso ambivalente de la aldea rural a la urbanización, que en los textos se traducen en la encarnación del cuerpo recluso”⁷. Lo que la topografía poética elabora en tanto espacio figurado en la textualidad es el proceso de constitución del sujeto lírico que, en el caso de Vallejo, lo lleva a cabo a partir de procedimientos de ironía y parodia (y de autoironización y autoparodización), procedimientos marcados bajo el signo de la paradoja por cuanto es un sujeto cuya constitución se hace a través de su destitución. En este sentido, también acordamos con Muschietti en la importancia que cobra en toda su poesía las *figuras* en tanto imágenes construidas de ese sujeto lírico : a las dos descritas y analizadas por Muschietti en el citado artículo, esto es, las *figuras* del *enfermo* y la del *recluso*, nuestro trabajo añade otras dos que completan y dan sentido a nuestro planteo : las *figuras* del *pobre* y el *caminante* sobre todo a partir de un poema fundamental de *Trilce* respecto de la problemática elegida, T XLVIII, donde leemos :

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.

Estos versos devienen emblemáticos en la medida en que condensan las cuatro figuras fundantes de que se compone el sujeto lírico tal, como éste se construye en los textos poéticos y tal como es posible reconstruir las instancias del

⁷ Se trata del artículo “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia” en el que analiza el caso Vallejo y el caso Gironde (en: *Revista de Filología*, N° XXIII, Año 1). No sólo trabaja Muschietti la figura del recluso sino también la del enfermo. “El *recluso* y el *enfermo* son dos figuras que se superponen en la escena del cuerpo torturado, violado por las prácticas sociales que el poder instituye. Hablamos de control y vacío, de alienación y pérdida de la relación consigo mismo : por eso el cuerpo estalla en sucesivas y múltiples mutilaciones” p.133.

otro texto, el biográfico. Sin embargo las cuatro figuras representan el núcleo de los avatares del sujeto textual en la extensividad de los textos poéticos : es *Trilce* el momento en que convergen en una misma estrofa. Aparición que coincide en el espacio de la oración en el doble sentido del término : el de la estrofa-oración y, al mismo tiempo, el de la oración que la madre reza en la escena religiosa. La nómina de los sujetos es una nómina descripta desde la perspectiva de una necesidad (necesitados en cuanto desamparados o menesterosos y necesarios como objeto de una intención devota), perspectiva a su vez que en la objetividad de la taxonomía aparecen como diferenciados. Más allá del enunciado de la plegaria de la madre, el texto poético reúne las cuatro figuras para sellarlas en una misma escena que deviene fundante de la constitución del sujeto lírico. Es más : esta escena en que los cuatro sujetos enunciados necesitan de la plegaria, se vuelve emblemática en la medida en que el texto poético los reúne en una contigüidad sintáctica que el proceso de autoironización del sujeto termina elaborándolos como figuras que convergen en su propio yo. No son cuatro sujetos distintos : el texto poético los amalgamará haciendo vértice con el proceso de autoconstitución del sujeto. Escena-emblema que aparece en *Trilce* y que puede, a la vez, trasladarse *après coup* y, asimismo, *avant-la-lettre* en el recorrido poético. Esto quiere decir que el proceso de autoironización e, incluso, de autoparodización, surge en *Trilce* retomando los textos anteriores a él y proyectándose hacia la etapa post-trilce.

Que los versos de T XLVIII elaboren mediante una mezcla de tiempos verbales las cuatro facetas del sujeto lírico es una señal de la escritura y un efecto de lectura. Así, podemos leer esas cuatro figuras hacia atrás (los poemas juveniles y *Los heraldos negros*) y hacia adelante (los *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*) a la manera de un movimiento regresivo/progresivo. De este modo, sin borrar la diferencia que cada momento del recorrido poético efectúa, la linealidad diacrónica de la textualidad da paso a la condensación propia de la escritura poética en tanto proceso consciente e intencional de resonancia social⁸. (En la próxima sección analizaremos las cuatro figuras en tanto quedan inscriptas en el orden de la destitución del sujeto).

El sentido económico presente en el texto lírico en todo el recorrido que la obra traza (no sólo en *Trilce* sino desde las composiciones juveniles no recogidas en libro hasta *España, aparta de mí este cáliz*) se vincula ciertamente a las inflexiones

⁸ Seguimos aquí la definición de Roland Barthes en su *El grado cero de la escritura*, donde el crítico francés distingue entre lengua, estilo y escritura.

propias del modelo estético con el que Vallejo está operando, vale decir, concretamente con los dos paradigmas que la historiografía literaria latinoamericana señaló como descripción del caso Vallejo: el paradigma moderno-simbolista y el modelo vanguardista. A nosotros ahora nos interesa analizar la variación de esta persistencia como tematización y como formalización, como representación y como retórica/semiosis, en la medida en que las variaciones textuales de sus diversas composiciones, organizadas o no en torno del concepto *libro*, configuran una topografía poética. Su puesta en escena en el poema desarrolla una serie de articulaciones en el nivel de la escritura, dimensión sobre la cual la lectura —en su despliegue a lo largo del recorrido— descubre los distintos sentidos que están en juego como procesos de resignificación.

En definitiva, lo que la lectura hace posible es un movimiento progresivo/regresivo como lo plantea Amálio Pinheiro. Es éste el que inaugura una figurática peculiar en la medida en que puede plantearse una lectura quiasmática del recorrido poético de Vallejo. Aunque la crítica ha señalado ya este aspecto al proponer desde la poesía póstuma una vuelta a *Los heraldos negros*, la figura de lectura cifrada en el movimiento quiasmático no sólo puede ejemplificarse con los extremos del recorrido de la obra, sino como estructura de libro en el caso de *Trilce* ya analizado; como el entramado que une el final paródico de *Los heraldos negros* del poema “Espergesia” con el comienzo si no paródico ciertamente irónico del primer poema de *Trilce*; como el engarce del final de *Trilce* a través del valor que se le otorga al canto (una suerte de vitalismo) y su recuperación a nivel tópico de varios de los poemas que forman parte de *España, aparta de mi este cáliz*. En este sentido, el crítico brasileño define nítidamente el movimiento progresivo/regresivo de la lectura de la obra poética: en líneas generales, la mayoría de la crítica vallejana “hace valer la continuidad diacrónica en contra de las colisiones estético-sincrónicas que no dependen de la linealidad del comienzo y del fin”⁹. Pinheiro llama a este movimiento de lectura *dispositivo textual progresivo/regresivo*, vale decir, una operación crítica capaz de reconocer núcleos de significación poética (lo

⁹ Amálio Pinheiro en el capítulo “Vallejistas” del libro ya citado analiza esta problemática de manera muy perspicaz. Lo que plantea en definitiva es un concepto de lectura que puntúe la continuidad (el plano de la diacronía) y se atenga también a lo que él denomina *colisiones* (el plano de la sincronía). Al respecto escribe: “Se trata de ampliar el cuadro de la poética vallejana cuya sobrevivencia y presencia se debe tanto al impacto instantáneo de su voz como al continuo proceso de desciframiento textual que su lectura impone. Se trata entonces de regular las fases de sintonía de acuerdo a las guiñadas metatextuales y polifónicas del poeta, haciendo resaltar marcas escriturarias hasta entonces posiblemente adormecidas” pp.45-46 Retomaremos este proceso de desciframiento textual en la sección “La lengua hermética”.

que él denomina “colisiones sincrónicas”) en toda su diferencia, y no disolverlos en una suerte de naturalización ideológica que impide que se excluya la diferencia o se atempere o incluso se reste valor al proceso de la significación poética. ¿En que consiste entonces el proceso de resignificación poética focalizada desde la base de todo el recorrido de la obra?

Hablar del recorrido poético de Vallejo desde los poemas juveniles hasta *España, aparta de mí este cáliz* equivale por su significación etimológica a hablar de itinerancia, de travesía: no el discurso de un recorrido sino el recorrido de un discurso, tal como lo planteara Michel Serres en su ensayo “Discours et Parcours” en el seminario *L'identité*. Esta inversión hace posible todo lo que la travesía pone de manifiesto: los lugares de constitución, no un espacio único sino la compleja intersección de la *familia de espacios* —escribe el filósofo francés—: una intersección construida y no dada. Desde esta perspectiva, el principio constructivo de la cadena de espacios opera menos en la historia de la literatura que en el fenómeno inescindible de escritura-lectura: invertir los términos como hace Serres nos permite lo que Amálio Pinheiro definía como movimiento regresivo/progresivo o dicho de otro modo: volver atrás o ir hacia adelante si tomamos como punto de partida un libro como *Trilce* que produce, de manera categórica, una ruptura, un quiebre, una reformulación de lo escrito hasta el momento. En este sentido *Trilce* en tanto discurso poético no olvida lo escrito en *Los heraldos negros*, lo retoma como objeto de su mirada irónica o paródica, como si tanto la explosión del sentido que lleva a cabo en diversos niveles de la lengua cuanto la experiencia que el sujeto vive de modo más radical (en el sentido que nuestra lectura intenta poner de manifiesto, esto es, una experiencia más definidamente urbana) no pudiera pensarse desligada del libro anterior. Lo que persiste de él se elabora como un material más. Toda la textura de *Los heraldos negros* es vuelta a reescribir, tomándola como portadora de los materiales poéticos con los que el poeta deberá hacer otra cosa, otro libro que dé cuenta al mismo tiempo de las inflexiones de su experiencia. No estamos planteando un sentido literal de continuidad, más bien es una noción trabajada a través de la noción de palimpsesto, tal como Hernández Novás la utiliza precisamente para señalar la novedad/la innovación que representa *Trilce*: *El cambio de orientación que experimenta la poesía de Vallejo cuando ya algunos de los poemas de su futuro libro —se refiere a los poemas que incluirá en Trilce— estaban escritos, y que más parece debido a trágicas experiencias vitales que a influencias literarias, le da a Trilce un notorio carácter de*

*palimpsesto*¹⁰. Este carácter de palimpsesto (alteración de la forma soneto, espaciado entre palabras como un replanteo del grafismo, la ambigüedad de algunas rimas todavía activas en el verso, la disolución consciente del metro) es el índice de una escritura sobre otra escritura ya pautaada y conformada bajo el modelo moderno-simbolista. A su vez, ya en la textura de *Los heraldos negros* puede leerse el comienzo de un proceso de corrosión respecto de la poética modernista o post-modernista. De este modo, la familia de espacios que Michel Serres define como el rasgo constitutivo de la noción de recorrido de un discurso (en este caso poético) no se someten al orden cronológico. Precisamente son espacios que se familiarizan, más que espacios familiares entre sí: es una topografía, una escritura de espacios, un mapa poético, diseñado por la capacidad del lenguaje poético de construir espacios más que por trascibirlos en el poema. Vallejo, en este sentido, hará algo más complejo: llevará a dimensión simbólica lo que corresponde a los estrictos accidentes geográficos que la cartografía resuelve en su propio espacio. Entre el topónimo y su valor semántico, el poema deviene una nueva cartografía simbólica donde aparecen los accidentes del continente americano, encarnando las experiencias que vive el sujeto lírico. El poema es así el doble del espacio cartográfico: lugar en el que el sujeto re-diseña las fronteras, los accidentes, los nombres propios de los lugares, como una introyección poética del mapa latinoamericano. Y esto lo hace de un modo sostenido desde *Los heraldos negros* a *España, aparta de mí este cáliz*. Estas estrategias, que no claudican a lo largo del recorrido poético, confirman a éste en su principio constructivista y no mimético, es decir, principio constructivo de *familia de espacios* que no se congela en una morfología fija, puesto que es diseminante. El poema en Vallejo es la diseminación

¹⁰ Se trata del artículo "Acerca de *Trilce*" que apareció en: *Casa de las Américas*, Año XXIX, N° 169, La Habana, julio-agosto de 1988. No acordamos totalmente con la hipótesis de Hernández Novás, esto es, el hecho de que entiende únicamente las "trágicas experiencias" como referencia a la dolorosa experiencia de la cárcel que Vallejo vive. Sin negar su posible incidencia en la escritura de muchos poemas donde esta temática se disemina con nítidos enlaces autobiográficos, creemos que el sentido de la experiencia tal como la habíamos analizado en la teorización benjaminiana excede a la misma. Además ya en su tesis sobre el Romanticismo Vallejo interpreta el mundo como una cárcel, lo cual nos lleva a otro tipo de articulación del sentido. Sí, por supuesto, estamos de acuerdo con concepto-base de la cita que es el "notorio carácter de *Trilce*" porque puede funcionar operativamente sobre la textualidad-Vallejo. Bajo esta perspectiva, Hernández Novás especifica en diversos ejemplos la dimensión de palimpsesto llevado a cabo en *Trilce*: a) la alteración de ciertas composiciones en las cuales puede reconocerse la forma soneto; b) ciertas rimas internas desdibujadas que probarían la destitución de ciertos metros; c) la nueva diagramación del verso en el cual se establece entre las palabras mayor espacio que el estipulado entre una y otra según las normas tipográficas. El sentido de palimpsesto, que Hernández Novás elabora, significa entonces una reescritura sobre los materiales normativos del verso modernista, sometiéndolo a un proceso de descoyuntamiento, pero advierte sin embargo, que "su iconoclasia no le ha impedido conservar el ritmo interno y aun las rimas, cuando lo ha creído conveniente. Todo esto da a los poemas una singular complejidad estilística, y ese notable

de estos espacios; su reiteración, un modo de familiarizarlos en el texto poético y su efecto de lectura la tensión constante entre las posibles polarizaciones reacias a ser resueltas en procesos de síntesis. Por lo tanto, la familiarización de espacios implica siempre el recorte sobre su desfamiliarización: su identidad es leída contra la extrañeza. Y en nuestra propuesta, lo urbano contra el espacio rural de las sierras, una tensión que replanteamos a partir de la *filosofía del dinero* de Simmel como el dramático cruce entre el sujeto y el dinero, considerado éste como el núcleo esencial del *modus vivendi* de las grandes ciudades.

A partir de la imagen del oro cuya raigambre barroca había sido reelaborada por los poetas modernistas (tal como ya lo hemos analizado en el tercer capítulo en 3.1.) entraremos a la obra poética de Vallejo en el sentido de la inversión de Serres: no como discurso de un recorrido sino como recorrido de un discurso. Nuestra lectura no es un recorrido estilístico-cronológico sino la particular articulación de la enunciación lírica y sus enunciados de realidad —tal como los había definido desde el género Käte Hamburger— con el sujeto que se construye a partir de ellos en la materialidad de los textos poéticos. Elejimos como primer movimiento de aproximación crítica a la extensividad de la obra poética vallejana, cinco citas que representan cinco momentos distintos del recorrido: el de la poesía juvenil decididamente modernista, cuya inflexión sitúa esa escritura en una poética nítidamente epigónica; el momento de *Los heraldos negros* como un discurso poético más proclive al post-modernismo como instancia más distanciada del modernismo, postura ésta que corroe algunos principios típicamente modernistas y que pueden ser leídos como anticipación de la vanguardia; el momento de ruptura de la poesía moderno-simbolista como disolución del sentido en distintos niveles del texto; el cuarto momento que involucra los *Poemas humanos y España, aparte de mí este cáliz*, pero que en rigor de verdad podría dividirse en dos: un quinto momento para *España* en tanto encarna la transparencia de un referente histórico como fue la Guerra Civil Española, momento que postula una nueva resignificación poética, *in nuce* en verdad en otros tramos de la obra poética.

Este recorrido desde los poemas juveniles a *España* es leído en el texto biográfico como el tránsito del poeta César Vallejo desde la ciudad de Trujillo a París y a otras capitales como Madrid y Moscú: la primera, una de las ciudades donde el poeta peruano vivió al ser expulsado por el gobierno francés; y la segunda como ciudad visitada en tres oportunidades. Tránsito de la aldea serrana a las

grandes ciudades. Proceso de mayor urbanización radicalizado en el acrecentamiento de las desfavorables condiciones que impone el sistema capitalista y con las que debe arreglárselas el sujeto en situación de extrema pobreza económica. Este pasaje corresponde en el texto biográfico a un exilio, después de la publicación de *Trilce*, en 1923 —exilio como pérdida o distanciamiento de la zona de pertenencia del sujeto Vallejo tanto de la región andina natal como de la zona de la primer bohemia de Trujillo y la segunda bohemia de Lima, marcada ya de modo radical por el signo de lo urbano; travesía biográfica que es también una travesía por el espacio de la nación (del interior a la capital, de la sierra a la costa). Sin embargo, una de nuestras hipótesis es que la textualidad poética en el caso singular de *Trilce* anticipa esa experiencia de exilio del cuerpo-Vallejo fuera del territorio nacional. En síntesis se trata del proceso de progresiva y radical urbanización del sujeto desde Santiago de Chuco a París (etapa europea interrumpida por estancias esporádicas en Moscú y Madrid).

Desde esta perspectiva la teoría simmeliana acerca de la filosofía del dinero como una filosofía de la urbe nos permitió leer dialécticamente el juego de las oposiciones y replantearlas en una típica articulación vallejana entre el espacio rural-serrano y el espacio urbano, articulación en la cual se incorpora a su vez un nuevo planteamiento de las condiciones de producción del escritor pobre. La función privativa e indiferente que cobra el dinero en el capitalismo remite al no-lugar en la ciudad para los lazos afectivos, los cuales son situados por Simmel en el ámbito de lo rural, ámbito leído de un modo espectacular en los textos de Vallejo como articulación de su propia experiencia. Esta tensión entre lo rural y lo urbano no se circunscribe a la estancia europea sino que ya en Perú vive Vallejo el mismo proceso de creciente urbanización: primero Trujillo-Santiago de Chuco y después Lima-Trujillo como el momento de mayor tensión. Lo que queremos plantear ahora como correlato biográfico del recorrido poético es que al exilio de Vallejo como abandono del territorio nacional y permanencia en Europa (de donde, por propia decisión, ya no regresa) al exilio del cuerpo-Vallejo le antecede en la textualidad poética de *Trilce* un exilio lingüístico, una extraterritorialización de la lengua desde el adentro de ella misma tal como lo analizaremos en la sección “El hermetismo de la lengua poética”.

Esta hipótesis no intenta borrar el vínculo entre poesía y sociedad, más bien apunta por el contrario a considerar el modo como el discurso poético subvierte y elabora la experiencia social en la propia textualidad. En este sentido, ya *Trilce*

inaugura un exilio en la lengua anticipando el exilio del cuerpo real de Vallejo fuera de su territorio de pertenencia en la medida que el exilio es en sí un espacio de extraterritorialización del sujeto en la lengua, como primer espacio por antonomasia. Sobre todo en la particular *weltanschauung* de la lengua castellana en su figuración semántico-pragmática a través de la diferenciación de *ser/estar*. El sujeto de *Trilce* extraterritorializa su lengua como lugar de su estar-en-el-mundo, proceso éste que a través de una serie de procedimientos en consonancia siempre con las inflexiones de su experiencia complejiza y conflictúa el ser del sujeto metafísico y el estar del sujeto materialista, entre el idealismo heredado de la estética moderno-simbolista y el materialismo propio de una nueva poética que Vallejo define en su descripción de la escritura de *Trilce* como una experiencia de los límites, abismal, moderna en la medida en que sitúa la génesis del libro en una noción ya de ninguna manera sujeta a categorías románticas. Por lo tanto, ni la originalidad ni la inspiración pueden dar cuenta del proceso de *Trilce*: el vacío y el límite, a punto de aniquilar la libertad creadora, son los dos elementos constitutivos con los cuales Vallejo define a aquél. Esta modernidad llevada a cabo en la materialidad de una lengua poética decididamente extraterritorializada precede su exilio del cuerpo como experiencia del sujeto exiliado primero en los límites de su propia lengua.

Hemos elegido cinco epígrafes-cita para estos cinco momentos del recorrido, epígrafes que condensan de un modo emblemático los contextos que aluden a la situación del sujeto lírico. De este modo, el recorrido del discurso poético presenta los enunciados como mojones de su travesía: condensa así el conjunto de la poesía juvenil no recogida en libro el *oro negro* como una alusión directa al dinero mal habido; *Los heraldos negros* como primer libro del poeta funda el recorrido con la metáfora del *oro absurdo* en dos textos-clave: por un lado, "Retablo" de donde extraemos la cita, poema metapoético en la medida en que explicita su deuda con la estética dariana y su distanciamiento de la línea epigónica surgida de aquélla, y cuyo resultado es la posición que adopta Vallejo en su rol social de poeta; y por otro lado, como contrapartida, "Idilio muerto", la composición que determina la tensión lo rural-serrano/lo urbano, puesto que el poeta ya se encuentra instalado en el espacio de la ciudad : desde allí el yo lírico habla y escribe enfrentado a las condiciones materiales que impone la economía de ciudad, espacio urbano ya contrapuesto al espacio rural de donde proviene ; *Trilce* será leído, desde el sujeto lírico, bajo el enunciado del *oro en desgracia*, enunciado que retoma el *oro absurdo*

modernista atravesado por el primer contacto con lo urbano (y, por ende, blanco de la primera *Shockerlebnis*, experiencia de shock, al decir de Benjamin, de choque entre los dos ámbitos opuestos); al mismo tiempo es una respuesta a la vida urbana para un sujeto ya abiertamente enfrentado a la economía capitalista y el papel crucial que cumple en ésta la mercancía-dinero. De *Poemas Humanos* el enunciado es *Ladrones de oro (...) Execrable sistema, clima en nombre del cielo, del bronquio y la quebrada, / la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre*, enunciado irónico que necesita, a diferencia de la etapa anterior, aludir sin nombrar al capitalismo de un modo análogo a como lo hace en el circuito privado de la escritura epistolar —y lo hace en un momento del sujeto donde el dinero faltante (el dinero en falta o la falta de dinero) lo define en su rol social de poeta como indigente. Por último, en *España, aparta de mí este cáliz*, el enunciado elegido dice *a la caída cruel de vuestras bocas, / vendrá en siete bandejas la abundancia, todo / en el mundo será de oro súbito / y el oro / fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre / y el oro mismo será entonces de oro* y deviene una inscripción en el discurso de la utopía, transparente en su formulación, al mundo devaluado de la indigencia del sujeto. Estos cinco epígrafes-cita son enunciados líricos tal como lo habíamos definido a partir de la teorización de Käte Hamburger: los enunciados líricos en tanto enunciación son siempre enunciados de realidad. En este sentido, los enunciados elegidos lo serán no tanto porque reflejen las circunstancias específicamente biográficas (lo cual los convertiría en documentos de realidad) sino porque ellos, en su enunciación lírica, proponen una reelaboración de la experiencia vivida en conjunción con la experiencia que el sujeto lírico tiene del lenguaje. Es este doble espesor, experiencia vivida/experiencia del lenguaje, el modo peculiar con que opera el discurso lírico. La elección de estos enunciados como parámetros del sujeto (las colisiones sincrónicas de las que hablaba Amálio Pinheiro) en el recorrido lírico intenta sobre todo condensar la complejidad de un proceso establecido a partir de una relación típicamente moderna entre subjetividad y dinero. Como puede constatarse, los enunciados líricos centran en su enunciación dicha relación.

El oro negro

El conjunto de los poemas juveniles de Vallejo adquiere para nuestro planteo una significación particular, más allá del valor literario de las

composiciones en su doble sentido estético e ideológico, al que debe añadirse el hecho de que representa el momento de inauguración poética, finamente estudiada por Ricardo González Vigil en su edición de *Los heraldos negros y otros poemas juveniles*¹¹. Partícipes de la estética modernista, en cuanto al rol del poeta, esos poemas reeditan la línea dariana de “El rey burgués” en la oposición mundo burgués versus mundo idealista del poeta. Conflicto nítidamente recortado en el ambiente de la bohemia de Trujillo¹², ciudad semiurbanizada donde puede perfilarse la emergente clase media de intelectuales. Alcides Spelucín la define como una bohemia “que enfrentaba en aquella época la hostilidad y la burla de una sociedad compuesta en gran parte de ignaros señorones, petulantes mercaderes, rutinarios profesores y, en general, de gente insustancial y frívola”¹³. En una pequeña ciudad de provincia como la Trujillo de entonces, es evidente que el

¹¹ El crítico editor escribe que resultan estas composiciones juveniles de gran utilidad para observar “la floración de intuiciones fundamentales y temas obsesivos de Vallejo”. p.19. Explica que cultivó en estos dos líneas : una poesía de aire metafísico y visión simbolista y otra de tendencia épica, más didáctica. Más allá de esta taxonomía, nos parece interesante lo que González Vigil aporta en función de la conformación del público que estos poemas concitan: por un lado, la línea lírica habría estado dirigida al círculo de la bohemia en la que el mismo Vallejo participaba y por otro, en cambio, la línea didáctica implicaba un público joven (incluso muchas de estas composiciones estaban dirigidas a un público infantil —no olvidemos que Vallejo trabajó como maestro, uno de cuyos alumnos fue nada menos que Ciro Alegría)— un público, escribe el crítico peruano, “al que Vallejo anhela librar de prejuicios y ataduras e invitar a la Utopía”. En: *Los poemas humanos y otros poemas juveniles*, Lima, editado por el Banco Central de Reserva del Perú, 1988, p.19. Pertenece a la colección “Leamos juntos a Vallejo”, intento de democratización de la obra poética del poeta. Esta edición de Ricardo González Vigil es, a nuestro criterio, una de las ediciones más importantes del primer libro de Vallejo por varios motivos: a) por el aparato crítico-filológico; b) por el análisis que acompaña los poemas; c) por los datos que suministra a la hora de aventurarse en las interpretaciones, que nunca pierden el criterio de lógica textual; d) por la cita de la bibliografía vallejana más relevante.

¹² Es crucial en la formación del joven poeta en esta etapa, denominada “Bohemia de Trujillo” por el poeta Juan Parra del Riego pero también conocida bajo el apelativo “Grupo Norte” por Orrego, mucho años después, cuando fundara el diario *El Norte* (ya para ese entonces Vallejo había dejado el Perú). El período comprende los años 1915-1917. En ese momento histórico se gestan en el Perú tres centros importantes: Lima (la figura-faro es Abraham Valdelomar), Arequipa y Trujillo. Al respecto, González Vigil escribe: “Bohemia tiene aquí su sentido profundo de vida de artistas e intelectuales que no se someten a las normas de vida del burgués (...) Ya el Romanticismo había impulsado la bohemia romántica de 1848 recordada por Ricardo Palma. El Modernismo y el deseo de renovación artística y socio-política le otorgó hacia 1915 en Trujillo, Arequipa y Lima. Vallejo tuvo que padecer sus burlas de la colectividad trujillana que abominaba de la bohemia. Sus versos fueron ridiculizados por periodistas de Trujillo y Lima; entre ellos, Clemente Palma en el diario *Variedades* de Lima juzgó unos “mamarachos” los poemas que Vallejo le envió en 1911 y 1917. Todavía en 1925, Luis Astrana Marín, un crítico español, de gusto acartonado y conservador, se reía de la nueva sensibilidad contenida en *Los heraldos negros*. Pero los espíritus más finos y sensibles estimularon a Vallejo desde este período trujillano ; entre ellos, los conocidos poetas José María Eguren y Juan Parra del Riego. Bajo el estímulo de los “bohemos” Vallejo, por un lado, asimiló la nueva poesía del simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano (sobre todo Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig) y, por otro, fue perfilando su tono personal, intransferible, ya patentes en varias composiciones de 1917”. pp. 10-11.

¹³ Citado por González Vigil en la edición ya nombrada. Spelucín explica, además, que “era la época del diario *La Opinión Pública*, especie de cloaca periodística en que la incomprensión y la envidia lugareñas volcaban semanalmente contra el pequeño grupo de escritores (entre quienes se contaban, Vallejo aparte, Raúl Haya de la Torre, Antenor Orrego, Juan Parra del Riego, José Eulogio Garrido, Macedonio de la Torre) en soez y desgarbada diatriba valbuenesca, las especies más abyectas y los

conflicto entre la bohemia y la clase burguesa se efectúa en términos más violentos y agresivos por cuanto los vínculos revestían un carácter personal o, al menos, más reconocibles respecto de sus agentes sociales. En este contexto de enunciación, el poema "Sombras", compuesto de cuatro cuartetos, se construye a partir de la dicotomía clase burguesa/bohemia artística :

Afilados judíos cruzan por estos años
al lado de insolencias parásitas y vacuas !
Y aquel que sueña y canta, sin pan y abandonado
va recamando harapos de un hilo azul de lágrimas !

Oro negro, blasones cual biombos de reclamo ;
timbres chillones ; carnes a todo sol rifadas...
En los mares fenicios beben todos los labios :
y la fuente Castalia se queda sola, y calla !

Mujeres de ojos lerdos y rostro enharinado
miran ... miran ... y miran, pero no miran nada.
Sus sonrisas son sedas a un real... a dos... barato !
y al fondo hay una sangre que sordamente ladra !

La tierra como un barco mercante en el espacio !
Como un cofre roído que nunca guarda nada,
de sitio en sitio rueda mi corazón rasgado,
a quien ningún viajero le brinda una mirada.

La dicotomía burguesía/bohemia se reorganiza a través de la metaforización antisemita¹⁴ en tanto tópico común en la literatura de la época como descripción de la actividad mercantil. Así el poema opone entonces los "mares fenicios" a la "fuente Castalia", es decir, el comercio y el lucro a la actividad artística del Parnaso. Es interesante leer este tópico literario a partir de las *Notas manuscritas para L'argent* de Emile Zola: "Mostrar que el *dinero* se ha vuelto para muchos lo más digno de la vida: libera, es la higiene, la limpieza, la salud, casi la inteligencia. Oponer la clase acomodada a la clase pobre. Además la fuerza irresistible del *dinero*. No hay otra cosa que el amor y el *dinero* (...) Por último, no puedo olvidar que la cuestión judía se encontrará en el fondo de la novela; porque no puedo abordar la cuestión del dinero sin evocar todo el papel de los judíos, antes y hoy

infundios más repugnantes". p.57.

¹⁴ El mundo de la burguesía era descrito a partir de la metáfora del judío. Este tipo de antisemitismo aparece otra vez en el contexto de los poemas juveniles en una composición llamada "Triunfa vanidad" donde también, ante la oposición burguesía/bohemia, se describe el primer término a través de la imagen "judaicas risas huecas". Jean Franco, justamente, escribe que "la hostilidad de una sociedad materialista solía ser identificada con los judíos, sociedad que estaba en abierto contraste con el mundo ideal del poeta". En: *Los heraldos negros y otros poemas juveniles*. Op.cit., p.

(...) en fin, algo que muestre la fuerza del dinero por encima de esta cuestión de los judíos, que a mi modo de ver empequeñece todo”¹⁵. Como un contrapunto, el poema vallejiano aplica la imagen del judío ligada desde la modernidad al papel del dinero y los efectos pecaminosos de la avaricia. De hecho, se ha comparado a éste con el poema “Triunfa vanidad”: la burguesía aparece envanecida y judaizada precisamente a partir de la mercancía dinero. Este eje de la oposición en el poema reestructura la dicotomía entre la figura del burgués (afilados judíos, fenicios) y el poeta (una figura análoga a la descrita por Rubén Darío en el cuento ya mencionado que sostiene en vano su idealismo de soñar y cantar, vale decir, su actividad de poeta). Sin embargo, en este dramático enfrentamiento, la burguesía hace del poeta una figura víctima de la economía capitalista (*sin pan*) y traicionado por su propia clase (*abandonado*). Además, bajo estas circunstancias socio-económicas, la tematización del *dinero* duplica a su vez los dos sentidos del comercio: el comercio como actividad de acumulación metálica en directa alusión al sistema capitalista y como actividad prostibularia a través de las imágenes de las *mujeres de ojos lerdos*, *las carnes rifadas* y la metáfora de *sedas a un real* como transacción a bajo precio del cuerpo femenino. Este doble sentido del comercio deviene una suerte de proceso transitivo de impregnación, puesto que no habría tanto una crítica moralizante a la prostitución como al carácter metafórico con que se impregna a la actividad comercial del burgués: esta clase está prostituida por el lucro y la ganancia a destajo, y al margen de los valores humanistas que el arte preserva.

Otra vez, como ya lo hemos señalado en el análisis de la poesía modernista, el poema opone poesía a *dinero*. Se sabe: el *oro negro* remite como enunciado al dinero que se obtiene con malas artes, el dinero que se adquiere contraviniendo las leyes de la ética. Pero nos interesa en este momento del recorrido poético de Vallejo la posición del sujeto lírico. Los dos polos en cuestión: el sujeto y el objeto doble

51.

¹⁵ En el dossier dedicado al dinero de Ramón Alcalde para la revista *Sitio* (Nº1, diciembre de 1981, Buenos Aires, pp.49-87). Allí, con traducción de Hugo Savino, se publica el texto de Emile Zola. En su excelente ensayo, Ramón Alcalde escribe que “ para que entre en escena el dinero (se refiere al discurso novelístico) y el judío burgueses hay que esperar que el realismo de Balzac liquide el Romanticismo. Que la comedia divina, laicizada en la prosa, se piense a sí misma como Comedia Humana”. En esta perspectiva, la cuestión del dinero y el judío en la poesía post-modernista debe esperar análogamente la escena profana que lleva a cabo Darío en *Prosas profanas*, en la medida en que el modernismo disolvía ciertos motivos románticos, aunque éstos en verdad todavía están vigentes en la formulación de la oposición burguesía vs bohemia en el poema juvenil de Vallejo. Pese a su formación eminentemente cristiana, no hay antisemitismo en estos versos más atentos a la convención que a la ideología. Es cierto, por otro lado, que Vallejo proviene de un hogar muy católico en el que no habría sido en absoluto extraño encontrar este tipo de posturas. Pero salvo estas

del enunciado : el mundo y el corazón del yo lírico a través de dos imágenes opuestas entre sí. Mientras la primera es un *barco mercante en el espacio*, la segunda es *un cofre roído que nunca guarda nada*. En la antítesis, sujeto/mundo son descriptos por el mismo imaginario ya mercantilizado, ya imbuido del vil metal. La primera imagen es el símbolo de la grandeza económica, alusión a la exportación del país, detenida en su enunciación respecto de alguna connotación más orientada a la realidad financiera del Perú como nación, lo que hará de un modo espectacular —como ya lo hemos analizado en *Trilce*— y la incorporación como materia prima en el discurso poético de la economía política a través de la comercialización del guano. La segunda, en cambio, imbuida aún del imaginario modernista, contrasta en su pequeñez de *cofre roído* con el *barco mercante*. Esta es quizás la imagen que fisura el cofre de piedras preciosas como aquellos objetos parnasianos del poema modernista, cuya naturaleza duradera y preciada desafiaba los estragos del tiempo. Entre marfiles y camafeos, entre mármoles y rubíes, la materia prima del poema modernista-parnasiano contrapesaba la fugacidad de la vida (tópico reiterado de la poesía occidental) y sobre todo oponía resistencia a las egolátricas manifestaciones del yo lírico romántico. Ahora el *cofre roído que nunca guarda nada* como metáfora del corazón del yo lírico, la zona más sentimental y romántica, comienza a disentir con la estética modernista-parnasiana en dos direcciones : en una, el *cofre roído* guarda nada, no contiene ni piedras precisas ni, como equivalente de ellas, dinero. Es un cofre que presenta cierta corrosión cuyo vacío todavía Vallejo no puede enunciar en la práctica del verso, pero sí en la postulación teórica de una estética en proceso. El *cofre roído* de Vallejo se homologa bastante a lo que plantea Darío en el famoso último poema que cierra su libro *Prosas profanas* : el poeta nicaragüense advierte una forma que no encuentra su estilo pero no traduce ese descubrimiento en la escritura concreta del verso. Con la lección aprendida de Darío, Vallejo sí llevará a la práctica el *cofre roído*; hará del modernismo un cofre corroído, pero lo hará cuando las condiciones de enunciación y la experiencia encuentren la senda propicia en *Trilce*. Entonces, por un lado, el *cofre roído* es el inicio de una crítica a la estética modernista y por el otro la anfibología como trazo barroco de la frase hace pensar en un doble juego de significados : el *cofre roído que nunca guarda nada* o también *que nunca aguarda nada* haciendo referencia al último verso de la composición mediante el cual el poeta espera en vano que algún viajero le brinde una mirada. Tematizada en el

metáforas, no vuelve a aparecer ninguna otra mención en el resto de su obra poética.

poema la pulsión escópica como eje que organiza los motivos poéticos, se duplican las miradas : las de las prostitutas que son miradas que no miran y las del poeta que sí ven pero que son miradas sin correspondencia, miradas no miradas. Esta duplicación llevaría a un paralelismo entre las prostitutas y el poeta porque ambos son víctimas de la sociedad burguesa y capitalista. Se trata de la misma marginación de que era víctima el poeta en “El rey burgués”: fuera del ámbito de la sociedad que lo desprecia, asumiendo su condición de pobreza (que en poema se enuncia a través de la paradoja que significa *recamando harapos de un hilo azul de lágrimas* : de un lado, harapos como índice de la pobreza y por el otro el hilo azul que remite al idealismo modernista), obligado a callar por los principios impuestos de la clase burguesa. Todas estas descripciones, es evidente, Vallejo las toma por dos vías: una literaria a través de la lectura de la poesía modernista y otra empírica a través de su situación en una ciudad como Trujillo que reproducía en pequeño pero no menos violentamente el enfrentamiento entre la burguesía y la bohemia.

En síntesis : en esta primera etapa un poema como “Sombras” abre una serie de cuestionamientos que están en el centro de nuestra propuesta crítica. A decir verdad el título del poema resulta bastante amenazador a juzgar por su carácter hermético, ya que no se vincula de manera directa o referencial con algún elemento de la composición. De este modo, inauguraría Vallejo el hermetismo de la lengua poética¹⁶. En este caso específico como una obturación en el campo de la referencialidad: más que el vínculo con el poema “Oscura” (lo que no es impertinente porque comparten el mismo tema), nos parece más acertado ligar las *sombras* del poema con el *oro negro*, como si fueran las *sombras* que se yerguen sobre la sociedad y en especial sobre los poetas, víctimas de estas figuras emparentadas, un poco románticamente, con el mal. La única imagen con la que se podría relacionar el paratexto sería la que abre el poema a través de la figura de los *afilados judíos* puesto que éstos cruzan la época casi como si fueran fantasmas : el texto dice que *cruzan por estos años/al lado de insolencias parásitas y vacuas*, es decir, figuras vacías, prepotentes y al mismo tiempo parásitas. Es importante, en este nivel textual, la alusión a *estos años* como pura referencia al presente de la enunciación y a la vez como un tiempo marcado por la impronta capitalista. Esta

¹⁶ El crítico peruano González Vigil compara este título con otro, “Oscura”, y al comparar ambos poemas interpreta que se trata de un injusto orden social contra el que lucha el poeta. Nos parece que es una interpretación forzada en la medida en que lo oscuro es una metáfora de índole romántica, en la línea de los *nocturnos*, y que el texto (si bien no desaloja del todo el principio

referencia temporal en los dos sentidos, específico y general, habilita una interpretación más aguda de los efectos económicos que recaen ahora sí abiertamente sobre el artista. La bohemia —tal como lo hemos ya analizado en el capítulo sobre el modernismo— aparece en el texto poético como el espacio de una resistencia y de una utopía, preservarse de la marginación social y proponer una salida por medio del arte como vía de superación.

En este sentido, los poemas juveniles de Vallejo se diferencian poco de lo que ya los poetas modernistas habían realizado frente al conflicto generado en la sociedad burguesa. Sin embargo, no sería desacertado una lectura materialista del poema, orientado hacia la concreción de una suerte de radiografía del cruce entre economía y arte: el valor del dinero se ha impuesto, con la consolidación del mercado, sobre los objetos preciosos como índices de lo suntuario y lo excedentario, las piedras-lujo de la estética parnasiana que se situaban en el poema porque estaban fuera del circuito mercantil. Su valor era eminentemente poético, un valor ideal(ista) en su materialidad, capaz de dominar con su presencia las vaguedades estereotipadas e inespecíficas de la subjetividad. Estas piedras preciosas de materiales duros y resistentes, cuya técnica poética trabajaba desde la ocultación del yo, roían los desafueros de la subjetividad romántica y propiciaban el puente hacia la construcción, al decir de Angel Rama, de las máscaras democráticas del yo modernista. Ahora Vallejo plantea con el *cofre roído* un vacío del arte, un vacío que la burguesía llena con dinero.

La elipsis del arte es completada con la mercancía de las mercancías: el principio del mercado, como la oferta al alcance de todos, despoja a los objetos preciosos de lo que puedan poseer de artístico; y todas las referencias económicas del poema confirman la premisa de que todos accedan a la oferta al mejor precio. De allí que las prostitutas sean vistas como *sedas a un real ... a dos* como una mercancía barata y *sus carnes sean rifadas*. Nótese de paso que materiales como la seda y la carne, que el modernismo había trabajado como símbolos de la sensualidad, ahora aparecen puestos en subasta, abaratados, convertidos en mercancías de mercado obtenidas por monedas o por rifas. Esta pseudodemocratización del mercado vulnera los principios del arte. El artista situará la prostitución en dos sentidos: al lado de los burgueses porque prostituyen el arte (lo rebajan al valor de una mercancía) , y al lado del poeta porque ambos pierden la capacidad de mirar. Pérdida que se formula en el poema en términos

dicotómico típicamente romántico) oscurece, ensombrece a propósito la nitidez de su paratexto.

casi absolutos: se trata de la *nada* que aparece dos veces en el texto como objeto de la mirada de las prostitutas (*miran... miran... y miran, pero no miran nada*) y como objeto del cofre roído (la nada confirma su vacío) o como rima de la mirada que el poeta espera del otro. Dos miradas: la de las prostitutas y la del otro (los demás, los semejantes) negadas al poeta. La rima recompone parte de la significación del poema al estilo modernista pero, al mismo tiempo, descompone los semas alineados en torno al eje de las oposiciones. La prostitución contiene en sí los dos semas y la rima los redistribuye en la configuración semántica del poema. Si las sedas ahora deprecia su connotación de sensualidad y refinamiento para devenir precio, valor-dinero fluctuante en el mercado, cuerpo femenino prostituido como valor de transacción en el comercio carnal, entonces el poeta se viste en la situación de indigencia en que vive con *harapos*, que posee un valor similar por cuanto lo define como mendigo, cuyo intertexto-clave vuelve a ser el cuento de Darío. En los dos ejemplos se lee el valor perdido, el valor del arte como objeto-lujo exento del valor dinero : la seda y el recamado como materiales sublimes del texto modernista se hallan rifados y son el índice de un vacío fundamentalmente estético que Vallejo enuncia como *nada*. Es una *nada* que sustituye lo que antes estaba lleno de sentido. El primer verso, en esta dirección, menciona este cambio y se lo adjudica al *estos años*, a una referencia al tiempo como índice de la irrupción capitalista de la clase burguesa.

El oro absurdo

Es evidente en *Los heraldos negros* la férrea voluntad constructivista que Vallejo confiere al nivel compositivo del libro. Las seis secciones precedidas por el poema de título homónimo al poemario (“Plafones ágiles”, “Buzos”, “De la tierra”, “Nostalgias imperiales”, “Truenos” y “Canciones del hogar”) edifican una sólida arquitectura, en la que es posible trazar una serie de relaciones significativas. El poema inaugural y el último del libro corresponden a la típica estructura moderno-simbolista del libro : *Prosas profanas* de Rubén Darío funciona como el modelo más próximo de Vallejo. Muchos críticos¹⁷ han estudiado los elementos compositivos del

¹⁷ Entre ellos remitimos a los trabajos de Luis Monguió, Alberto Escobar, Saúl Yurkievich, Américo Ferrari, Roberto Paoli, Jean Franco. Pero es Ricardo González Vigil quien mejor sistematiza la cuestión compositiva de *Los heraldos negros*. Nosotros seguimos las líneas de su análisis : “Plafones ágiles” se organizaría a partir de una estética tal como aparece en la enunciación del título fundamentalmente parnasiana ; “Buzos” una estética simbolista al aludir a la dimensión abismal ; “De

primer libro. Lo que nos interesa, en este momento, no es enfatizar esta cuestión pero sí incorporarla, como una de las significaciones más genuinas del Vallejo de *Los heraldos negros*, a nuestro análisis del recorrido del discurso p \acute{o} etico por dos razones específicas : la primera, por el hecho incontrovertible de que se trata de un primer libro, instancia que se vuelve significativa en la medida en que Vallejo organiza con él (en él) una composición de materiales a través de una sintaxis compleja reveladora de una concepción poética bastante cercana al modernismo ; y la segunda porque la composición de un libro equivale simbólicamente a una decisión económica, de allí que el corpus de los así llamados poemas juveniles puedan funcionar respecto de *Los heraldos negros* como materiales desechados, no incorporados al libro, no vueltos a trabajar en un proceso de reescritura. Este proceso de reescritura es, a decir verdad, un mecanismo bastante común en Vallejo que es, según nuestra lectura, uno de los recursos del poeta pobre: la reescritura como un aprovechamiento de lo ya producido, de la materia prima ya manufacturada. El poema "Retablo" es un ejemplo de este aprovechamiento. Por lo tanto, los poemas juveniles en última instancia lo que señalan es el primer quiebre, en el nivel más material de la textualidad, entre las composiciones poéticas reorganizadas ahora en el espacio-libro. Doble composición : la sintaxis particular de las secciones, los poemas, los epígrafes, las citas y el aprovechamiento económico de lo ya escrito como una instancia estrictamente económica. El descarte mencionado pondría de manifiesto, por un lado, el principio de organización significativa y, por el otro, la vinculación estrecha entre los poemas juveniles y los que terminan formando parte de *Los heraldos negros*. Los dos tipos

la tierra" es una estetización clásica del ideal amoroso con una impronta más terrenal que metafísica ; "Nostalgias imperiales" es un cruce entre modernismo e indigenismo con una temática nítidamente andina ; "Truenos", la sección más extensa del libro, es un modernismo de claras reminiscencias nietzscheanas y "Canciones del hogar", la sección última del libro, es el modernismo que ahonda en el tema de la nostalgia y, al mismo tiempo, anticipa junto con "Truenos" la línea que seguirá en *Trilce* y cuya culminación paródica se lleva a cabo en el poema último "Espergesia". González Vigil establece, probándolo textualmente, una serie de *vasos comunicantes* entre las secciones a través de tres campos temáticos : el erotismo entre lo ideal y lo terrenal (correspondientemente en "Plafones ágiles" y "De la tierra") ; la situación existencial del hombre y su necesidad de una rebelión (en "Buzos" y "Truenos") y la nostalgia del pasado (colectivo en "Nostalgias imperiales" e individual en "Canciones del hogar"). Nos parece muy acertado porque el crítico peruano fundamenta estas líneas interpretativas mediante la conjunción que establece entre el campo temático y el campo estético. Al respecto escribe : Es de notar el designio arquitectónico de Vallejo en *Los heraldos negros* manejando los diversos hilos de un libro con temas tan variados. Un designio arquitectónico más acusado que el de Rubén Darío en *Prosas profanas* y en *Cantos de vida y esperanza*, aunque Darío también plasme un poema obertura-liminar y un poema-epílogo, siendo la obertura una visión del mundo y el epílogo una reflexión sobre la propia trayectoria creadora. Claro que Vallejo no llega al Cerebralismo del plan orgánico de *Las flores del mal* de Baudelaire o de los libros de Mallarmé. Está del lado de la sensibilidad intuitiva de Darío o de Whitman pero eso sí interesado en testimoniar diversas zonas y niveles de experiencia, en un conjunto de gran complejidad, lo que perdurará en *Trilce* y los inacabados *Poemas humanos*". Op. cit., p 21.

de composiciones pertenecen al mismo horizonte estético, el modernista-postmodernista, pero en el que se hace perceptible simultáneamente su paulatino proceso de distanciamiento.

La metáfora del *oro absurdo* aparece en "Retablo", un poema-clave de *Los heraldos negros* debido a la reflexión que en él realiza Vallejo de la estética modernista. Su importancia, sin embargo, responde sobre todo a la diferencia que el poeta peruano plantea en el interior de su operación metapoética: se trata de distinguir de un lado a Darío y del otro a los epígonos, esos "brujos azules" que realizan sus "oficios" a través de un proceso equivocado, erróneo, que consiste en parecerse al poeta autor de *Prosas profanas*. Está claro en el poema que Vallejo parece acordar y desacordar con Darío al mismo tiempo: acuerda con él al no aceptar el principio de la imitación (el hallazgo de la voz propia implica fundamentalmente no imitar), pero desacuerda al intentar una superación del modernismo. Lo paradójico consiste en que repite el mismo principio de Darío para superar a Darío. Así se entiende entonces por qué el planteo básico de este ajuste de cuentas con la estética moderno-simbolista reside en distinguir a Darío del epigonismo, como un modo personificante de distinguir el original de las copias.

Transcribimos el poema:

Yo me digo para mí : por fin escapo al ruido ;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes ! Tal ellos se parecen
a tí ! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
se internan, y aparecen... y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios !

Los versos 11-12 del soneto son determinantes para entender la manera como se construye la voz de un poeta : *Darío de las Américas celestes ! Tal ellos se parecen/a tí ! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios*. Estos versos revelan el

fenómeno del maestro y el de sus epígonos como el inicio de la anquilosis que padece la entonación de la voz poética modernista, anquilosis que es revelada desde tres puntos de vista : desde la distinción de la voz original (Darío) y las voces que lo imitan (los epígonos) ; desde el interior de ese proceso de imitación (la pérdida de la voz propia no es más que una esclerosis que tiene lugar en el mismo cuerpo de la voz : lo original de la *trenza* se vuelve la burda copia de una voz percibida ahora como *cilicio* en la medida en que imitar deviene mortificación de la voz, metamorfosis que va de *trenza* a *cilicio*, ya que ambos términos se refieren a cintas, cerdas, y todo parece consistir en la manera de tejerlas, en hilarlas, según la habilidad o destreza con que se cuente) y finalmente desde el modo de construir la voz propia a partir de ese ajuste de cuentas que es su propio desafío como poeta : ni ser Darío ni tampoco un imitador, ni reeditar el tono de la lírica dariana ni elegir el camino de los *brujos azules*, de aquellos *arciprestes vagos del corazón*. Es claro que Vallejo intenta con *Los heraldos negros* encontrar un camino de salida y que éste consiste en alcanzar una voz propia. La mayor parte de la crítica vallejana ha coincidido en afirmar que Vallejo la alcanzará recién en *Trilce* y por un camino del todo paradójico en la medida en que la lengua poética es construida a partir de su propio extrañamiento. Más allá de estas interpretaciones con su mayor o menor grado de consistencia, *Los heraldos negros* consolida un sujeto textual cuyo rol no es otro que el de poeta, un yo poético que se sitúa frente a la tradición inmediata del modernismo de un modo crítico en la medida en que estipula acuerdos y desacuerdos. En este vaivén, el yo poético busca su rédito.

La estructura deíctica de la composición es reveladora de los movimientos del poeta en aras de encontrar la voz propia. El poema contrasta dos maneras del decir : una íntima, personal, que deviene imperceptible en su nueva articulación (donde el “decir para sí”, el “escapar al ruido” modernista, cuyo tono ya no es música de las esferas, y el hecho de “no ser visto” son las posibilidades de una salida) y la otra epigonal , cenacular, gastada en su propio ruido que ya no implica decir sino hablar y un hablar de lejos; ésta sí es una manera demasiado perceptible aunque *hablan de lejos* y *lloran el monótono suicidio de Dios*. El poema organiza significativamente dos apóstrofes: Dios y Darío. Mientras Dios aparece como el soporte del arte, cuyo carácter sagrado hay que entenderlo como *don* más próximo a la naturaleza divina en sentido romántico, más natural-panteísta que sobrenatural-religioso (de hecho el poema trabaja más del lado de la alegoría que del símbolo : más del lado entonces, según Benjamin, de la melancolía que de la

significación ya que los *entierros de oro* son una alusión a la imagen modernista por antonomasia : la hora del crepúsculo, la caída del sol, el último destello de la estela dorada (desde Darío a Lugones y Herrera y Reissig). Esta imaginaria moderno-simbolista en su patente repetición, en su devenir clisé, en su cristalización como lugar común, desemboca en *entierros de oro absurdo*. La repetición troca la novedad y el ímpetu de la imagen en un absurdo : un dorado que es necesario enterrar por contradictorio en la medida en que desobedece el principio de la no imitación. El *oro absurdo* puede funcionar como una condensación emblemática de *Los heraldos negros* porque señala precisamente la posición contradictoria de la estética de Vallejo en aras de la conquista de una voz poética propia. En este sentido el *oro absurdo* es la contraimagen crítica de una estética como la moderno-simbolista en la que Vallejo comienza a sentirse incómodo, pero en la que se transparenta al mismo tiempo su tremenda lucidez poética, aun cuando no le sea posible todavía transgredir los límites del modelo estético.

Nos parecía fundamental comenzar con “Retablo” porque es un poema que efectúa la operación reflexiva de una metapoesis por parte de Vallejo. Operación compleja ésta en la medida en que Vallejo se sitúa frente al modernismo y este posicionamiento reviste una serie de cuestiones que gravitarán en el discurso poético de manera sostenida : como ya lo analizamos en *Trilce*, la relación estética y economía política obtiene así en este poema y en este primer libro su antecedente. Basta analizar con detenimiento el proceso de reescritura al que somete Vallejo los materiales ya trabajados : en un poema como “Retablo” el trabajo textual revela una economía, un ahorro orientado a configurar una estética distanciada del modernismo con texturas modernistas ¹⁸. Este trabajo es un reciclaje de lo ya

¹⁸ La versión original de “Retablo” acusaba una mayor tendencia a la concentración simbolista mediante la profusión de ejemplos, el uso simbólico de las mayúsculas, el uso de verbos más elocuentes. Cuando Vallejo reescribe este texto economiza el ejemplo-base del verso 3 : *Altas sombras acuden : Jammes, Samain y Maeterlink* y le quita los tres nombres propios (en *Trilce* incorpora a un poema-clave, en el mismo sentido que lo es “Retablo” para *Los heraldos negros*, el nombre de Samain, lo que implica de nuevo un aprovechamiento de material descartado o anteriormente economizado) ; escribe con minúsculas los sustantivos-símbolos (aunque deja otros, pero la tendencia es siempre simplificar) : el verso original era *mientras sueña la Vida, como un mirlo, en su mano* y lo reescribe así : *en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano* donde puede verse con claridad cómo gana el texto un sentido más complejo y menos simbolista con la anulación de la mayúscula y la comparación : este proceso económico ha dado lugar a una mayor ganancia. En este caso una metáfora de naturaleza no simbolista *el mirlo de la vida* puesto que la minúscula y el orden sintáctico más acorde al fraseo natural del coloquio señalan un cambio estético de importancia. Ricardo González Vigil informa que esta corrección pudo haber ocurrido cuando Vallejo se encontraba en la fase final de *Los heraldos negros* hacia 1918 o comienzos de 1919. “Ya se nota el afán de no privilegiar una corriente sino a un

escrito : palimpsesto textual y, como contrapartida, economía de producción. Es evidente que en este momento del recorrido sólo funciona como un tímido gesto que encontrará su manifestación cuando rescate el *guano* en tanto elemento constitutivo de la economía de la Nación y le inculque un valor simbólico en el lenguaje poético. Analizada esta cuestión de *Trilce* en el sentido de Mallarmé y leído el *guano* como una sustancia en descomposición y, por ende, signo de un imaginario pregnante del libro entero, es posible no obstante relacionar aquella economía política con ésta que se plantea en *Los heraldos negros* aunque no esté tan referida directamente al espacio económico de la nación. Este primer libro inaugura la tensión sierra/ciudad, tensión fundante de una topografía poética como lugar de un sujeto que lucha por su constitución. Como contrapartida, el discurso crítico pondrá de relieve los puntos de contacto con el texto biográfico a través del pasaje de Trujillo a Lima.

De la transcripción sincrética de todas las corrientes que Vallejo reelabora a partir del modernismo latinoamericano, emerge un trabajo de economía a partir del reciclaje textual. Habrá entonces dos constantes : una será el principio económico que comprometerá todas las facetas del sujeto y, la otra, no menos gravitante, será la visión cristiana que nuestra lectura optará por llamar la visión teológica de Vallejo. Economía y teología forman así una trama significativa en su recorrido poético y será analizada en otra sección. En este sentido, ambas devienen modos de configurar el espacio del poema en la topografía vallejana, pero en función del drama del sujeto en el doble sentido de *dramático* y *dramatizable*, como destino del yo textual y como puesta en escena de su modo particular de constituirse paradójicamente en la destitución, es decir, como presentación y también como representación del sujeto en su propio proceso de autoconstitución.

Lo más relevante de *Los heraldos negros* para nuestro análisis es entonces la

autor (en el caso de este poema en particular es Darío) que encarne el designio de ser un gran poeta, original y único. Además debe haber disminuido su aprecio por los tres poetas simbolistas citados, a los cuales alude con distanciamiento en las crónicas que escribió en Europa (y a Samain lo hace incluso comparecer en T LV para distinguirse de él frontalmente); mientras que hasta su muerte declaró su admiración hacia el genio de Darío". No estamos de acuerdo con lo que plantea en la última parte de la cita. No se trata de que haya o no disminuido su gusto por estos "simbolistas cantores del Dolor", como dice Vallejo en otro de los versos desechados para su incorporación a *Los heraldos negros*. Más bien remite al nuevo modo de producción : Samain vuelve en *Trilce*, pero si bien es evidente la diferencia entre ambas poéticas (contraste marcado por los modos verbales *Samain diría/Vallejo dice*) no lo es menos el hecho que recicla a Samain como material anteriormente economizado. Distinción aparte, hay la huella de otro proceso que afecta al proceso de reescritura de

inauguración de la tensión sierra/ciudad de un sujeto que, como ya vimos, se ve a sí mismo como poeta y que se sitúa en el espacio artístico de la bohemia como alternativa y resistencia al mundo burgués y mercantilizado. No sería justo adjudicar únicamente a *Los heraldos negros* este inicio fundante: incorporamos la poesía juvenil a este dilema en la medida en que el análisis de "Sombras" ya revelaba el campo de tensión sierra/ciudad. No de la manera más radical que lo hará el primer libro, pero sí en tanto una textualidad que situaba la oposición bohemia/burguesía en el ámbito específico de lo urbano, sede de la economía en tanto sede del dinero. "Sombras", por lo tanto, muestra el proceso de alienación del sujeto como resultado de una economía basada en la mercancía-dinero y su intento de desalienación a través del espacio artístico. La poesía es el espacio de la utopía en tanto espacio anti-burgués, in-útil en el sentido de no-lucrativo, lugar no-contaminado del mercado (lugar de la no-prostitución como reposición idealista del arte), instancia autónoma del valor-dinero.

Es un lugar común de la época oponer el mundo del arte al mundo del utilitarismo. Pero, en las composiciones juveniles, el espacio del poema ya establece lo que en *Los heraldos negros* escribirá como una tensión irresoluble del sujeto entre el espacio serrano-andino y el espacio urbano, tensión que el texto biográfico marca como el tránsito de la aldea a la ciudad. La crítica ha dado cuenta de este *biografema* del libro que liga la esfera existencial al campo temático del poema, sobre todo en lo que respecta a los conflictos familiares y amorosos. Julio Ortega, *La teoría poética de César Vallejo*, acierta en la aclaración de dos equívocos del discurso crítico. Uno consiste en el hecho de que el análisis de los temas desvía de "los más decisivos dramas textuales", una buena puesta en cuestión de lo que significa la instancia temática (y con ella los subtemas, tópicos y motivos del texto lírico) de la que implica la constitución del sujeto en el poema. Operación que confunde los niveles diferenciados de la enunciación y del enunciado, para decirlo según la lectura teórica de Käte Hamburger. El otro equívoco lo explica de este modo y atañe al aspecto que intentamos analizar en *Los heraldos negros*: en realidad los conflictos que la mayoría de la crítica adjudica al tratamiento temático, lo son primordialmente como resultado de un "sistema de percepciones de estirpe tradicional enfrentados a su encuentro con la ciudad. Esta lectura crítica, adelantada por Alberto Escobar, *sitúa el libro en el discurso de transición de la representación de lo rural a la experiencia conflictiva urbana*; y el libro, en efecto, se

*termina de hacer y se rehace en Lima*¹⁹. De este modo, nos centramos en la cuestión básica de nuestro análisis, para lo cual el poema "Idilio muerto" resulta capital: se trata de un sujeto lírico que enuncia el poema desde el espacio urbano. Desde allí, instaura como espacio contrapuesto a éste el espacio natal andino. Topografía que no es solamente una oposición de espacios sino también de tiempos: la nostalgia por el espacio serrano ligado a la infancia se lee contrastivamente al proceso de alienación del espacio urbano como instancia del presente de la enunciación²⁰, mecanismo enunciativo que continuará a lo largo del recorrido con articulaciones diferentes.

Los heraldos negros describirá esta tensión con el lenguaje moderno-simbolista y todos los restos de lengua codificados según las estéticas que forman parte de aquél: ya sea los materiales parnasianos, la impronta de los semas decadentistas, los símbolos simbolistas que dicho sea de paso Vallejo termina deconstruyendo mediante la ironía y la parodia, las antítesis de imágenes románticas y otras de decisiva índole racional-positivista. A partir de este lenguaje, el espacio urbano es enunciado en "Idilio muerto" como Bizancio, simbolización de impronta decadentista que se corresponde con el título del libro por cuanto ambos adscriben a la vertiente estética cuyo maestro francés fue Jorris-Karl Huysmans, que en la literatura latinoamericana del siglo XIX puede leerse de manera paradigmática en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva y en la poesía de Julián del Casal. Este atributo decadentista en relación a la ciudad ya había sido descrito en el poema "Al campo" del poeta cubano recién mencionado. El cambio de perspectiva es capital en el poeta peruano: mientras Julián del Casal se inscribe abiertamente en la estética decadentista y enuncia el poema desde el

¹⁹ Julio Ortega explica con claridad lo que podría plantearse como el núcleo del hermetismo del discurso poético vallejianos ya instalado en *Los heraldos negros* y ese núcleo consiste en la opacidad de la experiencia del texto poético que emerge en el discurso crítico como un saber no consumado, como un saber de la experiencia vallejana que no deviene decisivo. "Pero esto no es paradójico sino simplemente característico de la lectura crítica de una poesía que promete mucho al saber analítico: se presta a distintas interpretaciones y está sumamente cargada de connotaciones; ante esta densidad semántica es muy cómodo y tentador, hasta gratificante, intentar decir algo nuevo sobre ella. Lo que ocurre es que ante una trama de connotaciones tan compleja y rica, de una textura diversa, la crítica elige uno de los estratos (se refiere al campo de la temática) y propone un mapa a partir de esta indagación. Y normalmente perdemos de vista toda la complejidad de esta topología". Acordamos plenamente con la aclaración de Ortega, pero analizaremos este aspecto de la sección "El hermetismo de la lengua poética". La cita de Ortega pertenece entonces a su libro *La teoría poética de César Vallejo*. Del Sol Editores, Library of Congress, 1986, pp.103-105.

²⁰ Esta estructura enunciativa de la lengua poética de Vallejo es analizada en profundidad por Delfina Muschietti, sobre todo en *Trilce* en el artículo ya citado. En este aspecto, acordamos con su interpretación del espacio serrano/mundo de la infancia como espacio de la utopía en el sentido de que la memoria se vuelve el lugar de construcción de un yo liberado de las sujeciones que se le

espacio del campo, Vallejo plantea la oposición situado concretamente en el espacio de la ciudad. El libro tematiza el símbolo de Bizancio e incluso internaliza su imaginario en el interior mismo de la lengua poética (el poeta afirma que la figura-contracara del hombre de ciudad, el labriego, no ha todavía *bizantinado el guante*, enunciado que vuelve a confirmar a partir del implemento del vestuario la inscripción por oposición del sujeto de este libro en un espacio urbano definitivamente decadente, connotación que afecta incluso a la esfera de la moral) y en la descripción que aparece en ella de una serie de objetos que devienen mercancías-dinero : *el flojo coñac, el mal kerosene, el habano carcomido*. Nótese de paso que la atribución aplicada a las mercancías sólo obtenidas por medio del valor-dinero es rebajativa y degradante en una doble dirección : negatividad de una mala fabricación y de una mercancía comprada a bajo precio, en última instancia mercancía de mala calidad que se aviene con los pocos recursos pecuniarios del sujeto. Transcribimos el poema "Idilio muerto" :

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que se ahoga Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de Mayo del lugar .

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: "Qué frío hay... Jesús !".
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

Es una composición emblemática de *Los heraldos negros* porque materializa la estructura enunciativa de la lengua e incorpora a ella la dimensión del habla en sentido saussuriano. La estética modernista tenía como un tópico la nostalgia por el terruño, tópico que pertenecía a larga tradición, en la literatura hispanoamericana, de la cultura urbano-criolla. Sin embargo, no hay aquí sólo la descripción de la escena costumbrista ni tampoco puede leerse este poema exclusivamente en función de la sección en que está inserto que es "Nostalgias

imponen. Muschietti afirma que ese espacio es también un espacio de resistencia a la alienación.

imperiales". Es un poema-clave en la medida en que condensa la tensión vivida por el sujeto entre dos espacios y dos tiempos. Hay una estructura dicotómica del poema extensiva al libro entero: el espacio urbano (Lima es descrita mediante una personificación: Bizancio como ámbito decadentista) y el espacio andino (Santiago de Chuco es descrito metonímicamente en la figura de esta *Rita de junco y capulí*, definición con varios niveles referenciales: la línea de la composición amorosa: talle y tez del retrato femenino; el nivel de la naturaleza: plantas características de los Andes; el nivel de la cultura: tópicos del canto andino). La complejidad de la dicotomía se revela asimismo en la coordenada temporal que en la espacial. La oposición de tiempos involucra por un lado el presente de la enunciación del yo lírico (es el *ahora* que el poema sitúa siempre en el mismo lugar del poema, menos una simetría de la composición que la repetición idéntica de una temporalidad teñida de una angustia existencial) y por el otro un pasado de este yo lírico en tanto sujeto de la enunciación que es un pretérito hipotético, susceptible de futuridad (es un ayer simbólico del sujeto que dirigiéndose al futuro debe atravesar la valla del presente de la enunciación, proceso temporal que el poema intenta situar desde una ilusión de simultaneidad a través de la agramaticalidad *esta hora* como punto de contacto del presente del hablante con el presente de Rita hipotetizado por el sujeto de acuerdo al ayer compartido con ella).

De hecho, la conformación de la temporalidad a partir de la lógica enunciativa de la lengua es la base de la estructura de la memoria que el sujeto textual actualiza con frecuencia en el discurso poético en otros momentos del recorrido. La crítica lo ha estudiado en *Trilce* fundamentalmente pero puede leerse también en *Poemas humanos*. Similar en su procedimiento a la *memoria involuntaria* de Proust, en sus efectos el proceso de la memoria y la red temporal tejida necesariamente alrededor de ella está muy lejos de alcanzar el *tiempo recobrado*: en este sentido Muschietti vincula con acierto este mecanismo de la enunciación con la construcción de una voz poética identificada al habla infantil, la voz de un niño asumida por la voz del adulto y ambas fundidas en el sujeto de la enunciación en tanto hablante lírico. Es, entonces, un *tiempo recobrado* a medias: tiempo utópico como resistencia a la alienación del presente y tiempo perdido como experiencia real del sujeto. Este procedimiento crucial de la lírica vallejiiana, se inaugura en *Los heraldos negros* en un poema como "Idilio muerto", título significativo en tanto vuelve a señalar la tensión del sujeto entre sierra/ciudad (y su traducción a la coordenada temporal en pasado/presente). Mientras la

estructura enunciativa se realiza en el espacio urbano, el título remite al territorio andino percibido como espacio de muerte o pérdida sólo desde el presente de la enunciación —vale decir, sólo desde esta perspectiva del *tiempo perdido* el idilio aparece como muerto, acabado, ya que desde el espacio utópico del *tiempo recobrado* el idilio se recupera como espacio vital del sujeto y su colectividad, lo que *Los heraldos negros* define de un modo emblemático a través de las secciones que pueden entenderse en verdad como los dos segmentos de la Historia : espacio individual del sujeto (“Canciones del hogar”) y espacio colectivo (“Nostalgias imperiales”), la casa familiar y el incario, la cultura doméstica y la cultura andina, la historia privada y la Historia.

La oposición sierra/ciudad aparece como núcleo fundante en *Los heraldos negros* y se articulará a lo largo del recorrido como topografía del discurso poético. Su emergencia material en los poemas implicará el modo como la escritura construye el texto biográfico. Es en este sentido que la crítica leyó las escenas diseminadas de una auto-biografía en las composiciones de este primer libro. Escenas legitimadas por un biografismo que interpretaba los referentes de manera demasiado literal y que sometía la alusión, la mención, los lazos familiares y la relación amorosa al texto biográfico, como un apriori del poema cuyo resultado era convertir a este último en el documento del primero. *Los heraldos negros* (algunas secciones más que otras) inicia ciertamente una saga narrativa compuesta de lo familiar pero, a su vez, este círculo privado de lazos parentales remite al mismo tiempo a un círculo más amplio, conformador de lo que podríamos llamar la comunidad. Se trata de una amplificación que en el poema repercute como una instancia simbólica, uno de cuyos efectos más relevantes es la construcción social y económica del territorio andino. Su representación en el poema se vincula con el intento de recuperación de un indigenismo que en *Trilce* deviene despojamiento desrepresentacional, en tanto modo más eficaz de afincarlo en una dimensión simbólica, tal como leímos la función del *guano* y su metafóricación del proceso mismo del libro.

Ahora bien, la estrecha relación de lo que llamamos *la novela familiar* de la poesía vallejiense con la comunidad andina (en la doble dirección : la comunidad como amplificación de la familia y la comunidad como marco de referencia o contexto) superpone una serie de significaciones relativas a diversos planos : lo histórico, lo social, lo económico, lo artístico. Más próximo a la instancia de

representación (aunque no hasta el punto de dirimir lo que desde un inicio significó el hermetismo como parte constitutiva de su concepción poética) *Los heraldos negros* opera como un libro de vasos comunicantes entre las mencionadas series. Bajo esta potente pregnancia ya sea inter-secciones o inter-poemas, o inter-títulos, el sujeto que se construye en el libro puede ser interpretado como un correlato del texto biográfico pero no de un modo absoluto. La tensión del sujeto textual frente al territorio natal es cada vez más lejano y de algún modo más dificultosamente recuperable a medida que decide como hábitat el espacio de la urbe. Pues esta tensión textual organiza el ámbito andino de tal modo que el lector pueda aprehenderlo como una zona de pertenencia del sujeto y también como su enclave histórico-cultural de comunidad ancestral, como la andina, cuyo centro de gravitación se remonta al incario. Este dato no es menor: *Los heraldos negros* construye en la poesía un marco de recepción adecuado para que el lector pueda unir esas series que el sujeto textual desde el presente de enunciación y situado en la ciudad, lo vive como mundo perdido o en vías de perder.

Desde esta perspectiva, en el plano de lo simbólico el poema no trata a este sujeto sólo como *el cholo* que pasa del interior serrano a la capital del país sino como un desterrado: en el cruce de la estética modernista y la visión indigenista, el exilio del yo lírico es transferido al indio *un viejo coraquenque desterrado*, figuración o máscara del sujeto textual como un primer conato en la poesía vallejiense de poner en relación dialéctica a los unos y los otros hasta volverlos semejantes. Como lo planteábamos a través de la teorización de Simmel, se trata de un sujeto en tensión: entre la *Gemeinschaft* del mundo andino y la amenazadora *Gesellschaft* vislumbrada en el espacio urbano. En consecuencia, hay una dimensión didáctica en el propósito descriptivo de la cultura andina-incaica, menos porque necesite ideologizar su visión en función de un posible rédito político en el marco del debate nacional que por el hecho de construir un circuito de lectura crítica acerca de la importancia social y económica de aquélla. En este aspecto, sí adquiere un papel relevante que Vallejo haya terminado de escribir los poemas que forman parte de *Los heraldos negros* en Lima. Desde la capital de la nación, la perspectiva de la *Vergemeinschaftung* andina alcanza un primer grado de tensión radical al poner en contacto los dos extremos de la cultura peruana y el núcleo central en los debates de la realidad nacional y con él el lugar otorgado al indio en la complejidad argumentativa de los cuestionamientos. *Los heraldos negros* no

permanece al margen de la discusión nacional, por más que sus postulados estéticos lo inscriban en el modernismo. De hecho, otro de los efectos de la visión dicotómica del libro reside en que la urbe no sólo sitúa al sujeto, según nuestra tesis, en contacto con la economía del dinero sino con el fenómeno de la modernidad. Si el dinero define al sujeto en la ciudad (el poema-prólogo de título homónimo del libro ya enuncia, bajo una perspectiva eminentemente existencial, la imagen de un hombre pobre : aquí pobre se inviste de diversas connotaciones, no sólo económica), es en el espacio urbano donde se da inicio al proceso de proletarización del escritor. Sí bien la definición por parte de Gutiérrez Girardot acerca de Vallejo como *poeta de raíz campesina en la ciudad* adquiere una nítida significación a partir de *Los heraldos negros* en cuanto abre al sujeto a la escena urbana en tensión con la *Gemeinschaft* del horizonte andino.

Julio Ortega, en su artículo “La hermenéutica vallejana y el hablar materno”, confirma también esta cuestión ya en el primer libro. Interpreta el hombre pobre del poema inicial como pobreza de lenguaje, instancia configurante de un yo lírico-huérfano, sin amparo lingüístico : “Perdiendo paulatinamente el uso del habla ligada (de un *logos* suficiente) a partir de las explicaciones tradicionales, *Los heraldos negros* traza la suerte de un naciente sujeto de la modernidad”²¹. La definición de Gutiérrez Girardot tiene la ventaja de un enunciado inclusivo de los dos espacios en tensión y, al mismo tiempo, permite sostener la ciudad como ubi figurado y la sierra como un ubi real, zona-raíz que acuña el origen como el centro de la *weltanschauung* vallejana. La ciudad como un ubi figurado revela la existencia de de su contra-hogar; sin embargo la topografía poética deberá invertir, paradójicamente, los ubis en tanto espacios : desde la ciudad el ubi figurado corresponde a la sierra y el discurso poético produce desde allí una retórica que

²¹ El artículo de Ortega forma parte de la edición preparada por Américo Ferrari para Archivos, ya citada. Allí el crítico peruano explica que la orfandad del sujeto textual de *Los heraldos negros* es análoga a otra orfandad que es la invalidez de las premisas de la tradición : el humanismo e idealismo como saberes conformadores de las verdades universales. “Al poner en crisis ese saber (humanista-idealista) este libro empieza a mostrar, con los mismos materiales de esa tradición, el habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que descide de su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lenguaje de la poesía, empresa que será puesta en juego en *Trilce*. El lenguaje no es “la casa del ser” (como en el idealismo heideggeriano) sino el espacio del desamparo. Si el carácter inefable de la tradición mística (y de la lírica) implica un discurso de la plenitud el *yo no sé* vallejano implica un discurso de la carencia, un baluceo que verifica la erosión del edificio de la tradición. En esta fisura nombra Vallejo”. pp-606-607. Acordamos con esta interpretación pero nos importa sobre todo la significación que surge de la pobreza en este caso pobreza de lenguaje de un sujeto que se ve a sí mismo casi desde el inicio como un huérfano. Nótese que la modernidad del sujeto de *Los heraldos negros* si no en el nivel del lenguaje sí acusa recibo en el plano de la experiencia a través de los golpes en la vida. En este sentido es una concepción bastante similar a la descrita por Benjamin como pobreza de experiencia que nosotros en la cultura latinoamericana invertimos para enunciar la experiencia de la pobreza.

pueda dar cuenta del universo cultural andino. La ciudad es un ubi figurado porque no es percibido sino como inminencia de la falta. La ciudad de Lima se opone en *Los heraldos negros* al incario: ese punto de contacto en tanto cortocircuito de producción a nivel de la lengua poética, se llevará a cabo en *Trilce* cuando el sujeto esté sujeto a la experiencia shockeante de la ciudad y se extraterritorialice en el espacio mismo de la lengua hasta hacerla estallar. El sujeto que se construye en *Trilce* no podrá hacerlo sin el discurso moderno-indigenista de *Los heraldos negros*: esa experiencia deviene la experiencia-palimpsesto como coartada para la autoparodia del sujeto.

La estructura dicotómica de la tensión sierra/ciudad que el poema complejiza a través de la coordinada espacio-temporal distribuye los campos contrapuestos en todo el libro de *Los heraldos negros*. Su diseminación revela las estrategias del sujeto poético en su modo de representarse frente a los dos ámbitos. El *oro absurdo* no sólo sitúa la contradicción como el esfuerzo-programa de parte de Vallejo para superar la estética modernista (en *Trilce* cuando el sujeto poético defina entonces la estética en su grado de superación vuelve sobre este tema: *Absurdo, sólo tú eres puro*; pero es un *absurdo* puesto fuera del mecanismo racionalizante, fuera entonces del alcance de las respuestas tranquilizadoras: asumirlas en tanto contradicciones implica una manera de superarlas de manera más efectiva) sino que también la contradicción es el modo de representación del sujeto. La experiencia de éste adelanta, ya en *Los heraldos negros*, su imposibilidad de constitución a través de diversas estrategias textuales. Una de ellas se lleva a cabo por medio de la simbolización de los accidentes geográficos vueltos componentes básicos de su topografía poética, como en el poema "Los anillos fatigados" donde leemos:

Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse,
y has ganas de morir, combatido por dos
aguas encontradas que jamás han de istmarse.

El poema simboliza así la imposibilidad de autoconstitución del sujeto como un combate o lucha irreconciliable. Este proceso simbolizante de la relación yo/tú superpone el cuerpo del sujeto poético con el cuerpo del continente en un doble sentido de accidente: no sólo del orden de lo geográfico sino también del orden del destino. Así la oposición sierra/ciudad como conflicto básico conduce al sujeto a la imposibilidad, en la medida en que las contradicciones no hallan resolución en una

síntesis. El hecho de que esta tensión fundante de la estructura enunciativa engendre el cruce de espacios y tiempos (el presente urbano/el pasado rural y toda la serie de ecuaciones más complejas: el pasado futuro de la sierra como imposibilidad del presente urbano: *habrá empanadas; y yo tendré hambre* como leemos en “Enereida”) complejiza y, al mismo tiempo, organiza las series económicas de la sierra y la urbe, y en los dos niveles que le competen al sujeto: en la esfera individual y la esfera colectiva. *Los heraldos negros* trabaja con un paralelismo entre el ámbito familiar y el ámbito de la cultura andina, entre el hogar y el imperio, ambos son el objeto de la nostalgia que el sujeto poético en tanto sujeto de la enunciación refiere desde el presente de la carencia en el espacio urbano.

A partir de la esfera económica se inicia en *Los heraldos negros* una tarea del traducción por parte del sujeto: ésta es la primera escena del estrecho vínculo entre la economía y el lenguaje en la poesía vallejiiana. El sujeto poético, emblemáticamente constituido en el poema “Idilio muerto”, traduce con el código del habla urbana la economía doméstica y con ella su proyección en la economía de comunidad andina. Es una traducción imposible: el lenguaje modernista de *Los heraldos negros* inaugura la carencia como traducción de la abundancia. Como sede del dinero, la ciudad codifica un lenguaje que bizantiniza los valores de la economía natural del intercambio directo en valores estrictamente monetarios. El discurso de la abundancia y el discurso de la carencia, tal como ha sido estudiado por Julio Ortega en la literatura latinoamericana, aparece en la topografía poética de Vallejo ligando la experiencia extrañizante del sujeto al dinero como el núcleo más representativo de la economía urbana. El sujeto poético emprende de este modo su tarea de traductor y la estructura enunciativa como conflicto de la coordinada espacio-temporal diagrama en el libro las series asintóticas de los dos espacios a través de todos los niveles comprometidos en la actividad económica. La traducción impulsa esos niveles inscribiéndolos a su vez en el pasaje de utensilios a mercancías como un primer paso hacia la comprensión evolutiva de la serie económica, vale decir, inscribiendo en el discurso poético el pasaje de una economía de intercambio y trueque a una economía monetaria²².

²² Desde la perspectiva sociológica la diferencia entre campo y ciudad genera dos tipos de economía: basada uno en el trueque y la otra en el dinero. *Los heraldos negros* describe este proceso y ya es una novedad en el contexto de la poesía latinoamericana que un libro se haga cargo de esta cuestión. Es cierto que puede rastrearse en el discurso lírico post-modernista como una tendencia más nítida, pero no lo sería menos sostener que el primer libro de Vallejo lo describe de un modo

La tensión sierra/campo da paso a la dicotomía de los diversos niveles : coexisten, en el nivel del vestuario, *ponchos, rebozos, el andrajo, la falda de franela, el sombrero* del espacio serrano-campesino con *el guante, la corbata, las sedas* del espacio urbano, aunque también aparezca *el sombrero y el andrajo*; en el nivel de la bebida *la chicha* se enfrenta al *flojo coñac* y en el de la comida *el almuerzo familiar* se vuelve *cena miserable* o *dionisiaco hastío de café*. De este modo *el tabaco carcomido* encuentra su traducción en *cigarrillo* y, en el nivel concreto del valor trabajo, se pasa de *los hilados de husos, las hoces, los bueyes y los arados, las pastoras y pastorcillos* del mundo andino a la instauración del mercado en la escena urbana : el vendedor de billetes de lotería metonimizado en su *pregón en alta voz*, pregón que funda el pregón del bizcochero de *Trilce* y a través del cual aparece oblicuamente la calle como sede en la ciudad de la incitación de la oferta y la demanda. En la distribución de los espacios, *sombrero* y *andrajo* se encuentran tanto en la sierra como en la ciudad. Esta ambivalencia es otro de los núcleos que la topografía poética resignifica a lo largo del recorrido como otro modo de formular la tensión en el vestido. Así la iconografía de Vallejo mantiene el *sombrero* contra el *andrajo*, signo que atenta contra la dignidad del escritor-poeta, si bien en el poema juvenil "Sombras" era evidente el intertexto-Darío²³ al definir al poeta a partir de

espectacular. Habíamos analizado esta cuestión, desde lo sociológico, en la teoría simmeliana. Ahora quisiéramos describir su funcionamiento desde un enfoque estrictamente económico. Mientras que la economía del campo se organiza a partir del trueque en tanto producto rural y entrega de insumos personales, en el cual la moneda sólo actúa como valor de referencia, la economía de la ciudad se centra en el dinero como medio de cambio en vistas del intercambio comercial. La primera entonces como sede de la producción agrícola y la segunda como sede del traficante de servicios, es decir, correlativamente, producción de materia noble, alimenticia y artesanal frente a una instancia implementadora de réditos e intereses, donde aparece la fábrica en serie como poder económico con alto valor agregado. Mientras en el ámbito rural aparece el intermediario local a través de los almacenes de ramos generales para comprar insumos y vender productos en una relación de solidaridad, en el ámbito urbano ese rol intermediario lo cumple en gran consignatario como importador/exportador cuyas reglas comerciales estrictas rompen el lazo solidario y no perdonan las deudas bajo aplicación de intereses rigurosamente crecientes. En síntesis : la cohesión social de la práctica económica rural, basada en el respeto mutuo e incluso la amistad entre almacenero y productor, genera la *ley del compromiso* como valor de la palabra ; en cambio, la cohesión en la economía urbana sólo se establece por medio de bancos y financieras donde se elimina la relación social y se formaliza otra *ley de compromiso* a través del contrato y el valor ya no de la palabra sino de la letra escrita. *Los heraldos negros* tematiza esas instancias diferenciadoras y ya no será necesaria su explicitación en *Trilce*. Este es otro ejemplo de hasta qué punto el segundo libro incluye, en función del recorrido, el primero. En este sentido, insistimos en la idea de que la escritura poética se establece como un reciclaje económico en los dos sentidos : como tematización (en *Trilce* por medio de un discurso de inclusión implícita como un modo refractario de la redundancia) y como estrategia textual de economización de sentidos.

²³ Se trata del cuento "La canción del oro" de Rubén Darío en su libro *Azul* (Espasa-Calpe, Madrid, 19° ed., 1980). Se lee en el comienzo del relato : "Aquel día, un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizá un poeta, llegó bajo la sombra de los altos álamos a la gran calle de los palacios...". No sólo en este cuento sino en "El rey burgués", donde el poeta es definido como el *pobre diablo de poeta* y también en "El velo de la reina Mab" leemos metonímicamente el andrajo por

los harapos. En este poema, el harapo se halla en una relación contigua con el azul modernista, puesto que el poeta intenta recamarlo. En este sentido, *Los heraldos negros* reconfirma la pobreza harapiada del poeta con el lenguaje aristocrático-decadentista del modernismo (*el champagna negro de mi vivir, el puño labrador se aterciopela*, ejemplos que dan cuenta del envase de la lengua modernista que idealiza o desacuerda con los límites desbordantes de la experiencia del sujeto) y, al mismo tiempo, promueve la superación del modernismo a partir de la manera como reformula ese lenguaje que la experiencia urbana comienza a agudizar en el proceso de traducción emprendido.

Este cambio, incipiente en *Los heraldos negros*, implica el inicio de un lenguaje en términos económicos que en *Trilce* obtiene un mayor grado de radicalización : capitaliza la experiencia andina como reconstrucción de la memoria y la descapitaliza de los bienes simbólicos en un ejercicio de traducción devaluativa donde el dinero contante y sonante consigue comprometer la vida entera. Del lado de la alienación urbana, el lenguaje de *Trilce* actúa como el dinero : se impersonaliza. Extraterritorialización de la lengua, como ya veremos, que radicaliza la orfandad del sujeto para traducir esa experiencia en términos estrictamente económicos : la falta del sujeto-huérfano se traduce, en la ciudad, como la falta de dinero. Así es cómo *Trilce* sella, en el recorrido, de un modo categórico, la relación entre lenguaje y economía, entre lengua poética y dinero. Desde esta perspectiva, *Los heraldos negros* habilita la escenificación de la *novela familiar* en el espacio serrano donde el hogar, la casa, es centro de la economía doméstica : en este ámbito la comida en todas sus manifestaciones (el almuerzo, la cena, los aperitivos) funciona como abundancia en relación al sujeto y autoabastecimiento en relación al régimen económico. Estas dos atributos se degradan en el espacio urbano antes de *Trilce* : la economía del dinero transforma el valor del alimento en valor-dinero, mercancía sólo obtenible mediante la compra.

medio de sus causas : "Yo escribiría algo inmortal ; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre". Como puede constatarse, todos estos motivos que el modernismo había concitado en la figura del poeta (un pobre diablo, un harapiado, la miseria y el hambre que lo rodean) aparecen en Vallejo como un trabajo con la tradición modernista pero, además, permanecen a lo largo del recorrido bajo un proceso constante de resignificación. No olvidemos que una de las causas más probables de la muerte de Vallejo haya sido precisamente el hambre. Desde esta perspectiva, el *hambre*, que en el discurso modernista definía metonímicamente la figura del poeta debido a la sociedad burguesa, en Vallejo impregna, como metáfora, los niveles no necesariamente inscriptos en la escena autobiográfica como el verso *se muere de hambre la memoria*, proceso proyectivo de una temática fija en un nivel a otro en el cual la significación se alía con otros elementos de la poética ; en este caso el hambre y la memoria conforman una dialéctica peculiar.

En *Los heraldos negros* se realiza la fundación de la *novela familiar*, saga narrativa que será una constante del recorrido, y es en este momento primordial que el sujeto poético abre la escena económica y relata, incluso, los roles específicos que juegan en ella sus padres: mientras la madre está ligada a los alimentos (en *Trilce* la llamará *Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos*), el padre es quien introduce en este primer libro el espacio de la ciudad: *Otras veces le hablaba a mi madre/ de impresiones urbanas, de política* leemos en el poema "Enereida". Y las composiciones "El pan nuestro" y "La cena miserable" son emblemáticas de los efectos producidos por la economía del dinero. Señalamos los cuatro más relevantes: la mala distribución de los bienes, asignaciones nefastas éstas en relación al tema de la injusticia; la existencia de una deuda contraída en el espacio urbano puesto que no se plantea en el ámbito familiar serrano (los versos *hasta cuando estaremos esperando/ lo que no se nos debe* —aparte de remitir a connotaciones económicas— hacen pensar en otra dirección: en una lectura teológica-dostoievskiana como proceso de culpa-castigo); el tema del hambre relacionado al niño como escena de representación de la carencia de alimentos (nótese de paso que el núcleo de esta escena se desarrolla y despliega después: el hambre como un motivo reincidente en la poesía, y el niño no sólo como tematización sino como la construcción de una poética que asume el yo lírico) y, finalmente, la posibilidad de una utopía imaginada como un desayuno universal: *Y cuando nos veremos con los demás, el borde/ de una mañana eterna, desayunados todos*. Por lo tanto, el título del poema "La cena miserable" reorganiza sus sentidos a partir de la estructura enunciativa del sujeto que habla desde el espacio urbano y recuerda la sierra, enuncia desde una situación de carencia del presente donde aquel niño que había sido *ahora* en el presente, está sentado a una mesa y llora de hambre y revive desde la abundancia del ámbito serrano una mesa plena donde *habrá empanadas y yo tendré hambre* —descripción, en un primer nivel de lectura, donde el sujeto no está en la indigencia puesto que las empanadas están primero que su hambre. En el espacio urbano, todos los acontecimientos relativos al hogar se invierten, obtienen un signo contrario y esto no ocurre sólo con lo referente al alimento sino con las fiestas, el trabajo, las relaciones sociales, tanto en la esfera del hogar como de la cultura andina. Desde esta perspectiva, como enunciado *la cena miserable*, según nuestra lectura, obtendría dos direcciones: una netamente modernista al estilo de *los heraldos negros*, es decir, una formulación que amalgama lo bíblico a lo romántico y la otra, la disyunción

que se establece a partir de la enunciación en el plano temporal : la cena serrana vuelta miserable en la ciudad. Este cambio tiene lugar en *Los heraldos negros* en tanto funda el complejo proceso de la estructura enunciativa, en consonancia con el valor-dinero de la ciudad y en disonancia con el valor-afectivo de la sierra. *Trilce* radicaliza esta experiencia desplazándola del plano de la representación y los modelos simbolistas hacia un proceso de desrepresentación y una lengua poética extraterritorializada.

El oro en desgracia

En la lectura que planteamos como recorrido del discurso poético tiene su punto de partida en *Los heraldos negros* (la poesía juvenil funciona en su órbita estética) y lo hace precisamente a partir de la estructura enunciativa del sujeto poético. La tensión entre los dos espacios lo rural-serrano/lo urbano, como ya analizamos, recubre desde la coordenada espacial y temporal la otra tensión : la de los modos de constitución de la subjetividad lírica y el dinero. Nuestra hipótesis de que esta relación conflictiva y moderna está en el inicio del trayecto, es decir, en *Los heraldos negros*, no busca hacer de este libro el doble anticipado de *Trilce* sino mostrar el proceso de constitución del sujeto como un proceso paradójico de constitución en la destitución y, al mismo tiempo, analizar en él su progresiva constitución en la topografía poética, en las estrategias de su textualidad. Por eso disentimos con algunas críticas que intentan señalar la diferencia entre *Los heraldos negros* y *Trilce* como un pasaje portador de un cambio que no se atiende precisamente a la estructura enunciativa del yo lírico. De hecho en la línea fundada por Karl Marx al definir la modernidad como contradicción, como paradoja, el lenguaje poético vallejiiano lo inscribe en su primer libro como un conflicto de la enunciación y lo define a su vez de manera sorprendentemente clara cuando presenta al sujeto *combatido por dos/ aguas encontradas que jamás han de istmarse*. No estamos de acuerdo con la lectura de José Cerna-Bazán cuando plantea que el pasaje entre el primer y segundo libro es un pasaje de lo teológico a lo civil. Desde la perspectiva que intentamos abrir con este análisis, la estructura enunciativa del sujeto revela que el trabajo de escritura poética no se basa en el derroche de lo ya escrito. La noción de escritura-palimpsesto apunta a un proceso de reaprovechamiento textual como uno de los caminos posibles para un escritor como Vallejo cuya pauperización es progresivamente radical. Es más : como

tratamos de analizarlo en las cartas, en la línea biográfica Vallejo nunca se recupera del empobrecimiento. En este sentido, la visión poética, su imaginario cristiano (tal vez más crístico que cristiano), nunca pierde la dimensión teológica. Que *Trilce* no ponga en escena textual imágenes provenientes de esta esfera no implica su eliminación: en *Trilce* lo teológico corre la misma suerte que lo indigenista en la medida en que encuentran el modo de un repliegue más simbólico y herméticamente implícito que vuelve a emerger con otro signo en la última etapa. Es la manera de trabajo de un escritor pobre en franco proceso de empobrecimiento, el cual no se detiene en su *décalage* sino hasta su muerte. Nos interesa, entonces, la manera como el texto poético puede dar cuenta de este radical empobrecimiento, paralelo a la contundente y progresiva urbanización, procedimiento que implica toda una operación textual no meramente transcriptiva de los episodios biográficos.

En “Vanguardia y mercado: el *guano* en *Trilce*” ya estudiamos el modo concreto de este libro que abrió su espacio poético con la escena del *guano*, índice de una modernidad en la línea mallarmeana que ponía en relación la estética con la economía política. El hecho de que Vallejo introduzca la materia prima por excelencia de la economía peruana como un símbolo dotado de valor poético, puede ser visto ahora en relación a *Los heraldos negros* con un valor agregado, desde el momento que este primer libro no sólo le había abierto el camino con una recuperación del ámbito serrano sino ofrecido una estructura de enunciación al sujeto poético. *Trilce* reconstruye más radicalmente en clave de mayor hermetismo los procesos de la historia en sus diversos planos: la historia andina, la historia del continente, la historia del hombre, la historia natural, la historia familiar. La alusión es la figura retórica paradigmática de una textualidad conminada a la desrepresentación del lenguaje. En la construcción de la lengua poética en Vallejo es posible leer todas las marcas e inflexiones del sujeto. Incluso, podría trazarse un paralelismo entre *Los heraldos negros* y *Trilce* en la medida en que ambos apelan al doble plano de perspectiva: un plano colectivo-nacional en la economía política y todas las referencias-menciones-alusiones al Perú en sincronía con las “Nostalgias imperiales”, y un plano individual como sucede con la *novela familiar* de “Canciones del hogar”, la cual se continúa en el segundo libro con un desarrollo más extensivo de la historia. Lo que importa como diferencia es el trabajo de mezcla, que Vallejo lleva a cabo en *Trilce*, de ambos niveles sin solución de continuidad y,

fundamentalmente, el sentido que adquiere la pérdida de los títulos pues, con ellos, se produce la pérdida de las separaciones del sentido en zonas más claramente delimitadas como ocurría en *Los heraldos negros*. Esta es otra de las economías que Vallejo debe aceptar en tanto autor: perder los títulos, economización extrema como resultado de su inserción en la economía capitalista. No es sólo un ahorro forzoso, sino el primer indicio de las condiciones económicas a las que debe someterse el texto poético, cuando en verdad *Los heraldos negros* ostentaba desde su arquitectura a su titulología mayores capitales simbólicos. La austeridad de *Trilce* en su vaciamiento de títulos corrobora de manera oblicua los cambios del sujeto que escribe. Vaciamiento en los dos sentidos: el vacío como experiencia de los límites ya anotada en "Espergesia", el poema-epílogo de *Los heraldos negros* (*Hay un vacío/ en mi aire metafísico/ que nadie ha de palpar:/ el claustro de un silencio/ que habló a flor de fuego*) y el vacío en el orden material, puesto que en el pasaje de un libro a otro lo que falta son los títulos, las dedicatorias, los epígrafes, es decir, los paratextos. En consecuencia, la falta de títulos es uno de los vacíos que *Trilce* señala respecto de *Los heraldos negros*. La mayoría de la crítica indicó un proceso de mayor orfandad en el segundo libro respecto del primero en cuanto a la figura del yo lírico. Esta orfandad es también la de los textos de *Trilce*: la falta de los paratextos es el índice de una economía devaluativa, restrictiva, proceso escriturario donde es posible leer las marcas de autor y no sólo las relativas al sujeto que se construye en los textos.

El *oro absurdo* del primer libro articulaba la experiencia de extrañamiento del sujeto como *Erlebnisschock* en el contacto con la urbe, desajuste que decide al mismo tiempo el cambio de estética. Fisura, entonces, del modernismo y reconocimiento de la instancia contradictoria de las nuevas percepciones en el ámbito urbano. T XXI es una composición de índole alegórica donde el sujeto es el mes de diciembre, como una objetivación del yo lírico tratado como tercera persona. Ahora la experiencia que el poema transmite es la de un sujeto *con su oro en desgracia*.

En un auto arteriado de círculos viciosos,
 torna diciembre qué cambiado,
 con su oro en desgracia. Quién le viera :
 diciembre con sus 31 pieles rotas,
 el pobre diablo.

Yo le recuerdo. Hubimos de esplendor,
 bocas ensortijadas de mal engrimiento,
 todas arrastrando recelos infinitos.
 Cómo no voy a recordarle
 al magro señor Doce.

Yo le recuerdo. Y hoy diciembre torna
 qué cambiado, el aliento a infortunio,
 helado, moqueando humillación.

Y a la ternurosa avestruz
 como que la ha querido, como que la ha adorado.
 Por ella se ha calzado todas sus diferencias.

Nos parecía importante transcribirlo por dos razones : porque se trata de una escritura-palimpsesto (se nota que es un soneto reformado donde los epítetos de *diciembre* aparecen desgajados del cuarteto, fuera de la estrofa) y porque es una composición en la que el cambio aparece como la instancia que define al sujeto alegorizado como el mes de diciembre. Interpretaciones aparte²⁴, nos interesa definir la significación del *oro en desgracia*. Todos los atributos del sujeto del enunciado lírico conducen a entender el cambio que padece como una devaluación : encerrado en un círculo vicioso (en el sentido de sin salida), es *un pobre diablo*, es un *magro señor*, *helado*, su aliento huele a infortunio, moquea humillación. La escritura-palimpsesto apenas desdibuja la forma soneto en la que las rimas no están eliminadas, huellas de una práctica tradicional pero a juzgar por la cadena de atributos remite bastante estrechamente al modernismo. Cuatro de esos atributos provienen una vez más del intertexto-Darío de *Azul* en relación a la situación del artista en la modernidad : en “El rey burgués” el poeta muere helado de frío, humillado no sólo por el rey burgués sino por el profesor de retórica y en

²⁴ Este poema ha concitado en la crítica diversas interpretaciones. El cambio que tematiza la composición es para Espejo Asturrizaga sus amores con Otilia próximos a llegar a su fin. En esta línea biografista, Larrea desacuerda con el crítico peruano y la corrige para plantear que no se trata de Otilia sino de Zoila Rosa Cuadra. Para André Coyné el poema habla del tiempo cíclico que siempre retorna. Eduardo Neale-Silva, desde un análisis menos contenidista, formaliza el poema teniendo en cuenta la noción de *doble* en el sentido de que hay un contemplador y una persona contemplada, dualidad que lo lleva a plantear una representación poética del yo lírico. Julio Ortega , quien está más cerca de nuestra postura, escribe : “Entre la abundancia de un diciembre y la carencia del otro (su interpretación se basa en el tiempo como eterno retorno) el hablante recuenta circunstancias del amor y su desenlace. La ironía es evidente : *bocas ensortijadas de mal engrimiento* hace del drama una casi comedia doméstica”. El primer verso es el blanco de la mayoría de las apuestas filológicas de los críticos : *En un auto arteriado de círculos viciosos*. Para algunos se trata de la droga, para otros de “autos judiciales”, “autos sacramentales”, el auto como alusión al carro del tiempo en una imagen irónica de la modernidad (el automóvil como el carro solar), las arterias que se infieren de “arteriado” remitirían a un organismo, los “círculos viciosos” confirmarían el eterno retorno.

“El velo de la reina Mab” el poeta es un pobre diablo, y ambas figuras representan un destino aciago, un infortunio tematizado en los dos cuentos. Lo nuevo, entonces, por contraste, pues ahora la situación del poeta se instala en un estadio más avanzado de la modernidad. No está en un círculo vicioso y es un *magro señor*. No olvidemos que mediante el *oro negro* de la poesía juvenil había una determinación temporal, *estos años*, como primer indicio de cambio ante el recrudescimiento de la burguesía en la segunda década del siglo XX y que mediante *el oro absurdo* se vaciaban las posibilidades de la estética modernista frente a la tensión sierra/ciudad.

La distancia objetivante con que el sujeto de la enunciación alude al sujeto del enunciado a través de la tercera persona (que la lingüística de Benveniste como sabemos define como la categoría de no-persona) funciona bastante análogamente a una *Verfremdung*, es decir, un extrañamiento de la experiencia del sujeto. Aporía y despojamiento son las instancias en la que éste se encuentra: sin salida, encerrado en círculos viciosos, plural que radicaliza aun más la situación irresoluble, y el carácter de pérdida en una enunciación un tanto irónica. Este cambio se relaciona con el tiempo y, a la vez, no lo fecha: se trata de diciembre pero ninguna mención al año. Esta personificación del tiempo, prosopopeya que animiza las instancias del sujeto, enuncia un cambio y se organiza a través de la estructura enunciativa del sujeto de la enunciación: un pasado de esplendor (el tiempo elegido es el pretérito anterior que indica la temporalidad inmediata respecto de otro pasado) y un presente *con su oro en desgracia* (ante el esplendor como imagen de la abundancia o el exceso se opone el *magro señor Doce*, es decir, diciembre). De este modo, el *oro en desgracia* cuya significación teológica remite a una pérdida mayor o distinta a la pérdida de la fortuna (el poema incorpora de todas maneras el *infortunio*) se liga al presente de la enunciación en coincidencia con el presente del enunciado. El yo está detrás del él como el comienzo de una experiencia para el sujeto más radical ahora que en *Los heraldos negros* en la medida en que ese sujeto cayó *en desgracia*, ligando la pérdida de la gracia con el *oro* que sigue funcionando como metáfora de la riqueza perdida. El metal está desmetalizado y su referente más nítido es el dinero inscripto en el espacio de la ciudad. El *oro en desgracia* podría funcionar como el emblema de *Trilce* en cuanto reconfirma las instancias enunciativas desde el espacio urbano y radicaliza su dimensión de falta abriéndole la escena a la mercancía-dinero sin desvincular en

su discurso el sentido teológico.

El oro en *desgracia* es el dinero en *Trilce*, un libro leído como vanguardista muchas décadas después por el público lector, en el medida en que fue al decir de Maurice Blanchot un *livre à venir*, un libro futuro, es decir, un texto que debía procesar primero el campo de experiencias para ser comprendido. El cambio que se tematizaba en T XXI, como escena emblemática, equivale al desarrollo de la forma dinero a partir del oro como metal. El oro fue en verdad dinero en referencia a todas las otras mercancías, porque antes había sido respecto de ellas una mercancía simple. En *Trilce* hay una trama reticular conformada por incrustaciones de un sujeto autorreferencial, susceptible de ser leído desde el texto biográfico. Es decir, una red de referencias del sujeto poético que posibilita una lectura autobiográfica, menos como una pretensión de sinceridad como reposición del pacto de lectura romántico que como reconocimiento del sujeto que forma parte de la *novela familiar* inaugurada en *Los heraldos negros* —saga narrativa que hace avanzar su nivel de historia (en el sentido de *fabula*) por medio de episodios cuya completud desborda cada poemario o conjunto de composiciones en particular. Esta *novela familiar* continúa en *Poemas humanos* pero, además, es posible continuarla en otro género, los cuentos. Esta apertura hacia una referencialidad de tipo autobiográfica apoyada en la mención del Nombre Propio contrapesa en *Trilce* la intensificación del hermetismo. El tejido referencial que involucra al sujeto con el dinero opera como una diseminación orientada a situar esa relación en el espacio de la ciudad por medio de una serie de determinaciones específicas: las determinaciones espacio-temporales de la escena autobiográfica:

El pregón de los vendedores ambulantes en T VII metonimizan la ciudad como mercado, proceso metonímico que articula a su vez el espacio de la urbe mediante la *veteada calle* y la *esquina*. El poema precisa una fecha en cuanto al año de su enunciación: *altos de a 1921*. La mención concreta al dinero como salario se realiza en consonancia con la coordenada temporal y espacial a través de una estructura correlativa: *Pero gano un sueldo de cinco soles*, verso antecedido por otro donde se especifica el traslado del interior a la capital, que corrobora la instancia autobiográfica del autor (*Pero he venido de Trujillo a Lima*). Nótese de paso que la correlación anafórica de la conjunción adversativa no sólo organiza la coordenada espacio-temporal de la estructura enunciativa sino que también por su significación denota contrariedad a partir de la repetición *pero*. En consecuencia, el dinero reconfirma su sitio en la ciudad.

El tema de la comida se incorpora al proceso de traducción urbana que transforma el régimen de los valores : en T XXIII leemos *cómo nos van cobrando todos/ el alquiler del mundo donde nos dejas/ y el valor de aquel pan inacabable*, versos que implican otros del libro en una operación contrastiva : el pan de la madre-tahona, la madre-panadera se opone al pan del bizcochero que ahora tiene un precio estipulado por el valor-dinero del mercado ; en este poema aparecen , además, aquellas actividades u operaciones que suponen la circulación del dinero : el alquiler y la acción de cobrar y, en otros poemas, incluso el Sol en tanto centro del universo es percibido como *el gran panadero*, es decir, la naturaleza misma definida en términos económicos aunque se le añade un concepto de justicia en tanto redistribución justa de los bienes : *el Sol que lo desposta todo para distribuirlo mejor*, mención al dinero concretamente inscripto en el nombre de la moneda peruana.

La multiplicación de la referencias al dinero en composiciones construidas alrededor de otras temáticas, como T XXXV, que habla de una relación amorosa y en el que se menciona respecto del sujeto amoroso *su verecundia de a centavito*, donde el pudor o la vergüenza (se refiera o no a la relación erótica) se desvaloriza mediante el diminutivo, como una transacción en desmedro, un valor en disminución ; en cambio, T XLVIII es el poema que tematiza el dinero como moneda, en el cual el sujeto de la enunciación confiesa *Tengo ahora 70 soles peruanos*. En este aspecto es un poema-clave en la medida que revela la función preponderantemente protagónica del dinero bajo la forma-moneda en relación a todas las esferas de la existencia urbana del sujeto moderno.

El dinero como retórica, como lenguaje que aparece como campo semántico de negatividad, de restricción, de ausencia. Ya lo vimos en la manera como aparecía el dinero en el guano y como impregnaba la composición de *Trilce* mediante la descomposición del guano en sus valores oro/erotismo anal/dinero de la economía política del Perú.

Analizamos ahora en el discurso poético de *Trilce* del dinero como presencia en dos instancias específicas : en relación a la constitución del sujeto en la traducción urbana del valor afectivo de la comida en dinero y en el poema autorreferencial del dinero. Y después en la manera como en *Trilce* el dinero como ausencia, como materialización de la lengua poética.

El poema XLVIII dice así :

Tengo ahora 70 soles peruanos.
 Cojo la penúltima moneda, la que sue-
 na 69 veces púnicas.
 Y he aquí, al finalizar su rol,
 quémase toda y arde llameante,
 llameante,
 redonda entre mis tímpanos alucinados.

Ella, siendo 69, dase contra 70 ;
 luego escala 71, rebota en 72.
 Y así se multiplica y espejea impertérrita
 en todos los demás piñones.

Ella, vibrando y forcejeando,
 pegando grittttos,
 soltando árdulos, chisporroteantes silencios,
 orinándose de natural grandor,
 en unánimes postes surgentes,
 acaba por ser todos los guarismos,
 la vida entera.

Este poema representa la relación del sujeto con el dinero en su forma-moneda. La temporalidad de la estructura enunciativa intensifica su única posibilidad de enunciación, es decir, el presente, en dos niveles : el *ahora* como la única instancia de locución para el hablante, y un *ahora* deíctico de un tiempo más amplio que recién, en ese momento de enunciación concreta el objeto de su posesión, las monedas. La temporalidad que subyace en la determinación del *ahora* contrasta con otro tiempo en el cual el sujeto no poseía dinero. Es la única marca de la no-posesión de éste en una temporalidad anterior. El sujeto de la enunciación suspende las explicaciones de la falta de dinero en el antes de la locución-poema, suspensión significativa para la estructura enunciativa espacial : reconfirma que el antes del sujeto en otro espacio no necesitaba del dinero. Por lo tanto, como todo tiempo anterior —implícito según la lógica temporo-causal, puesto que el acto de decir *ahora* exige un antes— puede serlo a nivel inmediato o más remoto respecto de la locución actualizante. Dada la situación del sujeto en *Trilce*, se puede inferir más lógicamente que se trata de un pasado inmediato, de un tiempo ya inscripto en el espacio urbano como ámbito de circulación del dinero, premisa del modo de funcionar económico de la ciudad. Por lo tanto, el deíctico *ahora* alude doblemente a tiempo y espacio. La relación sujeto-objeto —es decir, la relación entre el sujeto poético y el objeto de su observación, la moneda— se lleva a cabo mediante un

proceso de progresiva objetivación del sujeto como hablante y de progresiva subjetivación de la moneda. Así puede constatarse en las tres estrofas del poema : en la primera, la relación sujeto-objeto se establece nítidamente, pero en la segunda y tercera la única marca del sujeto es el objeto nominado como tercera persona, *ella*, como personificación de la moneda, un *ella* que define el repliegue del yo como persona, no como sujeto de la enunciación. Tal es el proceso de esta animización que termina homologándose con la totalidad de la vida. Vale decir, la moneda se vuelve la vida misma. Este efecto multiplicador, lo es en tanto y en cuanto homologa todos los componentes en un mecanismo de creciente identificación. Por eso, esta progresión de la moneda, cuyo efecto es totalizador, se basa en la progresión numérica. Se sabe, el signo de la moneda no es otro que el número, de allí que los 70 soles que el sujeto asegura tener puede ser interpretado como una cantidad dispuesta en 70 monedas de un sol.

De la autorrepresentación del sujeto sólo tenemos dos datos : la mano con la que toma esas monedas y los tímpanos alucinados ; mientras la mano le permite poseerlas y jugar puesto que las hace rebotar, los oídos sitúan su posesión o su juego en una experiencia de alucinación, reforzada en la primera estrofa cuando la moneda se quema, *llameante*, y en la segunda estrofa cuando se la describe como un cuerpo que produce el efecto de espejear. Alucinación auditiva o espejismo que enceguece al sujeto, el dinero queda inscripto en un registro sensorial, como una experiencia que pone en entredicho las fronteras de lo real a partir de la percepción. En cambio, la segunda pero sobre todo la tercera define a la moneda bajo una animización categórica : chocar, escalar, rebotar, vibrar, forcejear, pegar grittttos, quedarse en silencio, orinarse. Hay una gradación en el poema y es significativa : el comienzo tiene lugar una vez que la moneda se ha quemado, continúa con la serie de acciones ya descriptas y termina siendo, con palabras del poema, *todos los guarismos, / la vida entera*. Por lo general, la crítica ha señalado la asociación que el poema establece entre la moneda que se quema y arde llameante y el sol como significante del nombre que tiene la moneda en el Perú. Sin embargo, es necesario otorgarle un sentido al hecho de que la moneda se quemó y al atributo de este incendio. Este atributo *llameante* se repite dos veces, la última conformando un verso solo, de acuerdo a la técnica tan frecuente en Vallejo de desgajar versos, amputarlos, cortarlos incluso de la estrofa. Dos versos en toda la composición están en esta situación y los dos son a la vez repeticiones en sí, una

del orden del significante y la otra del significado : por un lado *llameante, llameante* y por otro *todos los guarismos, la vida entera* entendida esta última como aposición de la primera. Desde esta perspectiva, la repetición no sólo intensifica cada término sino que también los pone en paralelo en la espacialización gráfica del poema. Este paralelismo funciona de manera similar a la rima : pone en contacto el incendio de la moneda envuelta doblemente en llamas con la superficie totalizante de la vida, cuyo núcleo es el número y cuya representación asume la moneda. Es decir, la moneda deviene la vida porque la progresión numérica de la primera va minando todos los niveles de la última. La imagen material del fuego, de las llamas, inscribe en el nivel simbólico el mismo proceso que recorre el dinero en la circulación social. La moneda aparece bajo el recurso de la hipérbole que actúa como el fuego : devora y consume. El poema elige para esta acción el verbo reflexivo : *quémase toda*. Nótese de paso otra correlatividad entre los dos versos repetidos, es decir, entre el *quémase toda* y la aposición *la vida entera*: el paralelismo semántico entre moneda y vida acerca de la dimensión de totalidad que abarcan ambas.

La crítica ya ha señalado que la cantidad de 70 soles en el momento de la enunciación (ya dijimos cómo *Trilce* fecha su discurso) representaba una suma considerable²⁵. Algunas lecturas, como la de Ibérico, plantea en el poema una relación de oposición entre la imaginación y la miseria económica²⁶ que nos parece capital para nuestro planteo. En este aspecto, el poema reconstruye las dos instancias de las fuerzas sociales y la dimensión imaginaria de la época en el espacio de la escritura. A diferencia de lo que habíamos planteado ya en la poesía modernista finisecular, a saber, el hecho de que los escritores más representativos

²⁵ Julio Ortega en su análisis del poema para la edición de Cátedra (p.228) escribe que “en términos de la época no es una fortuna, ni mucho menos, pero equivale a un sueldo mensual”. En cambio, si la comparación la hacemos con los datos que suministra el libro, en cuyo poema XIV el sujeto enuncia que gana un sueldo de 5 soles, entonces, tener 70 soles —escribe Marco Martos y Elsa Villanueva en *Las palabras de Trilce*—“significaba pues ser poseedor de una regular cantidad de dinero”. Los autores de este libro recuerdan el hecho de que el 27 de mayo de 1922 (vale decir, unos meses antes de entregar a la imprenta los originales de *Trilce*) Vallejo gana el premio de un concurso literario de cuento, organizado por la sociedad *Entre nous* que equivalía a 200 soles, una cifra todavía mucho mayor que la mencionada en el poema que estamos analizando. Por esta razón, consideramos más pertinente comparar la cifra de 70 soles contra los 5 que el sujeto afirma ganar en TXIV, aun en el caso de que se trate de un salario bajo. Precisamente por ello, el hecho de poseer una cantidad mayor hace sentido con el planteo del poema que es el rol del dinero en la sociedad capitalista.

²⁶ Exactamente escribe : “El sentido de este poema nos parece claro, la penúltima moneda mantiene al poeta todavía en una frágil esperanza y su imagen suscita una proliferación de monedas imaginarias, cuyo número llega al infinito y que representan todas las posibilidades de su vida. Es un estado de exaltación imaginativa en compensación a la miseria económica que a la vez que deprime al artista lo exaltaba”. En : *Trilce*, edición de Julio Ortega, p.226. Nuestra lectura, como puede verse, acuerda con esta descripción.

pertenecían a la emergente clase media (Angel Rama sitúa este fenómeno en el cono sur en relación a la inmigración en el Río de la Plata y la incipiente formación de una clase media), *Trilce* inaugura al poeta que no se afianza ni económica ni socialmente en el interior de esta clase. Por el contrario, *Trilce* señala a través de la economía del dinero el inicio del proceso descendente de César Vallejo de una clase media en retroceso. Desde esta perspectiva, el poema describe en definitiva el rol del dinero en la sociedad capitalista y urbana donde el sujeto está instalado.

El hecho de que la moneda comience su movimiento hiperbólico en el momento de quemarse entera, podría sugerir que la función del dinero no es otra que la de gastarse. Pero, menos que emprender posibles interpretaciones a partir de la inflexión semántica del poema, nos interesa seguir analizando la relación del sujeto con el dinero precisamente en el rol que éste cumple en el terreno de lo social. De hecho, el verso 4 presenta a la moneda *al finalizar su rol*, tal vez porque ese dinero ya ha sido gastado y por lo tanto agotado su función de valor de cambio. Ahora bien, *los tímpanos alucinados*, metonimizan al sujeto en un estado de estupor puesto que el valor que el dinero representa es extraño: el sujeto alucina ante su presencia. Los tímpanos sitúan esa alucinación provocada por la moneda, más específicamente por el sonido estridente que suscita, en el plano de lo auditivo. Haya gastado o no casi la totalidad de los 70 soles, el poema tematiza la sexagésimonovena moneda que aún le queda al sujeto. El sonido metálico de la moneda, su estruendo, se dice en el poema con el verbo *sonar* pero, a través de una estrategia gráfico-vanguardista, Vallejo corta el verbo al final del verso como una amputación :

Cojo la penúltima moneda, la que sue-
na 69 veces púnicas.

Este doble corte (de palabra y de verso) daría cuenta de la elección concreta del verbo *sonar* como específico de la moneda, tal como ciertos giros de la lengua han podido cristalizar ciertos atributos que podemos corroborar: la moneda contante y *sonante* para referirse al dinero efectivo. Con todas las posibilidades semánticas que pueden inferirse de *púnicas*, su sinónimo fenicias gravitaría más contundentemente en este ámbito del dinero y en consonancia con la esfera

financiera que puede proveer una suma considerable de dinero. De hecho, esa actividad propicia para el negocio es capaz de suscitar la actividad de la imaginación del sujeto. Todo el poema puede ser considerado la experiencia reflexiva que el dinero provoca. Esta reflexividad es la especulación del poeta : qué hacer con esa suma de 70 soles. Ramón Alcalde en su artículo ya citado definió la especulación como la forma libidinosa del dinero²⁷. Aquí, el poeta especula con todas las valencias económicas inherentes al dinero desde su puro aspecto económico al numérico, serial y sinecdótico. La penúltima moneda, es decir, la sexagésimónovena moneda con la que el sujeto comienza a jugar (la actividad financiera se presenta como un juego de *valores* en el mercado, a este juego llamamos *especulación*), produce sonido y alucinación y en esta sinécdoque, vale decir, en el efecto que causa en el sujeto, se juega la metaforización del dinero como economía capitalista. Especulación del poema en su doble etimología : el dinero segrega reflexión y al mismo tiempo es un espejo (*speculum*) que refleja una imagen impertérrita *en todos los demás piñones*, es decir, en todos los elementos que componen el engranaje de un sistema cuyos piñones no pueden detenerse una vez puestos a girar. Con total transparencia, se trata de una descripción del sistema capitalista. Verso éste categórico para el sujeto de la enunciación del poema pero como ningún otro también para la marca de autor (la firma César Vallejo) que revela hasta qué punto *Trilce*, y el espacio urbano del dinero como experiencia decisiva para el sujeto, pudo definir el Capitalismo antes de la manera también decisiva pero bajo otras circunstancias que hará en Europa. El sistema capitalista, cuya base es el dinero, aparece bajo esta imagen que *espejea impertérrita en todos los demás piñones*.

Efecto multiplicador del dinero que, en el plano serial, transforma a los números en otros piñones, otras ruedas puestas a girar intermitentemente y, en el plano de la progresión aritmética, acrecienta la unidad de medida monetaria. Efecto multiplicador de este engranaje, al mismo tiempo, alucinante : el dinero representado en la moneda deviene *la vida entera*, es decir, la totalidad de la existencia. En verdad, el poema lleva a cabo la operación inversa que describe Karl Marx y analiza después Geog Simmel en su *Filosofía del dinero* : en el poema no es

²⁷ El artículo se llama "De judíos, dineros y Bolsas : Drumont, Bloy, Zola, Martel" (En : *Sitio*, número 1, Bs As, Diciembre 1981, pp.49-87) y Alcalde escribe : "Bloy en *La salvación*, Drumont en *La france juive* (1886), Emile Zola en *L'argent* (1891) y nuestro Julián Martel en *La Bolsa* (1891) hablan todos juntos y al mismo tiempo, aunque desde discursos y con escrituras radicalmente enfrentadas,

la vida la que se convierte en dinero sino éste en vida. La conversión de una en otra (de moneda a vida) es la señal o la impronta de una metamorfosis que afecta al sujeto de la vida moderna. Así como Marx planteaba dos instancias de su concepto de dinero, su materialidad por un lado y por otro su abstracción (la primera indicando su naturaleza sensorial y la segunda el misterio que se aloja en el precio), así también Vallejo articula estas proyecciones en el ámbito específico de la composición, subvirtiendo el mecanismo del hombre que acaba comportándose de la manera como lo hace el dinero a través de la indiferencia, la impersonalidad. Es en este sentido que Simmel define esta identificación del hombre de ciudad con el dinero como una *confiscación* del sujeto por parte de la producción capitalista (haciendo referencia a la materialización del trabajo abstracto). Al subvertir entonces el proceso, la animización del dinero puede recorrer un camino hiperbólico en la medida en que la moneda va adquiriendo todos los atributos de lo humano, atributos éstos cuya gradación señalan al mismo tiempo una degradación física. Gradación que es, a la vez, degradación en este sentido : desde el momento en que la moneda encuentra un obstáculo o contrariedad, trata de hallar el camino de la superación : escala y de inmediato rebota rebota y desde ese instante se multiplica y *espejea impertérrita en todos los demás piñones*. Pero este apogeo tiene su punto de decadencia : la moneda *vibra, forcejea, pega grittttos, suelta silencios* y termina *orinándose*. Es la paradoja implícita en el devenir-humano del dinero : casi escatológico, el orinarse como incontinencia remite a un sentido físico pero degradatorio y referencial del sistema simbólico de *Trilce* como libro a través de las resonancias del oro y del líquido excrementicio que convoca al guano. De este modo, el poema XLVIII es para nosotros la radiografía moderna del rol del dinero. Pero es también una composición de la descomposición por cuanto lo que la hipérbole produce en la escritura es precisamente ese proceso intensificante que va devorando todo a su paso. Barroco satírico, con reminiscencias grotescas, la hipérbole del dinero repone el topos retórico de la *auri sacra fames* pero invirtiendo la función adjudicada al dinero desde los trabajos teóricos de la modernidad.

Es necesario detenerse por última vez en el sentido del proceso de inversión que tiene lugar en el poema, puesto que la animización de la moneda a través de atributos nítidamente humanos no implica al mismo tiempo una humanización del dinero o, desde lo simbólico, en su devenir-*la vida entera* un proceso vitalista. La

prosopopeya es, en la retórica, una figura de pensamiento, definida por Pierre Fontanier en *Les figures du discours*, como un vínculo producido por la imaginación o el razonamiento del autor o el lector. De hecho, es evidente que Vallejo dotó al dinero de una máscara humana. Hasta le otorgó lo que es esencial a un poeta, esto es, el ejercicio del silencio, incluso no cualquier silencio sino aquellos que son *árdulos, chisporroteantes silencios*. Pero el poema no termina allí, en la animización, aunque termine como composición refiriéndose a un final o al resultado de un proceso. El tono grotesco y satírico del proceso de inversión conduce a su propia anulación, como si invirtiera de nuevo la inversión, por vía de una estrategia del barroco escatológico como última fase de la metamorfosis de lo humano antes de devenir-*la vida entera*. En este sentido la gradación físico-corporal de la prosopopeya llega a su degradación incontenente: el orín, como último estadio, repone otra vez el significante *oro*, secretado o expelido, en un mecanismo bastante similar a lo que había hecho con el guano. En este poema, el sujeto poético en la experiencia de shock en el espacio urbano se enfrenta con la pobreza en su manifestación más material: la pobreza —implantado el sistema capitalista— como resultado de la falta de dinero indispensable para asegurarse la subsistencia. El sujeto se objetiva para devenir un observador, un escudriñador, de la moneda que rueda hasta ser la vida misma en todas sus manifestaciones. Su distanciamiento como punto de vista cohibe a tal punto su capacidad de acción que todo el poema se vuelve, en verdad, un enunciado objetivante cuyo sujeto es el dinero. Frente a la acción de la moneda, el sujeto alucinado se retrae y sólo se registra a sí mismo como observador de una metamorfosis extraña y misteriosa. El grotesco y lo satírico, mediante un humor que se liga con lo escatológico, desestabilizan el tono desgarrado de la seriedad. Esta radiografía moderna del *dinero* que hace Vallejo en T XLVIII funciona en *Trilce* poniendo de relieve la especificidad del dinero en la ciudad: el núcleo *indiferente* de las cosas, paradójica *indiferencia* que la lectura simmeliana la vuelve proceso de aniquilación de la *diferencia* entre las cosas.

Este poema, como hemos visto, le otorga al dinero una presencia material, fundamento, en la textualidad, de la representación. De este modo, el dinero en la poesía vallejana aparece a través de la relación presencia/ausencia. Ya habíamos adelantado en el análisis emprendido acerca del *guano* en *Trilce* el lado de ausencia de la relación, lado que concitaba el valor-dinero latente en la

materia prima de la economía política peruana. Es evidente el trabajo de escritura que Vallejo hace a partir de *Trilce*: por un lado, en el entrevero-mezcla de lenguas como extraterritorialización producida desde el adentro de la propia lengua materna, Vallejo lleva a nivel de la lengua poética el lenguaje técnico-económico, lenguaje de la contabilidad, como si esa lengua extrañizada, que se establece en *Trilce*, buscara representar la experiencia del sujeto anclándola en la palabra estrictamente oriunda de la esfera económica; en este sentido, éste es uno de los lenguajes técnicos que conforman la lengua poética de *Trilce* a partir del cual se lleva a cabo un proceso de materialidad significativa. Por lo tanto, a partir de T XLVIII que resulta clave para la cuestión del dinero, *Trilce* enfrenta economía y lenguaje, circulación monetaria y circulación palabra²⁸. Es un enfrentamiento que no vuelve a ceder a la representación del sujeto en su relación con el dinero o con todas sus manifestaciones equivalentes. Se trata ahora de que la lengua poética incruste en su cuerpo los restos del lenguaje técnico-económico, cuya función en el libro es registrar la modernidad de la experiencia urbana de un sujeto enfrentado al dinero como núcleo *indiferente* de las cosas. José Cerna-Bazán ha estudiado, al detalle, todos los vocablos que en *Trilce* conforman este tipo de lenguaje de la tecnología contable y financiera: un conjunto de palabras como *tienda* (comercio), *carilla* (antigua moneda acuñada en Valencia), *talones* (parte de los cheques, pagarés, recibos), *girar* (la acción de enviar dinero), *exergo* (parte inscriptural de la moneda), *sol* (unidad monetaria del Perú), *negocio*, *valor*, *pagar*, *cobrar*, *garantía*, *tanteo* (manera de calcular), *columnario* (monedas de plata acuñadas en Latinoamérica durante el siglo XVIII), *erogar*, *portar*, *neto* (el peso de una mercancía y se aplica a su vez a la cantidad de dinero que corresponde exclusivamente a este concepto). Además, el mencionado crítico analiza los objetos de *Trilce* y construye una taxonomía triple mediante la cual puede describirse hasta qué punto éste es un libro cuya escritura trabaja con el imaginario correspondiente al mundo de la

²⁸ Jean-Joseph Goux en su libro *Freud, Marx Economie et Symbolique* (París, Editions du Seuil, 1973) analiza la metáfora monetaria en cuatro filósofos de la filosofía occidental: Zenón, Locke, Nietzsche y Bergson. Esta tipo de metáfora, la metáfora monetaria, recurrente en su aplicación al fenómeno del lenguaje, no es meramente un procedimiento accidental, exterior, sólo una fenomenología de lo analógico, sino la formulación de una "notable coherencia en el plano de la substituciones", lo cual revelaría una conciencia germinal de la correspondencia entre el intercambio económico y el intercambio significativo. Más adelante, Jean J. Goux emprenderá todo su análisis tomando como punto de partida lo que él denomina el proceso histórico-social de la simbolización en sentido amplio y no restringido tal como surge a partir de la génesis de la forma de los intercambios formulada por Karl Marx. escribe al respecto: "El término, que representa un concepto, y la moneda, que representa un valor, son ambos, al cabo de un proceso dialéctico comparable, equivalentes universales. Representan así *esencias* situadas más allá de lo múltiple y de lo sensible". pp. 183-185

economía y la dimensión financiera o contable estableciendo así una división entre los objetos tradicionales, los objetos-mercancías entre lo tradicional y lo moderno y los objetos ya producidos para el mercado moderno.²⁹

Nos parece que este análisis es no sólo pertinente sino emblemático de la manera como la lengua poética de *Trilce* se liga con el mundo de los objetos tradicionales y artesanales, sino también la entrada incipiente pero concreta de la mercancía en el mundo de *Los heraldos negros*, cuando éste asienta la estructura enunciativa en la tensión de los espacios sierra/ciudad. Sin embargo, desacordamos con la interpretación de José Cerna-Bazán de todo este proceso: “en la poesía va emergiendo así un imaginario materialista que más tarde aparecerá en el modo político y científico de aprehender la realidad de una sociedad moderna, marcada por el desarrollo del capitalismo. El paso que ha intentado mostrar del ámbito de Dios al terreno de la materia prefigura el desarrollo intelectual —que Mariátegui plasmará luego— lleva de los misterios teológicos, pasando por la abstracción metafísica, a los misterios de la economía y a la política”. Disentimos, básicamente, porque en Vallejo no hay cancelación absoluta de una etapa a la otra sino rearticulación, reconstitución de los elementos que formaban parte de su imaginario poético. Este tema lo expondremos más adelante, en el análisis de la poesía escrita en Europa. Pero, en este momento, es necesario volver sobre los misterios metafísicos o celestiales —al decir de Marx en *El Capital* al referirse a la mercancía-dinero— que el fetiche de la mercancía repone de modo casi fantasmagórico. El espesor conceptual de Marx a través de un lenguaje racional-científico pero, sobre todo, sumamente crítico del idealismo hegeliano, no puede aplicarse de ninguna manera en la conformación del discurso poético de César Vallejo, ni en la etapa de *Trilce* ni en la posterior europea, donde según parece sugerir Cerna-Bazán el poeta peruano accederá a un compromiso de implicancias político-científicas. Escapa, desde ya, a los límites de nuestro trabajo, rebatir esta posición crítica; sólo aludimos a ella respecto de nuestro planteamiento. Desde esta perspectiva, entonces, la materialidad de *Trilce* no erradica en absoluto los componentes teológicos de su imaginario poético: en todo caso, como intentaremos leer, las deudas económicas del sujeto gradualmente empobrecido en la ciudad se superpondrán a las deudas como faltas, próximas al concepto de *pecado* o *culpa*

²⁹ Remitimos al análisis que hace al respecto José Cerna-Bazán en *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*, Latinoamericana Editores Lima-Berkeley, Ann Arbor, 1995, pp. 196-198.

como nociones básicas del horizonte de su formación cristiana. Esta sobreimpresión de lo teológico sobre lo económico representa el espesor del mundo de las faltas que ya estaba inscripto en *Los heraldos negros* en “La cena miserable” (*hasta cuándo estaremos esperando/ lo que no se nos debe*) y que en *Trilce* se resignifica a través del proceso de alienación del sujeto, produciendo un efecto similar al que podemos leer en la literatura de Kafka y la formulación de una culpa gratuita o, al menos, incomprensible³⁰.

Por otro lado, la instancia *dinero*, al indicar una serie de sustracciones operadas precisamente para devenir el *equivalente general*³¹ en la circulación económica, determina las imágenes de la lengua poética. Esta determinación del dinero como ausencia se da en una serie de operaciones recurrentes: la materialidad de la imagen, la abstracción de la frase-versal, la insistente formulación de negatividades que tienen lugar en el niveles lingüístico-poemáticos, es decir, tanto en la materialidad de la lengua como en la materialidad de la composición. Se trata de la relación presencia/ausencia del dinero que bascula entre una mayor representación del dinero y una ausencia solapada, vibrante en

³⁰ Sólo en dos trabajos críticos, concretamente el de Rafael Gutiérrez Girardot y el de Delfina Muschiatti, hemos leído la relación de la poesía de Vallejo con la literatura de Franz Kafka. No olvidemos que ya en el poema-prólogo de *Los heraldos negros* escribe que *todo lo vivido/se empoza como charco de culpa en la mirada*. Se trata de los artículos “La muerte de Dios” del crítico colombiano en *Aproximaciones a César Vallejo*, Angel Flores (comp.), New York, Las America Publishing, 1973; y de la argentina “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo y Oliverio Girondo)” en *Filología* Año XXIII, 1, 1988, UNBA, Fac.de Fill y Letras, Instituto de Filología y Lit. Hispánicas “Dr. Amado Alonso, pp. 127-149.

³¹ Jean-Joseph Goux en la sección “Moneda y lenguaje”, del libro ya citado, analiza la solidaridad entre el *idealismo filosófico* y la *economía monetaria* y plantea que pertenecen “al movimiento general al mismo momento del proceso histórico-social de la simbolización, en el sentido más amplio y de ningún modo restringido al aspecto semiótico, que debemos dar a ese término a partir de la génesis de la forma de los intercambios que describió Marx”. pp.183-184. Por lo tanto, Goux propone encontrar la raíz de esta idealización en el hallazgo de una *equivalencia* entre dos cosas diferentes, *equivalencia* ésta que deviene una medida común entre las cosas. Para lograr esta *equivalencia* (ligada a la función simbólica que permite los intercambios sociales) debió ser indispensable llevar a cabo la eliminación de las diferencias no-pertinentes. La diferencia, que se supone es, se da entre la mercancía como cuerpo y la mercancía como valor. Desde esta perspectiva, el dinero aparece como ligado a esta sustracción: a causa del dinero como quintaesencia de las mercancías, el *valor* se desgaja, se aparta, se sustrae de la mercancía *como si fuera una sustancia metafísica e insubstancial*, escribió Marx. Es interesante, al respecto, lo que escribe sobre esta cuestión Tom Bottomore “En realidad, una de las principales críticas que Marx dirigió a sus predecesores en materia de economía política, especialmente contra Smith y Ricardo, señala el olvido por parte de éstos de *la forma del valor*, su estudio de ésta como si fuera algo externo a la naturaleza de la mercancía y, por consiguiente, su incapacidad de comprender por qué se expresa el trabajo en *valor* y por qué su medida (tiempo de trabajo socialmente necesario) se expresa en sumas de dinero /.../ Sólo mostrando que el *valor* se expresa necesariamente en *forma de valor de intercambio* es posible comprender que el *valor* se expresa como sumas de dinero, que la forma de valor implica la forma de dinero. La teoría de Marx sobre el valor es, de este modo, al mismo tiempo, su teoría del dinero”. op. cit. pp 774-775.

su materialidad: *la moneda latente* debajo de la sustracción o la quita que el discurso poético realiza en lo lingüístico-retórico por medio de omisiones o de elipsis, y en lo composicional, por medio de cortes, amputaciones, desgajamientos. Esta ausencia de representación de dinero (no la ausencia de dinero como falta constante del sujeto) opera de tal modo que determina muchos de los componentes de la lengua poética en diversos niveles. En este sentido, acordamos con Julio Ortega cuando sostiene que el pasaje de *Los heraldos negros* a *Trilce* consiste en el tránsito de la expresividad a la materialidad del lenguaje, la cual genera *una economía de sustracción signica*. Esta economía de sustracción es el lenguaje como producción misma, vale decir, no resultado sino desarrollo, actividad en proceso. Podríamos entonces leer desde *Los heraldos negros* a *España, aparta de mí este cáliz* esta materialidad equivalente al dinero como una presencia ausente, como la moneda latente que sin embargo obtiene su inscripción en la materialidad de la lengua, del significante, y en las imágenes recurrentes a lo largo del recorrido. Es la línea que inicia *Los heraldos negros* con los ejemplos ya citados — de *flojo coñac* o *mal kerosene* o *cigarro carcomido*. El valor de estos objetos en cuanto mercancías se vuelve por un lado en el discurso poético un valor negativizado y, por otro, ya producen un desplazamiento orientado menos a lo simbólico al intensificar aun más su valor material, su valor en el mercado: el valor que se transforma en *dinero*, sin el cual es imposible obtener estos objetos fuera del mercado. Esta línea abierta en el primer libro en *Trilce* se exagera a través de todas las estrategias textuales analizadas y que serán recurrentes de otro tipo de discurso. De ellos señalamos las frases restrictivas de efectos negativos: como el verso trílrico *sin madre, sin amada, sin porfía* donde el *sin* es la marca del huérfano y del vacío entendido como la falta, la sustracción de aquello que se plantea como una necesidad para el sujeto en todos los sentidos —desde las necesidades más primarias o elementales a las más entrañablemente decisivas, como el erotismo o el amor materno-filial. Como ondas concéntricas, este mismo tipo discursivo puede leerse en la poesía escrita en Europa: desde el *Oh, botella sin vino* al famoso verso *la cantidad de dinero que cuesta el ser pobre*. Mientras el primer ejemplo señala otra vez el vacío, en este caso, vacío no sólo significa falta de contenido sino también la manera con que la botella envuelve, encubre, solapa la falta que deviene sustracción; el segundo, en cambio, prolonga la imagen indigente del sujeto para mostrar que la pobreza es, en la modernidad, una restricción costosa en los dos sentidos: implica un padecer físico y un precio económico traducible a dinero.

El análisis de la tensión sierra/ciudad a través de la estructura enunciativa del yo lírico que hace Julio Ortega del poema "Idilio muerto" —en el artículo ya citado— arroja como resultado la confrontación de dos alfabetos del mundo, el código rural y el código urbano, como un proceso de reformulación de la naturaleza y la cultura :

Si la palabra rural otorga las pruebas de la identidad, el sentido de la pertenencia, el contexto sustentador del hogar, la noción fecunda de la naturaleza, el intercambio realizador de los signos ; la palabra urbana, en cambio, aparece sin razón social y no sólo por la angustia que la hace zozobrar sino porque el habla ocurre en la errancia del sentido. *Los heraldos negros* y *Trilce* plantean esas dicotomías bastante explícitas. En cambio, en la serie de poemas póstumos la palabra ocurre en la dimensión urbana más moderna : el espacio del exilio, donde el paisaje social desligado es el ámbito de una crisis, ya no de la tradición sino del sentido mismo (exploración que es metafísica y política, cristiana y materialista) del sujeto y sus palabras. El sujeto de la orfandad es ahora el desocupado, cuyo soliloquio desgarrado a la par que contradice el optimismo civilizatorio, promueve una subversión donde lo natural rehaga el camino de la cultura. En *España aparta de mí este cáliz* habla este sujeto desde sus batallas, en una utopía hecha con los elementos del apocalipsis, a nombre de una radical revolución permanente que fuese un nuevo cristianismo. Mientras que le habla rural y premoderna sustenta al poeta de la tribu, ritualista, oficiante ; el habla apocalíptica, por su parte, suscita al poeta profético, más allá de lo natural y lo sabido, en la pura subversión del discurso.³²

La larga cita de Ortega nos sirve, por un lado, para adelantar el proceso del yo lírico en el recorrido del discurso poético y, por otro, para disentir en la formulación de los cambios de un sujeto poético demasiado apegado a las inflexiones de la historia. No porque la poesía vallejiana les dé la espalda sino por el hecho de que la topografía anticipa en la textualidad la experiencia que el sujeto biográfico habrá de realizar. Aquí anticipación no implica capacidad profética, aunque en el párrafo citado, Ortega sostenga la figura de un poeta profético en *España aparta de mí este cáliz*. Que la poesía adelante la dimensión de una experiencia significa más bien, desde el poema, un plano simbólico donde el sentido extrae de su experiencia un enunciado lírico como enunciado de realidad. Hacer coincidir este último con la experiencia real y auténtica como instancia de confirmación, es precisamente el equívoco del que la teoría de Hamburger pone a salvo : si no, la biografía deviene el único texto legitimante desde el afuera del texto

³² Julio Ortega, "La hermenéutica vallejiana y el hablar materno" en *César Vallejo- Obra*

poético. Nuestra lectura intenta leer que “la dimensión urbana más moderna” que para Julio Ortega es el espacio del exilio del cuerpo-Vallejo en Europa, ya está exiliado en *Trilce*, como quisiéramos probar, en otro cuerpo, el de la lengua, como el exilio más radical del sujeto que se construye en los textos poéticos.

La hipótesis ya varias veces enunciada en este trabajo acerca de que primero hay un exilio de la lengua anterior al exilio del cuerpo-Vallejo, puede ser analizada en este momento del recorrido, el pasaje de *Los heraldos negros* a *Trilce*: en este aspecto, el impacto de Lima incide en el texto poético más violentamente, a juzgar por el estallido de una lengua que consigue extraterritorializar al sujeto desde el adentro de ella misma. Nos parece que la nueva articulación del sujeto después de *Trilce*, cuando el cuerpo-Vallejo esté fuera del territorio de pertenencia (sobreimpreso al territorio nacional al que nunca regresa, reeditando la experiencia emblemática del Inca Garcilaso de la Vega) y se plantee las inflexiones del exilio como espacio extranjero, no se da porque ese cuerpo experimenta al decir de Ortega *la dimensión urbana más moderna* sino porque radicaliza, en todo caso, lo que ya fue una experiencia crucial en Lima. Esta radicalización implica un progresivo empobrecimiento y proletarización, como proceso que termina en el decurso biográfico con el hambre, y en el texto poético definiendo el nombre del capitalismo como *execrable sistema*.

El pasaje de *Trilce* a la poesía escrita en Europa es un pasaje textual: un pasaje que va del exilio de la lengua materna, que extraterritorializa al sujeto de su propio adentro como primer espacio de pertenencia, a un sujeto en exilio como fuera del territorio nacional que se aposenta en la lengua materna y permanece en ella en íntima fidelidad. El texto poético, sostenemos, trabaja las inflexiones del decurso biográfico. Si entonces planteamos que el pasaje textual es un pasaje del exilio de la lengua materna a la maternización del exilio, es posible plantear el exilio del cuerpo-Vallejo sin desligarlo del hermetismo de la lengua poética iniciada en *Los heraldos negros* y radicalizada en *Trilce* e inscribir, además, la dimensión de su experiencia en un registro más transparente en lo referencial, pero teniendo en cuenta que como poeta pobre sin dinero, en la flagrante pauperización de los niveles más elementales de la existencia, apelará a su escritura poética anterior tomada como material ya elaborado, tratada como la materia prima que le falta en las condiciones indigentes de enunciación. Desde esta perspectiva, la poesía póstuma se escribe sobre la escritura. En esta escritura-palimpsesto en franco

proceso de reciclaje, se aprovechan las sagradas escrituras de su escritura pero ahora se la somete, en tanto originada de su *Weltanschauung* cristiana, a la formulación de una utopía mesiánica y proletaria. Reciclaje de lo escrito al que se suma todos los añadidos posibles que se le ofrece de lo ya escrito, cuyo costo no implica dinero: la epístola, la salutación, el sermón, las plegarias, los rezos, los himnos, el responso, el lema, los graffittis, las citas, las alusiones, las locuciones, los giros cristalizados, las escenas bíblicas, el tono de los manifiestos. Como antes en *Trilce* extrañiza la lengua materna con los restos de diversos lenguajes codificados, ahora recolecta los restos de géneros desde las formalizaciones discursivas a sus más mínimas partículas, pero no para extrañizar la lengua sino para acercarse a ella y hacerla decir y comunicar, sin estar dispuesto a sacrificar el hermetismo de la lengua poética.

El pasaje de *Trilce* a la poesía escrita en Europa es un pasaje textual: de la extraterritorialización de la lengua a su re-alfabetización, de su a- y su desgramatización a su recuperación, de un sujeto in-fiel que escribió sobre, con y contra la lengua materna otra lengua, a un sujeto que vuelve a ella con íntima fidelidad. Es evidente la incidencia del referente sobre *España, aparta de mí este cáliz* pero no deja de serlo también el hecho de que es una vuelta a la lengua y al alfabeto sin perder el hermetismo.

Ladrones de oro

Es crucial, para nuestro trabajo, inscribir esta etapa de la poesía de Vallejo (1923-1937) en la *colisión sincrónica* según el planteo de Amálio Pinheiro en su libro *O abalo corpografico*: se trata de una sintonía entre la construcción espontánea de una voz y el descriframiento textual que la lectura impone. Para nosotros esta sintonización operada en el proceso escritura-lectura es imprescindible: la *colisión sincrónica* establece una suerte de dialéctica entre continuidad del recorrido del discurso poético y un movimiento en pugna que rearticula las fases del trayecto en un momento aparentemente disruptivo en la totalidad de su reformulación, pero el proceso de lectura *hace resaltar marcas escriturarias hasta entonces adormecidas*³³.

Nos interesa considerar la etapa de la poesía de Vallejo escrita

³³ Amálio Pinheiro, op, cit. pp. 45-48

concretamente en Europa como una escritura en relación con *Trilce*. Por esta razón, nuestro objeto es la manera de reformular la relación sujeto y dinero en las dos textualidades póstumas, vale decir, *Poemas Humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*³⁴ atendiendo a la estructura enunciativa que hace al sujeto poético y la doble faz de la experiencia de la vida y de la lengua. La *colisión sincrónica* del orden de la lengua implica retomar el punto al que llegó un libro como *Trilce*. Ya lo adelantamos: en esta etapa post-trilce el sujeto articula con la lengua materna otro tipo de relación distinta, en sus postulados básicos, a la extraterritorialización desde su propio adentro que había hecho *Trilce* construyendo una lengua extrañizada, una *lengua hipotética* como la denominó el crítico argentino Nicolás

³⁴ El problema de la ediciones de los dos textos mencionados (que son tres si se considera a *Poemas en prosa* como un libro independiente de *Poemas Humanos*) es bastante complejo. Por ejemplo, en la edición de Moncloa (Lima, 1968), *Poemas en prosa* era considerado un libro autónomo. Recordemos que la edición de 1939 de Raúl Porras Barrenechea en Editions Presses Modernes los tres conjuntos aparecían bajo el título de *Poemas Humanos*. 1) la fecha de los *Poemas en prosa* puede oscilar entre 1921 y 1927 y está conformado por un conjunto de 13 composiciones. 2) el título otorgado a *Poemas humanos* concretamente se debe a la decisión de su viuda Georgette conjuntamente con Porras Barrenechea. Este título fue el centro de una polémica entre la viuda y Juan Larrea, amigo del poeta. En esta disputa Luis Monguió, uno de los primeros exégetas de la poesía vallejiana, aprueba la decisión del título. No así Juan Larrea, quien sostiene que al poeta peruano hubiera aborrecido tal título, pues él es testigo oral de que a Vallejo "le apetecía publicar un libro que se titulase *Nómina de huesos*". Por su parte Georgette de Vallejo escribe en sus *Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos* (En: Lima, Moncloa Editores, 1968) lo siguiente: "En 1931 Vallejo menciona como título *Arsenal de trabajo* traído de su tercer viaje a la Unión Soviética. Cuatro o cinco años más tarde, anota en cambio *Poemas humanos*. Al publicar los versos póstumos de Vallejo, el doctor Porras y yo quedamos perplejos. *Poemas humanos* nos desagradaba a los dos. *Arsenal de trabajo* es rebuscado y hasta snob en su género. Finalmente, y bien a pesar nuestro, nos decidimos por *Poemas humanos*". Las citas pertenecen al libro de Francisco Martínez García, *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta* (En: León, Colegio Universitario de León, 1976). Estas composiciones que hoy aparecen entonces bajo el título de *Poemas humanos* pertenecen al periodo 1925-1937 y todas ellas, a juzgar por los problemas filológicos que acarrearán en sí, fueron muy retocadas por el propio Vallejo, durante ese largo periodo. De hecho, la mayoría de los originales están fechados en 1937 y sobre todo en los meses de septiembre, octubre y noviembre. 3) El libro que aparece bajo el título de *España, aparta de mí este cáliz* es un poemario compuesto de 15 composiciones en verso; la extensión de éstas varía bastante: el "Himno a los voluntarios de la República" consta de 176 versos y la composición más breve es el poema XI "Miré el cadáver" de sólo 14 versos. Los originales demuestran otro plan por parte de Vallejo en la composición de este libro que en un primer momento era el siguiente: "Himno a los voluntarios de la República", "Batallas" (I, II, III, IV, V, VI, VII), "Imagen española de la muerte", "Cortejo tras la toma de Bilbao", "Pequeño responso a un héroe de la República", "Después de la batalla de Madrid", "Masa", "Himno fúnebre a los escombros de Durango" y "España, aparta de mí este cáliz". Ahora bien, una numeración en números romanos dejó el plan con esta composición: I. "Himno a los voluntarios de la República"; II "Batallas"; III (sin título) cuyo primero verso es *Solía escribir con su dedo grande en el aire*; IV (sin título): *Los mendigos pelean por España*; V "Imagen española de la muerte"; VI "Cortejo tras la toma de Bilbao"; VII (sin título): *Varios días al aire, compañeros*; VIII (sin título): *Aquí, Ramón Collar*; IX "Pequeño responso a un héroe de la República"; X "Invierno en la batalla de Teruel"; XI (sin título): *Miré el cadáver*; XII "Masa"; XIII "Redoble fúnebre a los escombros de Durango"; XIV (sin título): *Cuidate, España*; XV: "España, aparta de mí este cáliz". La primera edición de *España, aparta de mí este cáliz* fue ilustrada por Pablo Picasso y tal como se enuncia en la portada realizada por los "Soldados de la República" quienes fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas para las *Ediciones Literarias del Comisariado del Ejército del Este*, durante la guerra de la Independencia, Año de 1939.

Rosa en la medida en que la mezcla operada con diversos lenguajes la llevaba casi a una radicalidad tan extrema que devenía casi una hipótesis de lengua —una lengua figurada— conjetural a la vez que una lengua como pura posibilidad, como pura inminencia. En los dos libros mencionados —reunidos como tales póstumamente— el sujeto radicaliza aun más su experiencia de tensión entre sierra y ciudad y a partir de ésta, como ya lo analizamos, la pauperización creciente por la falta de dinero. Es en esta etapa que la experiencia da un paso más adelante y decisivo, porque culmina en el texto biográfico, con la muerte cuya causa más verosímil fue el hambre, uno de los tópicos más recurrentes de la poesía. Sin embargo, mientras el cuerpo-Vallejo está *fuera* de la zona natal andina y el territorio de la nación, los textos poéticos plantean por el contrario un *adentro*, un *adentro* de la lengua materna en la medida en que el sujeto, después de la explosión trícica, decide la vuelta a la lengua materna, a la lengua como primer lugar de pertenencia del sujeto. Bajo estas nuevas condiciones, esa vuelta no es hacia la lengua moderno-simbolista recamada todavía de sedas y materiales resistentes (desde la incaica *terracota* a las lujosas *porcelanas* como núcleo de un sincretismo operado a partir de la estética parnasiana) sino hacia una que habilite al sujeto a continuar con la tarea de traducción *económica dineraria* ya iniciada en *Los heraldos negros* y con la tarea propia de esta etapa sincrónica: la tarea de *realfabetización* de la lengua materna descalabrada y extrañizada en *Trilce*. Realfabetizar la lengua implica volver a la gramática, volver a ser maestro de analfabetos y, al mismo tiempo, mantener el hermetismo de la lengua poética. Tensión ésta que retraduce la tensión-núcleo de todas, sierra/ciudad. El mundo de las faltas termina de completarse, en *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*, en un recorrido que va de la lengua a la lengua. A la falta de dinero en tanto condición del sujeto pobre situado en la ciudad, se le añade ahora otra falta: la falta de alfabeto y la necesidad propia del sujeto por regramaticalizar su lengua y enseñar a escribirla al semejante analfabeto. Es en este sentido y partiendo de los textos poéticos que puede plantearse que la última etapa de la escritura vallejana representa una dimensión más colectiva del sujeto, pero sólo en la medida en que el otro es representado como un semejante para mí y yo un semejante para el otro. Repetimos. Tomando como punto de partida los textos poéticos: más que confrontar el texto biográfico como ha hecho la mayoría de la crítica (sus años de miseria, sus viajes a Rusia, su militancia en el partido comunista, su participación en la lucha por la República española) el sujeto poético retorna a su casa y desde

ese adentro de la lengua continúa su corrosiva crítica de la economía capitalista y el dinero. Paradójicamente desde el adentro de la lengua materna y desde el afuera del cuerpo-Vallejo de su territorio. Esta es la *colisión sincrónica* que se rearticula en los dos libros póstumos. A partir de este reestructuramiento lingüístico cuya actividad locutoria hace al sujeto sujeto —tal como venimos trabajando— se producen dos instancias importantes : por un lado, se continúa la enunciación del sujeto poético desde la ciudad reactualizando la tensión sierra/ciudad³⁵ (y lo que de ésta era crucial en los dos primeros libros, esto es, el proceso de la memoria como nostalgia y como resistencia a la alienación urbana) y, por el otro, se materializa lo que podríamos denominar una utopía proletaria-mesiánica que funciona como una proyección del modo como el recuerdo del tramo anterior había ofrecido la posibilidad de desalienación. Por estas razones, consideramos improductivas las nociones con las que la mayoría de la crítica suele dar cuenta del pasaje de *Trilce* a los conjuntos poemáticos póstumos a través de las disyunciones individual/colectivo o personal/social. En absoluto son éstas categorías eficientes a la hora de analizar la manera como Vallejo colisiona su poesía desde la instancia necesariamente sincrónica en la que escribe. Al respecto, consideramos una vez

³⁵ Hay una serie de poemas tanto en *Poemas en prosa* como en *Poemas humanos* donde vuelve a aparecer la estructura enunciativa como tensión sierra/ciudad desde el espacio de la ciudad. Excede a nuestro análisis este aspecto, pero queremos probar, con los textos, hasta qué punto la escritura última de Vallejo mantiene esta tensión que consideramos básica y productiva de la operación poética. Desde la primera composición que abre los *Poemas en prosa* “En buen sentido” donde leemos en la primera oración *Hay, MADRE, un sitio en el mundo, que se llama París*. Pasando por “La violencia de las horas” en la que un recuento necrológico de los muertos de su memoria en que aparecen nombrados personajes que pertenecen a la saga familiar : Doña Antonia, el cura Santiago (que había aparecido en TIII : *Da las seis el ciego Santiago, y ya está muy oscuro*), Lucas, el cuñado, etc por un texto como “Lánguidamente su licor” donde vuelve el sujeto a escribir la escena familiar con la madre, el padre y las hermanas como en TIII y TXLI. El poema “Voy a hablar de la esperanza” de *Poemas en prosa* es muy importante porque retoma de *Trilce* lo que será una marca gravitante en la poética vallejana : el nombre propio ya que en el libro de 1922 leemos : *Samain diría el aire es quieto y de una contenida/trisreza.// Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada/ lintero a cada hebra de cabello perdido*. Y en este conjunto de poemas en prosa escribe : *Yo no sufro este dolor como César Vallejo*. En los *Poemas Humanos* hay una serie de poemas que retoman la nostalgia por el mundo de la sierra, la zona natal andina, con el sentido de resistir la alienación urbana mediante un código rural portador de registros de identidad como zona de pertenencia ; ellos son “Fue domingo en las claras orejas de mi burro” (*de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza)*) verso contrapuesto a otro de la misma composición donde escribe el espacio de enunciación del sujeto : *Y entonces sueño en una piedra ... lluvia y sol en Europa, y cómo toso ! ¡cómo vivo ! ¡cómo meduele el pelo al columbrar los siglos semanales !*) ; en el poema “Telúrica y magnética” se hace mención a la *Mecánica sincera y peruanísima, / la del cerro colorado !* y se nomina un catálogo andino : vicuñas, papales, cebadales, cordillera, el oro como metal, los cuyes, los cóndores (aunque en este caso como impugnación a la retórica de Santos Chocano, la sierra del Perú, las hojas de coca. Este listado construye su síntesis en *finas madrugada arqueológicas* y se opone al espacio urbano parisino a través de *Rotación de tardes modernas*. Nótese de paso que la tensión está dada entre el ámbito de la madrugada para la sierra como inicio del día, momento de vísperas, de promesa y luminosidad y el de la tarde para la ciudad, momento de declinación y decadencia, umbral de la noche, imagen con la que liga espacio urbano a modernidad en una instancia percibida como decadente. La sierra sigue connotando el núcleo de su imaginario poético como resistencia a los procesos alienantes.

más un criterio crítico acertado en Delfina Muschietti, que define esta utopía como un refugio en la esfera de lo colectivo, pero en la medida en que desde allí puede seguir resistiendo los embates del secuestro social. Por eso Muschietti lo enuncia, ya no en la disyunción individual/colectivo sino como la construcción *de un cuerpo solidario en el cuerpo del otro*. De más está decir que lo social no estuvo nunca ausente ni siquiera en la poesía juvenil de Vallejo. Se trata de leer su entramado en la textualidad poética y las múltiples estrategias que el sujeto teje en ella.

Si es posible tomar en su conjunto la poesía póstuma vallejana, no lo es menos pensarla como un tramo organizado bajo dos instancias decisivas que parecen superponerse: un grado más radical de la creciente pauperización del sujeto cuyo centro gira siempre alrededor de la falta de dinero en el sentido de que el círculo concéntrico alcanza su mayor amplitud (el mismo había tenido lugar en *Trilce* y había encontrado una manera de enunciarlo como *oro en desgracia*) y su derivación en una visión utópica en *España, aparta de mí este cáliz* que, pensada desde el recorrido del discurso poético, no significa en absoluto un ex-abrupto, sino por el contrario la posibilidad de recompagnar la poesía inmediatamente previa e incluso los libros anteriores. Por eso las citas-emblemas dan cuenta de un pasaje que va de *los ladrones de oro* de los *Poemas Humanos* al *oro súbito: el oro mismo será entonces de oro*. Ya en la formulación de los enunciados puede notarse en el primero la referencia reactualizada pero destitutiva del capitalismo económico y ya en el segundo un trabajo de restitución. El tono podría marcar una diferencia entre las dos instancias conformadora de la poesía póstuma pero ambas se constituyen a partir de la vuelta a la lengua materna.

Si en *Trilce* el dinero inauguraba la relación presencia/ausencia, en la poesía póstuma el *dinero* reconfirma este juego de cercanía y lejanía y su aparición en la materialidad de las imágenes multiplica el *dinero* en alusiones o menciones, desdora el metal-oro contiguo siempre a la sierra peruana y, sobre todo, avanza en una línea incipiente en *Los heraldos negros* y ya planteada en *Trilce*, que ahora asume los registros de tonos más sarcásticos: el ejercicio de ironización acerca de una economía percibida como un callejón sin salida. En *Trilce*, el sujeto había podido —crítica al capitalismo aparte— autoironizarse, tomarse el pelo a sí mismo a partir del discurso moderno-simbolista de *Los heraldos negros*. La ironía entonces como procedimiento radiografía de un modo obsesivo, pero diáfano, todas las

carencias producidas por la falta de *dinero* y, al mismo tiempo, comienza un proceso de restitución de todo lo que el capitalismo había ido quitando en su progresiva y radical irrupción. Por eso, inscripto el discurso poético en esta vuelta a la lengua materna en tanto recuperación gramatical de conjunto de normas y excepciones, conjugaciones y accidentes, el sujeto no abandona el hermetismo pero lo alude directamente (aún sin llegar a nombrar) como sucede en el poema "Por último, sin ese buen aroma sucesivo", cuando el sujeto apostrofa al capitalismo y lo llama *Execrable sistema*. El poema dice así :

Por último, sin ese buen aroma sucesivo,
sin él,
sin su cociente melancólico,
cierra su manto mi ventaja suave,
mis condiciones cierran sus cajitas.

¡Ay, cómo la sensación arruga tanto!
¡ay, cómo una idea fija me ha entrado en una uña!
Albino, áspero, abierto, con temblorosa hectárea,
mi deleite cae viernes,
mas mi triste tristumbre se compone de cólera y tristeza
y, a su borde arenoso e indoloro,
la sensación me arruga, me arrincona.

Ladrones de oro, víctimas de plata :
el oro que robara yo a mis víctimas,
¡rico de mí olvidándolo!
la plata que robara a mis ladrones,
¡pobre de mí olvidándolo!

Execrable sistema, clima en nombre del cielo, del bronquio y la
quebrada,
la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre...

Como puede corroborarse en este poema en particular (la apreciación puede hacerse extensiva a todo el libro *Poemas humanos* y también, en menor grado, a *España, aparta de mí este cáliz*) se trata de una composición que mantiene una base hermética y, al mismo tiempo, construye una locución aparentemente comunicativa por parte del sujeto poético que despliega aspectos pragmáticos de su locución. Este lo hace a través de giros coloquiales, de apóstrofes, de exclamaciones, de interjecciones, del empleo de contrarios, que conducen a revitalizar un nivel de transparencia semántica en la medida en que logra un efecto de deshermetización. A medias, de todos modos, como un delicado equilibrio entre lo hermético y lo coloquial. El sujeto aparece metonimizado mediante de

connotaciones que se orientan hacia la esfera económica (*mi ventaja y mis condiciones*) y que forman parte de una estructura ordenada quiasmáticamente: (*cierra su manto mi ventaja suave/ mis condiciones cierran sus cajitas*). No es azaroso que el poema recurra a este tipo de retórica sintáctica. La primera estrofa sitúa al sujeto a través de una figuración metonímica de sí mismo enfrentado a una operación de cierre. A partir de la mención a *cajitas*, puede entenderse el cierre como una operación comercial puesto que el diminutivo *cajitas* ironiza por disminución el presumible valor-dinero que pueda contener la caja en manos de un sujeto desposeído. Este es el principio irónico que inaugura el poema: el contrasentido paradójico que se establece entre un sujeto tan pobre que sólo posee un aroma y una presumible operación comercial descrita a través de un diminutivo que la minimiza y banaliza. Lo que otorga un asidero para la construcción de una descripción sólida de la formulación del poema en detrimento de su base hermética es la red de referencias al *dinero* —y no sólo el último verso espectacular por su enunciación paradójica *la enorme cantidad de dinero que cuesta el ser pobre* (paralelo este verso al *con el oro de no tener nada*, de Trilce). También apostrofa al capitalismo como *Execrable sistema*, habla de los ricos y los pobres como ladrones y víctimas, se lleva a cabo un uso del oro y la plata que se cruzan en un juego dialéctico para invertir las posiciones contrarias. Y además opera otro tipo de efectos construidos en un marco de referencialidad más amplio dentro de la escritura-Vallejo. Se trata de la red de vinculaciones temático-formales a través del proceso de la lectura —en la dirección definida por Amálio Pinheiro—³⁶ portadora de aquellas significaciones *adormecidas* en otros tramos de la

³⁶ Beda Allemann en su excelente ensayo "La ironía como principio literario" (En: *Literatura y reflexión II*, Buenos Aires, Alfa, 1976, Colección dirigida por Rafael Gutiérrez Girardot, Ernesto Garzón Valdéz y Héctor A. Murena, pp.7-26) describe, a grandes rasgos, tres tipos de ironía: 1) la ironía de la filosofía clásica considerada como un punto de vista y una actitud del autor cuya figura señera sería Sócrates; 2) la ironía como artificio retórico que consistiría en una manera *irónica* de hablar y es aquella que aparece definida como una contraposición transparente entre lo dicho literalmente y lo dicho propiamente; para Allemann este tipo de ironía heredera de la noción temprano-romántica de Friedrich Schlegel es una marca de estilo y el vehículo de una voz crítica. Da como ejemplo de la ironía la famosa frase del parlamento de Marco Antonio en la obra *Julio César* de Shakespeare cuando dice: *And Brutus is an honourable man*. Y 3) la ironía como un estado del mundo que revela la estructura social de la post-guerra como ocurre en la novela de Musil *El hombre sin atributos*. Ahora bien, lo que nos interesa sobre todo es la teorización de Allemann acerca de la constitución paradójica de la ironía como artificio. En esta dirección recuerda una idea de Schlegel. Este sostenía que sobre la ironía sólo quedaba por hacer enunciados paradójicos o irónicos. A partir de esta postura, Allemann trabaja sobre el grado de efecto irónico que pueda obtener un texto y afirma que para lograrlo es necesario prescindir de las señales que tornen previsible la aparición de la ironía. Por lo tanto, el grado de efecto irónico --escribe el crítico alemán-- es inversamente proporcional al contexto de señales que un texto pueda ofrecer, esto es, la ironía debe cumplir la ley de la imprevisibilidad textual. Este aspecto contradecir la definición que el crítico hace de ella al definirla como una contraposición *transparente* entre lo dicho literalmente y lo dicho propiamente. Allemann escribe: "La ironía adquiere su cualidad

escritura : los procesos de ironización que es posible leer en las cartas escritas a sus amigos obtienen su correlato en la escritura poética. El paralelo es evidente : en el epistolario se sindicaba al capitalismo como *estafa capitalista* y lo que produce es *la cólera del paria o el pobre indígena que se queda al margen del festín*. De un modo casi idéntico, en este poema sin fecha, al capitalismo se lo sindicaba de *Execrable sistema* y el efecto que produce en el sujeto es también *cólera* pero también *tristeza*, otro tema recurrente en su escritura epistolar.

El principio constructivo del tono de la composición es la ironía. Y como había ocurrido ya en *Trilce* con la prosopopeya de T XLVIII, la ironía es una figura de pensamiento, pues hay una reflexión que le es inmanente y un juego dialéctico del decir. Es, como figura retórica, una contraposición entre lo dicho literalmente y lo dicho propiamente pero una contraposición *transparente*, puesto que sólo sobre esta transparencia puede afincarse su necesaria simulación de decir lo contrario de lo dicho. En este caso, el poema está menos construido como una ironía específicamente literaria, esto es, como puro artificio retórico, que como una composición de efectos irónicos. En el poema aparece el artificio en la medida en que es un modo *irónico* de hablar pero, al mismo tiempo, extrae su máximo provecho de la constitución paradójica que la ironía puede proveer en tanto artificio. El crítico inglés James Higgins define como *ironía cruel* la que se construye en este poema porque el sujeto aparece como “un pobre que se describe a sí mismo como un financista que tendría que hacer bancarrota si no fuera porque todavía posee un valor, el aroma, *un buen aroma sucesivo*”. Además, Higgins compara la figura de este indigente a punto de la quiebra con Chaplin porque, como éste, aquél también se entrega a la fantasía en medio de la miseria³⁷. Nótese de paso que la crónica, como hemos tratado de analizar en otra sección, eligió precisamente la figura de Chaplin (junto a otra no menos significativa, la de León Bloy) para

específica del hecho de que la diferencia es transparente para el iniciado e iniciado es todo el que comprende lo irónico de la ironía. En esto consiste el encanto seductor del hablar irónico, en que deja ver pues otra cosa y más de lo que dice literalmente. En esta diferencia se contiene, desde el punto de vista puramente formal, toda la dialéctica y la reflexividad que se puede adjudicar a la ironía”. p.12.

³⁷ Pertenece al libro *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo XXI, 1970. Citado ahora de la edición de Ricardo González Vigil, p.527. Escribe el crítico inglés : “Pero hay una ironía cruel en su fantasía porque su único valor es *un buen aroma*, el olor de flores o de comida. Por su insignificancia este valor acentúa lo completa que es su privación”. Y explica el verso final afirmando que en una sociedad tan absurda como la que vive, el sujeto necesita dinero incluso para ser pobre y que hasta las pocas monedas necesarias para mantener una vida elemental pueden representar una fortuna para el pobre. p.527. De todas maneras, nos parece que el efecto irónico del poema supera estas explicaciones.

componer una imagen de sujeto indigente en el marco de la sociedad burguesa y capitalista. Muchos críticos han hecho mención, dicho sea de paso, a cierto parentesco entre Vallejo y Chaplin como figuras emblemáticas de la pobreza en los *Tiempos modernos*³⁸. Este sería otro ejemplo de la manera como la textualidad-Vallejo conforma una serie de significaciones que surgen del movimiento progresivo/regresivo del proceso de lectura por las razones que daremos a continuación. Si se acepta esta imagen chaplinesca como característica de la constitución de este sujeto, cabría entonces vincularla con la descripción que hace el cronista Vallejo del mismo Chaplin, después de la profunda impresión que le causó la proyección de la película “La quimera del oro”, en la crónica “La pasión de Charles Chaplin”. (“La película *En pos del oro* de Charles Chaplin formula la mejor requisitoria de justicia social de que ha sido capaz hasta ahora el arte *d’après-guerre*. Los europeos de fin de siglo pasado, que el escepticismo literario y el materialismo científico no pudieron ganar para la vida, pasan por este film, formando un tormentoso friso de miseria, de codicia y de desesperación. Son los heraldos de la Revolución rusa”³⁹).

El poema trabaja con la miseria rotunda (sólo posee el sujeto un *buen aroma*) pero, a diferencia de la crónica en la que Vallejo describe la película en un contexto de codicia y desesperación, en esta composición la desesperación está omitida. No así la codicia, que aparece a través de la alusión al capitalismo. A la desesperación le corresponde ahora la tristeza y la cólera, juntas representan el particular *friso de miseria* del poema en cuestión. Además, es pertinente hacer, a partir del texto de la crónica que alude a la imagen de *los heraldos*, una vinculación con el primer libro. En este sentido, si aquéllos aludían a los *heraldos de la muerte*, éstos de las

³⁸ Entre ellos, Rafael Gutiérrez Girardot en su artículo “La muerte de Dios” asimila precisamente la figura del sujeto poético en Vallejo con un “aire chaplinesco” y es a través de esta imagen que interpela al mundo en sus dos falencias mayores: miseria e injusticia. De un modo deslumbrante, el crítico colombiano persigue esta figura a través de los cuatro libros: “El melancólico *hombre frenético* que como el del Zarathustra de Nietzsche experimenta en *Los heraldos negros* la muerte de Dios, es en *Trilce* el satírico del mundo desamparado y ausente de amor, es en *Poemas en prosa* y en *Poemas humanos* consecuentemente un *genial bufón*”. Es esta imagen bufonesca (que Gutiérrez Girardot asocia a la imagen que aparece en la poesía nietzscheana, definida a su vez por Max Kommorell “el mimo genial del pensamiento”) es la que remite a lo chaplinesco. Nos parece interesante, además, la interpretación que da Gutiérrez Girardot de esta figura bufonesca al plantear que el arte que éste produce es más verdadero que los cortesanos nihilistas de la Verdad que según Nietzsche actuaban por medio de un programa. El arte sería el modo de zafar de cualquier tipo de programas o manifiestos a priori, más bien alude a la improvisación y la bufonería como antidotos en el fondo de la burguesía parasitaria.

³⁹ En: *Artículos y Crónicas (1918-1939) de César Vallejo. Obras completas Tomo II. Desde Europa*. Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Pucinelli. Biblioteca Clásicos del Perú. 6/II. Ediciones del Centenario, Banco de Crédito del Perú. pp. 379-380. Esta crónica apareció

crónicas aluden a *los heraldos de la esperanza* a juzgar por la revolución rusa y todas las ilusiones que ella todavía alentaba por esos años. En cambio, pese a todas las instancias cotejables entre esta crónica y el poema, en éste no hay nada homologable a la esperanza pese a que tampoco encontramos desesperación. Es en este punto que toma relieve e importancia el tono irónico del poema como principio constructivo. Se trata de los efectos paradójicos de la ironía como artificio : por un lado, se sindicaba al capitalismo como *execrable sistema* y por el otro se parodia, a juzgar por las variantes filológicas del original, la persignación católica de la señal de la cruz (*clima en nombre del cielo, del bronquio y la quebrada*). Estas dos frases conforman un solo largo verso, es decir, un versículo. Los dos enunciados se entrelazan de un modo bastante intrincado en la economía del poema. Tanto la sindicación al capitalismo como la crítica corrosiva a la religión católica están expresadas por medio de un lenguaje compuesto por palabras provenientes de la esfera teológica. De este modo, así como el procedimiento típico de esta composición es el juego dialéctico donde los ladrones devienen víctimas y éstas a su vez ladrones de ladrones, vale decir, en una serie de ecuaciones y entrecruzamientos, así también el verso 18 de este poema propone esta misma estrategia de cruce y retoma la estructura quiasmática de su sintaxis. Por lo tanto, de un lado, el capitalismo como sistema económico basado en el *dinero* es calificado por el sujeto poético como *execrable* cuya significación es precisamente la de desacralizar lo sagrado, la de destituir su dimensión aurática. Y al revés, en la parodia que hace de la persignación de la señal de la cruz, los tres elementos de la trinidad son *cielo, bronquio y quebrada*. La última palabra, es decir, *quebrada* puede aludir, entre muchas significaciones y referentes, a la quiebra económica, la bancarrota de este pobre miserable que sólo posee *un buen aroma sucesivo*. Este tipo de sinestesia conceptual cruza dos series en colisión : economía y teología. Pero este tema requiere de un análisis más pormenorizado y será tratado en una de las próximas secciones.

A través de la interjección de dolor *ay !* (dicho sea de paso en el discurso poético vallejiiano alterna su grafía con la h y deviene el verbo *hay*, de lo cual se infiere que el dolor es contabilizado como un haber) el sujeto poético se queja de una *sensación* que *arruga* (estropea, aja, altera la piel) y *arrincona* (aprisiona,

circunscribe). Como se ve, se trata de una sensación que compromete al cuerpo, una acción-efecto, de todos modos negativa por cuanto el sujeto se lamenta por medio de la interjección de dolor y después por medio de un giro coloquial autoconmiserativo (*pobre de mí*). En una lectura vertical de las estrofas del poema, en persecución de la línea coloquial no hermética, notamos esta guía: en la primera estrofa, el sujeto está al borde de un cierre y sólo posee *un buen aroma*; en la segunda estrofa, la interjección de dolor provocado por una *sensación* que compromete el cuerpo; en la tercera, este proceso, que involucra lo físico se confirma aun más pero el sujeto reacciona con *tristeza* y con *cólera* y en la última estrofa, el sujeto se autoconduele de su propia situación y termina con el enunciado paradójico del costo de la pobreza. El hermetismo no despeja todas las opacidades. Sí puede despejarse la estructura de contraste entre ladrones/víctimas en paralelo con oro/plata porque, en una operación de cruce entre los giros coloquiales del lenguaje corriente y los barroquismos residuales del uso de los metales, toda aquella estructura contrastiva está puesta en función del tema de los ricos y los pobres. El *pobre de mí* no es sólo un giro cristalizado del lenguaje corriente (el sujeto lo duplica en un *rico de mí*, pero como un doble ironizado) sino que, referido al verso anterior (*la plata que robara a mis ladrones*), introduce las paremias también cristalizadas en el uso corriente (*el que roba a un ladrón tiene cien años de perdón*). Por lo tanto, la oposición ladrón/víctima por un lado y el oro/la plata, por otro, introducen las cuestiones éticas en la línea de la literatura moralizante y satírica que recupera el barroco hispanoamericano, mientras la ironía incorpora el nivel de reflexión y los efectos paradójicos. El tema del ladrón y su víctima es anfibológico: por una lado, se juega en el nivel del capitalismo como *execrable sistema* en la medida en que el enunciado *Ladrones de oro, víctima de plata*: resume una economía basada en la desigualdad y la mala distribución de los bienes, pues a los propietarios les corresponde la plusvalía del oro y a los obreros los bajos salarios de la plata; y, por el otro lado, en el nivel individual del sujeto resulta que las víctimas del yo-ladrón del oro y la plata terminan siendo los ladrones. Así, el corte dialéctico de la composición, permite describir los efectos contradictorios del capitalismo⁴⁰ tal como puede leerse en el tantas veces citado

⁴⁰ Alberto Escobar en su libro *Cómo leer a Vallejo* corrobora que con el adjetivo *execrable* el poeta califica al sistema capitalista y escribe que "la asunción del concepto de vida social en el marco del sistema, comprueba la politización que animaba a Vallejo y la presencia no casual de dichos términos en semejante contexto, así como la curiosa trinidad de cielo, bronquio y quebrada (...) asordina una censura disimulada apenas. Vallejo consagra dicha postulación en un verso cincelado sobre el borde mismo de la actualidad social y el devenir histórico, y con él descubre un nuevo signo a

verso-epílogo del poema : *la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre*. Desde la línea miserabilista de la literatura, se suele construir la imagen de la pobreza bajo un cariz idealista y crístico, tal como ocurre con la que aparece en otro poema de *Poemas humanos* "Piedra negra sobre una piedra blanca" donde leemos : *César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada* y que es un poema-clave porque el imaginario miserabilista en conjunción con el nombre propio da pie a una tanatografía del sujeto poético. Pero en la composición que estamos analizando, el miserabilismo es descrito a partir de una figura menos crística y más próxima al grotesco, de allí las analogías con Carlitos Chaplin. La elaboración grotesca de la imagen, que incurre en el terreno de lo absurdo, equivale a un autorretrato del sujeto poético. Es más : la ironía, en su formulación clásica, representaba de algún modo el punto de vista y la actitud del autor. Ahora bien, la imagen miserabilista de "Piedra negra sobre una piedra blanca" remite a un doble núcleo autobio- y autotanatografía ya que la enunciación del nombre propio, la determinación espacial (Paris), el motivo de la soledad del sujeto poético en relación con la lluvia y, como corolario, el no-estar en el lugar propio, se encuentra más cerca de lo autobiográfico que del autorretrato como género, aun si el conjunto de imágenes del poemas son proyectivas, autoconmiserabilistas, en última instancia simbólicas. En cambio "Por último, sin ese buen aroma sucesivo" es la construcción de un autorretrato : el autorretrato del pobre⁴¹. Más allá de la documentación crítico-biográfica acerca de la pobreza concreta de César Vallejo — analizada ya en las cartas como una escritura del yo más próximo al yo real, empírico— el autorretrato construido por medio de la imagen analógica, como planteó Enrique Pezzoni, incorpora en el poema el matiz grotesco cuyo humorismo suspende su orientación, oscilante entre el humor negro y los efectos paradójicos de una visión irónica. Es decir, la descripción del yo lírico, conformado a partir de

su *triste tristumbre* que empieza a ser teñida por su cólera rebelde". (En : Lima, P L Villanueva Editor, 1973. pp 287-288). De todas maneras disentimos con las lecturas que enfatizan demasiado que Vallejo vive la historia y la actualidad en Europa. Volvemos sobre la idea de nuestra hipótesis : Vallejo también estaba enfrentado a la Historia en Lima.

⁴¹ En su libro *Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (Paris, Seuil, 1980, citado por Enrique Pezzoni en su libro *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986), el crítico francés Michel Beaujour escribe que "El autorretrato es ante todo un *objet trouvé* al cual el escritor confiere una finalidad de autorretrato en curso de elaboración. Especie de *quid pro quo* o de compromiso, ir y venir entre la generalidad y la particularidad que, como en la utopía, se construye en torno de una estructura ausente (...) Lo propio de los lugares del autorretrato es que son tan retirados como los de la utopía, cortados de todo referente real o accesible". Enrique Pezzoni, analiza este texto, y escribe : "el único lugar, el único cuerpo en que encarna el Yo autorretratado es el texto que compone la imagen analógica" p.82. Por lo tanto, mientras el principio de la autobiografía es el cronológico, el del autorretrato parece ser el hecho de que las imágenes que implementan la construcción guarden ciertamente una relación analógica con el referente sin someterlas al orden de una crono-lógica.

los efectos que recibe el cuerpo físico desde lo exterior y que genera un estado de ánimo negativo, intenta un autorretrato distanciado de efectos paradójicos más que de humor negro. Este borde entre uno y otro había aparecido ya en las cartas pero diluía la posibilidad de humor negro a través de la salida reflexiva y dialéctica que la ironía puede otorgar. Beda Allemann, en su ensayo "La ironía como principio literario" sostiene la idea de que la dimensión dialéctico-reflexiva surge de la formalización del hablar irónico. Desde esta perspectiva, el autorretrato del sujeto poético se construye precisamente a partir de las reacciones de éste y en el plano de la construcción del poema, correspondería a los elementos coloquialistas (desde las interjecciones a los dichos, desde el tono conversacional a los apóstrofes), es decir, a los elementos que en última instancia componen el tono. A diferencia del lenguaje teatral que intensifica los aspectos mímicos y gesticulatorios del cuerpo del actor, la escritura debe intensificar el tono de la voz para suplir aquéllos a través de una serie de señales. En el plano de la escritura esta función es desempeñada por las repeticiones (no sólo semánticas sino también fonético-semánticas: la *triste tristumbre*) y los signos de puntuación. Respecto de estos últimos, el poema aprovecha dos: los exclamativos y los puntos suspensivos. Mientras los signos de exclamación, reforzados a su vez por la interjección de dolor en un caso y las paremias cristalizadas en otro, revelan los aspectos físicos del cuerpo, los puntos suspensivos afectan al enunciado, al modo que tiene el sujeto de elaborar la experiencia reciente y llevarla al lenguaje. Llevar la experiencia negativa del sujeto a la lengua poética significa cristalizarla en una *verdad del poema* del mismo modo como el habla corriente atesora los dichos. La última estrofa supone una paremia (*quien le roba a un ladrón tiene cien años de perdón*) pero el poema busca cristalizar *la verdad del sujeto* en una paremia-remate, un corolario de lo vivido en el sentido de *Erlebnis*. Es en este sentido que Pezzoni planteaba que el único lugar donde el Yo autorretratado puede encarnar es el texto que compone la imagen analógica. El enunciado lírico del final es un enunciado de realidad, en la medida en que se establece como real para el sujeto de la enunciación, sujeto que recibe en su propio cuerpo los embates de una realidad exterior y, luego, con esos materiales, intenta su traducción. El poema es, de hecho, la traducción de esa experiencia en términos lingüísticos del mismo modo que la experiencia que el sujeto relata había significado la traducción de los términos económicos a lenguaje corporal. El paralelo evidente entre dinero y lenguaje conforma el doble espesor de la poesía vallejiana. La lengua en su

capacidad enunciativa moldea una experiencia económica como negatividad y la traduce con un modo de hablar irónico que la sitúa en la paradoja, es decir, en la contradicción. Esta contradicción es la *verdad del sujeto* como enunciado de realidad, lo que significa que su realidad es la que autentifica el sujeto de la enunciación. Contradicción o contrasentido, la pobreza consume dinero, lo necesita para que el sujeto pueda confirmarse en la propia pobreza. Por un lado, desde la crítica al capitalismo, la ironía casi sarcástica está enunciada en el primer verso : en la sociedad capitalista hasta el olor deviene un valor-dinero, verdad otra vez traspasada por la *Erlebnis*, pues es también una paremia cristalizada en el uso corriente la afirmación de que, frente a las crisis económicas, hasta el aire de la respiración tendrá un precio en dinero y por el otro, el último verso, confirma el primero, pero ya no como una posibilidad sino como una verdad instalada, como un status : el status del pobre que aun en su pobreza no puede desligarse del valor-dinero. Por eso, el costo en la poesía vallejiana remite siempre a una doble referencialidad : económica (el dinero) y existencial (el dolor).

Ahora veremos cómo el discurso poético es capaz de traducir lo que, en la filosofía occidental, se denomina la *metáfora monetaria*, por medio de la cual se lleva a cabo una reflexión del lenguaje a partir del modo de funcionar de la moneda o el dinero. Los puntos suspensivos del enunciado-epílogo de la composición no sólo sellan de un modo elocuente y, a la vez, supuesto, el resultado de la experiencia transformada en verdad en tanto verdad del sujeto de la enunciación sino también la posibilidad de prolongar esta verdad para que el lector pueda confirmarla como receptor del enunciado estético.

De este modo consideramos "Por último, sin ese buen aroma sucesivo" uno de los poemas nucleares acerca de la relación del sujeto con el dinero, relación cifrada como una experiencia paradójica y material que afecta, según el descubrimiento de *Trilce*, a la totalidad de la vida. El *oro en desgracia* se confirma pero en el nivel del dinero : la pobreza tiene un costo y su precio es una *cantidad enorme de dinero*. Es justo, y hasta razonable, que los trabajos críticos, al analizar la poesía póstuma vallejiana, pongan de relieve los aspectos biográficos más relevantes de su estancia en Europa y relacionen la progresiva politización de Vallejo con las inflexiones de su poesía. Pero nuestro enfoque quisiera tomar la

dirección contraria : sin negar el texto biográfico, encontrar su articulación en el texto poético, allí donde el poema emite su enunciado lírico como enunciado de realidad. Pero algo más : restablecer en la topografía poética, como dijimos en el comienzo de este capítulo, los espacios que se familiarizan y devienen la cifra de un imaginario poético a partir de la tensión básica sierra/ciudad como traducción de la tensión que vive el sujeto en una economía donde el núcleo celular es el dinero. Planteamos en “Por último, sin ese buen aroma sucesivo” que la ironía funcionaba como un principio constructivo y, a partir de ella, se generaba como *verdad del sujeto* un enunciado de realidad paradójico en relación a las formulaciones de la lógica. Una contravención inaudita la de necesitar dinero para mantener la pobreza como condición social de carencia. Pero es esta situación paradójica en el sentido de contradictoria en la que Vallejo inscribe su concepción del sujeto moderno. En la línea de Marx precisamente moderno es, en sí, estar alcanzado por la más profunda contradicción. Como plantea sagazmente Beda Allemann en relación a la ironía : corre el riesgo de una propagación enceguedora.

Sin embargo, un poeta sensible pero tremendamente lúcido como César Vallejo no cedió a la tentación de malgastar el recurso, aun cuando lo encontramos en varias de las composiciones de *Poemas humanos*. “Altura y pelos” es una de ellas. La traemos aquí porque hace sentido con el poema que acabamos de analizar, poema en el que se tematiza precisamente el *pattern* del verso-epílogo que funciona como remate de la composición : *la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre*. Una tematización de ese precio en metálico abría, entonces, una doble referencialidad : hacia lo económico (el dinero) y hacia lo existencial (el dolor). Las homologaciones de lo que podríamos denominar el sistema productivo de la poesía vallejiiana se dan en muchos niveles, uno es el que mencionamos : ser pobre cuesta dinero en el flujo económico así como cuesta dolor en el flujo existencial. El imaginario poético de Vallejo retiene en su inconsciente textual los ligamentos que lo simbólico suelda en su proceso de actualización y relevamiento. Así, en “Altura y pelos”, compuesta de tres estrofas, de corte también dialéctico como el poema ya analizado, la ironía vuelve a situar la falta de dinero en relación con el sujeto en la estructura enunciativa polarizada en el espacio urbano. En este caso las señales que garantizan el tono del modo *irónico* del hablar aparecen a través de los signos de exclamación y agrega, ahora los de interrogación. La tres estrofas organizan los espacios semánticos del sujeto : la primera afecta a la economía, la segunda a la comunicación social y la tercera a la lengua. También las interjecciones de dolor

perfilan el contorno coloquial del sujeto inserto en una vida corriente y cotidiana en el espacio de la ciudad metonimizada por la presencia del tranvía. Esta imagen y el dinero son los dos únicos elementos que remiten al espacio urbano y los dos contienen un vacío paradójicamente en la presencia : el sujeto no puede tomar el tranvía porque no tiene plata y el dinero es una inexistencia, una ausencia continuamente mentada. Ambos, tranvía y dinero, determinan desde su falta lo material de la existencia. Las preguntas de la primera estrofa se refieren al costo de la pobreza como *dinero* y lo hacen por medio de interrogaciones netamente irónicas, es decir, por medio de la típica contraposición transparente entre lo dicho literalmente y lo dicho propiamente. El resultado consiste en que el sujeto poético *no* tiene un vestido azul, *no* almuerza, *no* toma el tranvía. Por lo tanto : de un lado, hay el catálogo de la falta de bienes necesarios y superfluos por la falta de dinero y, del otro, la reescritura de la experiencia *la cantidad enorme de dinero cuesta el ser pobre* cuando en el verso 3 escribe *con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo*. Aclaremos, de paso, que el sentido aquí de “reescritura” no está sometido al orden de lo cronológico ; es más, a juzgar por las fechas es más factible que este último preceda en su escritura al primero. Aquí reescritura implica el recurso básico de su principio productivo como un reaprovechamiento constante de todo lo que atañe a los materiales de la escritura, incluyendo la escritura misma. Volviendo al verso 3 de “Altura y pelos” : el tema del dolor, como uno de los temas áureos de la tradición del discurso lírico desde la antigüedad, es despojado de su status metafísico y referido por contigüidad al dinero a través de la metonimia *bolsillo*, término a su vez cuyas resonancias diminutivas de la Bolsa operan como analogías casi alegóricas : la pobreza es en pequeño una actividad bursátil. El efecto paradójico de la ironía vuelve a restablecer el núcleo germinal. De esta manera, *Poemas en prosa* y *Poemas humanos* diagraman la figura de un sujeto que —para decirlo con la imagen incandescente y calcinadora de *Trilce*— alucina con el *dinero* como presencia en su representación y como una ausencia latente. Una ausencia que acuña (al fin y al cabo se trata de amonedar) una lengua poética donde es posible leer las huellas del dinero *faltante*.

El poema “Los nueve monstruos” se organiza, también, en torno del tema del dolor y lo hace como en *Los heraldos negros* a través del código cristiano de la Pasión. Sin embargo, toda la nómina que enuncia como producto del dolor cae bajo la esfera de la materialidad, índice contundente de que esa materialidad está

determinada por la instancia *dinero* : *Y también de resultas/ del sufrimiento, estoy triste/ hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo, /de ver **al pan** crucificado, **al nabo/ensangrentado,/ llorando a la cebolla,/al cereal, en general, harina/a la sal** hecha polvo, **al agua** huyendo/**al vino** un ecce homo. Las imágenes concretas de la Pasión explican con su negatividad el acceso imposible a obtener los alimentos terrestres que en la ciudad se han vuelto mercancías. El espacio urbano en la poesía vallejana desafecta al sujeto en su sentido literal : lo aleja del mundo afectivo serrano donde los alimentos eran gratuitos, servidos en la mesa familiar, la madre como tahona estuosa. Nótese que este poema también somete el tema del dolor a un proceso de des-idealización metafísica y lo sitúa en el mundo de la materialidad. El hilo conductor de la nómina es en su funcionamiento homólogo a la hipérbole de T XLVIII, cuyo paso compromete a la vida entera. En este caso esa totalidad abarca el cuerpo del sujeto expuesto a sus dos extremos : la cabeza y el tobillo, totalidad en la que se corrobora una vez más de qué modo los fenómenos abstractos y misteriosos se acuñan en la superficie material. El propio texto da una definición del dolor como misterio, como un mal inexplicable : *Crece la desdicha, hermanos hombres/ más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece/ con la res de Rousseau, con nuestras barbas ;/crece el mal por razones que ignoramos. Desde esta perspectiva, el dolor ahora es visto desde los lentes de la economía capitalista en un proceso de traducción obsesivo del sujeto. El imaginario cristiano de la Pasión enfrenta el *friso de miseria* económica para confirmar una contigüidad obsesiva para el sujeto. Por su parte, el dolor que afecta a la naturaleza humana por razones que permanecen ocultas es traducido a alimento que en el espacio urbano equivale a valor-dinero, a mercancías, a valores de uso que devienen de pronto materia prima de otras mercancías (del cereal a la harina y al pan : un proceso de fabricación para un sujeto como mero espectador del mismo). En otras palabras : el sufrimiento se asocia al dinero en un proceso dramático para el sujeto, nunca melodramático. Precisamente el principio de la ironía desestabiliza la vertiente sentimentalista del miserabilismo. Todo el inventario del párrafo citado del poema está compuesto de elementos-mercancía —aunque sean en sí materia prima— que en la ciudad es necesario comprar con *dinero*. En el poema-elegía por la muerte de su amigo Alfonso de Silva leemos : *Yo todavía/ compro **du vin, du lait, comptant les sous***. Es interesante en esta última composición comparar la falta de dinero con la falta del amigo muerto. Lo que la elegía pone en escena es siempre una falta. Allí en la ausencia del amigo muerto, el sujeto poético trae dos**

veces a la memoria la escena cotidiana de comprar. Esto demuestra hasta qué punto el dinero es una experiencia por un lado urbana y por otro esencial. La elegía como procedimiento intenta expresar el dolor por la falta y otra vez la falta de dinero se superpone a la falta del que ha muerto. En realidad, el dinero determina el tono de la voz en esta elegía y la materialidad de la imagen, cuyo ejemplo más elocuente es *los ceros de madera: Me han dicho que en tus siglos de dolor,/amado sér,/amado estar,/hacías ceros de madera. ¿Es cierto?* La configuración que el tema del dolor adquiere en la poesía de Vallejo, ligado al proceso de la memoria está determinado por la instancia *dinero* como forma de comportamiento. El dinero es abstracción en tanto equivalente general e instancia de constante intercambio y, al mismo tiempo, una materialidad contante y sonante. La construcción de la memoria, llevada a cabo por la estructura enunciativa del sujeto, se impregna del mecanismo que en la sociedad capitalista define la mercancía dinero. El texto poético ensaya definiciones de *dinero* para ensayar después una buena traducción: *ceros de madera* es una traducción acertada para la palabra dinero. Primero, el cero como número es la cantidad nula, cifra de la in-validez, la orfandad absoluta, el no-valor o no-valer, el sujeto como un cero a la izquierda. Segundo, la miseria como *verdad del sujeto* nunca es igual a nada, no es nada, no implica cantidad nula; es en este caso *madera*, materia, materia prima, mercancía. Tercero, *ceros de madera* (que Alfonso hacía) parece obtener, pese a su grado de abstracción un trabajo concreto, similar a una actividad escultórica o carpintera ya que esos *ceros de madera* son el producto de un trabajo manual, actividad ésta parangonable al otro trabajo manual del pianista Alfonso de Silva. En fin, el dinero es como un *cero de madera*, ya que el dinero en tanto *equivalente general* no necesita estar físicamente presente: se puede expresar el precio en oro de una mercancía sin intercambiar realmente la mercancía por oro.

El *dinero* en tanto ausencia o sustracción cerca al sujeto y determina el carácter de sus enunciados. La ausencia en sí del dinero como *equivalente general de todas las mercancías*, que se hace presente de todos modos en la materialidad del intercambio, es la operación que Vallejo lleva a cabo concretamente en su poesía póstuma. Es decir, dentro de su propia lengua, la falta no es sólo la causa de la palabra, el motor del lenguaje poético, sino también la acuñación específica de la imagen y el tono de su poesía. Por esta razón, hay que llegar al final de la

etapa lírica de un sujeto que vive la experiencia de pobreza más extrema para darse cuenta hasta qué punto estaba ya dicho y no dicho, representado y desrepresentado, el mecanismo de sustracción que ahora sustrae el dinero desde el lugar de centro que el sistema económico capitalista le concede. Desde la representación más realista del dinero a su materialización en múltiples instancias. También en estos libros póstumos el sujeto se autorrepresenta pobre en tanto y en cuanto carece de dinero.

La estructura enunciativa del "Poema para ser leído y cantado" presenta un doble del yo lírico que es interrogado por el mismo sujeto : *¿Ignora que a su cofre/ no volverá moneda que salió con su retrato ?* La imagen del cofre, como lugar donde se guarda el dinero e imagen que recuerda el *cofre roído* de la poesía juvenil, resitúa la falta económica del sujeto. El desdoblamiento del yo lírico responde al propósito de objetivar esa experiencia de falta de dinero, experiencia definida por el sujeto como un enunciado evaluativo en la medida en que precisamente la falta de dinero, *la moneda que salió del cofre*, es la que produce el poema. Además Vallejo comienza en esta etapa de su escritura a refuncionalizar las otras faltas, las faltas ortográficas, para inculcarles su plus-valor, pero ahora en consonancia (mejor en disonancia) con el capitalismo como condición económica de existencia : *Un gato es un lindero entre ella y yo,/ al lado mismo de su tasa de agua.* La falta ortográfica da paso a la contigüidad constante entre una operación de tasación y la otra operación también económica de la tasa de agua que es la tasa del pobre.

En el poema "Los desgraciados" continúa la estructura enunciativa de un yo desdoblado que se refiere a sí mismo como un tú. La relación entre el sujeto y el dinero reconvoca la dimensión totalizante de la vida afectada por la economía capitalista. Próxima su escritura a *España, aparta de mí este cáliz*, es evidente la enunciación de una utopía como esperanza revolucionaria a través del ritornello anafórico *ya va a venir el día*, repetida seis veces y en la última reformulada en tiempo presente más cercano y menos eventual que el futuro perifrástico. Lo que queremos poner de manifiesto en este poema es la representación del dinero como una representación común, en el sentido de habitual, entre los pobres : *Ya va a venir el día ; da/ cuerda a tu brazo, búscate debajo/ del colchón.* Es decir : por lo general es muy común que el pobre guarde (esconda) el dinero debajo del colchón,

debajo de la cama. Escena casi del realismo costumbrista que, sin embargo, el poema liga a la ironía. En este caso la relación sujeto/dinero está ironizada casi con efectos incluso sarcásticos. La tarea de traducción del sujeto traduce la máxima oracular, tenida por la tradición occidental como el principio de los principios, la identidad : en vez de restablecer la verdad —*Conócete a tí mismo*— la experiencia de miseria traduce algo así como si quieres llegar a conocerte *búscate debajo del colchón*, es decir, la ley del valor según dicta el principio de la economía capitalista. Esta traducción está parodiada en todo el poema gracias a la manera *irónica* de hablar y predicar sobre lo que la falta produce en el sujeto. El final de la composición enuncia *has soñado esta noche que vivías/ de nada y morías de todo*. Estos versos retraducen la carencia del sujeto y la llevan casi a una estructura barroca de vida/muerte donde ahora la tumba atestigua el hambre no saciado cuyo enunciado ironiza lo superfluo de la necesidad de alimentarse: *Necesitas comer, pero, me digo,/ no tengas pena, que no es de pobres/ la pena, el sollozar junto a su tumba*.

Una vez más el poema “Tengo un miedo terrible de ser un animal” desdobra el yo lírico para autodenominarse *animal*. Es una composición también que repite la estructura dialéctica. Pero en la autorreferencia del sujeto poético como *animal* plantea que éste elude cuatro acciones que parecen ser definitivas de la condición humana, ya que todo gira en torno de esta cuestión entre lo humano y lo no-humano : *elude este animal estar contento, respirar/ y transformarse y tener plata*. Aquí el dinero obtiene una casi contigüidad con el hecho de respirar, un rozarse próximo al oxígeno. La dialectización con que procede Vallejo en el modo como formula el poema da pie para entender que la elipsis es el espacio de ausencia que el dinero mismo provoca. Elipsis del dinero, sustracción de presencia omnipresente desde su ausencia : una retórica casi fantasmagórica, casi fetichista que oculta (que elide) lo que necesita nada menos que para vivir, como es el respirar. El dinero comparte el mismo espacio respiratorio de los pulmones. En este sentido, los alimentos que la memoria solía traer al presente por medio de la nostalgia o, en otros casos, de la elegía (como en la que escribió a la muerte de su amigo Alfonso de Silva, el pianista peruano), se impregnan del mecanismo del dinero según su forma concreta de comportamiento en el mercado. En el poema hermético “La punta del hombre” aparece, con toda la línea sarcástica del principio irónico, la

comida salteada y faltante del sujeto empobrecido : *y comer de memoria buena carne*. Así es cómo el sujeto va perfilando su situación en relación al dinero que falta y cómo pone al servicio de esta experiencia exasperante el uso de la ironía como un procedimiento destinado, fundamentalmente, a contrapesar una estética proclive al sentimentalismo o al melodrama, modalidades afines al folletín finisecular o de comienzos de siglo. En la poesía, salvo excepciones, Vallejo sólo desborda la estética miserabilista cuando el Nombre Propio *César Vallejo* legitima un pacto de lectura autobiográfico. Pero este pacto de lectura no sólo construye y reconstruye algunas escenas de la vida sino que también en esta operación Vallejo es capaz de introducir una marca propia. Nos referimos al hecho de que mediante el pacto de lectura autobiográfico, Vallejo incorpora una suerte de auto-tanatografía : una escritura de su propia muerte, que anticipa de un modo asombroso la de José María Arguedas en su novela póstuma llamada *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

No es necesario, en función de nuestro análisis, inventariar todas las referencias orientadas a mencionar, aludir, apostrofar, enunciar, nombrar, no decir la mercancía-dinero a partir del significante *dinero plata moneda*, o de sus sustitutos, o de la materialidad de sus objetos, como veremos a continuación. En "Primavera tuberosa", atributos como la *suave suavidad* del sujeto que se torna *ganable*. La mención de todos los metales en la línea de la tradición hispanoamericana : en los versos de "Telúrica y magnética" —*los climas encontrados dentro del oro, listos ! Oh campo intelectual de cordillera*— puede notarse la contigüidad entre el oro y el continente americano a partir de cordillera, esta alusión que internaliza lo geográfico hacia un grado mayor de simbolización. En "Calor, cansado voy con mi oro, a donde" aparece un valor metafórico de pobreza paradójicamente a través del metal oro, como si el sujeto dijera en realidad *Calor, cansado voy con mi pobreza*. Como puede constatarse, los límites de esta clase de experiencia que el sujeto aprehende y traduce como enunciado de realidad en el poema, no hace más que desarrollar la idea-base del verso-epílogo : *la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre*. Si pobreza equivale a oro y el oro en la sociedad en la que está inserto este sujeto es la unidad de medida, la mercancía que deviene el *equivalente general de todas las otras mercancías*, el oro es la falta de dinero del sujeto pobre. En estos libros póstumos, la pobreza termina

de definir su estatuto de falta. Lo que el sujeto hace, en su tarea de traducción, es inscribir todas las veces que pueda (y en verdad, a juzgar por la *cantidad enorme* de citas) la pobreza como falta de dinero. De lo contrario, se corre el riesgo de que la pobreza se vuelva sublimación de diversos discursos y saberes sociales. La postura de Vallejo, en este aspecto, es bastante similar a la León Bloy, por eso habíamos visto en la sección de las crónicas la operación que hace el poeta peruano respecto de la figura del escritor francés. Para Vallejo, Bloy es una figura paradigmática del sujeto intelectual empobrecido. Tal vez una contrafigura de él mismo o su alter ego-semejante.

Nos interesa, en este momento, responder a la pregunta de nuestra hipótesis: la pobreza es falta de dinero. En un ensayo escrito en 1966, Roland Barthes hace una distinción entre dos conceptos de pobreza: el de Bourget, que plantea que es el carácter y no la falta de dinero la causa de la pobreza, y la de Bloy que adopta, por cierto, la posición contraria, al afirmar que la pobreza verdadera es involuntaria y su esencia consiste en no ser nunca deseada. La siguiente descripción de Roland Barthes es crucial para nuestra interpretación:

Bloy ha sido capaz de decir estas profundas palabras (se refiere a *La pobreza verdadera consiste en no ser nunca deseada*) justamente porque, en el fondo, el dinero ha sido la gran y única idea de su obra: retorna siempre al secreto del metal (*nunca se ha podido expresar la sensación de misterio que se desprende de esa asombrosa palabra* —había escrito Bloy), no ha parado nunca de tocar su opacidad, explorando con sus palabras, como todo poeta, igual que un hombre que recorre una pared con sus manos, eso que no comprendía y lo fascinaba.⁴²

No es crucial porque ahora pensemos aplicar mecánicamente esta interpretación al caso Vallejo. No pensamos como Barthes que la gran y única idea de la obra poética de Vallejo sea el dinero. Queremos poner de manifiesto que nuestro núcleo de análisis, que es la constitución del sujeto en la destitución, apunta a entender ese sujeto como pura exposición a una falta. Interpretamos esa falta como falta de dinero, pero no en el sentido más ortodoxo marxiano de la cuestión —esto es, la sobredeterminación de lo económico por sobre todas las otras esferas. El funcionamiento del dinero en la sociedad capitalista le permite a Vallejo extraer de él la fórmula de su comportamiento: el juego de presencia/ausencia, de

⁴² Roland Barthes, "Bloy" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 236.

abstracción/materialidad o, como recuerda Barthes de Bloy, el dinero *como sensación de misterio que se desprende de esa asombrosa palabra*. De un lado, escribir sobre la transacción del sujeto con aquello que siempre le falta exige casi obligadamente un trabajo con la representación, con la construcción incluso en el discurso lírico del *efecto de realidad* en tanto ilusión de una realidad de alguna manera verosímil. Pero, del otro, lo que lleva al discurso poético vallejiiano, primero, a su desrepresentación lingüística en *Trilce* y, después, a lo que denominamos la vuelta a la re-alfabetización de la lengua materna, (es decir, a lo largo de este proceso que es, en última instancia, la construcción de un imaginario poético), es la falta de dinero la falta fundante de la materialidad de la lengua poética vallejiiana. Dicho de otro modo : la falta de dinero amoneda⁴³ la masa del lenguaje en todos sus componentes. Amoneda y le imprime lo que el dinero deviene en su experiencia : una falta. Si no y como es habitual leerla en la mayoría de la crítica, la pobreza de Vallejo deviene un sino trágico, un camino de santidad, un martirio indoamericano, vale decir, almácigo de interpretaciones simbolistas y decididamente sublimatorias. Vallejo puso al abrigo de una interpretación idealista su propia condición de extrema pobreza. Esta es nuestra hipótesis : trabajó para situar la miseria al margen de la dignidad del escritor.

El oro mismo será entonces de oro

Pero esta vuelta a la lengua materna, signada en la poesía póstuma como una re-alfabetización de códigos que *Trilce* había hecho estallar en su proyecto, no desaloja la relación del sujeto con el dinero. Incluso en un poemario como *España, aparta de mí este cáliz*, en tanto construcción de una utopía proletaria-mesiánica, aparece la presencia del dinero a través del oro. La contigüidad que se establece en este libro entre sujeto y dinero se traduce a otra relación : la que existe entre el *mendigo* —signo de la desigualdad social base de la sociedad capitalista— y el oro como metal-símbolo de la riqueza cuyo valor, como veremos, es anfibológico.

HIMNO A LOS VOLUNTARIOS DE LA REPÚBLICA.

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,

⁴³ Amoneda (*acuñar* : imprimir y sellar una pieza de metal por medio de cuño o troquel. Se usa especialmente hablando de monedas o medallas).

cuando marcha a matar con su agonía
 mundial, no sé verdaderamente
 qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
 lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
 a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
 y quiero desgraciarme;
 descúbrome la frente impersonal hasta tocar
 el vaso de la sangre, me detengo,
 detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
 con las que se honra el animal que me honra;
 refluyen mis instintos a sus sogas,
 humea ante mi tumba la alegría
 y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
 desde mi piedra en blanco, déjame,
 solo,
 cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
 al no caber entre mis manos tu largo rato extático,
 quiebro contra tu rapidez de doble filo
 mi pequeñez en traje de grandeza!

Un día diurno, claro, atento, fértil
 ¡oh bienio, el de los lóbregos semestres suplicantes,
 por el que iba la pólvora mordiéndose los codos!
 ¡oh dura pena y más duros pedernales!
 ¡oh frenos los tascados por el pueblo!
 Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera
 y soberanamente pleno, circular,
 cerró su natalicio con manos electivas;
 arrastraban candado ya los déspotas
 y en el candado, sus bacterias muertas...

¿Batallas? ¡No! Pasiones! Y pasiones precedidas
 de dolores con rejas de esperanzas,
 de dolores de pueblos con esperanzas de hombres!
 ¡Muerte y pasión de paz, las populares!
 ¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos!
 Tal en tu aliento cambian de agujas atmosféricas los vientos
 y la llave las tumbas en tu pecho,
 tu frontal elevándose a primera potencia de martirio.

El mundo exclama: "¡Cosas de españoles!" Y es verdad. Consideremos,
 durante una balanza, a quema ropa,
 a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto
 o a Cervantes, diciendo: "Mi reino es de este mundo, pero
 también del otro": ¡punta y filo en dos papeles!
 Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo,
 a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano
 tuvo un sudor de nube el paso llano
 o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros
 o a Cajal, devorado por su pequeño infinito, o todavía
 a Teresa, mujer, que muere porque no muere
 o a Lina Odena, en pugno en más de un punto con Teresa...
 (Todo acto o voz genial viene del pueblo
 y va hacia él, de frente o transmitido
 por incesantes briznas, por el humo rosado
 de amargas contraseñas sin fortuna)
 Así tu criatura, miliciano, así tu exangüe criatura,
 agitada por una piedra inmóvil,
 se sacrifica, apártase,

decae para arriba y por su llama incombustible sube,
 sube hasta los débiles,
 distribuyendo españas a los toros,
 toros a las palomas...

Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
 acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente
 tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
 dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo!
 ¡Liberador ceñido de grilletes,
 sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas la extensión,
 vagarían acéfalos los clavo,
 antiguo, lento, colorado, el día,
 nuestros amados cascos, insepultos!
 ¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre,
 con la inflexión social de tu meñique,
 con tu buey que se queda, con tu física,
 también con tu palabra atada a un palo
 y tu cielo arrendado
 y con la arcilla inserta en tu cansancio
 y la que estaba en tu uña, caminando !
 ¡Constructores
 agrícolas, civiles y guerreros,
 de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
 que vosotros haríais la luz, entornando
 con la muerte vuestros ojos;
 que, a la caída cruel de vuestras bocas,
 vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
 en el mundo será de oro súbito
 y el oro,
 fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre
 y el oro mismo será entonces de oro !

¡Se amarán todos los hombres
 y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
 y beberán en nombre
 de vuestras gargantas infaustas !
 Descansarán andando al pie de esta carrera,
 sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos
 serán y al son
 de vuestro atroz retorno, florecido, innato,
 ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas !

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
 sin vías a su cuerpo
 y al que baja hasta la forma de su alma !
 ¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullido andarán !
 ¡Verán, ya de regreso, los ciegos
 y palpitando escucharán los sordos !
 ¡Sabrán los ignorante, ignorarán los sabios !
 ¡Serán dados los besos que no pudisteis dar !
 ¡Sólo la muerte morirá ! ¡La hormiga
 traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
 a su brutal delicadeza; volverán
 los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
 y trabajarán todos los hombres,
 engendrarán todos los hombres,
 comprenderán todos los hombres !

¡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 !

¡Voluntario italiano, entre cuyos animales de batalla
 un león abisinio, va cojeando !
 ¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza de tu pecho universal !
 ¡Voluntarios del sur, del norte, del oriente
 y tú, el occidental, cerrando el canto fúnebre del alba !
 ¡Soldado conocido, cuyo nombre
 desfila en el sonido de un abrazo !
 ¡Combatiente que la tierra criara, armándote
 de polvo,
 calzándote de imanes positivos,
 vigentes tus creencias personales,
 distinto de carácter, íntima tu férula,
 el cutis inmediato,
 andándote tu idioma por los hombres
 y el alma coronada de guijarros !
 ¡Voluntario fajado de tu zona fría,
 templada o tórrida, héroes a la redonda,
 víctima en columna de vencedores:
 en España, en Madrid, están llamando
 a matar, voluntarios de la vida !

¡Porque en España matan, otros matan
 al niño, a su juguete que se para,
 a la madre Rosenda esplendorosa,
 al viejo Adán que hablaba en voz alta con su caballo
 y al perro que dormía en la escalera.
 Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,
 a su indefensa página primera !
 Matan el caso exacto de la estatua,
 al sabio, a su bastón, a su colega,
 al barbero de al lado -me cortó posiblemente,
 pero buen hombre y, luego, infortunado;
 al mendigo que ayer cantaba enfrente,
 a la enfermera que hoy pasó llorando,
 al sacerdote a cuestras con la altura tenaz de sus rodillas...

¡Voluntarios,
 por la vida, por los buenos, matad
 a la muerte, matad a los malos !
 ¡Hacedlo por la libertad de todos,
 del explotado y del explotador,
 por la paz indolora -la sospecho
 cuando duermo de pie de mi frente
 y más cuando circulo dando voces—
 y hacedlo, voy diciendo,
 por el analfabeto a quien escribo,
 por el genio descalzo y su cordero,
 por los camaradas caídos,
 sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino !

Para que vosotros,
 voluntarios de España y del mundo vinierais,
 soñé que era yo bueno, y era para ver

vuestra sangre, voluntarios...
 De esto hace mucho pecho, muchas ansias,
 muchos camellos en edad de orar...
 Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo,
 os siguen con cariño los reptiles d pestaña inmanente
 y, a dos pasos, a uno,
 la dirección del agua que corre a ver su límite antes que arda.

Como ha hecho, en verdad, a lo largo del recorrido, Vallejo no dejó nunca de ligar el dinero y la serie económica con la teología. La utopía vallejiana retoma con este libro el imaginario bíblico y lo funde con el ideario marxista. En verdad : la puja de las interpretaciones colisionan sus verdades para situarlas, ya sea del lado del Cristianismo, ya sea del lado del Marxismo. Creemos que es un trabajo infructuoso en la medida en que se deja de tener en cuenta lo que la aguda reflexión de Vallejo sobre la cuestión del dinero en la sociedad capitalista le había proporcionado en tanto escritor : sin dinero, debe implementar un sistema productivo efectivo a la hora de escribir su propia obra poética. De allí nuestra hipótesis de que el suyo es un producir con lo producido y con todos los materiales desechados en las producciones anteriores. Vallejo pone en práctica la ley de la física como garantía de la otra ley, infalible, que debe soportar : nada se pierde, todo se transforma. Bajo estas condiciones que serían las del escritor pobre que no cuenta con los medios necesarios, Vallejo nunca había dejado de trabajar poéticamente con los materiales del imaginario bíblico.

Ya lo había planteado Rafael Gutiérrez Girardot en su artículo mencionado más arriba, cuando planteaba una aproximación entre el mundo nietzscheano y el vallejiano a partir del tema de la muerte de Dios : el imaginario bíblico aparecía en *Los heraldos negros* como un Gólgota infantil conformado con identificaciones acuñadas en la Historia Sagrada ; en *Trilce* el mundo de la noche del Dios muerto deviene un mundo al revés, deformado y bufonesco ; y en los últimos libros acontecería la radicalización de una bufonería que deforma precisamente el paisaje humano, en el cual la “visión de la noche, del desamor y de la desarticulación del mundo adquiere dimensiones concretas”⁴⁴. No nos interesa tanto la dilucidación interpretativa sino al funcionamiento del imaginario bíblico en la medida en que le

⁴⁴ Gutiérrez Girardot al respecto sugiere que Vallejo no se alinea entre aquellos que viven el nihilismo moderno de la muerte de Dios sino que, en sus últimos libros, “penetrado de amor solidario a todos los hombres, busca desenmascarar las configuraciones específicas en que se manifiesta el cómodo nihilismo (Hotel Abismo, lo llama Georg Lukács) de la modernidad y proponer la ilimitada generosidad de todos para con todos : el individuo para con los otros o, dicho con otras palabras, la

ofrece al Vallejo poeta los materiales para la configuración de su propio imaginario. Lo que el crítico colombiano plantea es el hecho de que “la *muerte de Dios* no constituye un postulado de ateísmo desde el momento en que no pretende demostrar la verdad o la falsedad de una fórmula o la existencia o inexistencia de Dios”⁴⁵. Por su parte Noël Salomón admite un desfasaje importante entre el código lingüístico y el mensaje del imaginario cristiano, a partir de una pregunta crucial : “¿Basta que Vallejo identifique así la Pasión de los otros con la suya propia —por un inmenso amor a los demás extendido a los elementos más humildes y hasta al cosmos en su totalidad— para que su visión trágica y caritativa sea calificada de inmediato como cristiana ?”⁴⁶. Este desfasaje entre código y mensaje implica según la interpretación del crítico francés que el primer nivel de significaciones —el imaginario bíblico y todas las escenas derivadas de él— deviene *significante retórico* de un segundo mensaje, cuyo significado (no diametralmente distinto de los significados culturalmente institucionalizados del primer sistema) resulta extensivo del primer mensaje. Extensivo en tanto permite introducir una mutación que es la señal de la elaboración por parte de Vallejo de la propia experiencia.

La referencia al *oro* en la utopía proletario-mesiánica de *España, aparta de mí este cáliz* no suspende sus implicancias materialistas sino que reaprovecha al mismo tiempo, como principio de trabajo, los materiales del imaginario bíblico desde el primer libro. Enfrentado siempre al campo a la teología por un lado y a la economía por el otro, el texto no elimina las anfibologías de un trabajo poético que ha ido almacenando tanto lo usado y retenido lo desechado como una materia siempre a disposición. El texto poético no es cristiano ni marxista : el texto poético es un espacio de tensión, un campo de atracción de palabras que devienen *presencias*, es decir, *cuerpos* y que Vallejo parece no haber aprendido directamente de la lección-Mallarmé —a juzgar por la famosa anécdota que atestigua que, efectivamente, el poeta peruano tuvo en sus manos y leyó una traducción al español de *Un coup de dès*, en la revista *Cervantes* llegada a Lima en 1918. Es evidente que lo que Vallejo logró respecto de la construcción de su lengua poética,

humanización del hombre, *la sociedad sin clases*”. op. cit. 348

⁴⁵ El crítico colombiano aclara que “aunque vallejo repite la historia sacra del Gólgota (...) esas escenas de la muerte de Dios, pintadas con su inocencia infantil (el crítico se refiere a *Los heraldos negros* pero puede hacerse extensiva a todos los tramos de la obra que retoma de una u otra manera la escena bíblica), no se insertan en ninguna corriente de irreligiosidad o ateísmo”. op. cit. p 342.

⁴⁶ Esto lo plantea en su artículo “Algunos aspectos de lo humano en *Poemas Humanos*”. En : César Vallejo, Madrid, Taurus, 1974. pp 289-335.

en la etapa de formación en el Perú, lo debe fundamentalmente a la tradición de la poesía española: a un método de lectura y escritura que extrajo de allí como de una cantera de metales preciosos. Por eso, la anfibología, en la significación particular que adopta en la escritura poética de Vallejo, registra su huella barroca en dos sentidos: la opacidad propia del doble sentido y la opacidad de un hermetismo constante que nunca desechó. *España, aparta de mí este cáliz* es un texto indecible entre lo cristiano y lo marxista, entre el imaginario bíblico y el imaginario materialista, entre lo mesiánico y lo proletario. Enfocado desde la cuestión de la falta de justicia en el mundo, ambas cosmovisiones encuentran su punto en común. Denegar las diferencias sin embargo podría dar cabida a una solución demasiado cómoda, si no se tienen en cuenta algunas de las operaciones importantes que lleva a cabo Vallejo en la construcción de su lengua poética. Aun en un libro como *Los heraldos negros*, cuyo lenguaje moderno-simbolista todavía luchaba por encontrar en medio de ese rejunte sincrético de códigos lingüísticos y clichés convencionalizados la voz propia —la voz propia de poeta (dramatizada en “Retablo” entre el grande Darío y el epigonismo estéril de los brujos azules)— Vallejo había podido hacer del indigenismo allí latente, que tanto elogió José Carlos Mariátegui, la expresión de una experiencia universal. Es justo reconocer entonces que la configuración de esa poética, capaz de traspasar las fronteras comarcanas del nativismo y el color local, se debe en parte al imaginario bíblico utilizado, reformulado, interiorizado con sus propios estados de ánimo y reorientado hacia una experiencia estética a la que, a decir verdad, ya el modernismo había sabido abrirle el camino a la novedad. En su análisis del uso de la Historia sagrada, Gutiérrez Girardot escribe que Vallejo logra *mantener en incesante plenitud la conjunción de emotividad y cálculo de la palabra (...) Esta disciplinada armonía de emotividad y cálculo de tumultuosas visiones y cumplida voluntad de construcción es la que da sentido trascendente al supuesto nativismo de su primer libro*⁴⁷. Ese sentido trascendente equivale entonces no sólo al imaginario sino al lenguaje que resulta del tratamiento de éste por parte del poeta.

Este “Himno” de *España, aparta de mí este cáliz* (que funciona como poema-obertura del libro entero⁴⁸ y ramifica sus enunciados más significativos) retoma la

⁴⁷ Gutiérrez Girardot op. cit. pp. 337-338

⁴⁸ Glosamos el exhaustivo análisis de Ricardo González Vigil quien considera a este himno como un microcosmos de todo el poemario, puesto que casi todos sus temas o cuestiones aparecen de una u otra forma en las restantes composiciones: 1) la estrofa 3, prepara a través de la mención a

metáfora de la riqueza, tradicionalmente cifrada en la imagen del metal. Si bien la composición está dedicada al *miliciano* español que se había ofrecido como voluntario en defensa de la República popular española, el himno apostrofa a otras figuras sociales como el proletario, el campesino, los constructores civiles y agrícolas, el obrero, el mendigo, el analfabeto, el camarada. En el centro del himno se sitúa también el centro de la utopía proletario-mesiánica y la imagen elegida es, como ya adelantamos, la del *oro* :

que, a la caída de vuestras bocas,
 vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
 en el mundo será de oro súbito
 y el oro,
 fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre
 y el oro mismo será entonces de oro

La contigüidad entre el oro y la mendicidad está tematizada en otras partes del poema pero ocupa, significativamente, el centro exacto de la composición (compuesta de 176) que son los versos 88-89. La primera imagen de los mendigos apostrofados en la cita y calificados fabulosos (no en el sentido de fantasmas sino como atributo superlativo de afecto tan común en los giros locutivos⁴⁹ de la lengua corriente) se anticipa en una metonimia que en Vallejo adquiere profundas resonancias semánticas : *bocas*. Es importante la selección metonímica de *boca* para definir la presencia de los mendigos : no sólo porque la referencia más mediata e inmediata del recorrido del discurso poético es la comida en la cadena de

Batallas, al poema II de título homónimo y también IV, VII, X y XIII ; 2) la referencia "Cosa de españoles" remite al poema V "Imagen española de la Muerte" ; 3) la mención a Coll y a Lina Odena reaparecen después en los poemas III,VI y VIII, bajo las figuras de los *muertos inmortales* ; 4) las menciones a *matan al libro* , la reescritura de lemas o grafitti ("Todo acto o voz genial viene del pueblo/y va hacia él") y el enunciado "el analfabeto a quien escribo" anuncian la escritura de Pedro Rojas en el aire, el libro que brota de un cadáver heroico y la angustia por la alfabetización futura ; 5) la mención de los milicianos se engarza con los poemas II y XIII ; 6) el "matan al niño" anuncia el poema XV ; 7) la imagen de "ese mendigo que ayer cantaba enfrente" el poema IV y 8) la exclamación "Sólo la muerte morirá" remite a los poemas III y XI y culmina en el tono del poema XII llamado "Masa".

⁴⁹ Remitimos al excelente artículo de José Pascual Buxó titulado "Uso y sentido de las locuciones" que está en el volumen colectivo de Angel Flores. pp.381-391. Este trabajo es importante para poner de relieve la función que cobra --como ya lo hemos explicado en este capítulo-- el coloquialismo de las locuciones : "Debajo de su mecánica aplicación, en el habla diaria subsiste su dimensión creadora que, desde luego, no pasa inadvertida para los usuarios, y en la que reside sin duda el secreto de la eficacia y de su vitalidad. Es precisamente esta dimensión poética en la que los hechos de la realidad aparecen destacados de la masa ordinaria y confusa de los acontecimientos, este distanciamiento de la pura objetividad de la lengua, lo que el hablante siente como hallazgo personal, aunque después acabe aplicándolo en circunstancias inadecuadas". p.382 . En verdad, podríamos invertir esta reflexión, puesto que, si bien los giros locutivos se separan de manera diferenciadora de la lengua corriente, es posible también interpretar que tal desautomatización perceptiva de la lengua tiene la impronta del lenguaje corriente, de lo repetitivo, del cliché lingüístico.

carencias en el espacio urbano (los alimentos a través del valor-dinero, el hambre del sujeto), sino también porque *boca* implica la estrecha asociación con la lengua y la oralidad. Si el *himno* como género es una composición tanto religiosa como civil, su forma remite a una práctica oral, de hecho es una oración en sentido de plegaria. Por lo tanto a la oralidad de la lengua convocada por la metonimia hay que agregar el hambre de los mendigos. Pero también esta composición liga lo oral con lo oracional, es decir, la oralidad y el orar en la línea de la plegaria, paralelismos que, como puede constatarse, contienen la raíz etimológica de la palabra *oro*. Esta cadena de sentidos aparece en el nivel del significante y, en verdad, ya podía leerse en algunos textos de *Poemas humanos*. Por ejemplo el “Sermón sobre la muerte” jugaba con las dos formas homónimas, *oro* como metal y *oro* como primera persona del singular del verbo orar. Ahora bien, la elección de *bocas* en una clara referencia al hambre (puesto que se habla de *a la caída cruel de vuestras bocas*) permite asimismo que *España, aparta de mí este cáliz* pueda remontarse al inicio del recorrido, es decir, a *Los heraldos negros*, en el que también podíamos leer en una composición como “La cena miserable”, la formulación de una utopía como un día de ágape en que los hombres se encontrarán *desayunados todos*. Esta primera imagen se halla ahora re-significada, y desde luego re-convocada, en la imagen del cese del hambre a través de la *abundancia* servida en *siete bandejas* las cuales, si bien se refieren al Apocalipsis, funcionan como una imagen invertida de los pobres a partir de elementos propios de los ricos. Es evidente la estrecha relación de estos mendigos con el proletariado⁵⁰, la clase desclasada y el vínculo temático de ésta en relación a la utopía, como una formulación proletario-mesiánica de un “mañana real”: la sociedad comunista del futuro como reino de justicia y sin clases y el reino de los cielos prometido por la profecía bíblica. De hecho, el poema da a entender que el proletariado es una clase social con una misión universal que cumplir para lograr la desalienación. Sin embargo, la mención al *oro* en un contexto como éste donde se mezcla la lucha política en pro de la República y la utopía económica en pro de la justicia social, recubre disémicamente los dos campos: el de la riqueza en tanto metáfora de una cultura, una creencia, de una utopía y el dinero de la plusvalía

Dicho de otro modo: que las locuciones son monedas corrientes, puro dinero en efectivo.

⁵⁰ Recordemos que Vallejo ya había trabajado con el tema del proletariado en composiciones de *Poemas Humanos* como por ejemplo “Gleba” y “Los mineros” pero lo que aparece en *España, aparta de mí este cáliz* es, según Ricardo González Vigil, “la misión redentora de la alienación que padecen la mayoría de seres humanos”. op. cit. 740.

que en el capitalismo es la causa que hace a los pobres, pobres. Al respecto, el poeta peruano tenía muy clara esta cuestión a juzgar por lo que escribió en su libro *Rusia en 1931* : *El mal reside en la estructura misma del sistema capitalista, en la dialéctica de la producción. El mal reside en los progresos inevitables de la técnica del trabajo, en la concurrencia y, en suma, en la sed insaciable de los patrones. La plusvalía : he aquí el origen de los desocupados. Suprímase la plusvalía y todo el mundo tendrá trabajo. Pero ¿quién suprime la plusvalía ? Suprimir el provecho del patrón equivaldría a destituir el sistema capitalista, es decir, a hacer la revolución proletaria* ⁵¹. A raíz de éstas y otras formulaciones de la teoría marxiana por parte de Vallejo, la polémica de los discursos críticos se reparten las interpretaciones acerca del valor que tendría este oro en el poema. Mientras Roberto Paoli hace una lectura cristiano-marxista y concluye su análisis sosteniendo las implicancias cristianas de Vallejo, George Lambie refuta esta posición, declarando que mantiene la estructura y la forma bíblica pero no la visión cristiana, ya que el concepto de sacrificio se asocia menos a lo religioso en tanto sufrimiento de *los pobres de la tierra* que a la lucha específica de las clases trabajadoras⁵². Lo que el oro está implicando es un retorno del metal al metal en la medida en que la superación del capitalismo es, al mismo tiempo, una eliminación de la mercancía-dinero : *el oro mismo será entonces de oro* apunta a que será de nuevo un metal precioso y que, en la realización de la utopía dejará de ser dinero. Es el *oro oro, súbito* por el hecho de que la derrota sobre el dinero coincidirá con la encarnación de la utopía. Desde esta perspectiva, lo anfibológico del valor del oro permite que el libro pueda remontar todo el recorrido del discurso poético. El poema tematiza también la miseria del sujeto aprovechando los materiales de su propia producción, tal como habían aparecido en los tramos de su trayectoria : la imagen del *cielo arrendado* del verso 76 se vincula con el *cigarrillo contratado* de "Altura y pelos" en cuanto todas las instancias de la vida están para el sujeto confiscadas por el doble proceso de alienación/pauperización promovido por el capitalismo. No es sólo una

⁵¹ La cita es del libro de Vallejo *Rusia en 1931* pero la cita la extrajimos de *El pensamiento político de César Vallejo y la guerra civil española* de George Lambie. En : Lima, Milla Batres Editores, 1993. pp 240-269.

⁵² Roberto Paoli, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Firenze-Messina, Casa Editrice D'Anna, 1981, pp. 110-123. George Lambie, op. cit. p. 247. Lambie, de todos modos, admite en la línea de Paoli, algunos aciertos : "Un tanto en contradicción con sus argumentos anteriores, Paoli ve la referencia a *mendigos* como una alusión indirecta a las clase trabajadoras. En la *Profesía de Isaias* en nuevo mundo llega a ser una realidad a través del sacrificio de los parias de la tierra, no obstante para los marxistas ese proyecto es absurdo (...) pero dejando de lado la profesía bíblica Paoli observa que la referencia de Vallejo al término *oro* tiene implicancias materialistas". pp. 247-248.

referencia a la condición trágica del destino humano sino su inscripción injusta y maltratada bajo condiciones estrictamente económicas donde, desde fumar o tener una religión se vuelven experiencias con el dinero : contratar un cigarrillo o arrendar el cielo devuelven al sujeto al *alquiler del mundo* de Trilce. Es algo más que una metaforización de la vida a partir de un lenguaje técnico-economicista. La metáfora monetaria tal como la estudia Jean-Joseph Goux funciona por cierto en el discurso poético de Vallejo : el dinero le sirve para reflexionar sobre el lenguaje. Por estas razones, planteamos que ese algo más, o plus de sentido, radica en el hecho de que en la poesía vallejana no hay únicamente representación de la miseria en consonancia con la suya propia, tal como podemos leerla en el texto biográfico. Hay un mecanismo más complejo, que consiste en la manera como vinculó su imaginario poético al dinero a través del juego presencia/ausencia y propició así una poesía materialista en el neto sentido de material (compuesta de materiales). Por eso, como sistema productivo, su poesía se comporta con una doble conducta : por un lado, el escritor pobre, al carecer de materia prima, no tira nada, junta lo que sobra, retiene lo desechado, guarda, almacena, recicla toda imagen o texto escrito (de hecho la obra póstuma está compuesta de una serie de textos hiper corregidos, llenos de enmiendas, tachados, mecanografiados con colores distintos); y por el otro, el escritor pobre se pone al margen de la pobreza y hace uso de un lenguaje rico, acumulativo, densamente barroco : en este sentido planteamos el hermetismo vallejiano como la resistencia a pobreza. Lo dijo ya, aunque en otra perspectiva, Noé Jitrik : a pobreza del entorno, riqueza de la imaginación. Nosotros lo decimos de otra manera : ante la destitución del sujeto a causa de la falta de dinero, el capital lingüístico de la lengua poética (ciertamente atravesada por una fuerza imaginativa sorprendente y fabulosa). Ante la miseria concreta experimentada en carne propia por el Vallejo autor y llevada al texto bajo distintas estrategias retóricas, la poesía reparte riqueza y no más pobreza.

La relación del sujeto con el dinero significa la relación del sujeto con una falta. Podemos interpretar esa falta en el sentido que plantea Julio Ortega como el discurso de la carencia, contrapuesto al de la abundancia que el sujeto poético reencuentra en dos temporalidades: la del pasado recordado que equivale al mundo de la infancia y el hogar familiar (de *Los heraldos negros* a *Poemas humanos*) y la del futuro añorado de la utopía proletario-mesiánica construida a imagen de la primera temporalidad (en *España, aparta de mí este cáliz*). El crítico peruano define el discurso de la carencia como *una versión defectiva, donde la negatividad despoja la forma y escatima el sentido*. Nuestra lectura traduce la versión defectiva y la negatividad provenientes de la carencia como lo que produce el dinero en la sociedad capitalista, esto es, la pobreza. Pero en el discurso poético, en cambio, el *dinero* como falta no sólo (se) tematiza sino que también encarna en una serie de instancias textuales que exhiben su dimensión devaluativa. Analizaremos este proceso de destitución y de negatividad en tres aspectos capitales: en las figuras que invisten al sujeto poético (el sujeto de las faltas), en la específica proletarización del escritor y su relación con las *faltas* traducibles a la serie teológica (las faltas del sujeto) y en las inflexiones devaluativas de la textualidad (las faltas del texto). Estas tres instancias recubren, en verdad, tres categorías: la de sujeto poético, la de autor y la de texto lírico.

5.1. El sujeto de las faltas: la figura del pobre, el caminante, el enfermo y el preso.

Las cuatro figuras señaladas están contenidas en la estrofa de un poema de *Trilce* (T LVIII)¹ cuyo centro de gravitación es una experiencia de falta paradigmática: la experiencia de la cárcel como falta de la libertad. Sin embargo, en el poema aparecen otras significaciones al insertar el sujeto poético este relato en el mecanismo del recordar y su construcción de la memoria como refugio de un presente adverso. El poema es, también, una reflexión acerca del recuerdo como un proceso específico de simbolización, que puede confirmarse por los tres estados de la materia que estructuran los del sujeto, en el siguiente orden: *En la celda, en lo sólido* donde se reflexiona sobre el recuerdo en sí, *en la celda, en lo líquido* donde aparecen las escenas recordadas y por último *en la celda, en el gas ilimitado* donde se hace referencia al proceso mismo como una condensación en virtud de una mayor reducción. El orden presenta un movimiento de lo sólido a lo evanescente, de la materia al aire, proceso éste que marca, para decirlo a la manera de Marx, un desvanecimiento de lo sólido.

T LVIII es un poema-clave del típico mecanismo vallejiiano de construcción de la memoria en litigio con la falta del tiempo presente. Es fundamental para la articulación de nuestra lectura crítica la octava estrofa del poema en la medida en que condensa las figuras de que se compone el sujeto poético y en la medida en que su diseminación en el recorrido se vuelve emblemática. Estas cuatro figuras, de las cuales Hernández Novás ha escrito que pueden “aplicarse a su propia existencia *desvalida*”², coinciden en la misma estrofa y desarticulan la temporalidad. Más allá de la validez o no en cuanto aplicación al sujeto biográfico, la existencia *desvalida* de Hernández Novás congrúe en parte con la orientación de nuestro análisis, puesto que con el término instancia *devaluativa* se apunta sobre todo a señalar las marcas

¹ Remitimos a la edición de *Trilce* que hizo Julio Ortega porque reúne un muestrario de las diversas interpretaciones que de este poema han hecho los críticos más destacados como los aportes biografistas de Espejo Asturrizaga, Alberto Escobar (refutada por Ortega) y Neale-Silva. Julio Ortega refuta algunas de las ideas que vertebran la interpretación de Alberto Escobar, quien sostiene que los *rincones* del primer díptico son los recuerdos extrañables del sujeto encarcelado, recuerdos que al aflorar equivalen a la compañía espiritual del detenido. Ortega, por el contrario, sustenta una posición más objetivista en la cual, si bien *los rincones* sigue remitiendo a los recuerdos del sujeto, éstos serían expresión más de los límites objetivos y limitantes de la cárcel que una presencia subjetivista-espiritual de acompañamiento. De todas maneras, el poema es un espacio dialógico --como el mismo crítico escribe-- del que es posible señalar, en alguna medida, las dos interpretaciones.

² Citado en la edición de las *Obras completas* a cargo de Ricerdo González Vigil, op. cit. p 370

de destitución leídas en el sujeto a partir del rol que juega el dinero en la sociedad capitalista y el modo como el sujeto se relaciona con él, si bien queda implicada la figura del huérfano tan estudiada por la crítica.

T LVIII es un poema que presenta una modalidad enunciativa típica de Vallejo que consiste en superponer desde el presente de la enunciación la voz del sujeto lírico adulto a la voz del sujeto in-fante (aquí recuperamos la etimología de in-fante como aquél que todavía no tiene voz). Esta es una modalidad dramática y dramatizable al mismo tiempo, pues se trata de la imposibilidad material de volver a ese tiempo pretérito ligado al mundo de la abundancia en un nítido contraste con la carencia del presente. El poema usa un futuro, inscripto en principio en el pasado, y se crea la ilusión del traslado del pretérito al presente de la enunciación, ilusión construida en detrimento de la forma-elegía y a favor de un efecto de presente en tanto éste parece romper la cristalización de la nostalgia y volverse actual. Pero el uso del futuro pasado³ (en el sentido de que es un futuro *en* el pasado y un futuro que se instala *en* el presente de la enunciación) produce ciertos sentidos :

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,

Por un lado se trata del recuerdo de una escena del pasado que se vuelve profecía en la medida en que el presente representa el futuro del pasado y, por otro lado, en ese tejido de tiempos verbales, se produce una modificación del pasado desde el presente de la enunciación : *ya no reiré cuando mi madre rece* marca los sentidos de la metamorfosis. En primer lugar, el poema informa oblicuamente que el niño se reía cada vez que la madre se disponía a rezar por los caminantes, encarcelados, enfermos y pobres ; en segundo lugar, la ausencia de la risa en el sujeto adulto en el presente de la enunciación señala claramente un pasaje dramático por cuanto lo que ha cambiado son las condiciones materiales de la existencia (en este sentido es

³ La familia de textos de T LVIII es múltiple : como secuencia de la saga narrativa del hogar se relaciona directamente con con T LVI y TIII. Pero ya en *Los heraldos negros* están formuladas en poemas como "Hojas de ébano" y "Enereida". Pero es en T LXI y en "Enereida" las composiciones en las que parece el uso de este futuro pasado : " Aún reirás de tus pequeñuelos, / y habrá bulla triunfal en los Vacíos. // Aún será año nuevo. Habrá empanadas ; / y yo tendré hambre" (de "Enereida") y "Ha de velar papá rezando, y quizás / pensará se me hizo tarde" (de T LXI). Además el término *enereida* cuyo sufijo al modo de Virgilio (La Eneida) señala un tiempo de apertura, que inaugura un nuevo año, puede entenderse como la abolición de los límites temporales y anticipa el tiempo de la utopía que

posible leer en el texto biográfico estas cuatro figuras constitutivas). Además el sujeto adulto, al decir *ya no reiré*, al suspender la risa, inicia cierto tipo de identificación con las figuras mencionadas y, en tercer lugar, la escena vuelve a repetirse en el presente como una reactualización que es pura ilusión del sujeto que recuerda.

Estas serían algunas de las razones por las cuales se considera T LVIII el núcleo de las facetas del sujeto lírico desde el interior mismo de la textualidad, facetas que están ligadas a las dos vertientes fundantes : el mundo cristiano y el mundo de la economía. En el poema la oración que la madre reza se opone al mundo, percibido como desarmonía. La oración es una práctica religiosa de la madre como modo de intervenir por medio de la fe en la recomposición de la desarmonía del mundo (al respecto es interesante advertir la recuperación literaria del ejercicio devoto de la madre que hará Vallejo en los libros póstumos cuando elija formas genéricas afines como la oración, el himno, la salutación ; a su vez este repertorio será ampliado en otras formas que responden más a la institución eclesiástica como el sermón, el redoble fúnebre, la epístola) y, al mismo tiempo, una práctica de reconocimiento crítico del mundo como indignancia percibida como desequilibrio del cosmos y cuyo eje es una instancia económica de falta ya que todas las figuras podrían resumirse en una sola, la del pobre. La figura del caminante en este contexto de enunciación posiblemente equivalga a los que viven en la calle, a los sin techo, a los vagabundos ; por su lado las figuras del enfermo y la del preso tan importantes en el discurso poético vallejiano implican una pobreza material y espiritual : el preso y el enfermo aparecen privados de casa y uno de la libertad y el otro de la salud. Todas estas figuras intensifican su pobreza, su propio desvalimiento (tema recurrente en Vallejo la de la invalidez como dimensión de falta) en el contexto de una economía capitalista.

Con frecuencia la crítica vallejiana ha planteado los efectos del sistema capitalista en toda su crudeza en la etapa europea pero ésta, según nuestra lectura crítica, es concebida como el grado más intenso de una experiencia que surgió ya en las condiciones urbanas y capitalistas de la sociedad peruana, aunque todavía inserta en arcaicas prácticas feudalistas, tal como podíamos leerlas en el balance sobre lo económico que hace José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, aspecto éste al que ya aludimos en la sección 3.2. No negamos en absoluto que la intensificación indiscutible de la pobreza de

Vallejo sea ciertamente proporcional a la sociedad más definidamente capitalista en la que vive, como lo es la sociedad francesa en la década del veinte y el treinta. En consecuencia, no queda claro entonces la función social de un libro como *Trilce* si la intención no es dejarlo fuera del contexto de enunciación. Sería entonces pertinente preguntarse cómo aparece, en los estudios críticos de corte biografista, la relación que efectúa *Trilce* con la sociedad.

Estas figuras son los modos a través de los cuales el sujeto se constituye en la destitución, en la experiencia de falta que lo devuelve siempre al plano simbólico de la orfandad definida en *Trilce* como la *mayoría inválida de hombre*. La situación paradójica de que el sujeto en la lírica vallejana se constituya en la constante destitución encuentra aquí una de sus manifestaciones más nítidas: se es huérfano en el presente adulto de la ciudad, nunca en el pasado infantil de la sierra. Si el espacio de la enunciación --tal como se inaugura en *Los heraldos negros* y se prolonga en todo el recorrido-- es el espacio urbano, el sujeto es confiscado por el proceso de alienación de la sociedad capitalista. En estas condiciones enunciativas, las cuatro figuras encarnan los procesos objetivantes de la alienación que somete el cuerpo del sujeto y lo transforma en una fuerza de trabajo que pierde la relación con los otros al arrebatársele su relación social.

Si se plantea en los libros póstumos la aparición de un sujeto solidario, hay que tener en cuenta que ello es posible porque ha sido siempre el anhelo de este sujeto de entrar en relación con el otro, como una necesidad de establecer una comunicación, aun si (aun cuando) resultaba un intento vano, pues el encuentro con el otro da paso al desencuentro en tanto permanente obturación comunicativa. *Trilce* es el momento de máxima imposibilidad que tiene este sujeto de entablar relación con el otro, experiencia que lo vuelve a fijar en la orfandad: *Nadie me busca ni me reconoce, / y hasta yo he olvidado / de quién seré*. Negado de su propia identidad el sujeto se percibe como el expropiado de su propio discurso: en T XLIX escribe que *Nadie me hubo oído, / en la gran boca que ha perdido el habla*. Si el Otro siempre es Nadie no significa que no haya nadie: es esa ausencia del Otro, el lugar vacío que deja, un auditorio de escuchas fantasmático, el que lo constituye una y otra vez en la más pura restricción. La experiencia de extrañamiento y desposesión está vinculada directamente a la experiencia urbana. De allí que el mecanismo del recuerdo regrese siempre al pasado para rescatar el espacio físico de la casa y que ésta, rota esa ilusión imposible, se vuelva un espacio de reclusión, hasta donde llega el sujeto repetidas veces en un viaje de la memoria para encontrarla definitivamente cerrada e infranqueable a los infructuosos llamados a la puerta:

Numerosa familia que dejamos/ no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera/ puso en el ara para que volviéramos.// Llamo de nuevo, y nada.(...) Todos están durmiendo para siempre,/ y tan de lo más bien, que por fin/ mi caballo acaba fatigado por cabecear (de T LXI).

Este es el poema-clave de la casa-tumba que puede ser leído como una reestructuración poética de la típica antinomia barroca de la cuna y la sepultura del barroco quevediano. Pero el barroco vallejiano introduce una nueva inflexión. Es el mecanismo del recuerdo el que pone en contacto los dos extremos a través de la infancia por un lado y la experiencia estéril del presente por el otro como la tensión entre vida y muerte : el tema de la esterilidad de lo actual está siempre ligado en Vallejo con la muerte : *la seca actualidad* de T XXVII, *Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte* como leemos en T LXXV. Incluso en poemas que describen experiencias azarosas como el encuentro casual en la calle de TXI entre el sujeto poético y la prima están atravesados por la tensión vida-muerte : *Esta niña es mi prima. Hoy, al tocarle/ el talle, mis manos han entrado en su edad/ como en par de mal rebocados sepulcros.* Este el núcleo de la constitución del sujeto en la destitución : su imposibilidad de lograr la unión con el otro, proceso de un deseo dialógico siempre frustrado.

Lo que nos interesa analizar es la relación de estas cuatro figuras con los espacios que concitan. Así, la casa de la infancia (el *hogar* que, en *Los heraldos negros* había obtenido del libro una sección y su título otorgado un tono festivo y celebratorio puesto que eran las “Canciones del hogar”) en *Trilce* manifiesta su primer metamorfosis a través de la coordinada espacio-temporal de la concreta situación enunciativa del sujeto en la ciudad, lejos de la infancia y de la sierra. En verdad, en “Hojas de ébano” de *Los heraldos negros* ya hay un primer viaje a Santiago de Chuco y, si bien describe la vuelta al terruño (a la casa) en tanto tópico modernista como un viaje en el espacio y en el tiempo, en esta composición puede leerse ya el futuro pasado que se vuelve en *Trilce* emblemático de una enunciación del sujeto situado en lo urbano. En T LXII el sujeto hace una enumeración del menaje hogareño (la alfombra, la corteza, la almohada) y el lenguaje agramaticaliza la experiencia de volver a la casa familiar y encontrarla cerrada. Por lo tanto se le otorga a esa experiencia (que quizás haya sido una ensoñación, una fantasía, un sueño del poeta) un estatuto real porque es real el sujeto que cuenta la experiencia. Transcribimos sólo la primera estrofa :

Alfombra

cuando vayas al cuarto que tú sabes,
entra en él, pero entorna con tiento la mampara
que tánto se antreabre,

cása bien los cerrojos, para que ya no puedan
volverse otras espaldas.

Aquí la agramaticalización permite que la casa, el lugar reconocido simbólicamente como el espacio de la reclusión, se vuelva la acción misma de cerrar, de cancelar : *cása bien los cerrojos*. En este ejemplo el verbo *casar* deviene una suerte de neologismo poético : su acepción jurídica de clausurar, de anular o erogar se construye a su vez con el modelo de cazar en tanto capturar (lo cual el objeto *cerrojos* lo confirma en su significación) y sobre todo con el hecho de que la casa sella en el imaginario poético un espacio de clausura. *Trilce* tematiza este encierro, este lugar infranqueable e inaccesible para el sujeto : *Lento salón en cono, te cerraron, te cerré./ Aunque te quise, tú lo sabes,/ y hoy de qué manos penderán tus llaves*. Y en la anteúltima estrofa de este poema, T LXXII, leemos : *Salón de cuatro entradas y sin una salida*. Este poema habla de una ruptura amorosa pero, más allá de la anécdota, incorpora una experiencia con el lenguaje a partir de los espacios simbólicos.

Los poemas póstumos vuelven a tematizar el espacio de la casa. El poema "No vive ya nadie" es paradigmático en la poesía póstuma. Por un lado continúa la línea de la saga familiar (en Vallejo la casa estará irresolublemente soldada a la infancia rural de la sierra, como si toda la vida entera girase alrededor de este punto luminoso y nutriente) y confirma también su metamorfosis de casa-sepulcro. En el mismo poema citado, perteneciente a *Poemas en prosa*, leemos : *Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba*. Por el otro lado es evidente que la casa radicaliza el sentido de un ámbito deshabitado ya que en el mismo poema ahora se lee : *-No vive ya nadie en la casa --me dices-- ; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido*. Los trabajos críticos de Roberto Paoli o James Higgins interpretan la dimensión despoblada de la casa como una dimensión optimista por cuanto, a pesar de ser un pasado acabado, puede encontrarse un sentido que perdura en el presente como un valor que consiste en ser la raíz de la identidad, como un soporte para el sujeto, pues la casa --teniendo en cuenta el exilio de Vallejo-- equivale a la dimensión interior *arraigada* frente a una vida exterior de *desarraigado*. Ahora nos

proponemos analizar lo que la *casa* materializa en la textualidad poética y las significaciones que adopta.

Desde nuestro enfoque de la relación del sujeto con el dinero, es evidente que la casa transformada en un espacio de reclusión es el modo como encarna en el texto el proceso enajenante del sujeto. En este sentido, alienarse es la casa familiar habitada que se vuelve deshabitada, *despoblada* de los sujetos-parientes, extrañizada a través de una experiencia que da cuenta ejemplarmente de una confiscación. Es notable, al mismo tiempo, cómo este sujeto es concebido ya de una manera dialéctica en *Trilce* antes de que el Vallejo-autor tenga contacto con las ideas marxistas en Europa. El verso *Lento salón en cono, te cerraron, te cerré* de T LXXII demuestra hasta qué punto el sujeto no está exento de su participación en un proceso que lo involucra en cuanto a la capacidad de raciocinio. El espacio de reclusión (espacio cerrado y encerrado) es el exilio del sujeto en el espacio urbano del mundo entrañable de la sierra. Casa-tumba del sujeto en su exilio de lo familiar que hasta le hace perder la lengua materna y la desterritorializa desde su propio adentro. Es un proceso simbolizante de la alienación como experiencia de secuestro de la experiencia que el poema transcribe a veces taquigráfica pero siempre violentamente como una cárcel interior: el *interieur* se ha vuelto en la poesía vallejiiana una prisión desde cuyo panóptico el sujeto es vigilado constantemente. Sujeto vigilado por la mirada del Otro, el Cancerbero y, al mismo tiempo, por Sí mismo, el Culpable. En esta experiencia de extrañamiento la casa, sin embargo, despliega otras significaciones.

Entre ellas, se produce un pasaje que ya hemos analizado en este trabajo. Ahora se trata del tránsito de la casa como el lugar de una economía doméstica cuyos signos de producción apuntaban a la fabricación casera (desde la industria artesanal del mundo andino en *Los heraldos negros* a la panadería como una producción autoabateciente de la *Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos*) a una instancia de mercado callejero próximo a la feria ambulante de la ciudad a partir del pregón del bizcochero con esa *u* que engirafa los tímpanos y aturde. Nótese de paso la relación de similaridad entre pregón y dinero a través de los *tímpanos*: el pregón aturde al sujeto y el dinero lo alucina. Estas imágenes que recortan con precisión el espacio urbano se asocian al sentido del oído más que al de la vista. Al menos es significativo que las dos citas claves como representación del dinero en la ciudad afecten la dimensión de lo auditivo. De este modo se puede constatar hasta qué punto ya la experiencia urbana (la experiencia limeña como la denomina la crítica de perspectiva biografista) es una desarticulación de la percepción del sujeto.

Esta experiencia es traducida al ritmo de *Trilce* (que tiene aquí su punto de inflexión más sólido) a través del sentido del oído⁴, el cual señala el ruido urbano en detrimento de la música serrana en el triple significado que adquiere el término : la música instrumental andina (tematizada sobre todo en *Los heraldos negros* : yaravíes, huainos, quenas), la música natural de la armonía del mundo serrano (en *Trilce* se metaforiza la comida en familia como *el almuerzo musical*) y la música modernista que en *Trilce* en tanto libro vanguardista deviene disonancia. El acercamiento, ya insinuado en el primer libro, al lenguaje coloquial y prosaico de *Trilce* habría que asociarlo a esta nueva percepción auditiva del sujeto en su choque con la ciudad y la tensión en ésta del código rural y el código urbano como uno de los núcleos más importantes en la constitución de la lengua poética vallejana.

Desde esta perspectiva el pasaje de la sierra a la ciudad recubre esa otra tensión de la casa como economía doméstica (el *oikos*) a una economía basada en el intercambio monetario que emerge en el pregón mercantil del bizcochero. Es el pasaje de la economía a la crematística (según la distinción aristotélica) ; el poema T XLVIII, ya analizado, puede considerarse el paradigma de esta última: la moneda que termina por devenir la vida entera es, sobre todo, el ejercicio de la especulación crematística que no tiene límites (en el poema el carácter ilimitado de la especulación estaría en la hiperbolización de la moneda). Sí por el contrario tiene límites la economía doméstica puesto que su producción no va más allá de lo que es estrictamente necesario y consumible para la vida. La madre-tahona o la madre-horno provee del pan o los bizcochos (*las ricas hostias de tiempo*) cuya ironía reside en que el sujeto en la ciudad tiene que comprárselos al bizcochero, vale decir, el dinero como mediación indispensable y medida de un valor. La poesía vallejana liga el dinero nada menos que a pan, motivo lírico cuya operativa en toda la obra poética vallejana se rige por diseminación constante, a tal punto que en el orden en que quedó establecida su poesía es posible entrever una suerte de estructura quiasmática : nos referimos a la imagen del pan quemado en la puerta del horno del primer poema de *Los heraldos negros* y la figura del pan implícito pero no menos sugerente del sentido que se desprende del título del así considerado último libro *España, aparta de mí este cáliz* el cual remite a la eucaristía como pan-cuerpo de

⁴ Al describir el espacio urbano en la poesía baudelairiana, Walter Benjamin cita una descripción de Simmel acerca de la relación de los sentidos con la ciudad : el autor de *Filosofía del dinero* plantea que las relaciones humanas en las grandes ciudades se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre las del oído. La ecuación simmeliana es : quien ve sin oír está mucho más inquieto que quien oye sin ver. *Trilce* parecería contradecir este principio y privilegiar el órgano del oído : de algún modo a partir de la *Shockerlebnis* en el espacio urbano la alucinación auditiva equivale a la tensión que se establece entre código serrano y código

Cristo y sin olvidar que en *Trilce* la “tahona estuosa” panifica *ricas hostias de tiempo*. En consecuencia, el pasaje de la sierra a la ciudad implica el cambio de dos tipos de economía. Este aspecto ya lo habíamos descrito antes pero es necesario volver sobre él porque Vallejo no volverá a la casa familiar más que en el acto de recordar y éste es un signo emblemático de la constitución del sujeto poético que involucra a las cuatro figuras mencionadas: el caminante, el enfermo, el encarcelado y el pobre.

La pérdida de la casa familiar es el signo de una pérdida económica. Aducir que sólo se trata del cambio de una economía doméstica a una capitalista porque el sujeto-Vallejo vivirá a partir de ese momento en un ámbito urbano correría el mismo riesgo de un análisis biografista que supedita el texto a la vida como instancia certificadora. Se trata de una pérdida que el sujeto no olvida y cuya reiteración no hace más que materializar la falta. Esa pérdida no equivale sólo a la casa como lar sino que involucra todos los aspectos que ella contiene: el carácter de *Gemeinschaft*, la instancia de pertenencia identitaria la dimensión económica. Y esta no porque en la pastoral vallejana la elegía sea interpretada como un repositorio de una economía arcaica o como un proceso de idealización contracultural. Vallejo dramatiza la tensión sierra-ciudad a partir de las reglas de juego que le impone una economía capitalista. En verdad es el contraste entre esos dos modos de vida lo que lleva al sujeto a una tensión irresoluble: ni porque el pasado familiar aparezca bajo la faz de la idealización ni tampoco, a la inversa, porque el presente resulte siempre contrariado y adverso. Por esta razón, el proceso de autoironización apunta a tomar distancia del conflicto y crear un espacio de liberación para el sujeto. Sin embargo, la pérdida de esa zona de pertenencia (la ecuación sería: se pierde todo, menos la lengua: un sujeto que caminando por las calles de París afirma *¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!*) señala una falta económica que el contraste vuelve más doloroso. El planteo de Vallejo es el mismo que se plantea, bajo otras circunstancias de vida y de clase, Georg Simmel: la ciudad calculadora bajo la impronta del dinero se enfrenta a la sierra afectiva bajo el signo de una economía doméstica en su sentido etimológico, vale decir, de una economía casera, limitada, de producción sólo para la necesidad y fundamentalmente una producción y circulación impregnados de la dimensión personal.

La experiencia urbana devalúa al sujeto. Las figuras que éste elige para su

autorrepresentación llevan el signo de la devaluación : el caminante implica la falta de casa, el enfermo la falta de salud, el encarcelado la falta de libertad y el pobre la falta de dinero. Pero es necesario incorporar al análisis los espacios que estas figuras concitan : los cuatro han perdido la casa pero el enfermo y el encarcelado introducen dos espacios institucionales como el hospital y la cárcel. La devaluaciones del sujeto enfermo y encarcelado no dejan de asociarse al hogar como lugar de una economía doméstica pero refractaria a la falta. Los tres poemas de *Trilce* que hablan concretamente de la experiencia carcelaria quedan ligados a la casa a través de la comida como punto de referencia : el más explícito es T LVIII donde se compara la comida de la cárcel con la mesa del hogar. Nótese de paso que en este poema la metonimia *mesa* involucra la dimensión incluso sagrada del hogar pero también la materialidad del alimento bajo el signo de la abundancia o el del abastecimiento según la perspectiva : *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*. La última imagen es índice de la abundancia o su contracara entendida como la ausencia de hambre, ya que nadie que padeciera hambre se quedaría dormido en el acto mismo de masticar. Es una imagen que está indicando una experiencia de abundancia en los límites mismos de la carencia y la falta, como es recordar estas escenas desde la prisión. Los otros dos poemas, T L y T XVIII, lo hacen más oblicuamente pero con menos contundencia : el primero haciendo referencia a una comida totalmente escasa e insuficiente (lo que hay en el plato es un *mendruco* tan sólo) y el segundo a través de la figura de la madre y la mención a la orfandad.

Los poemas que hacen mención al hospital están asociados a la muerte como la experiencia más extrema de la falta. Las dos composiciones emblemáticas son T LV y el poema en prosa "Las ventanas se han estremecido". Los dos textos hacen una descripción del hospital cuya atmósfera presenta similitudes entre sí a partir de la repetición intratextual de algunos motivos : las moscas que sobrevuelan la sala, la cama del enfermo que aparece en un momento desocupada y la enfermedad como una experiencia de vacancia inminente. En los dos poemas, además, el sujeto poético forma parte de esa experiencia de internación pero en el enunciado lírico describe a los *otros* enfermos : en T LV se utiliza un lenguaje médico (el sujeto habla de cubeta, frontal, toronjiles, antisépticos) que anticipa la composición en prosa escrita en París. T LV es considerado por muchos críticos como una composición metapoética, autorreflexiva, en la que se oponen dos voces que son, en verdad, dos estéticas : Samain y Vallejo. Es éste un poema que se

asocia a “Retablo” por dos razones : porque hay la puja acerca de la vitalidad de una poética que se comienza a percibir como anacrónica (en ese poema la puja era doble : el principio de no imitación de Darío seguía vigente pero la distancia entre éste y los epígonos se había vuelto inaceptable) y porque ahora T LV recupera el nombre del poeta simbolista francés Albert Samain que había desechado en el poema “Retablo” como ya hemos analizado. Transcribimos las dos primeras estrofas de T LV :

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.
Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de
cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas,
toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos
antisépticos sin dueño.

La cita de Samain es textual : se trata del poema “Otoño” leído por Vallejo en la antología de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún de 1913 y cuya traducción al español pertenece a Juan Ramón Jiménez. En esta composición el poeta francés tematiza una vuelta a la casa por una senda familiar (en el sentido de conocida) en un momento preciso, el del atardecer, y describe este regreso a través de una atmósfera otoñal y dice : *Lo mismo que un patio de hospicio o de prisión, / **el aire es quieto y de una contenida tristeza** ;/ y las hojas doradas, cuando llega su hora, / caen, como recuerdos, lentas, sobre la hierba* ⁵. Es interesante las alusiones que se desarrollan a partir del poema simbolista : la frase en litigio, la que separa las aguas entre una estética y la que se propone crear Vallejo (es decir : *el aire es quieto y de una contenida tristeza*) tiene como punto de referencia comparativa el patio de un hospicio o de una cárcel. Este verso que el texto de Vallejo no cita (que

⁵ La antología de Díez-Canedo y Fortún apareció efectivamente en 1913 y al año siguiente muere este último. La edición que nosotros manejamos es la que hizo sólo Díez-Canedo en 1945 para la editorial Losada en cuya advertencia preliminar escribe : “En la primera edición de este libro, publicado en Madrid en 1913, el que ahora para editarlo de nuevo, lo refunde y amplía (...) Se ha conservado en general su fisonomía”. Por lo tanto, y pese a las modificaciones que su autor afirma haber hecho, la cita que usa Vallejo es textual a la versión de Juan Ramón Jiménez, de lo cual no quedan dudas del hecho de que el poeta leyó a Samain de esta versión. Nos parece importante la elección del soneto del francés por parte de Vallejo : ambos presentan una sorprendente afinidad en el tema que tratan. Una hipótesis de trabajo intertextual debería bucear más en la elección de este soneto porque duplica, aunque con otra estética, la experiencia vallejana : el mecanismo del recuerdo hacia una escena pasada como indicativa de un estado feliz, el recuerdo considerado como un viaje en el doble matiz que presenta : un viaje de la memoria superpuesto a un viaje real, la asociación del pasado con una voz infantil : en el soneto de Samain leemos *Pero los bosques tienen tanta melancolía/ esta tarde, que el alma, bajo el dormido cielo, / se abandona, templando, a hablar de lo pasado, / dulcemente, en voz baja, como de un niño muerto.* (p.274). Estas afinidades electivas entre los dos no obsta para que el poema de *Trilce* sea considerado un arte poética a partir del cual intenta superar la estética simbolista a partir de un lenguaje concebido desde su más pura materialidad, la cual erradica la suntuosidad y el ideal de belleza parnasiana y simbolista al mismo tiempo. Nuestra hipótesis es que Vallejo debió sentirse identificado con el mundo elegíaco y melancólico de Samain y que su distancia reside en todo caso en la formalización estética de esa experiencia. Por otro lado, Samain retorna en *Trilce* para re-confirmar una producción que se hace con lo ya usado o desechado pero retenido en el cajón de la escritura.

parece no necesitar citar) en verdad completa, desde su ausencia, las imágenes que construyen la figura del sujeto poético: tanto el hospicio como la cárcel son espacios constitutivos en la formulación de su discurso poético. Además la raíz etimológica de hospicio es la misma que la de hospital y en Perú se denominan hospicios a los asilos que albergan a los menesterosos. Por lo tanto, por un rodeo intertextual, la experiencia del hospital termina asociándose a la pobreza material de los sujetos en cuestión.

En “Las ventanas se han estremecido”, por el contrario, la pobreza no es un referente implícito en el juego intertextual. Aparece en la superficie de la lengua coloquial de un modo visible pero ciego a la vez. La pobreza en este caso se esconde en esas frases que, por el excesivo uso de la lengua habitual, parecen estar escamoteadas en toda su intensidad significativa como es la frase *el pobre* cuyo tono es conmisericordioso y, al mismo tiempo, fuertemente referencial: *El pobre duerme, boca arriba, a la cabeza de su morfina*. La sustitución de enfermo por *pobre* rescata la dimensión de carencia material a través del uso de la lengua en el coloquio, como si fuese posible pasar de una nominación a la otra, como si enfermo y pobre tuvieran que ser forzosamente sinónimos. La enfermedad y la pobreza se estatuyen como instancias de un acontecimiento inminente. Estos dos poemas lo explicitan: lo inminente de la enfermedad es la muerte (en T LV se dice del enfermo que está *cerca estarlo sepulto* y en el poema en prosa *Un adarme más o menos en la dosis y le llevarán a enterrar, el vientre roto, la boca arriba*) y la pobreza como analizamos a lo largo de este trabajo también preanuncia un acontecimiento venidero, inmediato, como quien obedece un movimiento *in crescendo*.

Ahora bien, nos interesa el vínculo que se establece entre una esfera y la otra. El espacio del hospital reescribe el espacio de la casa en una devaluación que implica lo somático, las ramificaciones en el cuerpo que padece la enfermedad. La metáfora de *hospital* es significativa: *la casa del dolor*. En “Las ventanas se han estremecido” leemos que *La casa del dolor, la queja arranca frontera excesiva. No se reconoce en esta queja de dolor, a la propia queja*, por lo tanto, la experiencia devaluativa arrastra consigo la imagen de la casa como ámbito manifiesto de bienestar a una transformación, la cual por medio del dolor involucra concretamente al cuerpo y, por ende, desestima el tema del dolor como motivo privilegiado de lo lírico para reformularlo como una nueva traducción ya no de alma sino de lo puramente somático: de la casa como alacridad al hospital como acritud. Esta es la tesis que adscribimos de Delfina Muschietti quien sostiene que es a partir de *Trilce* que aparece un sujeto que toma la palabra “como enfermo medicado y

encerrado en el hospital o el preso entre las cuatro paredes de la cárcel”⁶. El tema del hospital tiene una tradición lírica significativa a partir de la poesía simbolista francesa: el famoso poema de Mallarmé, “Les fenêtres” y la trilogía de Verlaine compuesta de “Mis hospitales”, “Crónicas del hospital” y “Mis prisiones”. Es poco probable que Vallejo haya conocido estos textos en Perú pero no lo sería una vez instalado en París. De hecho, el título del poema en prosa de Vallejo remite intertextualmente al de Mallarmé, aunque no sólo por el motivo de la ventana ligado al hospital sino por una descripción afín que puede leerse en la atmósfera nauseabunda del hospital. De Verlaine, Vallejo parece haber elegido para este tema el tono impersonal o de tercera persona, lo cual tampoco sería una novedad para el poeta peruano en su escritura poética pero sí en relación al tema del hospital. Este distanciamiento se anula en la meticulosa y microscópica atención que le insume al sujeto poético el cuerpo enfermo expuesto a la más absoluta invalidez, a la pobreza más fisiológica y somática de todas las pobrezas del texto lírico vallejian.

A modo de síntesis de esta subsección, las figuras del sujeto poético desembocan siempre en la pobreza como pérdida del espacio del hogar en tanto centro de producción del *oikos* (economía del domus) en consonancia con una cosmovisión serrana, ámbito por antonomasia de lo familiar. El retorno de este espacio va más allá de la elegía. La operación es más compleja: la pobreza se sitúa en el punto exacto de la economía monetaria, allí donde la encrucijada del sujeto se debate en el proceso de urbanización y paralelamente en la progresiva pauperización económica. La pobreza de experiencia de la que hablaba Benjamin es en Vallejo la experiencia de pobreza material. El dinero que falta ancla al sujeto en la experiencia confiscatoria de lo urbano como sede de un vacío: el mundo afectivo. Lo rural-serrano como ámbito siempre familiar se desfamiliariza pero, al mismo tiempo, multiplica las facetas plenas de un pasado que no va a volver si no es en el ejercicio persistente de la memoria. La elegía como forma literaria es blanco de la disolución. Lo que se plantea en “Idilio muerto” en *Los heraldos negros* como momento de la fundación de la instancia enunciativa se intensifica en cada tramo del recorrido poético. Intensificación que coincide con su sentido más literal: la experiencia urbana y su economía monetaria es un idilio muerto. El vacío en la ciudad de lo afectivo es llenado por el cálculo del dinero.

⁶ En el artículo ya citado, Muschiatti explica que “la pena pierde en este fragmento (se refiere al mismo poema que estamos analizando cuando el sujeto afirma *la pena directa de toser o defecar*) el carácter de emoción ligada al alma y se vincula con acciones fisiológicas: *toser-defecar* (como al final *orinas-excrementos*) irrumpen así violentamente en el espacio de lo poético, como atributo del yo que habla. El poeta puede tener ahora (lejos de Darío) la lengua sucia”. p133.

Las cuatro figuras concitan los espacios que devalúan al sujeto y lo llevan a traducir los términos de la experiencia en una constante contraposición con el mundo serrano. De hecho, como vimos, las figuras continúan su referencialización con el mundo familiar y su correspondiente actualización en la miseria con todas sus ramificaciones temáticas desde las más anotadas por el discurso crítico como la orfandad hasta la exacerbación de la indignancia. Los espacios de estas figuras cuajan en el texto en una sílaba como el lugar mínimo en donde es posible detectar, como una célula, la condición material de pobreza económica del sujeto: es la sílaba *ho* y su reverso *oh*. Es la sílaba de la microscopía poética que en el proceso de confiscación reúne los espacios en uno solo. Vallejo ha podido concentrar allí el *quantum* de experiencia como sinónimo de pobreza. Es la *ho* de *hogar*, de *hospital*, de *hospicio*, de *hotel* espacios que definen la figura del sujeto siempre humano, siempre *hombre* en el sentido que planteábamos antes, ya no lo antihumano sino lo antihumanista de Vallejo. Desde el primer poema de *Los heraldos negros* donde el verso 13 es capital para nuestra lectura: *Y el hombre... Pobre ... Pobre!* Un verso que el recorrido del discurso poético resignifica de manera concreta en una sociedad concreta en las condiciones concretas de existencia y enunciación.

Es una sílaba que se da vuelta a su vez como una insistencia interjectiva de todos los estados del sujeto desde la sorpresa al sufrimiento. La sílaba *ho* del sustantivo por antonomasia de Vallejo, humaniza: en el sentido que toda la traducción es entendida como un volverse hombre, un devenir hombre pese a todas las faltas que lo deshumanizan. Sólo en este sentido admitimos por válido el título de uno de sus libros no puestos por el propio Vallejo: tal como lo dice explícitamente en un poema: *Yo no hablo sino del hombre*. En la formulación de una voz poética, la sílaba como sonido articulado que constituye un solo núcleo fónico entre dos depresiones sucesivas de la emisión de la voz (tal la definición de sílaba dada por el diccionario) la invierte para afincar en ella todas las percepciones del sujeto, incluso en aquellos espacios donde no hay errata (aunque sí errancia constitutiva del sujeto) sino otra falta, esta vez ortográfica. Pero este yerro, como veremos, es otra estrategia del sujeto en falta: una orto-grafía, es decir, una escritura incorrecta para la academia que se vuelve correctísima en función de la constitución del sujeto. *Hombligo* deviene así el único ónfalos de un sujeto que ante la carencia, agrega y añade, crea y construye otra realidad para proveerse de un lugar en el no-estar de la realidad. En *España, aparta de mí este cáliz* leemos en esta perspectiva general de lo humano: *sudamos todos, el hombligo a cuestras* no como una falta ortográfica sino como este proceso de humanización que es la

condición del *hombre*. La interjección que invierte las letras no implica una inversión del sentido sino la re-confirmación de lo que es inherente al hombre con todos sus pliegues de sentido. Hay que admitir, de todos modos, que la microscopía de la lengua poética reducida a la sílaba adquiere el sentido de una amputación pero precisamente en esto consiste la experiencia de alienación del sujeto, en un confiscar lo más humano de lo humano. Incautación que no deja de hablar de lo humano en el espacio desafectivo de la ciudad. El poema "Cesa el anhelo" de *Poemas Humanos*: "Cesa el anhelo, rabo al aire. De súbito, la vida amputa, en seco. Mi propia sangre me salpica en líneas femeninas, y hasta almisma urbe sale a ver esto que se pára de improviso."

La sílaba *ho* y su reverso *oh* (con todas sus ramificaciones y todas sus connotaciones exclamativas y dolorosas) estaría hablando desde la fragmentación del sujeto y la familia de espacios que insisten en la *ho* del hogar perdido para retraducirlo a *hospital hospicio hotel*.

5.2 Las faltas del sujeto: teología/economía

En un ensayo fundamental llamado “César Vallejo y Walter Benjamin” , Rafael Gutiérrez Girardot plantea la relación entre lo teológico y lo político en un período determinado : el período de entreguerras. Y describe un fenómeno relativo a la historia que puede ser formulado como el de la teologización de la política, fenómeno que el crítico colombiano analiza a la luz del libro de Karl Schmitt de 1934 cuyo título fue *Teología política* y su planteo teórico básico la secularización por parte de la teoría moderna del Estado de los conceptos teológicos. Gutiérrez Girardot afirma que la intención de Schmitt consistía en suprimir “las causas de las guerras de religión, de neutralizar el poder eclesiástico, de la que surgió el concepto de Estado de derecho, religiosamente neutral”. Focalizándola en la práctica concreta de la literatura finisecular y modernista, esta teorización se asocia al *épater les bourgeois* en tanto representa el terreno propicio a partir del cual se desarrolló y tomó fuerza. Este planteo del crítico colombiano es el punto de partida necesario para situar la relación de Vallejo tan compleja entre una formación católica y su adhesión al marxismo.

La crítica vallejana se divide en dos posturas : los que sostienen que Vallejo es un poeta cristiano y los que lo adscriben al materialismo histórico en tanto fase de superación del cristianismo, una etapa en la que el poeta peruano resignificaría desde esta perspectiva ideológica los conceptos fundamentales de la primera. La importancia de los estudios crítico-teóricos de Gutiérrez Girardot es altamente iluminadora por lo que atañe a este conflicto, vuelto a esta altura casi el paradigma de una aporía. Y lo es en dos direcciones : una, porque logra desentrañar las inflexiones básicas de la postura de Vallejo entre cristianismo y marxismo y otra, porque en el paralelo entre el poeta peruano y Walter Benjamin construido a partir de la instancia biográfica, es posible ver los modos como ambos intentaron posicionarse frente al ideario marxista en relación a la *weltanschauung* del cristianismo en uno y el mesianismo judío en el otro. Una anotación imprescindible: la comparación se establece en un punto-clave de la instancia biográfica como es la situación socio-económica en la medida en que los dos intelectuales vivieron el proceso de proletarización del escritor desde dos clases sociales distintas. Pero como muy bien señala el crítico peruano habría entre las dos figuras otra faceta en común : la de ser *outsider*. O mejor será afirmar : dos figuras que devienen en el tiempo *outsider*. Esta faceta, que cobra en cada uno un signo distinto, se asocia a la

ambigüedad o al menos al problema que le acarrea tanto a uno como a otro la cuestión de la teológica en relación al marxismo.

En el caso de Vallejo, su figura de *outsider* en Europa se afianza con los años, según nuestro análisis, debido a dos cuestiones fundamentalmente : una la que concita este trabajo y gira alrededor del dinero que siempre falta y la indigencia en la que vive y la otra es un proceso que hemos de denominar *anakoresis*. Es evidente que Vallejo no participa en la década del veinte del círculo que lidera en su casa Alfonso Reyes y que nuclea a la mayoría de los intelectuales que vivían por esos años en París. A estas reuniones, se sabe, Vallejo ha participado en pocas y contadas oportunidades. Tampoco se conecta con estos intelectuales fuera del círculo de Reyes. Incluso, más adelante, durante el Congreso de Escritores en contra del Fascismo y pese a que es uno de los intelectuales que pronuncia una conferencia como representante de Latinoamérica, Vallejo no forma parte del grupo latinoamericano liderado por Pablo Neruda quien, según Larrea cuenta, “adoptaba ante Vallejo un aire protector, de superioridad que al peruano no le gustaba para nada”. Al respecto es Larrea quien en este mismo texto declara que para “Vallejo este asunto llegó a adquirir *caracteres casi patológicos*”, los cuales son negados rotundamente por la viuda del peruano al sostener que éste no acostumbraba a exteriorizar sus opiniones y que sí le molestaba del chileno su oportunismo político y los fondos de dinero que manejaba arbitrariamente.

Más allá del litigio entre Larrea y Georgette⁷ respecto de la relación Vallejo-Neruda que solamente puede ofrecer a la historia de la poesía latinoamericana el valor superfluo que suele cobrar el anecdotario biográfico de los poetas, la postura de Larrea es, a nuestro juicio, más criticable que la de la viuda en el tratamiento de un tema que escapa a la cuestión de la poesía como puede ser el hipotético carácter obsesivo y por ende patológico de Vallejo en el contexto de las relaciones públicas. En este aspecto la crítica de Georgette es muy justa : Larrea no averigua de donde provienen los fondos que manejaba Neruda como representante del Partido

⁷ Podemos leer la disputa en los *Apuntes biográficos* que escribe Georgette de Vallejo ya que transcribe los párrafos en los que Larrea analiza la conducta “patológica” de Vallejo. Este plantea que “Así es como se produjo un distanciamiento entre Vallejo y Neruda, motivado además por las grandes reservas que César tenía sobre el modo de comportarse que él creía ligero, demagógico e interesado de Neruda frente a la tragedia española. Para Vallejo este asunto llegó a adquirir caracteres casi patológicos (...) Neruda acabó por convertirse en un tema obsesivo en ese año 1937. Cuando nos encontrábamos no podía dejar de criticar acerbamente a Neruda y lo que César consideraba sus ambiciones e intrigas” op.cit. (pp.193-194). Georgette contesta afirmando que “tenemos por un lado a Neruda que, por entonces, ya se ha otorgado el Premio Nobel y, por el otro lado, a Vallejo, quien no es (como lo son Juan Larrea y Pablo Neruda) ningún asalariado, a la zaga de un sueldo malamente extirpado al pueblo español (...) nunca le oí a Vallejo hablar acerbamente de Neruda ni exteriorizar algún enfado. Más que el oportunismo político de Neruda, molestaban las nulidades que pululaban por entonces alrededor de él”. (p.195)

Comunista Chileno, ateniéndose sólo a mencionar el dinero del chileno como suyo propio y dispuesto siempre a invitar a beber a Vallejo por las noches durante el Congreso antifascista.

Como se ve, el mundo de las relaciones literarias de Vallejo en Europa están atravesadas por la cuestión del dinero. Lo acreditan tres instancias capitales : el epistolario privado ya analizado ; la poesía de los libros póstumos en íntima relación con la poesía escrita en el Perú, lo cual prueba hasta qué punto la cuestión del dinero y su efecto en la situación económica miserable es un proceso que no se detiene nunca ; finalmente, la instancia biográfica, uno de cuyos episodios paradigmáticos es el análisis de la relación Vallejo-Neruda por personas que sobrevivieron al poeta peruano y fueron, a la vez, testigos presenciales. Estas tres instancias no dejan de ligarse al dinero faltante del poeta peruano. A modo de cierre de este episodio puntual, Noé Jitrik muy sagazmente hace una observación que en cierto modo completa nuestro análisis de las cartas respecto de la relación Vallejo-Larrea.

En el espacio privado, que el género epistolar recorta, hemos podido deducir la manera como actúa Vallejo frente a los otros (*los otros íntimos* en tanto amigos y sobre todo semejantes) con el objetivo de no perder la dignidad ante la demanda continua a la que lo condena su situación indigente. Dadas estas circunstancias, Larrea ayuda económicamente al peruano repetidas veces y con los años se vuelve el exégeta de su obra y fundador en Córdoba (Argentina) de lo que se llamó *Aula Vallejo*. Jitrik sostiene que con el tiempo Vallejo se convirtió en la materia prima de Larrea. Acordamos con esta observación en la medida en que, como el crítico argentino afirma, Larrea recuerda también repetidas veces los pedidos de dinero que Vallejo le hiciera acosado por la necesidad económica. Con este juicio no invalidamos ni es nuestro propósito desconsiderar el valioso e imprescindible aporte crítico de Juan Larrea respecto de la obra vallejana, sólo señalamos la parábola que recorre el dinero en las tres instancias que mencionamos : en este sentido el dinero que Vallejo pidió y seguramente no pudo devolver a Larrea en vida como un episodio relatado en la escritura de la carta, ese dinero adeudado fue en verdad devuelto y con intereses. Por lo general los poetas pobres no pueden vivir de su propia producción o porque les falta adiestramiento para colocar la obra en el mercado o porque la retiran de él acuciados por un pudor anti-mercantil y una necesidad de resguardarla del deterioro. Los que sí saben sacarle provecho a la obra poética son los críticos : viven de ella o sobreviven gracias a ella. La parábola del dinero en Vallejo no se limita para decirlo románticamente a la *vida y obra* del

poeta sino que traza otros recorridos como *obra y crítica*. Una parábola que parece cerrarse con la emisión de la casa de la Moneda de Perú de un billete que utiliza como efigie la cara de Vallejo en el anverso y la aldea de Santiago de Chuco en el reverso.

Volviendo a lo que definimos como *anakoresis* vallejana : se trata de una actitud sostenida a lo largo de su estancia europea (aunque ya entrevista en su posición frente a la consagración de Santos Chocano en 1922) y menos como una conducta solipsista y retraída de alguna esencia india endilgada al *cholo* que el índice de una postura frente al mundo intelectual, auscultable en diversos aspectos tal como pudimos analizar algunos en el espacio íntimo de la carta. Sin embargo el punto más claro de reconocimiento de esta actitud distanciada estriba precisamente en la manera directa como transfiere sus posturas de intelectual a la esfera de la vida. Una manera directa que, como analizaremos en el próximo capítulo, se asocia a una concepción romántica del arte en la medida en que Vallejo rehúye las relaciones insinceras. En 1927 describe las dos esferas de escritores latinoamericanos en París y es clarísimo en sus formulaciones :

Hay en París, desde hace pocos años, dos esferas de artistas y escritores de América : la oficial y la no-oficial. La esfera oficial está formada por quienes vienen a París a brillar y a triunfar y por quienes, debido a sus cargos diplomáticos, están obligados a una vida espectacular y cortesana, que muchas veces está lejos de agradarles. La esfera no oficial está formada por quienes vienen a París a vivir libre y honestamente, sin premuras de llegar, ni preocupaciones de relumbrón. La esfera oficial opera de smoking y, en todos los actos públicos, pasa lista y dice en el protocolo : ¡presente ! La esfera no oficial opera en particular tácitamente o, mejor dicho, no opera sino actúa, que es muy diferente (...) yo estoy en el número de los escritores hispanoamericanos *no oficiales*. Mi vida podrá ser todo lo modesta y lacrada de faltas que se quiera, pero procuro vivirla siempre honestamente, es decir, sin traicionarme ni traicionar a los demás . No es que yo desdeñe por sistema y a priori ese oficialismo. Lo desdeño, porque después de haberme asomado a él, cediendo a mi inquietud, lo he hallado desagradable, opuesto a mi manera de ser y, sobre todo, superior a mis fuerzas y aptitudes cortesanas. Los banquetes, los bailes, las reuniones con lecturas y té, violentan a tal punto mi sensibilidad, que antes de ello prefiero sufrir una epidemia, con todas sus consecuencias. (*Desde Europa*, op.cit., p. 273-276)

Vallejo se sitúa en la esfera no-oficial, al margen de un centro si éste transgrede el principio de la sinceridad o el compromiso, al costado de aquellos intelectuales cuyas ideas, según su criterio, no corresponden con la vida. Desde esta óptica, una definición provisoria del posicionamiento del poeta peruano podría

apoyarse en la ecuación sinceridad/compromiso en tanto núcleo sincrético de su *anakoresis* intelectual: mientras la primera puede ser concebida como una prolongación todavía válida de ciertos principios románticos en cuanto al ligamen entre la obra y la experiencia más en la línea de reflexión de los hermanos Schlegel, esto es, la importancia capital dada a la noción de *experiencia* (una noción entramada, como ya vimos, en el idealismo alemán), la segunda es la particular inflexión que Vallejo realiza en contacto con el marxismo y su incidencia precisamente en la constitución de su obra poética que es nuestro objeto de interés, aunque podría hacerse extensiva a la obra en general.

Es en este sentido que tomamos para nuestro análisis muchas de las reflexiones del ensayo de Gutiérrez Girardot totalmente esclarecedor acerca de la interminable discusión de si Vallejo es un poeta cristiano o un poeta marxista: críticos como Paoli, Salomón, Higgins, Lambie, quienes plantean con diversos matices la repercusión *comprobable* en los textos poéticos de las ideas marxistas y el proceso dialéctico que concita, no dejan de reconocer el cristianismo de Vallejo como el fondo de un imaginario cuyos componentes se autonomizan del sentido que sus respectivas fuentes le adjudican. En este aspecto no estamos de acuerdo con esta interpretación en dos sentidos, los cuales podrían marcar líneas de futuros análisis. Uno es que ese imaginario cristiano no necesitó del marxismo para autonomizarse de los sentidos estrictamente religiosos: ya en *Los heraldos negros* la elección vallejana de esas imágenes están empleadas para dar cuenta de su propia dimensión de experiencia, un proceso que no lo transformaba en un poeta religioso. El otro sentido implica el tema en cuestión acerca del modo en que aparecen ligados el mundo de la teología cristiana y el capitalismo en su aspecto económico del dinero.

La deuda con las reflexiones de Gutiérrez Girardot es muy grande en la medida en que a través de la comparación entre Vallejo y Benjamin pone a la luz aspectos que no fueron trabajados todavía por la crítica vallejana y que consiste en determinar la actitud frente al marxismo-leninismo puesto que no sólo eran escritores proletarizados por causas bien diferentes sino también, y esto nos parece fundamental, ambos esperan una redención de la revolución comunista. Las distintas razones del proceso de proletarización de los dos intelectuales se enlazan ciertamente con la cuestión de *clase*: mientras el escritor alemán, habiendo pertenecido a una familia rica, su proletarización se vincula de forma directa con el advenimiento del nacionalsocialismo (lo cual --anota Gutiérrez Girardot-- le impidió incluso "seguir colaborando en dos revistas prestigiosas como escritor

profesional”⁸) en cambio en Vallejo la pobreza fue siempre su *status* social acrecentada en forma progresiva en el decurso biográfico. La comparación del *paralelismo biográfico* como categoría histórica despeja la reflexión que establecen uno y otro respecto del marxismo y sobre todo con el sentido que le asignan al concepto de redención. El crítico colombiano intenta resituar la cuestión ya no en el sentido religioso-dogmático del catolicismo vallejiano y del judaísmo benjaminiano sino en un espacio utópico y crítico al mismo tiempo. Ni redención religiosa (lo que equivaldría a una vuelta al dogma que es necesario criticar) ni redención social tal como se había configurado a través de la promesa comunista (lo que se correspondía con la voluntad no ortodoxa con que ambos implementaron su interpretación marxista).

Esta doble valencia del criticismo a todo pensamiento estrictamente ortodoxo no les impidió redimensionar el sentido de una redención necesaria de índole social a la luz del materialismo histórico, el cual ofreció a ambos el carácter de símbolo de una esperanza. Gutiérrez Girardot plantea que es este símbolo de esperanza “y no la teoría misma de Marx, que los dos conocían insuficientemente, la que justifica sus críticas”. Esta noción despejada no sólo de las posibles ortodoxias de signo contrario --cristianismo/judaísmo versus marxismo-- sino fundamentalmente de una liberación dogmática respecto de la concepción del arte, permite concretamente en el caso de Vallejo que la crítica se vuelva al mismo tiempo la formulación de una utopía. En Benjamin, el proceso es similar pero se halla en función de otras urgencias político-ideológicas pero no menos ávidas de un mesianismo cuyo concepto de redención enfrentaba, tal como queda explícitamente enunciado en la tesis IX, la teología y materialismo histórico. Un sentido de redención mesiánica a través de un “tiempo-ahora” equivale en Benjamin a una

⁸ El cotejo entre Vallejo y Benjamin se realiza fundamentalmente en el nivel biográfico, como ya explicamos, al que denomina Gutiérrez Girardot *paralelismo biográfico* que consideramos una categoría bastante productiva y no utilizada del todo en los estudios sobre lírica. Es una categoría que estructura un sentido fuerte de “historicidad” (en este sentido pensemos que Vallejo y Benjamin coinciden en París y comparten una misma época) y al mismo tiempo revela la “trahistoricidad” del imaginario que opera en los sujetos comparados, aunque esas imágenes obtengan de algún modo su anclaje en los dos casos que nos acupan su materialidad en la escritura. Desde esta perspectiva teórica Gutiérrez Girardot afirma que “Pero no es sólo la actitud poética fundamental la que permite establecer un paralelo entre Walter Benjamin y César Vallejo frente al marxismo leninismo. Hay un *paralelismo biográfico* que se traduce en el problema central de sus reflexiones y de su actitud ambigua frente al marxismo-leninismo. Es la del intelectual proletarizado que identifica su situación personal con la de las masas proletarias, que experimenta en sí mismo la pauperización la próxima y acosadora miseria, y espera su redención de la revolución comunista”. (p.62) El crítico colombiano relaciona este proceso de proletarización del intelectual con su específica tarea revolucionaria. Es desde esta perspectiva que es posible afirmar que “a diferencia de Benjamin, Vallejo no percibió la proletarización de manera tan aguda (...) para Vallejo no significó un descenso social y económico, sino la continuación de su *status* social, es decir, el de la gran mayoría de la población hispanoamericana : la pobreza”. (p. 63)

utopía de la temporalidad abierta, no clausurada, contrapuesta al materialismo histórico. El crítico colombiano afirma que este sentido de la utopía construido a partir de diversas fuentes es lo que tienen en común :

El filósofo judío y el poeta católico recurrieron a la fe de la infancia y su raíz: lo que era para el uno es *la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías* es para el otro la consigna de que el escritor revolucionario y materialista logre que *Mi reino es de este mundo, pero también del otro*. De la voluntad de ortodoxia en su encuentro con la metafísica religiosa de Vallejo y Benjamin surge otro ángel de la historia : la anarquía utópica ⁹

La frase de Vallejo a que se hace referencia en esta cita pertenece a su discurso en el Congreso de escritores anti-fascistas realizado en España 1937. Transcribimos la cita completa : “Jesús decía : *Mi reino no es de este mundo*, Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario puede concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula, diciendo : *Mi reino es de este mundo, pero también del otro*”¹⁰ . La operación crítica y utópica de Vallejo es perceptible bastante claramente : hay una doble crítica a la ortodoxia cristiana y marxista y, al mismo tiempo, la recuperación de una utopía que es la dimensión de esperanza que, como muy bien señala Gutiérrez Girardot, obtiene un carácter simbólico dado por el materialismo histórico. Este sentido anárquico de la utopía es interpretado por el crítico colombiano, como una teología negativa, una mística sin Dios, cuya vacancia lo llena el silencio que dejó su ausencia, en la medida en que podría plantearse una teología materialista fundada en la “esperanza de la redención” en tanto concepto teológico judeo-católico pero que ya no concita la restauración de un dogma o un culto. En realidad, equivale a una “respuesta peculiar al nihilismo que determina la filosofía y el pensamiento occidentales, al menos desde Hegel e indudablemente desde Nietzsche. *Es una respuesta nihilista al*

⁹ En el mismo ensayo ya citado. Gutiérrez Girardot fundamenta muy sólidamente su lectura de la noción de anarquía utópica y cita una reflexión de Vallejo en la que éste expresa que “ Menester es distinguir al poeta del político. El poeta es un hombre que opera en campos altísimos, sintetizantes. Posee también naturaleza política, pero la posee en grado supremo y no en actitudes de capitulero o de sectario. Las doctrinas políticas del poeta son nubes, soles, lunas, movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles, causas primeras y últimos fines. Y son los otros los políticos, quienes han de exponer e interpretar este verbo universal y caótico, pleno de las más encontradas trayectorias, entre las multitudes”. El crítico colombiano sostiene entonces que el postulado utópico de Vallejo tiene dos valencias : no pierde de vista el contenido de verdad respecto de la capacidad real de los políticos acerca de sus funciones en la praxis concreta y al mismo tiempo responde como postulado en sí a la configuración del poeta o el escritor en una época de crisis equivalente a lo que planteaba Benjamin : “El poeta es el *filósofo de la historia* en esa época babilónica”, escribe Gutiérrez Girardot en su ensayo. (p.69)

¹⁰ Citamos el discurso “La responsabilidad del escritor” de *Obras completas. Artículos y*

*nihilismo*¹¹. El silencio es, entonces, lo que estaría en el centro del lenguaje poético vallejiano y desde él se puede construir una suerte de utopía anárquica en tanto rearticula una significación que no resta ni quita sino que suplementa; una significación que recupera las imágenes de la “historia sagrada” que forma parte del fondo cristiano de su visión. Fondo en los dos sentidos: como el fundamento de su imaginario y como el capital con que cuenta a la hora de expresar las inflexiones de su experiencia.

Esta relación entre teología y materialismo histórico se transfiere al texto poético en la relación entre el sujeto y el dinero tal como lo venimos analizando en el recorrido de su poesía. Desde *Los heraldos negros* a *España, aparta de mí este cáliz* la materialidad de la imagen del dinero en su doble movimiento de presencia y ausencia asocia la falta económica con la otra falta: la falta de un sujeto que en su visión cristiana entiende el pecado (es decir la falta) en términos económicos. El texto poético vallejiano deviene un taller de fundición de faltas. Basta trazar un mínimo trayecto del primero al último libro para dar cuenta de la íntima relación que Vallejo establece entre el campo de la teología y el de la economía.

(a) En “La cena miserable” el sujeto poético se pregunta *hasta cuando estaremos esperando lo que/ no se nos debe*. Aquí es claro que el hombre no se siente acreedor de la gracia divina que es pura gratuidad, en el sentido de que la Gracia no es una obligación o deuda sino corolario en todo caso del Amor. Pero la Parusía de la *cena miserable* (ya una formulación bíblica y romántica al mismo tiempo) practica una primera traducción como el ágape de la miseria. La causa de ésta es fundamentalmente el hambre material de los hombres. El corte versal es un corte que implica ya la transferencia de la deuda a otro ámbito: entre lo que se espera y lo que no debe ser esperado, una tensión que el texto plantea entre dos órdenes específicos, esto es, entre lo humano y lo divino. Es el primer verso del poema el que transfiere la ruptura de los dos planos a través de la ruptura de la ley de la previsibilidad: pues el “lo que” del final de verso puede entenderse ya como un acusativo de existencia afirmativa. El comienzo del segundo verso niega parte del objeto, como si dijéramos esperamos pero nada debíamos esperar. Aunque nada se nos deba, el hecho de afirmarlo implica si no una duda al menos la

crónicas (1918-1939). Tomo II. Lima, Banco de Crédito de Perú, 1997. (pp 641-644)

¹¹ Gutiérrez Girardot relaciona la postulación de este nihilismo como teología materialista o teología negativa sin Dios con la época babélica de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX y que alcanzó tanto a Vallejo en el contexto de la poesía latinoamericana como a Benjamin y su terrible relación con el Nazismo. “La época fue un laberinto, del que Vallejo y Benjamin intentaron salir asiéndose al hilo de Ariadna de la religión que no en vano se hallaba en ese laberinto que le marcó sus huellas”. op. cit. (p.71)

instancia de un anhelo que el sujeto corrige. Este texto será reescrito en *España, aparta de mí este cáliz* en un ejercicio de traducción del sujeto poético no sólo como una cita intratextual, una vuelta de tuerca de la escritura poética o la insistencia de un estilo sino como remisión al sistema productivo del poeta pobre que reaprovecha los elementos constitutivos del material. El valor de la insistencia no es en la cuestión del estilo una mera fuerza ciega que puja y emerge ; en nuestro análisis se asocia al modo de producir con la poesía ya escrita. Materia prima y palimpsesto, no significa en absoluto endilgar un sentido rebajativo a lo que en última instancia pertenece al orden de lo imaginario y su alcance simbólico. La producción en palimpsesto incluye estos dos regímenes (y sus relaciones con lo real en la medida en que establecen reciprocidades dialécticas) pero se materializa en una textualidad vuelta a textualizar. Es probable hacer una objeción : toda textualidad-palimpsesto implica siempre una explotación de lo ya escrito. Pero en el caso de Vallejo hay un sentido más urgente en la medida en que al mismo tiempo de ahondar en un imaginario en tanto fondo, éste le brinda el beneficio de la materia en tanto fondo de valores de toda su riqueza. Vallejo sólo hará derroche o despilfarro con el empleo de la lengua en tanto ésta representa la *dignidad* de la lengua que repercute en la *dignidad del escritor*.

(b) En TXXIII como ya analizamos en su momento, la estructura enunciativa sierra/ciudad recubre la oposición económica entre el valor del pan como *inacabable* y el valor-dinero del *alquiler del mundo*. A partir de aquí se reconfigura el pago de una falta que no responde solamente al dinero que hay que tener en la ciudad anónima e indiferente en su economía dineraria (se dice que *cómo nos van cobrando todos*) sino también a la falta entendida en el orden existencial. Falta como culpa en el sentido esquileo de la culpa heredada y kafkiano de una culpa gratuita, no reconocible pero asumida como culpa. Si *el alquiler del mundo* define su valor en relación con el dinero contante y sonante, el enunciado de que una instancia general e inespecífica le *cobre* al sujeto una deuda pendiente engendra otra que no exige solamente un pago económico sino un pago-sanción, una multa que se salda con la existencia misma. Gutiérrez Girardot analiza esta cuestión de "culpa y castigo" en Vallejo relacionándola con Kierkegaard, Trakl y Kafka, afirmando que en todos ellos la cuestión no es imputable a Dios, pese a que en *Los heraldos negros* pueda interpretarse como origen el *como el odio de Dios*¹². Es una culpabilidad más kafkiana que esquilea, más en el sentido de que esa culpa ya está

¹² Se trata del artículo ya citado de Gutiérrez Girardot en la edición para Archivos a cargo de Américo Ferrari, esto es, "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo" (pp.501-538).

adjudicada que en el de la mancha de los Atridas como herencia por ser una familia maldita. Es la "culpa oculta" kafkiana como la define Claude Edmonde Magny en su libro *Ensayo sobre los límites de la literatura*: "Se siente pesar sobre los personajes de Kafka un sentimiento de culpabilidad oculta, más fuerte que la simple mala conciencia: algo parecido al pecado original, con la diferencia de que dicho pecado somos nosotros quienes lo hemos cometido"¹³. Lo importante, entonces, es la manera como Vallejo asocia las faltas en sus diversas acepciones y por ende su funcionamiento en procesos de simbolización que funden el dinero con la culpa.

(c) En "Traspié entre dos estrellas" recrudece la vinculación culpa-dinero en un verso que propone casi una transparencia del sentido: *El que paga con lo que le falta*. Una primera respuesta inmediata podría ser la que proponemos como hipótesis de nuestro análisis: pagar *con* lo que le falta es una paradoja en la línea ya inaugurada en *Trilce* en la línea del cubrirse *con* el oro de no tener nada (lejos de resolver la carencia la preposición *con* la reasegura aún más). Pero la acepción de pagar se asocia al precio que el sujeto adeuda por *el alquiler del mundo*, debido al giro económico de una existencia que pasa de la sierra a la ciudad como un paso de la economía doméstica a la crematística para decirlo en términos aristotélicos o del trueque al intercambio capitalista en términos de Marx (aun si el trueque ya era una forma embrionaria del capital). Sin embargo, Vallejo vuelve a poner en relación metonímica el mundo de la economía con el de la teología y lo hace en esta composición de *Poemas humanos* a partir de la producción misma del poema, ya que elige como modelo retórico el Sermón de la Montaña del Evangelio según San Mateo. El hecho de que se desarrolle una ironización distanciadora del modelo no significa que se eliminen las significaciones que provienen del campo teológico sino más bien constituyen el material con el que cuenta para formular las inflexiones de su experiencia. En este sentido es, por un lado, una amplificación del dinero que termina por devenir la vida entera como en *Trilce* y, por otro, la asociación de la falta económica al ámbito de lo teológico: la pobreza causada por la falta de dinero es, como plantea Guillermo Sucre, la desposesión en tanto "el desamparo mismo, la forma más alta de humanidad y corporeidad". Si no fuera así, sería imposible ligar esta falta a la esperanza de un futuro terrenal que Vallejo elabora como utopía a partir de dos textos fundidos: el evangelio y el materialismo-dialéctico, en la línea de análisis abierto por Gutiérrez Girardot.

Y (d) en *España, aparta de mí este cáliz* los dos planos, el económico y el

¹³ El libro está editado en Caracas, Monte Avila, 1970. pp.228.

teológico mantienen la contigüidad constante y sólo queremos indicarlo en una doble dirección que consideramos fundamental: en la que atañe al sistema productivo y a la operación que Vallejo puede realizar respecto de todos los otros tramos del recorrido. Relativo al primer punto, no queremos redundar sobre lo que ya fue analizado en su momento pero sí establecer a nivel textual la relación contigüa de los dos planos: por un lado, la elección de aquellas formas genéricas íntimamente conectadas con el campo teológico (himno, oración, redoble fúnebre, sermón, todas discursividades que concitan significaciones religiosas si bien éstas no son concebidas como cúltricas y dogmáticas) y por el otro la recuperación del ágape de *La cena miserable* que había fundado (como ya lo pusimos de relieve) la falta como una carencia material de alimentos del sujeto y en relación con el ámbito social, pues la redención no se plantea de modo individual sino como una necesidad colectiva: ese momento será el momento en que estén *desayunados todos*. Como mundo económico, el dinero no está ausente de este poemario. Ya lo examinamos en su momento y dimos en llamar este tramo *los ladrones de oro* del poema-prólogo del libro, en el "Himno a los voluntarios de la República" y que confirma otro poema, el V "Imagen española de la Muerte" en el que leemos: *Más bien tira su tiempo audaz, a céntimo impreciso/ a sus sordos quilates, a déspotas aplausos*. Como puede constatarse, aun en la formulación más lírica (en este caso nada menos que el topos de la muerte, un verdadero leit motiv de la poesía española de Manrique a Lorca y al mismo tiempo un rasgo definidor de la cultura española), aparecen el céntimo y los quilates como el arco que traza el dinero desde lo más minúsculo, la calderilla, a lo más absoluto, los quilates que siempre son de oro y medida de las operaciones financieras. Pero aparecen a través de calificaciones negativas: lo menor es impreciso en la medida en que inculca una incertidumbre a la existencia (no tener más que unos centavos no sólo definiría la miseria sino también elabora un estilo de vida) y los quilates devienen sordos. Aquí se abren dos posibilidades de interpretación: la primera que surge sería establecer el sentido en función de la manera como la economía capitalista hace "oídos sordos" ante las necesidades de los indigentes. Pero la otra línea interpretativa que preferimos es la que indicamos en su momento en la relación metonímica que el texto poético vallejiano establece entre el dinero y los *tímpanos*, concretando un proceso de efectos auditivos o alucinatorios que el sujeto padece en el ámbito de la ciudad. Este aspecto nos parece el más productivo porque es lo que el poema concita de forma persistente cuando el dinero coarta la situación del sujeto: lo alucina, lo ensordece, aturde sus tímpanos. En este sentido *España, aparta de mí*

este cáliz recupera todos los tramos anteriores del recorrido y lo reescribe de un modo visible (legible) y hasta lo hace microscópicamente como en esta línea que acabamos de señalar de la sordera o la alucinación que el dinero provoca en el sujeto. Pero no es solamente una recuperación de los otros tramos : *España, aparta de mí este cáliz* hace posible leerlos, los vuelve legibles, les otorga un sentido desde su formulación. Estas significaciones que se vuelven resignificaciones no tienen un origen sino en todo caso un comienzo : *España, aparta de mí este cáliz* recomienza el recorrido, por más que se remonte a los tramos más iniciales (el paradigma se establece entre la utopía proletario-mesiánica y el poema "La cena miserable" como ya señalamos). El recomienzo es una remisión al comienzo pero también un volver a poner en funcionamiento todo el sistema productivo : Vallejo cuenta con poco material. La riqueza que genera --tema de nuestro próximo capítulo-- no corrige su pobreza, no lo despauperiza de las restrictivas condiciones de indigencia en la que vive ; aquélla es o el producto paradójico de la pobreza como núcleo simbólico de la forma creativa de la cultura en la historia latinoamericana o el recurso más a mano para no perder la dignidad del escritor.

5. 3 Las faltas del texto : de la falta de títulos a las faltas ortográficas

Como lo ya lo planteamos, la obra en sí, la textualidad material que le sirve de soporte, es alcanzada por el proceso de devaluación que vive el sujeto. Analizaremos esta cuestión en dos zonas textuales : la que atañe a la titulación del texto (el paratexto) y la que afecta a uso normativo de la grafía (la ortografía). En estas dos instancias que afectan a la textualidad, se observa una falta concreta, una pérdida, una ausencia a tal punto significativa que según nuestra lectura construye sentidos fundamentales del recorrido del discurso poético. Cabe, en principio, aclarar algunas cuestiones. No ignoramos que estos dos aspectos elegidos involucran un campo problemático de la poesía vallejiana : el aspecto filológico no resuelto de manera definitiva. Es posible que éste no sea despejado nunca, por el hecho de que precisamente faltan la fecha de algunos originales e incluso la versión príncipe. Como se puede constatar, la falta parece haberse instalado en el centro neurálgico de la textualidad.

Sin embargo, tanto la falta de títulos como las faltas ortográficas sí pueden sostener --en la lectura crítico-filológica de la obra tal como es posible realizarla a través de las mejores ediciones con las que contamos en la actualidad-- un proceso de análisis productivo en aras de una significación textual de la poesía, por más que todavía se necesiten despejar muchas dudas en el orden de una *filología genética*¹⁴. Sobre todo puede sostenerse este análisis porque son estrategias que aparecen en los textos como elaboraciones del sujeto escritor cuyas huellas obtienen un espesor importante. Respecto de la ortografía : si bien debemos admitir que muchas veces el límite entre la falta ortográfica y la errata se esfuma, en la mayoría de los casos la corrección acerca de la ortografía incorrecta por parte de las ediciones es flagrante por dos motivos : o bien porque la función es demasiado significativa (el caso de que aparezca la grafía de occidente como *oxidente*) o bien porque sería inadmisibles en el caso de Vallejo, quien ejerció como maestro e instructor, el desconocimiento de las reglas que estatuye el idioma como normativa

¹⁴ En la "Nota filológica preliminar" a cargo de la edición que dirige, Américo Ferrari sostiene que "está claro pues que una edición crítica *genética* de la obra poética de Vallejo, en el estado actual de los textos y los conocimientos, es imposible o no es posible sino muy parcialmente. A ello viene a añadirse lo imperfecto y descuidado de algunas ediciones, como las de Losada, que durante años circularon profusamente, y las erratas que se han introducido en ediciones más serias y cuidadas, como las de Moncloa y Barral, por una parte; y por otra parte todo lo que hay de incierto y manipulado en la cronología de los poemas, y en el caso particular de los "Poemas póstumos" también en la ordenación de los textos, para no hablar de la invención de los títulos fantásticos y poemarios fantasmas". (op. cit. p.XXVII).

de la grafía.

De todos modos, a veces entre una razón y la otra no hay un alto margen de seguridad y pueden surgir por cierto múltiples criterios a la hora de solucionar el problema. Este es el dilema de las diversas ediciones que llevan a muchos de sus editores a naturalizar algunas faltas ortográficas apelando ya sea a la distracción del propio autor, ya sea a causa de una errata descubierta en una impresión anterior, ya sea porque el editor lo considera un desliz. Nuestro análisis no parte, de hecho, de aquellos casos de difícil dilucidación entre el uso transgresivo por parte de Vallejo de la ortografía del español y la errata de la imprenta y demás motivos señalados, muchas veces ajenos a la voluntad misma de Vallejo. Un ejemplo de errata editorial despejado por Espejo Asturrizaga es el vocablo *andarita* de su poema "Hojas de ébano" perteneciente a *Los heraldos negros* que es un error de la imprenta por *antarita*. El verso, explica Espejo, es *el lloro de antarita* porque se refiere al sollozo quejumbroso de la flauta andina así llamada.

Con respecto a los títulos de los poemarios, contamos con reflexiones en las cuales el poeta nos refiere una serie de títulos posibles que había pensado colocar a su obra poética : nos referimos a los libros últimos conocidos como *Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* todavía en proyecto en ese momento, si bien deviene el estatuto definitivo de todos modos si pensamos que no llegó a componer aquella en vida y que fue estructurada póstumamente por terceras personas allegadas a él, como su viuda, Georgette Phillipart o sus amigos Porras Barrenechea y Juan Larrea. Estas son las limitaciones inherentes a la titulación y la ortografía de la textualidad-Vallejo.

Nuestro análisis apunta, sin embargo, a otra cuestión ligada estrechamente al concepto de producción que alienta la obra poética de Vallejo. Ya lo hemos adelantado en este trabajo : como escritor pobre echa mano de ciertas estrategias que implican la materialidad de la escritura. Una de ellas es el continuo aprovechamiento de la materia prima utilizada y materia prima en un sentido amplio que abarcaría desde los distintos planos materiales de lo lingüístico a los efectos materiales de la escritura como puede ser el imaginario poético. Ciertamente el imaginario no es una instancia-rehén de la escritura sino más bien se podría plantear que es en ésta donde aparece una dimensión de la imagen menos como un proceso del estilo (que no deja de serlo) que una manera de trabajar con lo que se cuenta y con lo que se contó a lo largo del recorrido. De todos modos el estilo -- recordemos-- es, según Roland Barthes, un fenómeno inconsciente, mientras la escritura pertenece al plano de la intención del escritor cuya incidencia es más

social. Más sociográfica podríamos agregar : el modo como lo sociológico se vuelve escribible, se vuelve textura. Un ejemplo paradigmático de este modelo de producción de escritor pobre : las continuas tachaduras de los originales, las incisivas enmiendas al texto. Este es un proceso que muestra fehacientemente, con mayor claridad, que se trata de producir con lo ya escrito, lo ya elaborado, como un camino más ganancial en última instancia. Trabajo ligado al factor tiempo en el sentido que éste adopta en una sociedad capitalista bajo la premisa irrefutable de *tiempo es dinero*. De hecho como apunta perspicazmente Gutiérrez Girardot, Vallejo no fue un escritor “con la conciencia profesional y literario-buracrática que caracterizó a Goethe, Flaubert o Gide”¹⁵ y podríamos agregar los nombres de Borges y Huidobro en el contexto de la poesía latinoamericana.

Aun así, la lucidez de Vallejo respecto del poema como construcción estética es notable : basta recordar que escribió en *Contra el secreto profesional* que “Si a un poema se le quita una palabra, muere”, una idea que si bien no lo transforma en un escritor profesional y burocrático, sí lo sitúa como un escritor con una concepción rigurosa y no exenta de método de trabajo. Lo que Vallejo no tiene es tiempo (dinero) para dedicarse a su obra y hacerse un lugar para la autorreflexión. Con todo, como sostuvimos en nuestro análisis de las crónicas, Vallejo logró crearse ese lugar mientras escribía éstas en el sentido más clásico del *pro pane lucrando*. Este es el único tiempo fructífero con que cuenta, si quiere reflexionar sobre su obra, sobre la estética como un quehacer propio del escritor, paralelamente a su escritura. El escritor pobre fragua una serie de estrategias que le reditúan una ganancia obtenida paradójicamente de las limitaciones impuestas. Tretas de la pobreza material para luchar precisamente contra ella. Recapitulando : el sistema de producción de Vallejo se asienta en la sobreescritura como reciclaje de la escritura que lo induce a la tachadura y a la enmienda y no al desperdicio, a la pérdida del material.

El poema de *Poemas Humanos* que analizamos en este capítulo es un caso ejemplar. El original del verso 18 lo demuestra con creces. El verso definitivo resultó ser : *Execrable sistema, clima en nombre del cielo, del bronquio y la quebrada* pero las otras versiones fueron las siguientes. Cuando escribe *clima oscuro* se tacha oscuro y se pone : *vertical y oscuro*. Se vuelve a tachar esta variante y se escribe *en nombre del cielo*, se tacha *cielo* y se escribe *padre, del hijo y del termómetro*. Esta variante es desechada a favor *del cielo, del bronquio y el ciprés*. Por último se

¹⁵ Rafael Gutiérrez Girardot lo plantea en su artículo “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo” en la edición crítica de la *Obra poética* a cargo de Américo Ferrari para Archivos.

desecha *ciprés* y se escribe *la quebrada*. Este ejemplo sólo sería un trabajo formal acerca de la palabra justa, de la concreción de un estilo poético, de la tarea inherente a la escritura de un poema. Sin embargo, en confrontación con las otras variantes del mismo poema y la índole de ésta que indica las marchas y contramarchas del poema en tanto composición, todo ello hace suponer que se trata de algo más que una búsqueda estilística perceptible en la decisión de mantener *quebrada* por ejemplo en detrimento de *ciprés*. Todo lo cual conduce, en esta línea, a una interpretación pertinente en relación con el estilo: definir y redefinir una poética en el que sigue funcionando como eje de selección léxica el polo del mundo de lo rural-serrano. Pero no menos contundente resulta el hecho de la escritura de Vallejo no cesa de ejercer su trabajo sobre ella misma tomada como material. El otro factor que confirma esta hipótesis tiene que ver con el hecho de que el original de este tipo de poemas sin fecha no asegura el espesor diacrónico de las enmiendas y tachaduras en la medida en que no se sabe cuándo han sido formuladas tales correcciones por Vallejo. La única anotación descriptiva del texto original son las variantes sin fecha y, como escribe González Vigil respecto de esta composición en particular, “una línea discontinua de once guiones en la parte superior” que parece referirse al cotejo de todas las ediciones más confiables¹⁶.

Nuestro enfoque intenta una lectura de los títulos de los libros en relación a lo que hemos denominado el sistema de producción. Salvo los dos poemarios publicados por el autor, *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), todo el material que quedó inédito (y que terceras personas reorganizaron sobre todo la cuestión de *Poemas en prosa y Poemas Humanos*, ya que *España, aparta de mí este cáliz* había sido planeado por Vallejo aunque sin haber decidido *su título*) no lleva un título puesto por el autor, causa ésta que junto a la cuestión de la cronología y la ordenación de los textos constituye el núcleo de mayor problematicidad que debe enfrentar una labor filológica de génesis textual. Por una serie de motivos que nos disponemos a analizar, los títulos no sólo representan el *nombre* de la obra en tanto paratexto¹⁷ sino que equivale también, en un plano simbólico, al *título de propiedad*.

¹⁶ González Vigil en su edición coteja las ediciones de Ferrari, de Martínez García, Hernández Novás, Georgette Vallejo y Juan Larrea.

¹⁷ Tenemos en cuenta (y adherimos a muchas de sus ideas) el libro de Gerard Genette *Seuils* (París, Editions de Seuils, 1987). En el capítulo precisamente titulado “Les titres” el crítico francés, quien tiene en cuenta el clásico estudio de Leo H. Hoek *La marque du Titre* (aparecido en Mouton, 1981), define al título como un objeto artificial, un artefacto de recepción o de comentario, arbitrariamente extraído por los lectores, el público, los críticos, los libreros, los bibliófilos, pp. 54-55. (La traducción es nuestra). Como lugar semiótico del libro, el título es una suerte de etiqueta, como el botón de muestra del artículo que dispuesto para la venta, de lo cual se infiere el valor comercial que puede obtener la titulación de un libro: si aceptamos que el libro es una mercancía puesta a la venta, debemos aceptar también que, en colocado dentro de los límites del mercado, hay títulos más

En este sentido podemos adjudicar al título estas dos significaciones básicas, a saber, la que determina su función textual y la que involucra un valor.

El estudio crítico de Genette se centra fundamentalmente en torno del título que, según su opinión, presenta tres *funciones*: la designación, la indicación del contenido y la seducción del público lector. Advierte asimismo que la única imprescindible es la primera y las otras dos facultativas o suplementarias¹⁸. En este aspecto, si la función esencial del título es la designación (entendido sobre todo como el *nombre del libro* en el doble acto que la nominación concita: el acto de uso y el acto de bautismo), notamos que más de la mitad de la obra poética vallejana carece de título definitivo y que este hecho no es menor. Y no lo es sobre todo si pensamos que Vallejo al menos para dos de sus libros aunque en torno a circunstancias muy distintas respecto de la publicación efectiva, tenía más de un título preparado.

El hecho de tener en reserva varios títulos para *Trilce* y para el libro póstumo nominado por terceras personas *Poemas Humanos*, implica de un lado la importancia que Vallejo le daba al acto de la nominación y del otro, a juzgar por el resultado, desconcierta su falta. Estos dos libros mencionados revisten características disímiles en relación con su publicación. *Trilce* aparece por primera vez en 1922 en la ciudad de Lima (la segunda edición es de 1930 y se realiza en Madrid) y el poeta peruano tenía varios títulos: *Solo de aceros*, *Féretros*, *Scherzando* y por último, antes de decidirse por el título que lleva, *Cráneos de bronce*. La famosa anécdota del título *Trilce*¹⁹ obtiene para nuestra lectura una

vendibles que otros. Una de las preguntas capitales que se hace Genette en su análisis acerca de los títulos es el lugar en donde comienza un libro. Respondiéndose a esa pregunta, declara que el libro comienza en la primera página en tanto situación material, por ende, comenzaría por el título como primer texto del texto, de allí que Genette elabore la nominación de paratexto para todos los textos inmediatos que rodean al cuerpo textual: epígrafes, dedicatorias, nombre de autor, agradecimientos, etc. (pp- 62-63)

¹⁸ Gerard Genette cita los trabajos sobre la titología del crítico Charles Grivel quien establece una suerte de *vulgata teórica* acerca del título que consiste en tres puntos: 1) la identificación de la obra, 2) la designación del contenido y 3) su puesta en valor (en francés: *le metre en valeur*). Estos tres componentes están integrados, sostiene Genette, en la definición canónica del título dada por Leo H. Hoek la cual transcribimos: "Conjunto de signos lingüísticos (...) los cuales pueden figurar a la cabeza de un texto para designarlo, para indicar su contenido global y para seducir o atraer al público lector" (op.cit. p.73).

¹⁹ En cambio es disparatada la anécdota que cuenta Carlos Porras: "dícese que Vallejo dibujó en un cartón un cuadrilátero; dentro de éste hizo 26 cuadraditos y en cada uno de ellos dibujó una letra del abecedario.-Invitó al gordo Crisólogo, vendados los ojos, marcar con el dedo índice, haciendo girar el cuadrilátero, una letra. Así fue señalando la t, luego la r, después..." en op. cit, de la edición de la poesía de González Vigil, (p.XXX). Sobre todo es un absurdo porque en la entrevista que le hiciera González Ruano en 1931, si bien Vallejo no cuenta los pormenores de la elección de la palabra (vale decir el origen concreto de su fuente) declara que "Ah, pues, "trilce" no significa nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título y entonces la inventé: "trilce". ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *trilce*" (op. cit, XXIX). Podemos notar en la respuesta del mismo Vallejo cierta significación al estilo dadaísta, musical, del neologismo.

significación muy específica pues la resonancia que parece despertar con respecto al número tres señalado muchas veces por la crítica, se debió al hecho de que le faltaban al poeta tres soles para cubrir los gastos de publicación.

Más allá del valor anecdótico y la imposibilidad de probar su veracidad, sí se sabe de la situación apremiante que Vallejo ya estaba viviendo en Lima y no habría sido nada extraño que no tuviera todo el dinero necesario. Lo que rescatamos de esta anécdota es la situación económica de falta que parece sostenerla y que el libro parece confirmar, a juzgar por las menciones al dinero, a los soles concretamente, al sueldo magro que recibe, puesto que *Trilce* comienza a tematizar el mundo de la economía monetaria de la ciudad. Y, como hemos en el capítulo 3 analizado, otro síntoma del libro con respecto precisamente al mundo de la economía lo constituye el primer poema del libro con la mención al *guano* que es la base de la economía peruana. Como quiera que sea, nos importa determinar su poder designativo no tanto como acto de bautismo sino como acto de uso y el valor que se desprende de él.

De la confesión de Vallejo a González Ruano en la entrevista que éste le hiciera en 1931 acerca de la palabra "trilce", no sólo deducimos el valor musical que para él resonaba en el neologismo (un valor que en el nivel musical-fonológico al que remite no deja de ser ambiguo : no sabemos si su fonética es simbolista-mallarmeano y si se adscribe más a una fonética dadaísta) sino también un hecho bastante significativo que surge del carácter de invención que le adjudica : en ese acto casi demiúrgico había encontrado en la palabra -explica Vallejo- *una dignidad de título*. Esta es una de las pruebas del alto grado de consideración que para el poeta peruano cobraban los títulos y cuyo enunciado vale hacerlo extensivo a su obra póstuma, ya que esta entrevista como anunciamos es de 1931 que es una fecha muy significativa por cuanto equivale casi a la justa mitad de sus años de exilio y con una obra lírica en proceso. Ya lo anotamos en otra parte de este trabajo : uno de las significaciones más productivas del pasaje de *Los heraldos negros* a *Trilce* y que nosotros sepamos ningún crítico ha leído todavía es el pasaje de orden destitutivo respecto del concepto de producción de Vallejo. Si por un lado años después explicita como parte de su poética la relevancia del título en tanto *dignidad de título*, por otro lado no sería nada novedoso si tenemos en cuenta el tránsito del primer al segundo libro desde este enfoque.

Es un pasaje destitutivo en el orden de la economía textual : en *Trilce* Vallejo pierde todos los títulos. *Los heraldos negros* no sólo había titulado los poemas, sino también las secciones y hasta había precedido todo el corpus textual de un epígrafe

de extracción evangélica que remitía a su vez a la cita textual de un otro, en este caso, a las palabras pronunciadas por Jesús. En cambio *Trilce* cercena todos los títulos de los poemas, los cuales son reemplazados por números romanos. En este sentido aquéllos presentan en su constitución una falta sustituida por una numeración. Es un aspecto relevante éste en función del sistema productivo vallejiano. Plantear, como lo hicimos renglones más arriba, este proceso como destitutivo implica sostener, entre otras significaciones, que *Trilce* ya plantea como libro una mayor pobreza paratextual respecto de *Los heraldos negros* en consonancia con la situación apremiante de Vallejo en Lima. No estamos diciendo que sea pobre este libro en cuanto a la potencialidad semántica sino el empobrecimiento que presenta como pérdida de ciertas instancias textuales que estaban en su haber poético.

Más allá de que la falta de título implique un rasgo estético *per se* e incluso hasta podríamos sospechar su relación con la matriz más vanguardista del libro, el caso es que el sistema productivo de Vallejo se aviene a un acto de ahorro, pues no hay muestras en Vallejo de ningún tipo de tacañerías a la hora de la creación. Planteamos, más bien, en el tránsito del primero al segundo libro un principio económico fuerte de reserva, de un repliegue del despilfarro que había mostrado en el libro inaugural. Es cierto : la estética moderno-simbolista es una estética más suntuaria y dispendiosa de la concepción de lenguaje ; el uso de sus palabras, por lo general, estaban fuera del uso, resguardadas y acaudaladas en el diccionario de las *belles-lettres*, aunque este principio es puesto en crisis en *Los heraldos negros* en tanto libro que se sitúa en el borde de dos estéticas. Lo que *Trilce* muestra es el vacío de títulos, la vacancia que el número sustituye, el vacío de títulos, una vacancia que el número sustituye.

Es en este aspecto que el número en tanto expresión de cantidad liga la producción de Vallejo a la economía dineraria cuya sede es la ciudad, como Georg Simmel había advertido y llevado su análisis al campo de lo sociológico y lo psicológico de las formas de vida en la modernidad. El proceso simbólico al que Vallejo somete el guarismo no deja de asociarse a las más que elocuentes de la conducta capitalista del mercado. La definición de Simmel del dinero como encarnación objetiva de la indiferencia se apoya en el concepto de cantidad, de un *quantum* denominador común de todos los valores. La cantidad nivela, elimina el núcleo de las cosas al sopesar de la misma manera todas sus diferencias cualitativas. Si *Trilce* respecto de *Los heraldos negros* revela una pérdida de títulos, como quien dice que ha perdido los títulos nobiliarios, reemplaza ese vacío con el

número y en tanto éste es el denominador común y la instancia niveladora de todas las cosas, es la marca del dinero en el texto. Las referencias numéricas pueden ser interpretadas desde distintas perspectivas como clave simbólica, por lo tanto, también espejea el mundo cuantitativo de la economía dineraria. *Trilce* pierde en este sentido el valor suntuario de la palabra modernista, el rédito dispendioso de la palabra sacada de circulación, es decir, de los títulos nobiliarios de la aristocracia modernista, aun cuando como explica Angel Rama sus cultores intentaron democratizar tales abolengos.

Trilce se enfrenta de lleno a la pobreza económica, representa, simboliza y materializa el dinero y el proceso de circulación. Por eso, los títulos como marcas paratextuales ostentan, como lo han descrito varios teóricos antes mencionados, un valor. *Trilce* que habla del vacío --su tematización se asocia al simbolismo pero también al vacío que representa la ciudad como espacio de lo urbano-- se vacía de los títulos y en su reemplazo coloca números, cantidades, abstracciones contiguas a las instancias concretas y materiales a las que se refiere en forma constante. De algún modo en el sistema productivo de Vallejo en *Trilce* que presenta como rasgo primordial su inserción definitiva en la pobreza, los números --que sirven como título y por ende funcionan como sus sustitutos-- remiten a un valor ya no refractario al mercado como circulación de la mercancías. Del aristocratismo modernista a medias democratizado en términos estéticos a una economía del dinero que pone en funcionamiento otros valores: de uso y de cambio.

El hecho de que todos esos usos puedan deducirse de la función del número como título significa que hay un valor que funciona como valor de cambio: el número. Que se trate de números romanos y no arábigos no va en detrimento de esta operación en el fondo económica: si los números romanos equivalen a letras, éstos devienen *letras de cambio* en el circuito semiótico del libro. Numeración tríllica que vacía el título de su valor de uso tal como había sido estatuido en los poemarios moderno-simbolistas: uso estéticamente codificado y uso simbólico en la medida en que la tarea de titular supone, al mismo tiempo, la de nominar en el sentido de acto bautismal. *Trilce* pone en tela de juicio el título como nombre y especula con los valores nominales del nombre, lo que hace en el segundo poema del libro, como si necesitara desde el principio dejar en claro que la nominación es un acto que está en interferencia:

Nombre Nombre

¿Qué se llama cuánto heriza nos ?

Se llama Lomismo que padece
 nombre nombre nombre nombrE

La tarea de nominar es interpretada como una rejilla ontológica y en este poema, específicamente, es el significante de una herida, de un corte, de una experiencia que heriza e hiere a la vez en clara referencia a una concepción tautológica del tiempo (el "Lomismo"). Así lo afirma Julio Ortega en su análisis del poema al considerar que el nombre es lo que hace del tiempo un círculo opresivo : *el nombre es la profunda herida del tiempo en la realidad*²⁰. No es obvio recordar que la nominación en *Trilce* afecta directamente a la grafía, a la dimensión de escritura que adquiere el valor nominal, el valor impreso : esa palabra nominal en la palabra nombre. No sólo porque está repetida sino porque es en el cuerpo de su significante donde es posible leer esa impresión a partir de una mayúscula extraña para colocarla en el sitio inverso al de su costumbre. En última instancia la mayúscula es otra norma de uso aplicada en el inicio de las palabras y nunca en el final. Con el ejemplo de TII sólo intentamos, en este nivel del análisis, probar la importancia que en Vallejo cobra el proceso de nominación que se asocia de manera estrecha con el de la titulación.

Titular en *Trilce* se suspende a nivel del poema pero no del libro. La palabra "trilce" no sólo tiene un *valor* semántico con un significado sin significado sino también un *valor* no intercambiable en la medida en que como palabra no forma parte del diccionario. Si como plantea Ferruccio-Rossi Landi la comunicación lingüística es homologada al mercado donde circulan las mercancías, entonces las palabras necesitan de un valor de cambio (recordemos que es el valor de cambio el que transforma los productos en mercancías). En este sentido "trilce" es refractario como valor de cambio porque resiste a entrar en el circuito circulante del habla como mercado lingüístico²¹. Como valor intransferible a cualquier operación, no es

²⁰ Julio Ortega lo plantea en su libro *La teoría poética de César Vallejo* op.cit.(p.50). Transcribimos la cita completa : "¿Pero, cuál es la base que en el fondo el tiempo parece ocultar y en realidad configura, revelándola en su círculo opresivo ? Esa base del tiempo, parece sugerir el poeta, es el nombre : el nombre es la profunda herida del tiempo en la realidad. Todo lo que nos hiere y nos subleva, dice el poema, se llama 'Lomismo', o sea una identidad unitaria, estancada, una tautología profunda y acaso banal que sufre su fragmentación en nombres. El tiempo es por ello una paradoja : supone una unidad agobiante, fijada, y una multiplicidad fragmentada, desligada". De todos modos lo que en esta interpretación se asocia al tiempo es válido aplicarla al acto mismo de la nominación.

²¹ Ferruccio Rossi-Landi define el *mercado lingüístico* de este modo : "Una comunidad lingüística presenta como una suerte de inmenso mercado, donde palabras, expresiones y mensajes circulan como mercancías. Podemos preguntarnos cuáles son las regularidades que rigen la circulación de las palabras y expresiones y de los mensajes comenzando con los *valores* según los cuales aquéllos son consumados e intercambiados". El teórico italiano define "el valor de cambio" cuando un producto del trabajo humano asume un valor que es distinto al valor de uso o valor capaz de satisfacer necesidades. Es un valor surgido cuando dos o más productos entran en relación entre sí que es la circulación del mercado y que ya se ve en la operación del trueque. Ahora bien, las palabras,

un neologismo cualquiera aunque, como es de suponer, el sentido siempre es una actividad del lector/receptor en la medida en que sus resonancias etimo- o fonológicas no se ven interferidas al punto de obturar la significación. Esta emerge a partir de la noción del tres, de lo triple, de lo impar²².

La palabra "trilce" y todas sus posibles interpretaciones semánticas es un neologismo bastante particular desde el momento en que no se halla contextualizado en ningún poema de libro. Sólo aparece como marca designativa en el título y como el significante faltante en cualquiera de las composiciones del poemario. Hay sí un poema titulado con el mismo nombre "Trilce"²³ que Vallejo publica en octubre de 1923 en la revista *Alfar* de La Coruña. Más allá de las discusiones acerca de si lo escribió en Lima y decidió no incorporarlo al libro o si lo escribió apenas llegado a París y los propósitos que ocultaba, "trilce" vuelve a aparecer como título y no contextualizado como vocablo en el discurso poético, como si su materialidad hubiese obtenido esa gracia de la que Vallejo hablaba en la entrevista con González Ruano en el año 1931 y que definiera como *dignidad de título*, adjudicándole un valor estético que capitalizaba el canon de la belleza y la musicalidad del lenguaje.

Los títulos que Vallejo tenía en reserva para *Trilce* eran todos títulos de propiedad ajenos, puro patrimonio modernista en dos direcciones: la línea de los

expresiones y mensajes tienen "un valor de uso" porque satisfacen necesidades pero advierte que esto no sería posible al nivel humano **sin signos lingüísticos**. "Una vez aceptado el concepto de lenguaje como trabajo (...) también las palabras y expresiones son usadas y los mensajes transmitidos y recibidos, no sólo según su "valor de uso" sino también y principalmente según su "valor de cambio" (...) éste se buscará en las relaciones recíprocas entre palabras o mensajes en el ámbito de la comunidad lingüística o sea **en su circulación dentro del mercado lingüístico que ellos mismos constituyen**". Se trata del libro *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas, Monte Avila Editores, 1970.

²² El sentido de lo impar, surgido alrededor del número tres, era una de las hipótesis de Enrique Pezzoni en sus seminarios sobre la cuestión del sujeto en la lírica en la Universidad de Buenos Aires, a los que hemos asistido. Nos parece más productivo la noción del tres como impar en relación a la construcción de la subjetividad por el hecho de que se trata de un dialogismo frustrado como el deseo fallido de encontrarse con el otro, que ya hemos analizado. Recordemos que en TXXXVI se expone, a nivel de la formulación de una nueva estética, la idea de imparabilidad: *Ceded al nueve impar/ potente de orfandad*. Juan Larrea es uno de los críticos cuya explicación del nombre "trilce" se basa en el simbolismo numérico como una oscilación -según su opinión- entre lo trinitario y lo dialéctico. La terminación **-ce** parece provenir de los números derivados de los diez básicos: once, doce, trece, catorce, quince. Castañón y Neale-Silva derivan la voz "trilce" de la unión de tri(ste) y (du)lce. Por su parte el crítico español Martínez García partiendo de esta última interpretación propone un concepto vallejianos: la *trilcedumbre* a la que define como una coexistencia dialéctica de la tesis (lo triste) y la antítesis (lo dulce). Todos estos ejemplos son extraídos de la edición de las *Obras completas* de Ricardo González Vigil. op. cit. (pp. XXIX-XXXI)

²³ Remitimos una vez más para esta cuestión a la edición de Ricardo González Vigil. Es importante porque reúne todas las líneas interpretativas acerca de este poema en relación con el libro. Ninguna de estas interpretaciones puede despejar la incertidumbre filológica acerca de la fecha de su composición, a fin de saber si es un poema desechado del Libro (1922) o un poema escrito a posteriori (ya sea todavía en Lima, ya sea en París). También remitimos a esta edición de la poesía vallejana porque el crítico peruano a cargo de ella, transcribe todas las "correcciones" que ha sufrido en este caso el poema en cuestión a lo largo de las diversas ediciones. op. cit. (pp. 420-422)

heraldos negros que nos manda la muerte como podemos constatarlo tanto en *Féretros* como en *Cráneos de bronce* este título casi una traducción de otro título, el de Alcides Arguedas *Raza de bronce* en referencia a la raza de los indios de los Andes y la línea musical del *Solo de aceros* o *Scherzando* en consonancia con sus "Escalas melografiadas". Si sumado a todo eso Vallejo pensaba, por aquella época, en vísperas de la publicación de *Trilce*, firmar este libro con el seudónimo de César Perú, al modo de Anatole France, se puede probar hasta qué punto el nombre "trilce" instala el libro al margen de la estética modernista en dos sentidos fundamentalmente. Uno es el índice de un desvío, de un alejamiento tajante respecto de lo que estaba legitimado como poesía ; bastaría para el caso recordar la ausencia de Vallejo en los festejos de consagración de Santos Chocano como poeta nacional en la gestión Leguía y, sucedáneo a ese acontecimiento simbólico de la nación, la no-recepción del libro en el ámbito limeño. El otro sentido es el que afecta al sistema productivo vallejiano ya consolidado en una situación de pobreza económica que nunca será resuelta.

Desde este enfoque de análisis, la pérdida de títulos en *Trilce* (la abundancia de títulos en *Los heraldos negros* había sido una marca paratextual fuerte) es contrarrestada con uno sólo al que se le adjudica un valor bastante reacio para su circulación en el mercado literario : no reacio debido únicamente al significado en falta (no hay homología absoluta entre "valor de uso" y "significado" de la palabra en oposición al "significante" según Saussure) sino sobre todo porque tematiza las condiciones mismas de producción no sólo las propias sino también las de la Nación y lo hace con un título de entera propiedad : nada hay préstamos ni deudas en la selección del título. El libro deja paso a la economía del dinero pero le opone simultáneamente un valor resistente al capitalismo, aun cuando el dinero podría estar en el origen del acto bautismal de su nominación.

El problema de los títulos en *Poemas Humanos* que ya hemos hecho mención en otra parte de este trabajo confirma el sistema productivo de Vallejo : no pobreza semántica sino manera simbólica de transferir su paulatino empobrecimiento a su producción. También en este caso el poeta peruano había anotado en una hoja de la libreta personal de notas todos los títulos posibles²⁴ a los proyectos de poesía que

²⁴ Se trata de una hoja de la libreta de notas de Vallejo que está fechada el 20 de septiembre de 1929. En ella se habla de un "libro de poemas humanos" respecto del cual tanto Ferrari como González Vigil sostienen que nada indica que ese título se refiera al libro que hoy conocemos como *Poemas Humanos* cuya nominación se debe a la viuda del poeta y al amigo de éste Porras Barrenechea. Los dos críticos antes mencionados opinan que no se trata del libro póstumo sino de otro supuestamente ya hecho y terminado, porque Vallejo en esa misma hoja escribe el título de otros libros de poemas donde coloca entre paréntesis la frase *a hacer*. Admitimos que es muy compleja la

tenía entre manos. De hecho no se decidió en vida por ninguno de ellos. Parece un contrasentido, tener títulos y no titular, poseerlos y no usarlos. Una vez más esta actitud nos lleva a pensar en la suma (y no poca) importancia que Vallejo le adjudicaba a aquéllos en la formulación estética. Los títulos en reserva eran fundamentalmente tres : *Nuevo Tratado del hombre* o *La confusión de las lenguas* (libro de “poemas humanos”), *Instituto Central del Trabajo* (libro de “poemas proletarios”) y *Pesadilla del potencial* (libro de “poemas socialistas”). Es evidente, en esta empresa nominadora y a juzgar por los referentes convocados, una significación económica y social. Lo que *Trilce* opacaba al sentido en su fórmula designativa neológica o en su aparente no-significación (la significación, decimos, de la no-significación) ahora aparece como una abertura al mundo social en todas sus facetas : la alienación capitalista a través de una metáfora de la pesadilla, la lucha del proletariado a través de metáfora del *Instituto Central del Trabajo* (el cual es descrito por Vallejo en su libro *Rusia en 1931*), una visión socialista del hombre que sea al mismo tiempo una base de puntos, un “tratado”. El título *La confusión de las lenguas* no deja de tener estas mismas implicancias : un mundo babélico que compromete a todas las lenguas hace pensar en una situación universal, en un estado de crisis generalizada. Por su parte, Georgette de Vallejo recuerda en sus *Apuntes biográficos* que otros de los títulos era *Código civil*²⁵ , enunciado que repone

labor filológica de los textos vallejanos pero también podemos discernir que la puja por la edición definitiva engecece a muchos críticos y deviene una pelea por el poder filológico de la verdad. Por eso, adherimos a una de las tesis de Gutiérrez Girardot según la cual es imposible una génesis filológica de la poesía del peruano. Esta posición no pretende resolver el problema filológico por la vía más fácil, esto es, proponiendo su imposibilidad, sino que la misma se apoya en el hecho de que no están dadas las condiciones materiales para llevarla a cabo. Todas las peleas alrededor de la verdad de los originales recubre, de hecho, una serie de posturas ideológicas por un lado y por otro el intento de legitimar una edición sobre las otras. Una vez más González Vigil organiza el análisis de los títulos a Vallejo nombra tres libros de poemas : 1) *Nuevo Tratado del hombre* o *La confusión de las lenguas* (que constituiría el libro de “poemas humanos”); 2) *Instituto Central del Trabajo* (el libro de “poemas proletarios”) y 3) *Pesadilla del potencial* (el libro de los “poemas socialistas”). Si bien ésta podría funcionar como un modo organizativo del material inédito vallejiano de su libro *Poemas Humanos*, el problema que se suscita es entonces cómo determinar cuáles poemas irían en cuál sección, puesto que Vallejo no lo dejó estructurado en su Notas. El crítico peruano a cargo de *Obras completas* deduce con muy buen criterio que dada la fecha de estas notas (1929) y teniendo en cuenta que en la entrevista a Ruano (1931) vuelve a mencionar el título de *Instituto Central del Trabajo* como un libro de poemas proletarios, la mención en 1929 del Libro de los “poemas humanos” se refiere casi con seguridad a sus *Poemas en prosa*.

²⁵ Cuenta en sus apuntes Georgette Vallejo : “Al regresar de la Unión Soviética, y de nuevo radicado en París, Vallejo, primero, va a poner orden en su vida y en sus originales, los que tiene reunidos bajo un título : *Código civil*. Son una cuarenta y cinco páginas muy aproximadamente. de diferentes formatos ; algunas, ya entonces, en mal estado por el tiempo transcurrido. Estas páginas, Vallejo las ha escrito entre julio de 1923, fecha de sus llegada a París, y noviembre de 1928, sin descartar que haya podido iniciarlas ya en Lima” (p.115). En : *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional. Apuntes biograficos de Georgette Vallejo*. Barcelona, Laia, 1983. Este título sólo es mencionado por Georgette. Rafael Gutiérrez Girardot en su artículo “La muerte de Dios” plantea que la burla al burgués de su poesía justificarían en verdad el título de *Código civil* que “según testimonio de Georgette Vallejo se encontraba en sus papeles y que, a diferencia de lo que sobre el prosaísmo del título suele pensarse hubiera sido perfectamente adecuado a sus intenciones”. op. cit. (pp.348-349)

las nociones de “tratado” o de “instituto” en relación a la esferas esenciales del hombre.

Lo que los posibles títulos de lo que hoy conocemos como *Poemas Humanos* pone de manifiesto no es sólo sus orientaciones semántico-ideológicas sino también el modo de encarar su escritura poética como una producción propia. De allí que se vuelve necesario explicar la razón por la cual Vallejo no organizó el o los libro(s) en vida a partir de sus títulos definitivos o provisorios, los cuales si bien parecen referirse como leemos en su cuaderno de notas a “libros”, también podrían aludir a las secciones de un libro. Como quiera que sea, los títulos constituyen asimismo una materia prima para Vallejo. Por eso sorprende en un poeta como él, quién había demostrado en los dos libros publicados en Lima una férrea estructura compositiva, que no haya podido organizar sus materiales. Títulos finalmente puestos al margen o destinados a vivir la vida tangencial y fragmentaria de los apuntes o las notas que nunca cuajan en una realización. Títulos que definen las líneas de la producción poética traducida a nivel ideológico en una poesía antiburguesa, anticapitalista. Pero en esa producción se nota las huellas del escritor pobre.

En cambio con *España, aparta de mí este cáliz* no hay problemas filológicos serios como hemos visto en *Poemas Humanos*, excepto una duda y es la referida precisamente al título de la colección puesto que no existe ningún documento en el que Vallejo lo atestigüe con precisión. Incluso algunos de los quince poemas que conforman todo el poemario, se hallan numerados con número romano como todas las composiciones lo llevan tengan o no título. La escritura de este libro --que Vallejo escribió u organizó de vuelta del Congreso Internacional de Escritores a favor de la República a París en 1937-- revela una estructura compositiva²⁶ muy

²⁶ El hallazgo de este libro publicado póstumamente en el año 1939 por los Soldados de la República tal como aparece explicado en la portada del libro (“Soldados de la República fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. Ediciones Literarias del Comisariado, Ejército del Este”). En el Facsímil de la portada aparecen otros datos relevantes : 1) el título del poemario ; 2) el dibujo de Pablo Picasso ; 3) el prólogo de Juan Larrea ; 4) el año de la publicación y 5) el lugar específico : Cataluña. Respecto de los datos concretos de su elaboración, todos los críticos coinciden en que Vallejo escribe esta obra cuando regresó del Congreso de Escritores y estuvo en contacto con la realidad española. Quien mejor describe este momento es George Lambie en un libro excelente titulado *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española* . Lima, Editorial Milla Batres, 1993. La traducción del inglés pertenece a Walter Gamarra Arana. Relata Lambie que “A comienzos de septiembre de 1937, a solo pocas semanas de haber asistido al congreso de escritores, Vallejo inició lo que iba a constituir el período más productivo de toda su vida en cuanto a creatividad artística. Justo en tres meses escribió los quince poemas que conforman la colección *España, aparta de mí este cáliz*. Asimismo modificó y amplió en forma sustancial el conjunto de poemas titulado *Poemas Humanos*, agregando 25 poemas nuevos y revisando muchos otros. Durante este período de intenso trabajo, probablemente esperaba encontrar un editor para toda su nueva poesía. Sin embargo parece que estaba particularmente ansioso por completar los poemas que conformaban *España, aparta de mí este cáliz* y luego prepararlos para su publicación. De toda la poesía que escribió durante

determinada, ya que deja de lado algunos poemas que seguramente había pensado incorporar al poemario. La manifestación de un plan confirma otra vez el valor que el poeta le confería a la composición, aspecto que aproxima este libro a los dos primeros. El título de *España, aparta de mí este cáliz* es extraído del título de un poema en una decisión denominativa que opera por extensión. Tampoco este título en referencia al libro en sí es una decisión de Vallejo, de modo similar a lo que ocurre con *Poemas Humanos* aunque más atemperado porque en este caso al menos es el título de uno de los poemas que forman parte del libro. Al cotejar los manuscritos con la edición príncipe puede observarse que Vallejo deja sin titular algunos poemas.

Uno de los críticos más importantes acerca de las circunstancias político-ideológicas en las que se encuadra *España, aparta de mí este cáliz*, George Lambie, suscribe más de una vez que había en Vallejo una premura muy manifiesta de publicar lo antes posible este poemario. Asimismo, la mayor parte de la crítica coincide en el hecho de que, efectivamente, el poeta peruano lo escribió en tres meses y que el viaje inmediatamente anterior a esa fecha que había realizado a España fue decisivo en la escritura del mismo. Estos datos, según nuestro criterio, pueden conducir a pistas falsas. Tenemos dos razones que creemos dignas de tenerse en cuenta en esta cuestión. Una radica en la significación que se quiere dar al hecho de que Vallejo lo haya escrito en tan poco tiempo y bajo las mencionadas circunstancias: si bien la temática se dirige estrictamente al referente “guerra civil española”, las remisiones textuales a otros tramos del recorrido poético desacreditan en parte considerar su hechura como surgida totalmente del “macrotexto-España”. Lo que planteamos es que la escritura de *España, aparta de mí este cáliz* no puede referirse sólo a su experiencia que el poeta acababa de hacer en España y que, dado que el libro demuestra una madurez indiscutible como poemario, su génesis textual no responde únicamente a factores externos y macrotextuales sino también a un sistema de producción que intentamos

los quince años que estuvo en Europa, esta colección fue lo único organizado e integrado del conjunto de su obra que quedó al morir en 1938. En contraste el resto se mantuvo dispersos y en desorden, razón por la cual las fechas de algunos de sus poemas todavía son motivo de controversia entre sus biógrafos y críticos (...) (estos poemas) los tuvo un editor antes del término de la Guerra Civil por intermedio de alguna persona amiga de Vallejo que no fue su esposa” (p.197). También en sus *Apuntes biográficos* Georgette declara que los poemas de este libro fueron escritos en tres meses por Vallejo. op. cit (pp.197-198). La edición fue encontrada por Julio Vélez y Antonio Merino en el Monasterio de Montserrat, en Barcelona, a través de ciertas pistas recavadas en informaciones de personas que afirmaban haber visto el libro impreso. Los críticos españoles declaran que “Entre esta primera edición y los manuscritos del poeta no existen apenas diferencias. Aparte de algunas erratas, todos los poemas aparecen sin título; el poema IX tiene un verso final menos y los poemas colocados en último y penúltimo lugar están cambiados de orden”.

identificar desde los primeros libros.

En este aspecto, entonces, la marca vallejana, en sus manuscritos de *España, aparta de mí este cáliz*, de la falta de títulos (en este caso sólo de algunas composiciones del volumen) vuelve a problematizar una instancia material de la textualidad que no es menor. Si tomásemos al pie de la letra, la declaración del mismo Vallejo a González Ruano, esto es, la prestancia de una *dignidad de título*, deberíamos admitir que tampoco en esta fase de escritura apremiante, fructífera, catarática, Vallejo llegó a titular el poemario. Se nos podría contra-argumentar, y no sin razón, que la falta de un título preciso para el libro y para las composiciones que no lo tienen se debieron preponderantemente a la premura por parte del poeta de ver publicada la obra. Pero tampoco lo hizo con toda su producción poética europea y que hoy conocemos como *Poemas en prosa* y *Poemas Humanos*.

De este modo la falta de títulos es una de las huellas más evidentes de la manera como se transfiere a la textualidad las condiciones de pobreza en la que se encuentra Vallejo. Esta falta está estrechamente relacionada con el factor-tiempo : Vallejo es demasiado pobre para dedicarse a su obra y prever todos los aspectos que ella, en tanto textualidad material, le exige. Su definición de la forma título de 1931 es crucial porque reconfirma los ya realizados (*Los heraldos negros* y *Trilce*); por una razón o por otra ambos títulos consuman distintos valores como ya vimos : valores que entran y salen del mercado literario según las estrategias del momento. En *Trilce* por ejemplo : leído su título en un momento en el que el ámbito cultural de Lima está consagrando a Santos Chocano, su valor no sólo es un contravalor modernista y lujoso (¿será que la dimisión de Vallejo de un seudónimo tan nacionalista como César Perú se asocia al poeta cantor del "alma américa" vuelto el poeta representante y oficial de la cultura como un modo de alejarse de cualquier nacionalismo de la clase que fuera ?) sino un valor que comienza a resistir el papel cada vez más protagónico que va adquiriendo en la sociedad capitalista el dinero.

La definición de la forma título de 1931 tiene a su vez la función de una directriz para el sistema productivo : si no se logra alcanzar tal dignidad es porque no están por lo tanto dadas todas las condiciones materiales. Y una de ellas , por más metafísica que se la quiera interpretar, no es otra que la del tiempo. Vallejo como poeta pobre no cuenta con todo el tiempo a su favor. Hay una anécdota que cuenta Georgette en sus *Apuntes biográficos* que ejemplifica las condiciones materiales de tiempo con las que contaba el poeta : "Si voy al café --le cuenta Vallejo a su esposa-- no falta alguno que pasa, entra y ¡es fantástico ! viene a sentarse a la mesa donde él ve que estoy trabajando. ¿Cómo no comprenden que

tengo que escribir ? **¡Que no tengo tiempo para conversar !**²⁷ . En el capítulo próximo analizaremos los aspectos ya no destitutivos, sino los restitutivos. Se trata de las tretas del poeta pobre : las artimañas para encontrar la dignidad de escritor en oposición a las faltas que lo constituyen como sujeto indigente en la sociedad capitalista.

²⁷ Se encuentra en los *Apuntes* ya citados : (p.197) También cuenta allí su mujer que si la escena ocurría en el cuarto en que vivían Vallejo se escondía detrás de un biombo. En una sociedad basada en una economía capitalista y en la pobreza en que Vallejo se encuentra, el tiempo se vuelve por cierto oro.

Capítulo 6

LOS RECURSOS RETÓRICOS COMO ESPECULACIÓN: LAS ESTRATEGIAS DEL POETA POBRE

“Hoy el mendigo más desheredado tiene que vérselas, por la razón o por la fuerza, con el Fisco, y el día menos pensado, se muere dejando a la posteridad, dejando ya no un cuerpo descarnado como símbolo de desinterés universal, sino un grueso fajo de billetes de diez o veinte millones.”

En: “La canonización de Poncaré” *Crónica de 1926.*

6.1 La autoironía del sujeto: la figura del analfabeto como representación social del pobre

Es evidente, en el recorrido de la poesía vallejana, el uso de la ironía en la medida en que señala no sólo un distanciamiento en tanto punto de vista del autor sino también en tanto trabajo con la entonación asociada a un no-dicho que termina efectivamente por decirse. Pero no lo es menos la estrategia del sujeto por tomarse como punto de referencia de una autoironización. El modo de referirse a sí mismo en este proceso de ironización adquiere diversas modalidades en los tramos del recorrido. Estas modalidades, que analizaremos, presentan la particularidad de referirse entre sí. Desde el proceso de fuerte ironización en “Espergesia”, el poema-epílogo de *Los heraldos negros*, pasando por el modo como el sujeto de *Trilce* se autoironiza en una de sus facetas más definitorias (la orfandad como instancia paradigmática de la destitución), por el sujeto de los *Poemas humanos* que ironiza nada menos que la propia condición de pobreza hasta llegar a *España, aparta de mí este cáliz* donde el doble proceso de ironización/autoironización remonta todo el trayecto en dos sentidos: en el de la subjetividad con y el del sistema productivo de su escritura poética.

“Espergesia”¹ ironiza el sujeto en un sentido oblicuo: ironizando sobre el imaginario moderno-simbolista que había sido de hecho uno de los materiales más preciados de la lengua poética de *Los heraldos negros*. Rafael Gutiérrez Girardot sostiene con mucha solidez que esta composición no clausura el primer libro sino que, por el contrario, lo abre al mundo *deformado y bufonesco* de *Trilce* cuya connotación más profunda será la libertad en el manejo del lenguaje. Esta anticipación trilcica de “Espergesia”, sostiene el crítico colombiano, reside en el mundo de la muerte de Dios como un mundo al revés, ya que la estructura circular de la composición es una casi-repetición al agregar al final una palabra que

¹ Nos parece interesante traer a colación las reflexiones de González Vigil acerca de esta composición: “Cabe discutir si *Espergesia* forma parte de la sección ‘Canciones del hogar’ o constituye un texto aparte, una coda de todo el libro, así como el poema liminar oficia de obertura, individualizado como texto aparte. Puede notarse la vacilación en Espejo Asturrizaga. Juan Larrea opta por la segunda posibilidad; y, en su edición, lo coloca solitario, luego de la sección ‘Canciones del hogar’. Empero, nada autoriza en la edición príncipe a separar el texto de *Espergesia* de la sección ‘Canciones del hogar’. Hernández Novás, por su parte, juzga que adquiere precisamente toda su significación al estar situado como es el caso como última de las ‘Canciones del hogar’. A nuestro entender Vallejo optó por un poema que, a la vez, cierre ‘Canciones del hogar’ (con un pliegue negro dictado por la reflexión, por el Pensamiento, frente al anhelo azul de los cuatro poemas previos, dictados por la sensibilidad, el Corazón) y clausure todo el poemario enlazado con el tono negro del poema liminar”. (op.cit. p. 202). Acordamos casi con la totalidad de este análisis pero no así con el resultado de éste, puesto que la composición está incluso corroyendo la simbología del *negro* del primer poema a partir precisamente del tono irónico, lo cual le permite a Vallejo liberarse de las ataduras de un lenguaje fuertemente codificado como el modernista (o, mejor, percibido como un

fractura lo mismo: *Yo nací un día / que Dios estaba enfermo, / grave/*. Este atributo del final del poema intensifica la idea nietzscheana de la muerte de Dios que en Vallejo es una figura, ya señalada repetidas veces por la crítica, descripta con atributos humanos. Nótese de paso que tanto lo enfermo como lo grave (este último como atributo que intensifica el primero y que alude al cuerpo) serán connotaciones, ya analizadas, de la autorrepresentación somática del sujeto poético, lo que implica por parte de Vallejo un concepto *humano, demasiado humano* para seguir con la alusión a Nietzsche de su concepto de Dios. En la articulación de esta atmósfera, el poema establece un proceso de ironización cuyo punto de referencia es el discurso poético moderno-simbolista: así *la Luz es tísica, la Sombra es gorda, el Misterio es una joroba, la Esfinge deviene preguntona del Desierto*. Es indudable que el proceso de ironización de efectos grotescos construye una burla, con una serie de atributos deformes, antiestéticos, peyorativos, acerca de las sustancialidades modernistas cuyo hábito era escribirlas con mayúsculas. Vallejo las mantendrá en los tramos siguientes pero asociadas ya a este uso irónico e incluso hasta paródico que inaugura en “Espergesia”. La ironía mayor del sujeto de *Los heraldos negros* que se veía a sí mismo como poeta, reside en el hecho de haber nacido precisamente el día que Dios estuvo enfermo. Así la enfermedad asocia otra vez lo más somático con los aspectos de la teología —aunque corporalmente negativa— y con un *sí mismo* que es un poeta : *Y no saben/ por qué en mi verso chirrían/ oscuro sinsabor de fêretro/*. Por un complejo mecanismo, esta composición ironiza al sujeto en tanto y en cuanto ya no es capaz de sostener un discurso ajeno y prestado. En este sentido se inicia un proceso de ironización que el primer libro transfiere al segundo.

Trilce, como ya analizamos, consolida un sujeto que se constituye en la destitución constante. Este es el aspecto que hace que este libro pueda leerse, en el contexto de la poesía vanguardista latinoamericana, como una diferencia singular. El distanciamiento de la autoironía de este sujeto (que roza incluso la autoparodia) no aparece en otros vanguardistas, aun si este procedimiento aparece en otros poemarios que tienen un peso propio en el contexto latinoamericano. Neruda ironiza sobre la experiencia alienante de la ciudad en *Residencia en la tierra* e incluso, como en Vallejo, lo obsede una visión fragmentaria de la vida urbana, pero el sujeto que allí se construye no implementa una nítida autorreferencia al *sí mismo* a partir de los atributos o actitudes que lo definían en el espacio del poema.

El sujeto de *Residencia en la tierra* tiene como referente el hombre moderno, alienado (basta leer el primer verso de "Walking around": *Sucede que me canso de ser hombre*) pero no hace la operación vallejiana de construir un sujeto para después deconstruirlo a través de un proceso irónico. Neruda operará de otro modo con la construcción de la subjetividad, pues trabaja con una concepción distinta del lenguaje : confía más que Vallejo en los *plenos poderes* del decir.

Si las vanguardias históricas² ponen en entredicho el concepto de *representación*³ en tanto configura una estética-desvío del realismo y se basa en el principio del simulacro, habría que pensar que las vanguardias latinoamericanas no lo hacen obsecuente y juiciosamente respecto de los modelos europeos. Tanto en la poesía de Vallejo como en la de Neruda, Borges, Girondo y Oswald de Andrade en la instancia vanguardista, no desalojan del todo el procedimiento de la representación. Hay un residuo-referencial muy patente en la textualidad vanguardista latinoamericana que leemos como otra modalidad híbrida de optar por los modelos y asimilarlos de acuerdo a los propios intereses. De este modo, en "Walkink around" de *Residencia de la tierra* (1931-1935) hay un sujeto que camina, que pasea, de cruza patios, que llora a gritos en una escenificación urbana casi surrealista, fantasmagórica, primitiva y con un lenguaje pulsional que amalgama fónicamente lo moderno (los *cines*) con lo arcaico (los *cisnes* de fieltro navegando en un agua de *ceniza*); en *Fervor de Buenos Aires* (1923) Enrique Pezzoni sostiene que hay en el sujeto-Borges de su primer libro "la ilusión referencial de un Yo"⁴ que

² Este término lo empleamos para dar cuenta de las vanguardias como un fenómeno estético de las primeras décadas del siglo XX y su uso, en este contexto, remite más al fenómeno europeo tal como fue estudiado y descrito por el teórico alemán Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Ediciones Península, 1987). Al respecto remitimos a la subsección 1 "La Historicidad de las categorías estéticas" perteneciente al capítulo I "Teoría de la vanguardia y ciencia crítica". En este aspecto seguimos esta conceptualización básica para nuestro análisis : "El carácter histórico de una teoría no consiste en expresar el espíritu de una época (su aspecto histórico) ni en que se incorpore partes de teorías pretéritas (historia como prehistoria del presente), sino en relacionar el desarrollo de los objetos con el de las categorías. Historizar una teoría estética quiere decir captar esa relación". (p.52).

³ Es un lugar común de las teorías sobre la vanguardia la afirmación de que se trata de un fenómeno estético antirrepresentacional y antirrealista. Helio Piñón, por ejemplo, afirma este principio de manera contundente: "La vanguardia rechaza la idea de arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto del uso de los materiales —instrumentos técnicos, valores, mitos— que la historia ofrece". En: Peter Burger, op.cit. p.15. En esta misma línea procede otro teórico español Eduardo Subirats en su libro *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna* (Madrid, Siruela, 1995) al sostener como principio vanguardista la producción de simulacros.

⁴ Se trata del ensayo "*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato" perteneciente a su libro *El texto y sus voces* (Buenos Aires, Sudamericana, 1986). Allí el crítico argentino sostiene que en un complejo proceso de literaturización, el Yo es simulacro y negación al mismo tiempo del simulacro. "Este es doble sesgo a lo largo del cual las calles orilleras se convierten en *la entraña del alma* para Borges. Testimonio de vida y de transformación simbólica". (pp.80-81).

cuaja en la construcción de un autorretrato y en un lugar específico, la ciudad de *Buenos Aires*, aunque después se proceda a fundarla mitológicamente; la cosificación del sujeto en la despersonalización de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) rearticulan un itinerario espacial y todos sus campos referenciales: kioskos, faroles, automóviles o en el poema *Hípica* de Oswald de Andrade donde la escena se sitúa en la ciudad de San Pablo y donde es posible leer incluso los índices de la clase social.

La categoría de *representación* está en entredicho pero no desalojada del texto vanguardista. Sin embargo, Vallejo realiza una operación bastante compleja, puesto que la usa de manera sostenida en el recorrido a través de la narrativización que dimos en llamar la *novela familiar* de su poesía. Su persistencia en el trayecto es sintomática, como ya vimos, pero obtiene otra significación importante en función de la manera como el sujeto se constituye en el espacio textual de *Trilce* anticipado por la práctica de una ironía que comienza, al final de *Los heraldos negros*, por disolver los discursos percibidos como impostados. En esta dirección *Trilce* intensifica la crítica al modernismo ejercitada en "Espergesia" pero la interioriza de tal modo que la hace encarnar en el proceso mismo de subjetivación. La ironía se lleva a cabo *desde* el sujeto teniendo como objeto al sujeto mismo en una suerte de distanciamiento en tanto *Verfremdung*, según la noción utilizada por Bertolt Brecht: la lejanía como extrañamiento que Vallejo articula bajo efectos humorísticos o grotescos de la autoironización. Por esta razón señalábamos la importancia que cobra la función de la *representación* en el texto lírico de Vallejo. El mecanismo de representar al sujeto se realiza para después hacerlo objeto de las burlas, blanco de la ironía, presa de la parodia. No hay en el discurso lírico vallejano el proyecto de una desrepresentación o despersonalización del sujeto: el carácter humano del sujeto es antihumanista, no antihumano, como ya advertimos en otra parte de la tesis. En *Trilce* el sujeto se ríe de sí mismo, y hasta se permite incluso una mirada autoconmiserativa de la que se vale para tomar distancia. De allí que una de las facetas que elija para colocar en el centro de la ironización sea, significativamente, la más destituyente, la que funciona en el nivel simbólico de la pobreza como la falta material. El reirse de sí mismo no selecciona un lado flaco o un atributo lateral sino lo que equivale al rasgo constitutivo de su subjetividad: el sujeto huérfano. Un ejemplo es los últimos versos de T LXXI :

Regocíjate, huérfano; bebe tu copa de agua
desde la pulpería de una esquina cualquiera.

Dos direcciones a partir de esta cita. Por un lado, hay una parodia de todo lo que implicaba lo que podríamos llamar *el discurso sobre el dolor* a partir del cual no sólo constituía al sujeto sino sobre todo lo destituía. La isotopía del dolor se mantiene en el recorrido: en *Poemas humanos* el mecanismo ironizador obtiene efectos que lo intensifican y al mismo tiempo efectos de humor: el dolor en ese tramo deviene *dolorazo*. Y por el otro ese mismo proceso se dirige, como contrapartida, al *discurso sobre el dolor* de *Los heraldos negros*, cuya voz poética tendía más al patetismo y la entonación melodramática como un resabio romántico en el afán por mantener un lazo *sincero* con la esfera existencial imperfecta por definición. *Trilce* abunda en una serie de enunciados que focalizan el costado sufriente del sujeto para hacerlo objeto de la burla y lo hace del mismo modo como T LXXI intentaba quebrar el patetismo de aquel discurso a través de un regocijo enunciado casi como el imperativo categórico del huérfano, cuyo efecto era al menos absurdo. Algunos de esos enunciados son núcleos autorreferentes del proceso mismo de autoironización que practica el sujeto:

a meter la pata y a la risa (T LXXIII)

y hasta el dolor dobla el pico en risa (T LIV)

Los dos enunciados se insertan en dos poemas cuyo tema es el dolor. T LIV habla de un *forajido tormento* (con un catálogo de acciones que infligen un dolor incluso físico, adelantando la experiencia de una pena fisiológica más que espiritual: *punzar, darse contra todos los contras, irritar, ojerar, sollozar, violentar*); y T LXXIII se centra en la interjección de dolor por excelencia: *Ha triunfado otro ay. La verdad está allí*. Desde esta perspectiva del dolor/el sufrimiento, como uno de los temas líricos por antonomasia, es claro que *Trilce* inaugura un ejercicio de ironización o parodización que engendra efectos absurdos o humorísticos. La risa obtiene en este tramo tríplico un estatuto vital para la constitución del sujeto: es uno de los 'medios de liberación'⁵. Nos interesa, en definitiva, poner de manifiesto los efectos irónicos o paródicos del sujeto visto y observado por él mismo, cuya

⁵ Julio Ortega afirma en relación al T LXXIII que es el poema que plantea el absurdo como una ruptura con el idealismo y al mismo tiempo lo liga a *Los heraldos negros* y a *Poemas humanos*. El crítico peruano interpreta el dolor como una conciencia temporal. No nos interesa tanto la manera como se llena de sentido al dolor sino la manera como funciona en la perspectiva de la constitución del sujeto desde sus ejercicios irónicos, o paródicos, o absurdos. Es decir los efectos que acusa el sujeto en el espacio del poema frente a lo que denominamos *el discurso sobre el dolor*.

operación había consistido en mantener en alguna medida la categoría de representación.

Poemas humanos intensifica este discurso del dolor lírico precisamente para salir de él por medio de la burla o la risa o la conmiseración efectos en los cuales juega un rol importante el humor que, leído desde la tradición, equivale a un ejercicio corrosivo o disolvente en tanto y Vallejo parece no decidirse por el humor negro. El poema más emblemático es "Hoy le ha entrado una astilla". El poema se construye a partir de dicho percance, ocurrido a una vecina, como un motivo del dolor físico en una escena cotidiana, menor, circunstancial. Sin embargo, Vallejo aquí elabora un montaje a través de la astilla y la situación económica donde tematiza el dinero. Astilla es un resto que se incrusta en un cuerpo (entrar) pero la expresión *sacar astilla* se refiere a obtener alguna ganancia o lucro (salir). Otra vez Vallejo asocia el dolor con el dinero.

Transcribiremos el poema poniendo en negrita las alusiones al *dinero* en un poema que se construye a partir del discurso del dolor:

Hoy le ha entrado una astilla.
 Hoy le ha entrado una astilla cerca, dándole
 cerca, fuerte, en su modo
 de ser y en su centavo ya famoso.
 Le ha dolido **la suerte** mucho;
 todo;
 le ha dolido la puerta,
 le ha dolido la faja, dándole
 sed, aflixión
 y sed del vaso pero no del vino.
 Hoy le salió a la **pobre** vecina **del aire**,
 a escondidas, humareda de su dogma;
 hoy le ha entrado una astilla.

La inmensidad persíguela
 a distancia superficial, a un vasto eslabonazo.
 Hoy le salió a la **pobre** vecina **del viento**,
 en la mejilla, norte, y en la mejilla, oriente;
 hoy le ha entrado una astilla.

¿**Quién comprará**, en los días percederos, ásperos,
 un pedacito de café con leche,
 y quién, sin ella, bajará a su rastro hasta dar luz?
 ¿Quién será, luego, sábado, a las siete?
 ¡Tristes son las astillas que le entran
 a uno,
 exactamente ahí precisamente !
 Hoy le entró a la **pobre** vecina **de viaje**,
 una llama apagada en el oráculo;
 hoy le ha entrado una astilla.

Le ha dolido el dolor, el dolor joven,
 el dolor niño, el dolorazo, dándole
 en las manos
 y dándole **sed**, aflixión
 y sed del vaso, pero no del vino.
 La pobre pobrecita.

Ahora la experiencia del dolor, que circunscribía el ámbito de la subjetividad por antonomasia, se asocia por contigüidad con el dinero en varias facetas: a) la vecina es una representación del otro en tanto semejante, el que está próximo, un sujeto en la *carencia* por la repetición de *pobre*; su pobreza es material y compete concretamente al *dinero* que aquí se enuncia como *en su centavo ya famoso*, frase que está al mismo nivel sintáctico que *en su modo de ser*. De esto, se infiere que hay una suerte de nivelación entre el campo de la economía y el de la ontología, entre el dinero tal vez famoso porque siempre falta y genera enunciados y el ser como centro del discurso metafísico occidental; b) esta vecina-prójimo es nombrada cuatro veces y siempre como la *pobre* vecina pero la última vez deviene la *pobre pobrecita* que no sólo intensifica la pobreza material sino que la lengua poética realiza un trabajo de fundición de tonos donde pobreza se mezcla con la lástima o la conmiseración por el otro. Este apostrofar al otro se vuelve en Vallejo un mecanismo oblicuo de referirse también a sí mismo, donde el otro-semejante deviene espejo de sí, tal como puede leerse en los tres versos que dicen *¡Tristes son las astillas que le entran/ a uno/ exactamente ahí precisamente!*. Estos tres versos reelaboran el proceso de autoironización del sujeto a través de algunos procedimientos relevantes como la frase *a uno* que obtiene autonomía versal y la estructura quiasmática del último verso citado, en que los dos adverbios atenazan el verdadero núcleo del poema, el “ahí” refractario como deíctico a la adjudicación del sentido. Nótese que el quiasmo como figura retórica desjerarquiza y rompe con la subordinación : en este sentido el “ahí” donde la astilla entra, el lugar del cuerpo donde estalla el dolor, es puro significante sin significado, pura materialidad que la escritura en su transcripción pierde la mímica de la deixis (los signos de exclamación intentan compensar lo que la escritura pierde); c) la tematización del dinero no hace más que materializar la falta sustancial en la pobreza: *su centavo ya famoso*, el comprar *un pedacito de café con leche*, la falta metaforizada como *la sed del vaso pero no del vino*, cuya ironía adquiere un efecto sarcástico. Pero el dinero está materializado como abstracción a partir de los epítetos de la vecina que es la metáfora de la pobreza : *vecina del aire*, *vecina del viento*, *vecina de viaje*. Nítida

enunciación de la idea del dinero como una falta, una vacancia. El dinero intensifica otra metáfora del trayecto, tal como había aparecido en *Trilce* también bajo este proceso de ironización, pero ahora ligada concretamente al dinero : el *nos cubriremos con el oro de no tener nada* se traduce ahora como pura falta, pura evanescencia, pura disolución. Ahora esta falta ni siquiera puede cubrir nada aunque más no fuera metafóricamente, aun cuando en esa metaforización ya estaba instalada la ironía.

A modo de recapitulación de este análisis puntual, queremos volver sobre la reflexión metacrítica. Repetimos que el principio de solidaridad no lo incorpora Vallejo en la fase última sino que lo extrae de los tramos anteriores. Su sistema productivo pertenece a un escritor pobre que aprovecha lo que ya estaba *in nuce* en las formulaciones de su materia prima textual. En este momento del recorrido lo recupera tanto de *Los heraldos negros* como de *Trilce*: lo que le ocurre a la vecina-prójimo ya estaba en el poema homónimo del primer libro (*Y el hombre pobre... pobre ...*) y en el dialogismo siempre frustrado del segundo. De este modo significa que la última fase lírica hace posible la lectura de la primera. Por esta razón, la figura del analfabeto como representación del pobre que aparece en *España, aparta de mí este cáliz*, es el tema que nos concitó, no es de ningún modo una novedad de este libro sino el desarrollo de los anteriores tramos. El verso tan citado por parte de la crítica perteneciente a "Himno a los voluntarios de la República" es : *por el analfabeto a quien escribo*. Nos parece productivo asociar esta figura con el proceso de autoironización del sujeto poético.

Lo que sí hay en *España, aparta de mí este cáliz* es, como acabamos de afirmar, una representación del analfabeto en el poema III, organizado alrededor de la figura del militante republicano Pedro Rojas, quien remite a un personaje histórico aunque no era ése el nombre verdadero. Esta ficcionalización por parte de Vallejo de un personaje real cifra una de las cuestiones más importantes de su poética. La composición trabaja con el papel escrito encontrado en el cadáver del militante, fusilado. En ese texto escrito con faltas de ortografía se leía la frase que Vallejo transforma en un verso: *¡Abisa todos compañeros pronto!*⁶ En una primera

⁶ Vélez y Merino fueron los críticos españoles que han encontrado la fuente informativa acerca del personaje real, modelo del poema. Se trata del libro *Doy fe* de Antonio Ruiz Vilaplana, quien le hizo al poeta peruano una entrevista en el año 1937. Transcribimos del libro de Vilaplana el fragmento que Vallejo utilizó como fuente : " Uno de los primeros que nos hizo actuar, y que se halló junto al cementerio de Burgos, era el cadáver de un pobre campesino de Sasamón. Era un hombre relativamente joven, fuerte, moreno, vestido pobremente y cuya cara estaba horriblemente desfigurada por los balazos. Como siempre ocurría, nadie se animaba a identificarle ; solamente en uno de los bolsillos hallamos un papel rugoso y sucio en el que escrito a lápiz torpemente y con faltas de ortografía se leía : *Abisa a todos los compañeros y marchar pronto, Nos dan de palos brutalmente y nos*

versión del poema Vallejo había transcritto gran parte del texto encontrado; luego sólo mantuvo esta frase y algunos datos referenciales como Miranda de Ebro, el hecho de que era un obrero ferroviario, la cuchara y los palos con que le pegaban⁷. Trajimos a colación el contexto referencial usado como modelo a fin de corroborar una vez más hasta qué punto Vallejo no desaloja de su estética vanguardista la categoría de *representación*. Su función, sin embargo, no reside en hacer una poesía testimonial. En este punto Antonio Cornejo Polar despeja todas las dudas que puedan suscitarse al respecto: la poda que lleva a cabo en las versiones sucesivas respecto del “texto original” (casi totalmente transcritto en la primera) demostraría que socializa su instancia de enunciación asumiendo la voz del otro pero sin copiarla íntegramente. El trabajo de poda pone de manifiesto una conciencia muy sutil acerca de la economía del poema en sus dos sentidos: economía como la propia siempre empobrecida y economía como retórica del ahorro en aras de una ganancia del sentido.

Antonio Cornejo Polar hace una doble observación a partir de este poema, que consideramos de capital importancia: el uso de la cita en Vallejo no es ninguna novedad como tampoco lo es el uso incorrecto, en sus poemas, de la grafía (aclaremos: el uso correcto según las normas de la gramática del idioma, no según el principio que alienta su proyecto poético). Nos parece fundamental la descripción en aras de circunscribir la figura de Pedro Rojas que Vallejo crea en este poema, por más de que tenga un asidero en los *realia*. No porque neguemos sus ligámenes con la serie social sino, por el contrario, porque es posible reconstruir su significación apelando una vez más al recorrido poético.

Nuestra hipótesis de un exilio de la lengua antes del exilio del cuerpo histórico de Vallejo obtiene en este punto su comprobación en relación con el

matan. Como lo ben perdío no quieren sino la barbaridá. Unido al sumario correspondiente el hallazgo quedó este aviso emocionante, cuya certeza pronto había de comprobar el desgraciado, pues el forense apreció además de las heridas mortales un apaleamiento grande que había quebrantado el cuerpo”. Transcribimos la cita a su vez de la edición Ricardo González Vigil (op.cit p.759). En su libro *Escribir en el aire* cuyo título es un verso de este poema, Antonio Cornejo Polar recuerda del libro de Vilaplana otros datos relevantes para el sentido del poema que son “la cuchara” y “el tenedor” que fueron encontrados en los bolsillos del obrero asesinado. Y recuerda que son utensilios que pertenecen al discurso poético vallejiano y no de un modo lateral, puesto que cobran un peso específico independientemente de este episodio. Su interpretación bastante plausible consiste en que Vallejo debió sentirse muy conmocionado ante el hallazgo de estos utensilios (aparte, claro está, del mensaje que cita del militante) con los cuales “ desde *Los heraldos negros* había trabajado insistentemente con las opciones simbólicas” (pp. 239-240)

⁷ Los versos de esa primera versión eran los siguientes: *Abisa los compañeros (...)/ pronto, nos dan de palos brutalmente/ y nos matan, como lo ben perdido, no quieren/.* Aparece en *Poesía completa* de la edición crítica y exégeta de Juan Larrea, Barcelona, Barral, 1970. (p. 181). Al respecto Antonio Cornejo Polar afirma: “Juan Larrea consideró que esta era la primera versión de “Pedro Rojas”, pero no conoció el texto transcritto por Ruiz Vilaplana. En todo caso es obvio que Vallejo inicialmente quiso incorporarlo tal cual. La versión final es distinta, pero el texto originario sigue vigente de una manera

proceso de autoironía del sujeto, un proceso ya instalado en el primer libro. Lo que se pone en juego en la textualidad poética de la última fase es, una vuelta a la lengua materna que obedece a la necesidad de encontrar en ella un adentro para el estar afuera del cuerpo-Vallejo. La ecuación entre la lengua y el cuerpo del sujeto-autor presenta en la textualidad su propia lógica: exiliarse de la lengua materna en el adentro del territorio de pertenencia y un volver a la lengua en el estar afuera: extra y re-territorialización de la lengua materna en relación al sujeto. Sólo desde este comportamiento textual —que invierte las relaciones entre lengua y cuerpo— se puede plantear que la reterritorialización de la lengua materna que practica el sujeto poético en esta última fase implica un proceso de alfabetización. Un proceso que no busca intervenir en lo social sino en la escritura poética. Lo que Vallejo alfabetiza es su propia lengua materna que en *Trilce* se desquicia como un auténtico desmadre. El pasado del sujeto de *Trilce* no está en el libro sino en su propio recuerdo, en la medida en que la memoria funciona como un texto-palimpsesto pronto siempre a ser actualizado. En la infancia de *Trilce*, en su no-lenguaje o en el momento en que el infante aprende a hablar, todas las referencias a la madre están asociadas a la lengua. La madre ya es la lengua en *Trilce*: a cada aparición fantasmática de la madre inmortal en los recuerdos del sujeto poético le corresponde la alusión concreta de la lengua. En T XXII se habla de “una trenza por cada letra del abecedario”; en T XXVIII de un “bisbiseando por todos los viudos alvéolos”; en T LII de “para sacarnos al aire nene que no conoce aún las letras” y “con la b de baldío, que insisten en salirle al pobre/ por la culata de la v/ dentilabial que vela en él”. En los libros últimos el sujeto insiste en una serie de enunciados que apelan a la lengua materna en un movimiento de guarecimiento lingüístico para una condición precaria de la existencia : “¡Tánta vida y jamás me falla la tonada !” (en: “Hoy me gusta la vida mucho menos”) ¡Lo digo en cobre americano,/que le debe a la plata tanto fuego” (en: “Un pilar soportando consuelos”), “saberlo, comprenderlo/al son de un alfabeto competente” (en: “Quiere y no quiere su color mi pecho”), “vestiráse oralmente” (en: “Transido, salomónico, decente”), “ganando en español toda la tierra” (en: II “Batallas”), “el mundo está español hasta la muerte” (en: VII de *España...*). Todas estas menciones confirman, en el texto poético, no sólo una mención a la lengua materna como idioma sino la descripción de la propia lengua materna : el español americano, con su tonada, con su oralidad, con la historia de esa lengua, con un alfabeto útil. Los poemas manifiestan desde una microscopía alusiva los componentes constitutivos

de la lengua poética.

Desde esta perspectiva la figura de Pedro Rojas practica un proceso inverso al que podía leerse en el poema “Hoy le ha entrado una astilla” —en el cual la vecina simbolizaba el prójimo y el espejo del sujeto poético en cuanto a la pobreza material. Ahora la pobreza es representada como analfabetismo como otra manera de la falta. El *Viban con esta b de buitre* dialoga con *la b de baldío* de *Trilce*. Pero la diferencia es abismal: la pobreza material obtiene su representación en el analfabeto. El poeta le presta la voz, lo representa en la grafía incorrecta que equivale simbólicamente a hacerse analfabeto con el analfabeto, pero al mismo tiempo lo alfabetiza porque los ejemplos con las letras no violan las normas de la academia: buitre y baldío llevan efectivamente b. Es como si Vallejo recuperara, en la etapa última, su profesión de maestro, donde la clase no es índice de una posición jerárquica sino un acto de amor. Antonio Cornejo Polar explicita la relación que se establece entre el sujeto-autor letrado y el otro analfabeto a quien le presta la voz, es decir, plantea la relación inestable entre escritura y oralidad. El *escribir en el aire* da cuenta de esa inestabilidad: “lenguaje que se escribe, es cierto, pero *en el aire sobre papel de viento papel de viento* y cuyo instrumento —como en la voz— es la materia del cuerpo (el *dedo* convertido en *pluma de carne*)”. El crítico peruano plantea que ya desde *Los heraldos negros* Vallejo trabaja la oralización de la escritura como un modo de transformar la letra en voz: “Es la nostalgia de la oralidad que impregna buena y esclarecida parte de la literatura de América Latina, nostalgia que una manera u otra, más bien subterránea e inconscientemente, tiene que ver con la irrupción desde la conquista de la escritura y el libro como enigmáticos instrumentos de poder”⁸.

La interpretación de Cornejo Polar desemboca en dos ideas: a) el *escribir en el aire* es el imposible retorno de la escritura a la oralidad, lo que equivale a sostener una ambigüedad entre la poesía culta y la poesía popular; y b) la asunción de la voz del personaje por parte de Vallejo lo liga al universo popular “en el momento en que asume la representación ética de los valores de todos los hombres dignos”⁹. Quisiéramos detenernos un momento en los juicios señalados. En primer lugar, la ambigüedad de la que habla Cornejo no es más que la tensión en la que siempre se debate la estructura enunciativa básica de su poesía entre sierra y ciudad, que emerge con la coexistencia del código rural y el código urbano ya analizado por Julio Ortega a partir de “Idilio muerto” en *Los heraldos negros*. Y en segundo lugar,

⁸ En el epílogo de su libro titulado *Apertura* (op. cit. p. 243).

⁹ Op. cit. p.244.

disentimos con la afirmación de que éste es el momento en que Vallejo asume el compromiso con el pueblo. Es decir, en todo caso ese compromiso responde a las inflexiones propias de la esfera existencial que los textos procesan a su modo. Este compromiso no aparece en ese momento: está en el comienzo del trayecto. Si no, el texto se somete a una macroideología y no a su propio proceso de simbolización. Sería, por otro lado, una ceguera negar el compromiso de Vallejo con la República Española.

Lo que planteamos es la recuperación en el texto de lo que estuvo latente y ahora encuentra su vía de desarrollo: la alfabetización de la lengua materna apela nuevamente a la figura de la madre (la mayoría de la crítica ya lo ha indicado : la madre Patria) pero ahora agrega otra figura a la par: la maestra. En el último poema del libro de título homónimo escribe que la madre España *está madre y maestra*, imagen fundida, extraída del recorrido, porque en la saga familiar la madre había funcionado como maestra del habla. En este momento de la fase, la distinción conlleva a otras significaciones: mientras la *madre* enseña a hablar, la *maestra* enseña a escribir; una enseña la lengua materna y la otra la lengua oficial. La imagen del último poema recupera todo el trayecto y lo resignifica como las simbolizaciones de la escritura y la oralidad de la que hablaba Cornejo Polar. Pero no para marcar un lazo de ambigüedad entre poesía culta y popular. Más bien, lo que le interesa a Vallejo es recortar ambas imágenes contra el vacío o la falta que producen: la orfandad y el analfabetismo. De este modo *España, aparta de mí este cáliz* reconfirma la voz del poeta como niño en el sentido de in-fante: ahora el sujeto sin habla es traducido como el sujeto sin alfabeto. La representación del analfabeto es el modo de representar socialmente al pobre: desde esta perspectiva Vallejo cuenta para esta nueva articulación con el corpus de todas las faltas ortográficas cometidas y acometidas desde el *oxidante* de *Los heraldos negros* hasta el *Abisan todos compañeros*. Sin este tesoro de faltas, la propuesta de una representación de la pobreza en la poesía no se habría podido sostener.

Esta es la mayor ironía de la poesía vallejana respecto del saber cultural como *capital simbólico* del sujeto: la lógica capitalista expulsa a los pobres de la biblioteca y Vallejo la provee como un espacio de compensación, un *Ersatz* imaginario en el espacio del poema.

6.2. El hermetismo de la lengua poética

¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme en este caso estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos?

César Vallejo

En esta sección nos proponemos establecer otro campo de restitución, que afecta esta vez a la lengua poética de Vallejo considerada como un trabajo de escritura. Actuaremos en el curso de nuestro análisis en dos direcciones. Una, apelando a la tradición y al valor que obtiene en su contexto la formulación de una lengua poética como patrimonio cultural y, otra, remitiendo a la inscripción del sujeto-Vallejo en su trabajo con la lengua poética. Esta ha sido considerada, casi unánimemente, como portadora de un hermetismo singular. El hermetismo simbólico/simbolista de *Los heraldos negros* estaba polarizado más hacia un hermetismo descifrable a partir de una densa red de alusiones (las cuales anticipan zonas de ilegibilidad, sobre todo de la historia sagrada); el hermetismo de *Trilce* representa el más crítico del recorrido y el hermetismo de los libros póstumos donde, aun latente, se produce un debilitamiento de la opacidad semántica. Así lo describe Alberto Escobar: la lengua poética de Vallejo es una oscuridad que se disuelve a lo largo de la trayectoria. Amálio Pinheiro, quien se refiere a esta cuestión bajo la nominación de *anatomía lexical* plantea, de un modo más dialéctico y próximo a nuestras formulaciones, que el hermetismo de *Trilce* ya estaba amenazado en *Los heraldos negros* y será redimensionado en los libros póstumos. A esta última posición adherimos en función de vincularla con nuestra hipótesis, a saber, de que *a falta de recursos económicos, el escritor pobre apela a los recursos retóricos*.

La interpretación más aceptada por la crítica acerca de que el hermetismo vallejiano se evapora en el trayecto, genera un equívoco que es necesario despejar, y que consiste en atribuir el proceso de deshermetización de los libros últimos (cuya lengua es más comunicativa) a las posturas ideológicas de Vallejo. Es un equívoco porque el hermetismo no se disuelve del todo: hay un núcleo que permanece irreductible, insistente y que, por más atemperado que fuera, se materializa en una opacidad semántica cuya remanencia no sólo adquiere un sentido en ese contexto sino que remite a los tramos anteriores. De este modo los libros forman un bloque tan significativo que todo el trayecto crea la ilusión de una obra monumentalmente homogénea y coherente, a expensas de las diferencias. En realidad se trata de un efecto de lectura. El hermetismo vallejiano, sostenido a lo

largo del recorrido poético a través de diversos grados de intensidad, conforma uno de los núcleos más importantes del proyecto poético, sobre todo en relación con la figura de escritor proletarizado y en progresivo empobrecimiento.

El hermetismo es tratado de dos maneras por el discurso crítico: de un lado, una crítica esencialista demasiado confiada en poder decodificarlo a partir de métodos intuitivos de efecto inflacionario y, del otro, una más sociológica cuyo trabajo es, en cambio, des-inflacionario y margina o debilita a aquél, con frecuencia en función de estructuras macroideológicas¹ que no incluyen las dos caras del discurso poético, vale decir, el polo comunicativo y el polo hermético. Roberto Paoli hace, a nuestro juicio, una observación importantísima acerca del último tramo de la obra vallejana (a la que define sorprendentemente como *grandioso, casi andino panorama de escarpada majestad verbal el del Vallejo de los años parisienses 1923-1938* ²) al sostener el hermetismo del proyecto poético, pero insertándolo en un retoricismo barroco de naturaleza conceptista que ya estaba presente en *Trilce* y que el poeta intensifica en la última fase. El crítico italiano interpreta que esta operación barroca funciona como correctivo de la estética surrealista rechazada por Vallejo, una operación barroca de acendrada tradición en la lengua española orientada ahora hacia un *expresionismo lingüístico* con nítidas resonancias de la estética alemana³. En su despliegue de antítesis y contraposiciones permitiría el barroco no sólo una organización racional sino sobre todo la coartada de un

¹ Enrique Ballón Aguirre describe el proceso hermenéutico en términos bastante duros: "de hecho las lecturas esencialistas del positivismo académico (fundadas en una interpretación del *hermetismo* poético) pervierten y convierten a los poemas en *presas fáciles del devaneo intuitivo y carnada del cepto crítico*. Su coto ideal, la significación totalizadora, es cazada con una garra de tres apéndices : a) una *deidad*, el autor y su biografía; b) un *totem*, la no-contradicción textual, y c) un *rito*, el ceremonial del inefable poético y su efecto de verdad. Imágenes, motivos, tropos, cohabitan en la explotación fetichista de los versos vallejanos tomados entonces como cruceros sugerentes". En : "Para una definición de la escritura de Vallejo" que funciona como prólogo a la edición de *Obra poética completa* de Vallejo, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho, Hyspamérica, 1986. (pp.IX al LXXVII). Sólo a título de ejemplificar las polémicas generadas por la interpretación. El filósofo David Sobrevilla anotó la crítica a la postura de Ballón Aguirre en "Una lectura estructuralista de Vallejo" : "Vallejo se ha convertido así en un estereotipo literario, en el significante nominal máximo de los *tótems y tabús* literarios peruanos. Si no sucede así y el crítico apela a la inmanencia textual, acude a la cultura literaria como a un apriori hipotético deductivo (...) Así se prefigura un panorama pseudo-crítico (...) En su caso vemos que su exégesis está metódicamente elaborada *pero sin renunciar a la intuición* que sólo alcanza a construir un modelo pero sin llegar a verificarlo. No se trata naturalmente de pretender que en razón de una crítica semejante se deba renunciar al pensar metódico y volver a un estado premetódico. Esto no es posible ni deseable. De lo que se trata es de comprender los límites de la idea del método : que es imposible eliminar la subjetividad de la crítica y que por eso lo mejor que se puede hacer es asumirla". En: *Revista San Marcos*. Números 12 y 13, Lima, 1975, pp. 57-154 .

² Del libro ya citado *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Messina-Firenze, Università degli Studi di Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1981, p.17.

³ Roberto Paoli considera, en la línea de situar la poesía de Vallejo con algún ismo de vanguardia, que tiene más puntos de contacto con el expresionismo y cubismo que con el surrealismo. Nos parece interesante la relación barroco/expresionismo porque es la misma relación que Walter

expresionismo dialéctico, procedimiento que la crítica sociológica utiliza para asociar el plano de la técnica formal del discurso poético con la adhesión de Vallejo a la ideología marxista.

Esta interpretación crítica obtiene por cierto su validez, pero la tesis de un barroco latente en *Trilce*, que se intensifica en la poesía última, estaría otra vez recubriendo el mismo problema que presenta el *hermetismo* vallejiano, en cuanto el barroco postrero, al explotar la dimensión racionalizante y dialéctica, equivale otra vez a la apertura de una experiencia más colectiva que redundante efectivamente en el aspecto más comunicativo del lenguaje. Nosotros planteamos, en cambio, en aras del hermetismo remanente en todo el recorrido, que éste accede a otros sentidos en la textura de la obra en relación con la experiencia del sujeto-autor que vive en la miseria. En este aspecto no negamos en absoluto que la concepción que Vallejo tiene de la lengua poética esté ligada al barroco: el uso de algunas de las figuras retóricas por el barroco (la elipsis, la hipálage, el calambur, la hipérbole), la alusión a Quevedo en la página textual y algunas de las articulaciones sociológicas, similares a aquéllas en las que está inserto Vallejo (no referimos sobre a los dos rasgos esenciales que plantea Maravall: las fuertes contradicciones del individuo llevadas al plano de la experiencia humana y la cuestión de la ciudad como espacio dominante). Pero el hermetismo vallejiano no es el hermetismo barroco tal como fue planteado en el siglo XVII.

Hay sí algo que Vallejo rescata del hermetismo barroco y no sin correr riesgos además: el *decus* como fundamento de la oscuridad semántica. El *decus* barroco como dignidad de la palabra. Diferenciamos entonces el hermetismo vallejiano del hermetismo barroco⁴. Mientras en éste hay una búsqueda manifiesta

Benjamin establece en su *Origen el drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.

⁴ Quien trabaja muy bien esta cuestión es Alejandro Cioranescu en *El barroco o el descubrimiento del drama* (Tenerife, Universidad de la Laguna, 1957) concretamente en el capítulo IX titulado "Escollos y convivencia", en el cual afirma que tampoco significa que "los barrocos busquen que su obra llegue a ser ininteligible; pero un poco de oscuridad aumenta el esfuerzo de atención que requiere su contacto y, por consiguiente, aumenta la satisfacción del sujeto. El Tasso consideraba que la oscuridad solía a menudo producir gravedad del estilo y que los lectores no aprecian lo que les parece demasiado fácil (...) De igual modo Gracián, quizá siguiendo al Tasso, aconseja a sus contemporáneos *no allanarse sobrado en el concepto. Los más no estiman lo que entienden, y lo que no perciben, no veneran. Las cosas, para que estimen, han de costar* (esta frase que cita Cioranescu pertenece al *Oráculo Manual*, CCLIII). El mismo consejo en Sforza Pallavicini, quien observa que los escritores más oscuros como Tácito, Persio y Dante, se leen más que otros, con particular satisfacción de los que los comprenden. De modo que la oscuridad no se concibe como un defecto de estilo, sino como una de sus cualidades" (pp.412-413). Cioranescu reconstruye toda la polémica en torno de la oscuridad de Góngora, criticado y vituperado en razón de que la suya, según los juicios de Jáuregui, ya no es dificultad sino reprobable oscuridad. "De aquí, en España y en todas partes, la lucha de los tradicionalistas contra el poco respeto para la sintaxis de los poetas barrocos". También de un modo muy claro, este crítico explica el doble escollo que la estética barroca representa: por un lado el cerebralismo que busca efectos sorprendentes por medio de procedimientos calculados y que obtiene,

de la opacidad del sentido, como signo de una expresión distinta de la del vulgo (y aquí la contienda entre *dificultad* y *oscuridad* en la que sólo es admitida como legítima la primera en detrimento de la última, reprobable en tanto es resultado de lo enigmático e índice de barbarismos), el hermetismo de Vallejo retiene su significancia de *decoro* pero, aunque corra el riesgo de la expresión oscura e ilegible, su concepción de la lengua no es en absoluto elitista. Bastaría probarlo a lo largo del recorrido: el epígrafe de *Los heraldos negros* no es más que un gesto de índole romántico-modernista, más provocativo que real; la carta que le escribe Vallejo a Orrego sobre la génesis de *Trilce*, es paradigmática porque se detiene en el punto de máxima tensión, consciente de que su traspaso implicaría asimismo un corte con el sentido: su carácter de *livre à venir* despeja esta cuestión; lo que hemos denominado en el último tramo el proceso de re-alfabetización de la lengua poética. Estas tres menciones prueban que no hay un concepto elitista del arte en Vallejo sino, por el contrario, la recuperación de un decoro de la palabra. El riesgo que corrió Vallejo implicó, como analizamos en otra parte, su apuesta a un *livre a venir*, aceptado y asimilado por el público lector cuando las condiciones se volvieron favorables a la recepción del libro. Casi siempre la crítica, al rozar este tema, se limita a *Trilce* no sin razones, pero también sostenemos que en menor medida también vale para el primer libro y los póstumos. Los riesgos son los mismos que Bertolt Brecht no quería correr dado el compromiso político-ideológico que había adoptado : no escribir poesía hermética por temor a no ser entendido por el proletariado⁵. El caso de Vallejo es nítido : él mismo, como ya analizamos, es un

en consecuencia, una rebaja de la fruición estética al nivel del desciframiento equivalente a impedir la contemplación afectiva ; por el otro lado el hermetismo da lugar a “ la ilusión de que se trata de un terreno impropio para las mayorías, reservado a un pequeño número de iniciados y, de este modo, produce y alimenta la prevención de un arte minoritario, reservado para las solas elites”. Cioranescu se anticipa a plantear que la concepción de arte como un bien común e inmediatamente asequible por todos también es una prevención. (pp. 414-415)

⁵ Flavio René Kohte, en *Benjamin / Adorno: Confrontos* (Sao Paulo, Editora Atica, 1978) recuerda que más de una vez Brecht había escrito en su diario íntimo estar preocupado porque sus textos sean comprendidos también por el proletariado. De hecho el crítico brasileño analiza la manera como Walter Benjamin en sus comentarios sobre los poemas de Brecht intentó mostrar el esfuerzo excepcional que le insumió alcanzar una simplicidad en el lenguaje. En otras palabras, este esfuerzo brechtiano puede traducirse en el coraje necesario, visible tanto en el plano político como en el plano poético para llegar a realizar esa *simplicidad*. Adorno, por otro lado, había denominado a este esfuerzo excepcional “un enflaquecimiento del yo”. Kohte critica esta postura de Adorno al sostener que “en ese sentido es posible encontrar antes un “enflaquecimiento del yo” en la simplicidad de Beckett que de hecho postula una regresión sin protesta”. (p. 167) . Para Kohte estas son, en verdad, simplificaciones ideológicas que más que apuntar a las diferencias entre Brecht y Beckett lo hacen orientadas a Benjamin y Adorno. Nos parece muy importante este cuestionamiento en cuanto puede iluminar las posiciones de Vallejo respecto a su situación concreta de ser un intelectual proletarizado: en este sentido su hermetismo habla de una riqueza de la lengua que lo resarse de tanta destitución y miseria. La traducción del portugués es mía.

intelectual proletarizado. En consecuencia, su hermetismo contrae otras significaciones que quisiéramos desarrollar en esta sección.

Es evidente que el hermetismo cobra otra dimensión a medida que el autor-Vallejo corrobora en el plano biográfico su creciente e indetenible proletarización a causa de su empobrecimiento. Si es posible todavía encontrar formulaciones herméticas en los libros últimos, consideramos entonces que su presencia implica una estrategia específica por parte de Vallejo. Ese hermetismo, esa acumulación de índole *barroca* (retomaremos esta mención más adelante) en la medida en que emerge como *decus*, como *distinción*, un atributo equivalente al cruce entre el plano de lo estético y el plano de lo ético que compete a una subjetividad constantemente destituida, tal como tratamos ya de mostrar. Ese barroquismo resistente al sentido es lo que equivale en Vallejo al *capital lingüístico*, su thesaurus, el fondo del que se vale el poeta pobre cuando ni la sociedad ni la economía le otorgan lo que reclama de ellas. En este sentido enunciarnos de otra manera nuestra hipótesis (*a falta de recursos económicos, al poeta pobre le quedan los recursos retóricos*) en relación con el hermetismo de la lengua poética: por un lado, hay un recurso *de* la lengua como thesaurus, acumulación de palabras que le confieren al poeta la posibilidad de una riqueza ganada a nivel lingüístico a través de sus habilidades e intereses y, por el otro, un recurso *a* la lengua a la manera de un *recurso de amparo* del sujeto pobre en tanto le permite oponerse a la pobreza material de su entorno. En este sentido el *decus* de la palabra es la alternativa de construir una dignidad lingüística, una dignidad que no es más que todo su capital como poeta, no sólo porque se limita al campo de las habilidades y los intereses (tal como son definidos en torno de la noción de *capital simbólico* por parte de Pierre Bourdieu) sino que equivale al planteo de una ética del sujeto: el poeta pobre no distribuye sino riqueza, paradójicamente.

En ese *paradójicamente* se sostiene toda la poesía vallejana que habla de la miseria con una lengua hermética, excedida en acepciones pocas usadas y munida de palabras prontas a los sentidos más ocultos. No es ninguna novedad reconocer, desde su primer libro al considerado último, hasta qué punto en Vallejo funciona ese principio voluntarista de constructivismo que Amálio Pinheiro asocia con la hibridez de la composición latinoamericana de mezcla y asimilación, de sincretismo y fuerte originalidad al mismo tiempo. Por eso, como poeta constructivista, Vallejo no expresaría una constitución paradójica respecto de la riqueza de la lengua, puesto que ésta le asigna al sujeto un recurso eficaz a su condición indigente. El

efecto paradójico de esta postulación ético-estética es la eficiencia simbólica que se desprende precisamente del *capital simbólico*; Bourdieu, al definirlo, escribe: *es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero que percibida por los agentes sociales dotados de las categorías de percepción que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, deviene eficiente simbólicamente, semejante a una fuerza mágica* ⁶. No apelaremos a la imagen de la magia sino a la del decoro al que Vallejo adhiere como el aura de reputación o dignidad que concibe como indispensable en la definición de la figura de escritor. Ella supone la voluntad de una construcción que él mismo está dispuesto a realizar. En la sección siguiente, analizaremos esta figura decorosa de escritor en la imagen iconográfica, deliberada y esmeradamente compuesta según nuestra hipótesis. En una sociedad burguesa y en una economía

⁶ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques* (Paris, Ed. du Seuil, 1994, p.189). El reconocido sociólogo francés diferencia entre capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico, tomando como punto de partida el tipo de *capital* que funciona en los campos sociales. Por eso el capital económico daría origen a un campo específico, el campo económico y otro capital a otro campo y así sucesivamente. De allí que pueda ser definida la noción de campo a partir de esa propiedad de distribuir su propio capital específico. La definición de *capital* deviene entonces *el conjunto de bienes acumulados que se producen, se distribuyen, se consumen, se invierten o se pierden*. A través de ella se deduce que Bourdieu extiende la noción de capital a todo tipo de bien que pueda ser acumulado, liberándolo de su estricta significación económica. El campo social es, por ende, considerado como un mercado de capitales específicos. Queremos aclarar en este sentido que al liberar el concepto de las connotaciones económicas, Bourdieu se aleja o critica al marxismo pero, al mismo tiempo, recupera la lógica de Marx en sus análisis económicos. Por lo tanto, la lógica económica es traducida a todos los bienes. Alicia Gutiérrez en su libro *Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales* (Posadas, Universidad Nacional de Misiones, 1995) analiza que la ruptura con el marxismo en estos cuestionamientos acerca de los "capitales" había sido ya expuesta por Max Weber, al distinguir los tres fenómenos de la distribución del poder en la sociedad: clases (que remite a la ganancia económica) grupos de status (prestigio social) y partidos (poder político). Alicia Gutiérrez plantea que estos tres pueden ser considerados los tres tipos de capitales: capital económico, capital honor, capital político. (p. 35). Una vez expuesta una somera contextualización de las nociones sociológicas de Bourdieu pasamos a definir los tipos de capitales. El *capital cultural* ligado a la ciencia y el arte y a todo tipo de conocimientos en general (la escuela, las instituciones, los *habitus*, las habilidades, los valores, los bienes culturales). En este campo nos interesa señalar algo que nos sirve para leer la figura del escritor pobre: que los bienes culturales, si bien tienen vinculaciones con el capital económico en la medida en que necesito del dinero para su adquisición, ellos son apropiados por el sujeto en sentido simbólico. El *capital social* remite a toda "la red durable de relaciones", desde la pertenencia a un grupo a las propiedades comunes como honorabilidad y respetabilidad que procuran beneficios materiales o simbólicos. Y el *capital simbólico* ha tenido en la obra de Bourdieu muchas definiciones : a) capital simbólico como acumulación de bienes no económicos (honor, conocimientos, fe, prestigio, relaciones) ; b) el capital simbólico como una suerte de reconocimiento de consagración; c) capital simbólico como una forma particular de capital como el honor o la reputación que se funda sobre el conocimiento y el reconocimiento; d) el capital simbólico como otro nombre de la *distinción* que no es más que el capital de cualquier tipo siempre y cuando sea percibido por un agente dotado de categorías de percepción, vale decir, cuando es conocido y reconocido; e) el capital simbólico como la forma en que el capital económico, social o cultural se reviste cuando "es percibida a través de categorías de percepción que reconocen la lógica específica o, si usted prefiere, que desconocen lo arbitrario de su posesión y de su acumulación" . Esta guía de definiciones fue extraída del riguroso trabajo ya citado de Alicia Gutiérrez (pp. 38-39). Esta autora sintetiza el concepto de *capital simbólico* de este modo: "Se trataría de una especie de *capital* que juega como sobreañadido de prestigio legitimidad, autoridad, reconocimiento, a los otros capitales. O sea principios de distinción y diferenciación que se ponen en juego frente a los demás agentes del campo, que se agregarían a la posición que se tiene por el manejo del capital específico que se disputa en ese campo". (p.39).

estafadora (en estos términos define Vallejo la economía dineraria en las cartas: *estafa capitalista*), donde la dignidad del escritor depende de la pobreza o la riqueza según el patrón de lo económico, el *decus* llevado al plano de la lengua no es el barroco elitista del siglo XVII sino la instancia que le ofrece la lengua al sujeto que la usa (que la trabaja desde una situación indigente) como un recurso de amparo, como un *capital simbólico* no tanto como una fuerza mágica en términos de Pierre Bourdieu sino como una fuerza noble y reactiva, tal como es definida por el propio Vallejo cuando describe y analiza el fenómeno de la pobreza material en el contexto de la literatura latinoamericana:

que la más alta y sincera poesía es hija *de la pobreza*, que parece ser uno de los reactivos más enérgicos para despertar la inspiración en las facultades más nobles del artista, generando en el espíritu la ternura sentimental más pura y elevada .

Esta definición temprana de la pobreza material y su relación con la poesía se encuentra en la tesis *El Romanticismo en la poesía castellana* que termina en 1915 para obtener el título de bachiller. Es más que significativo que, en el umbral de su recorrido, Vallejo ya tuviera una idea, no sólo estética de las relaciones entre los poetas y la pobreza (incluso puede considerarse esta relación desde la perspectiva de un tópos romántico de “la vida de poeta” donde pobreza equivalía casi a destino⁷), sino también una idea histórica y ética, y por sobre todos estos aspectos una idea que es ya, en ese momento, una descripción-antídoto contra los peligros y las amenazas de la pobreza material. No altera en absoluto la formulación de nuestra hipótesis el hecho de admitir que la de Vallejo se inspire en una concepción romántica de la pobreza, en tanto concebida como *una fuerza noble y reactiva* que genera ganancia allí donde las condiciones materiales de la existencia parecen imponer la pérdida. Noé Jitrik lo plantea de modo similar en su ensayo “Otra vez pobreza y riqueza”: “la pobreza y el sufrimiento no lo anularon y, correlativamente, que la pobreza puede anular talento, arte, amor, inventiva”⁸. Y no

⁷ Jose-Luis Díaz en su ensayo “Ecrire la vie du poète La biographie d’écrivain entre Lumières et Romantisme” afirma que es “un topos romántico que la vida del genio, sobre todo del poeta, debe ser original y atormentada, desgraciada y desordenada” . En: *Revue des Sciences Humaines*. Tome LXXXVIII. Número 224, octubre/diciembre, 1991, p.24.

⁸ Libro ya citado *La selva luminosa. Ensayos críticos (1987-1991)* p.80. En este sentido congrúe plenamente con el análisis histórico-cultural que hace Vallejo de la cultura latinoamericana. Jitrik afirma que la base casi ecuacional por medio de la cual la pobreza engendra riqueza sin igual puede ser una característica de la cultura latinoamericana: “Tal vez esta ecuación sea el fundamento de lo más importante que se haya producido en América Latina, tanto en lo que tales manifestaciones

perjudica nuestra lectura porque, aun si se encuadra dentro del Romanticismo, Vallejo extrae el valor descriptivo de la pobreza como una deducción de la instancia económica y no de una concepción del arte. Transcribimos la cita completa a fin de situar la definición vallejana en la estricta esfera de lo económico y en relación con la esfera cultural en Latinoamérica :

Bajo el punto de vista económico, España no gozaba de completa holgura en su riqueza pública y privada, pudiendo decirse que a raíz de la Independencia de América, se produjo en la Península un profundo desasosiego por la bancarrota de sus finanzas; ya sea por el atraso de la ciencia económica importante para dar una mejor orientación al fomento de las industrias y agricultura, o ya porque aquello fuera la consecuencia lógica de pasadas disipaciones económicas llevadas a cabo en ingentes proporciones con motivo de las guerras de religión y de sucesión. La actividad intelectual, por este motivo, languidecía desde el punto de vista científico, ganando en cambio artísticamente, puesto que es un hecho comprobado por la historia de la literatura y por las leyes fisio-psíquicas humanas, que la más alta y sincera poesía es hija de la pobreza que parece ser uno de los reactivos más enérgicos para despertar la inspiración en las facultades más nobles del artista, generando en el espíritu la ternura sentimental más pura y elevada ⁹

La cita despliega los diversos capitales que atañen al sujeto definido histórica, económica, político y socialmente: el capital económico, el cultural, el social y el simbólico tal como lo plantea Bourdieu. A juzgar por el fragmento, Vallejo necesitó situar al artista en el fluir de la historia latinoamericana e

pueden indicar respecto de una identidad como en las propias marcas estructurales, justamente porque esa ecuación es estructurante ; que lo ha sido en el plano cultural me parece indudable : inventarse todo, tal como se ve en Sarmiento o en el Modernismo; que lo sea todavía es muy probable en lo cultural -en cuanto a las circunstancias- en lo económico, en lo político, como manera de salir del atolladero, como salidas que hay que encontrar para no ser asfixiados desde lo que podríamos crear a partir de lo poco que realmente tenemos”.

⁹ *El romanticismo en la poesía castellana*. Buenos Aires, Leviatán, 1999. (pp. 7-78) Que Vallejo por esos años profesara la concepción romántica no cabe ninguna duda. Hay cierta identificación entre el poeta y dicha estética. Al final de su tesis sostiene, lamentándose, que “Hoy en el Perú, desgraciadamente, no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el Romanticismo ; y digo desgraciadamente porque siendo todo *sinceridad* en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista”. Tal vez Vallejo no haya salido nunca de los límites de la *sinceridad* tal como parece definirla en 1915 : como una instancia ineludible para la formación de un artista. Si se piensa en la incorporación del nombre propio de Vallejo, por ejemplo, en relación a escenas de pobreza, de injusticia, de violencia y en todos los casos el modo con que Vallejo las asocia al espacio del arte, entonces habría que re-definir su poética en una relación más estrecha con el Romanticismo. Por otro lado, la sinceridad es un núcleo problemático en el género lírico *per se* en la medida en que no es posible eliminar la subjetividad, tal como lo plantea Käte Hamburger. En este sentido, la insinceridad deviene, en algún punto, la forma que la sinceridad adopta en el género lírico. Valgan estas reflexiones aledañas como un modo de reconfigurar (tan sólo en este momento con un valor netamente conjetural) los lazos en la poesía de Vallejo con la esfera de la sinceridad. (La cita pertenece a las pp. 76-77 y el subrayado de la cita de esta nota y de la cita en el

inscribirlo en la serie económica a través del pasaje del régimen colonial al de la formación de los Estados nacionales para plantear la pobreza en términos de economía y en oposición al arte. Si bien es indudable la fuente romántica de su concepción estética acerca de la relación del artista con el mundo social, no es romántico el planteo de la oposición que efectúa entre el campo económico y el artístico puesto que lo reconoce como tal en su más pura materialidad (Marx lo habría enunciado como una pobreza *objetiva y real*). La respuesta del artista ante el consabido desfasaje —que los modernistas vivieron en carne propia y en el que es posible rastrear incluso la inspiración romántica en sus comportamientos— desencadena en el enunciado vallejianos la descripción de la pobreza como una energía, lo que parafraseando sus conceptos definimos como *la fuerza noble y reactiva*, que significa al mismo tiempo las condiciones de pobreza desde las cuales el artista latinoamericano debe realizar su obra. La apuesta afirmativa del *capital simbólico* o del *don* (como lo plantea Jacques Derrida en *Dar el tiempo*¹⁰) es, simultáneamente, la construcción de un *decoro* en el ámbito de la intelectualidad que Vallejo distingue entre la científica y la artística.

Situado en lo más genuino de la tradición hispánica, Vallejo recupera *la dignidad de la palabra* del modo como aparece en la concepción hermético-barroca de la poesía. En consecuencia, no barroquiza el discurso poético, trabaja en él y con él una retórica del decoro en relación con la subjetividad amenazada desde lo económico y lo social. La presencia/ausencia del dinero y el ligamen con lo social, del cual su poesía nunca cortó amarras en todos los tramos del recorrido (lo que equivale a plantear que ese ligamen aparece construido de diversos modos), no lo llevaron a la pobreza de la lengua poética. En este sentido son iluminadoras las formulaciones teórico-críticas de Nicolás Rosa en su ensayo “La escritura de lo imposible”¹¹, donde plantea que la pobreza no se define más que en función de la riqueza bajo el efecto de una disimetría fundamental. El crítico argentino, quien analiza la pobreza en la literatura argentina de la década del veinte, entiende esta disimetría fundamental en el sentido de que los pobres no pueden ser más que pobres. Dicho en otras palabras: la pobreza emerge en el texto literario bajo una semántica negativa que consiste en la intensificación de lo pobre. Es desde esta perspectiva que Vallejo altera esta lógica denotativa de tratar la pobreza

cuerpo del trabajo son nuestros).

¹⁰ Jacques Derrida, *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*, Paidós, Barcelona, 1995.

¹¹ Nicolás Rosa, *Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas*, IX Jornadas de Investigación, FFyL, UBA, Bs.As., 1994, pp. 105-113.

pobrememente. Apuesta al capital simbólico como el poder de la palabra poética, no para ocultar su pobreza (la constante tematización del recorrido no es sólo una representación narrada en tercera persona como un grado cero de subjetividad), sino para distribuir desde los textos poéticos la riqueza. Este es el otro tema — quizás el único tema que sostiene la obra poética— que aparece desde el primer libro al último con una fidelidad abrumadora: la injusticia como riqueza mal distribuida.

Pierre Bourdieu explicita que *el capital simbólico*, en tanto poder simbólico, detenta una violencia eufemizada en la medida en que es “socialmente aceptable y desconocida como arbitraria” (porque es así puede, en consecuencia, plantearse su reconocimiento social). Esa violencia simbólica, sostiene Bourdieu, como la teoría de la magia, descansa sobre la teoría de la creencia. Vallejo, en su temprana formulación de 1915 de la *pobreza*, la sitúa en el mundo objetivo, en el mundo económico pero se reserva como artista y sobre todo como *artista latinoamericano* la capacidad de extraer de ella ese poder simbólico para derrotarla por medio del arte. Su lengua poética ejercita esta *violencia simbólica*, esta *fuerza noble y reactiva* que en tanto y en cuanto está sostenida por una teoría de la creencia puede objetivarse y materializarse. El capital lingüístico de Vallejo es infinito en consonancia con la energía surgida de la misma restricción y la carencia: la hipérbole como figura retórica para dar cuenta de la falta que el dinero provoca en el sujeto; los encadenamientos metonímicos en el texto poético que hacen emerger, al sesgo, los contornos de la ciudad; los montajes cubista-cinemáticos que sostienen la compleja estructura enunciativa del sujeto en tensión entre la urbe y la sierra; las sinédoques óseas y corporales que radigrafían la fisiología del sujeto en función de una tanatografía fundacional en el discurso de la poesía latinoamericana; la mezcla de lenguajes como un proceso de extraterritorialización de la lengua materna; la materialidad de la palabra como puro significante que se repite, se duplica, se multiplica en una suerte de retruécano moderno, cuyos efectos paradójicos y fonéticos no sólo aliteran sino reproducen el movimiento de alienación que sufre el sujeto —y es el modo de representar el dinero en la textualidad. Podríamos seguir: estos son sólo algunos de los recursos usados y apelados por Vallejo como poeta, analizados ya a lo largo de este trabajo crítico y que ahora sólo enunciamos como un modo de recapitular y de ejemplificar el poder simbólico de su capital lingüístico.

Desde esta perspectiva, estamos en condiciones de formular algunas de las

consideraciones más valiosas. En primer lugar, incorporamos al análisis del hermetismo de la lengua poética vallejiana el concepto de *dinero lingüístico*¹², un concepto que surge de la homología entre lengua (el capital de la comunidad lingüística, ya que todos se sirven de él y a la vez nadie puede sustraérsele) y el dinero (el cual pone en circulación la compra y la venta de las mercancías en el mercado como instancia de intercambio). En este sentido la lengua, en homología con lo que ocurre con el dinero en tanto equivalente general, deviene también la medida de todos los mensajes que se intercambian. Es decir, una vez definido el concepto de *dinero lingüístico*, se aboca a la tarea de determinar si a la lengua le corresponde la denominación de capital fijo o constante y/o variable. La suma de ambos, del capital fijo y variable, daría como resultado el capital total. Al respecto afirma que “El capital fijo y constante es algo muerto si no se le agrega un capital variable. En el caso del lenguaje esto no puede consistir más que en el valor de la fuerza operativa lingüística aportada por los hombres que hablan y entienden una lengua determinada (...) Si sacamos del medio al *capital variable* sólo nos quedan materiales, instrumentos y dinero, los cuales sin el trabajo son algo muerto. Antes de estar muerta una lengua debe haber estado viva. Se llega precisamente a la noción de “lengua muerta” cuando se quita del medio el capital variable”¹³. Es interesante, a la luz de estos análisis de economía política aplicados a una filosofía del lenguaje, considerar el vitalismo de la poesía vallejiana como el trabajo entre el capital constante y variable de la lengua. El vitalismo de Vallejo —que establece vasos comunicantes con el vitalismo nietzscheano— es la aniquilación de una lengua muerta en tanto no erradica en sus formulaciones al *capital variable*.

En segundo lugar, el hermetismo vallejiano es un atentado contra la economía capitalista puesto que equivale a una acumulación sin inversión, al puro derroche, al potlatch de sentido. Desmonetariza la riqueza para volver al sentido primitivo del dinero como riqueza real en tanto fuente de riqueza. No olvidemos que la moneda tiene su origen en el rito de sacrificio. ¿Pero en qué sentido el hermetismo que Vallejo sostiene en el trayecto atenta contra la economía capitalista? Fundamentalmente, liberando las connotaciones económicas del

¹² Ferruccio Rossi-Landi expone estas ideas en el capítulo VII, “Capital y propiedad privada en el lenguaje”, de su libro *El lenguaje como trabajo y como mercado* (Caracas, Monte Avila Editores, 1970) y afirma: “El dinero lingüístico es ese aspecto de la lengua que permite comunicarnos con cualquiera incluso fuera de las necesidades que se forman en el ámbito de la división del trabajo y que además promueve este tipo de comunicación. Esto permite el desarrollo de un número indeterminado de necesidades lingüísticas cada vez más complicadas y en gran parte artificiales”.

¹³ Ferruccio Rossi-Landi, op. cit., pp. 281-283.

capital simbólico de la lengua poética, ejerciendo esa potestad del sujeto (el *don* lo sitúa siempre a Vallejo cerca de lo romántico) para obtener su dignidad en la esfera de la lengua. Ese poder del sujeto no es, entonces, pura originalidad romántica sino también trabajo sobre la lengua. Enrique Ballón Aguirre lo denomina *barroco industrial*¹⁴, en la medida en que es un trabajo que consiste en poner en contacto los lenguajes artificiales y los lenguajes científicos siempre a partir de la lengua ordinaria, resignificando de este modo el trabajo retórico tradicional.

En tercer lugar, la extraterritorialización que hemos planteado, nos parece la más productiva por el hecho de que ella logra resumir las instancias más profundas del hermetismo vallejiano. Ya lo adelantamos: hay primero un exiliarse de la lengua materna, antes de exiliar el cuerpo histórico. Este es el núcleo a partir del cual se reorganiza todo el recorrido poético, pues, paradójicamente, dentro del país el sujeto se extraterritorializa de la lengua materna y fuera de él se reterritorializa en la lengua como lugar primigenio de pertenencia. A partir de esta inversión, se puede resignificar la pérdida de la casa familiar (y todo su arrastre: la falta de la madre, la ausencia del *oikos* como economía familiar y la nostalgia por el lugar de pertenencia e identidad), como la pérdida de la lengua materna en tanto metáfora de la ausencia de hogar, tal como George Steiner define a los escritores modernos.

Para terminar queremos analizar dos aspectos a modo de ceñir esta hipótesis del hermetismo de la lengua poética. Primero, especificar el proceso de extraterritorialización de la lengua materna. Y segundo, considerar una pequeña escena emblemática del exilio del cuerpo para dar cuenta hasta qué punto, en Vallejo, todo exilio afínca necesariamente en la lengua.

¹⁴ Expone estos conceptos Enrique Ballón Aguirre en "El barroco industrial" de su edición de Ayacucho ya citada. El crítico peruano realiza fundamentalmente tres aproximaciones que tenemos en cuenta: a) aplicado a la poesía de Vallejo lo barroco obtiene la significación de una *irregularidad extraña* frente a una determinada norma; b) el suyo es paradójicamente un culteranismo (por el neologismo) con el efecto de un ácido disolvente —por lo general el culteranismo gongorino se caracteriza por una serie de insinuaciones arcaizantes, las cuales se encuentran también en la escritura poética de Vallejo— coetáneo al de Artaud, Joyce, Pound, Khlebnikov y Celan. Y c) su barroco industrial apela a dos sentidos: el de la industria, en tanto *sollertia* como actividad, trabajo, oficio, arte y una tarea manual, en sentido artesanal, del lenguaje. Enrique Ballón Aguirre clausura su capítulo con una idea muy sugerente en aras de nuestro análisis: "En la escritura de este poeta hay, pues, una *disección lingüística* mas no estilística de las correcciones, susceptible de ser descripta por la teoría de Frei ha denominado *la gramática de las faltas*". (pp. XXVI - XXVIII)

De la lengua

"Entre las mil o más voces simultáneas de un coro,
se oye únicamente dos de ellas"
César Vallejo

Leer a Vallejo entonces contra el lugar común, contra ese supuesto saber canonizado que sostiene que la condición vanguardista del peruano se debe a la maestría por dislocar los distintos niveles del lenguaje sobre todo, ciertamente, en *Trilce* (1922) —y todo eso antes que el Huidobro de *Altazor* (1931) y que el Girondo *En la mamédula* (1956). Esta anterioridad, leída como instancia precursora no es del todo verdadera: también Darío, en este sentido, fue el primero. El carácter falso de dicha anticipación depende menos del lugar indiscutible Vallejo en la poesía latinoamericana —vale decir, de su diferencia— que de una lectura sometida al orden cronológico. Por esos la inversión ingeniosa de Borges al afirmar que es Kafka el precursor de Hawthorne permite, asimismo, afirmar que César Vallejo, como así también Huidobro y Borges, son los precursores de Darío con respecto a la constitución del lenguaje poético. Dicho de otro modo: los tres poetas continuarían por diferentes caminos pero, como desarrollaremos más adelante, siguiendo de algún modo la dirección que Darío ya había iniciado. En este sentido, cabría destacar que no se excluye en absoluto el hecho de que *Trilce* no sea un libro novedoso e inusitado, que no haya provocado y aún provoque un discurso poético raro (de más está decir que dicho adjetivo es casi de la propiedad de Darío, con el cual intentaba describir una serie de personajes desde la excentricidad en una escritura que podríamos denominarla fundacional, si lo pensamos desde la vanguardia en Latinoamérica). Además *Trilce* estaba destinado a ser un *livre à venir*, un libro futuro para lectores también futuros, un libro que podríamos definir —y nunca definirlo del todo— como un libro doblemente inusitado, doblemente futuro. Del lado de la escritura, su lenguaje poético es radical, pero de una radicalidad que no refiere solamente a la dimensión lúdica sino también al trabajo consciente sobre la lengua (sobre la voz de la lengua). Del lado de la lectura, *Trilce* no puede leerse al margen de su no-recepción, del carácter de obra desoída por sus contemporáneos.

En consecuencia, hay un desafío lingüístico en las entrañas mismas de la poesía de Vallejo que no conforma su rasgo diferencial, a la manera de una individual impronta segregada de otros escritores modernos. Por el contrario, la de Vallejo, es precisamente una poesía que comparte con otras la singular situación

de ser, en la modernidad, una poesía que comienza por desconfiar de los poderes del lenguaje, lo que George Steiner denomina *revolución lingüística*¹⁵ a partir del último decenio del siglo XIX y que, casi sin precedentes, se caracteriza por la carencia de hogar, por la pérdida de un centro, por la moderna situación del escritor en el exilio, el lugar extraterritorial por autonomasia. Eduardo Grüner, siguiendo las líneas de reflexión de Steiner, pone en tela de juicio algunas categorías teóricas cristalizadas (como lo son literatura, clase, nación, pueblo y raza) que no logran traducir la compleja problemática que tales conceptos representan en el no menos complejo mapa de la literatura latinoamericana. “Ya se sabe, lo que interesa a los críticos –apunta Grüner– es el estatuto de la realidad *en* la lengua, y no el de la realidad *de* la lengua”¹⁶. Y a partir de esta diferencia redefine las categorías de *exilio* y *territorio*, desconfiando de criterios meramente simplificadores como lo pueden ser los de índole geográficas o políticas, con los cuales la categoría de literatura no siempre concuerda. De esta manera *exilio* se resignifica como un extrañamiento con respecto a la lengua materna en sentido metafórico: el sentido de que la lengua deviene un centro imaginario. Y el concepto de *territorio*, además de referir obviamente a una situación geográfica, implica la noción de lengua puesto que, como puntualiza sagazmente el crítico argentino, una escritura “reconoce como primer territorio de pertenencia y pertinencia a la lengua en que se articula”¹⁷.

La noción de *extraterritorialidad*, acuñada por George Steiner nos interesa, sobre todo, en el caso del poeta peruano, por dos motivos que son, en verdad, dos caras de una misma problemática. Por un lado dicha noción enfrenta lengua y espacio, es decir lengua y exilio y, por otro, apela a la configuración de la imagen del escritor moderno como un refugiado en busca de un lugar para una situación de estar fuera de lugar, quedando así planteado el exilio no sólo como exilio del

¹⁵ El libro de George Steiner es *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la Revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973. Transcribimos un párrafo de este interesante estudio, cuya tesis principal es el planteo de un pluralismo lingüístico que tiene su contracara en la *carencia de hogar*: “De ahín que *a priori* resulte extraña la idea de un escritor lingüísticamente *sin casa*, la idea de un poeta, novelista, dramaturgo que se sienta como en casa ajena al manejar la lengua en que escribe, que se sienta marginado o ubicado vacilantemente en la frontera. Sin embargo, esta sensación de extrañeza es más reciente de lo que se pueda pensar. Gran parte de la literatura europea vernacular tiene por detrás las presiones activas de más de una lengua. Yo diría que gran parte de la poesía que va desde Petrarca hasta Hölderlin es *clásica* en un sentido muy material: representa una prolongada acción de *imitatio*, una traducción interna a la lengua vernácula en cuestión de modos de decir y de sentir griegos y latinos”. (pp.16)

¹⁶ Del artículo “La Argentina como Pentimento” de Eduardo Grüner, *Sitio N°3*, Bs.As., 1988, pp.72. (publicado nuevamente en: *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 1996, pp.31-50.

cuerpo sino también como exilio de la lengua. Cabe pensar, no obstante, que este doble exilio en Vallejo se halla atravesado, a su vez, por la búsqueda de un lugar utópico, un lugar nómada que cambia constantemente de lugar y, en esta dirección, la lectura del epistolario vallejiiano pone de manifiesto el constante contrapunto entre la utopía y el espacio latinoamericano que muchas veces se confunden y tantas otras se contradicen.

Pero el exilio del peruano, un exilio definitivo por cuanto el regreso al espacio propio —latinoamericano— nunca se realiza y no siempre porque no hubiera existido la posibilidad concreta para llevarlo a cabo, es un exilio geográfico, corporal; también es posible sostener que, aun dentro de la propia lengua, de ese primer territorio del que hablaba sensatamente Grüner, Vallejo se siente desterrado. A *Contra el secreto profesional* pertenecen las dos citas siguientes :

Sali del español. El francés, idioma que conozco mejor, después del español, tampoco se prestó a mi propósito. Sin embargo, cuando oía hablar a un grupo de personas a la vez, me sucedía una cosa semejante a lo de mis pasos: creía sentir en este idioma, hablado por varias bocas simultáneamente, una cierta posibilidad expresiva de mi caso.

¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme en este caso estaban dispersas en todo los idioma de la tierra y no en uno solo de ellos?¹⁸

Si bien, tal como lo plantea George Steiner, estar afuera no implica necesariamente hablar también desde afuera (la no-congruencia de la situación de los cuerpos y la de las lenguas) las dos citas transcritas manifiestan la complejidad en la que se debate su escritura y la situación misma de escritor. Evidentemente el exilio del cuerpo parece tener su correlato en el exilio de la lengua, un sentirse desterrado del español latinoamericano como lengua materna, como primer territorio de pertenencia, como lugar imaginario. Con respecto a lo que acabamos de plantear se conformaría la figura del escritor moderno como un refugiado. “Un aspecto sorprendente de la revolución lingüística ha sido el surgimiento de un pluralismo lingüístico o *carencia de hogar* en varios grandes escritores”, quienes se encuentran —prosigue Steiner— “en una relación de duda dialéctica no solamente con respecto a la lengua nativa sino con respecto a varias

¹⁷ Op.cit. Eduardo Grüner, pp.74-75.

¹⁸ En: *Contra el secreto profesional*, del artículo titulado “Magistral demostración de salud pública”. De la edición *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional*. Seguido de *Apuntes biográficos sobre César Vallejo*, por Georgette de Vallejo, Barcelona, Laia, 1977, pp. 61-62.

lenguas¹⁹.

Estas reflexiones de George Steiner (los escritores estudiados son Nabokov, Beckett y Borges) nos permiten pensar en el lenguaje poético latinoamericano a partir del Modernismo en dos direcciones básicamente: como desterritorialización de la lengua materna desde el afuera de otra lengua —pensamos en Darío, en Huidobro, en cierto Vallejo— y, además, desde el adentro de la propia lengua en situación de extranjero —como en el caso de Borges, de Vallejo, de cierto Girondo. En el primero de los sentidos apuntados, Darío produce un lenguaje poético en que se extrema la confrontación del español con el francés en un adentro imaginario de la lengua materna, fenómeno que se radicaliza en Vicente Huidobro escribiendo directamente en francés *Horizon Carré* retraducida luego, al español, así como Steiner estudia este proceso de retraducciones en Nabokov de varios de sus textos. Y para no salirnos del marco de reflexión, sin olvidar otros casos sucedáneos como lo son el José Juan Tablada de algunos textos y más tarde César Moro. En el segundo sentido y tal como lo plantea Steiner está la literatura de Borges escrita en un español en permanente confrontación con el inglés. Pero quizá sea Vallejo quien haya extraterritorializado con mayor complejidad el español desde el adentro de la lengua materna. Sabemos hasta qué punto, si de lengua materna se trata, es capital en la poesía del peruano la presencia de la madre. Sin volver a caer en una crítica biográfica simplificadora, la relación erotismo y lenguaje quizá sea una de las faltas más cruciales en la obra del peruano, aún por estudiarse. Se trata de enfocar este aspecto desde la perspectiva del extrañamiento lingüístico como carácter definidor de lo poético (que los formalistas rusos habían denominado *ostranenie*). Un extrañamiento que, de un modo magistral, lleva a cabo Darío en el seno del lenguaje poético de un español latinoamericano en relación con el francés, con el prejuiciosamente denominado *galicismo mental*, definido por Juan Valera en el prólogo a *Azul* (1888). Por otro lado, el hecho de que César Vallejo extraterritorialice su lengua materna desde su propio adentro —y no nos estamos refiriendo únicamente a su obra escrita en Europa, donde transcurre su exilio, sino también en su primer libro, *Los heraldos negros* (1918), en el cual podemos encontrar su lengua materna enfrentada al quechua, sin olvidar, por cierto, el epígrafe en latín que encabeza el libro—, nos lleva a reflexionar que este extrañamiento lingüístico vincularía erotismo y lenguaje al menos en dos sentidos: el amor *de* la lengua y el amor *a* la lengua. Esa relación eros/lengua materna no

¹⁹ Op.cit. George Steiner, p.17.

sólo bordea y da voz al incesto sino que también se profiere como la voz de un niño, quizá para salvaguardarse de ese sentimiento percibido desde siempre en la cultura occidental y cristiana como culposo. La poesía —y la de Vallejo en particular nos la hace pensar— bien pueda constituir el lugar de la eximición para un sentimiento inexorablemente de culpabilidad. Por esta razón, si la lengua poética se extraterritorializa (y basta pensar en los diversos cruces que en *Trilce* se realizan entre la lengua materna y todos esos lenguajes provenientes de diversas áreas) desde el lenguaje científico a un lenguaje fuertemente arcaizado o que apenas puede transcribir su más pura materialidad fonológica; entonces si ello ocurre desde el propio adentro de la lengua, no se debe tanto a la confrontación con una lengua otra o extranjera —el caso de Borges con el inglés o de Huidobro con el francés—, sino en confrontación con fragmentos de lenguajes que actúan como una lengua que erotiza esos lenguajes para incrustarlos en el cuerpo de la lengua materna. De allí en el discurso poético vallejiano no se resuelva finalmente por un lenguaje monológico. El amor *a* y *de* la lengua materna representa una dialogismo que la cita vallejana que usáramos de epígrafe para este apartado (“Entre las mil o más voces simultáneas de un coro, se oye únicamente dos de ellas”) lo confirma en el nivel teórico-reflexivo de Vallejo. Postular en Vallejo un dialogismo significa que el yo nunca está solo, siempre hay un *tú*: llámase Otro, llámase prójimo, dos ídoles de eros. Presente o ausente, real o imaginario, vivo o muerto, el *tú* confirma en es polifonía de voces la relación dialógica de la poesía vallejana.

Del exilio

“Van para tres meses que estoy en París. Vivo a diario y con toda fraternidad con Silva (un amigo peruano) que es lo único grande que hasta ahora he hallado en Europa. Lo demás está, sin duda, aun tras de los telones que no he forzado todavía”.

César Vallejo ²⁰

Pese a la ausencia de documentos, tal como planteábamos en otra parte de este trabajo, que testimonien la metamorfosis que la obra vallejana ha sufrido, sería lícito preguntarse, si este sufrir que la mayor parte de la crítica ha considerado casi el tema privilegiado no presenta al mismo tiempo *el sufrir de una escritura* y no solamente la escritura del sufrir. Pese a esta falta, y en verdad contra ella, es posible una lectura oblicua del epistolario, en tanto espacio escriturario del

²⁰ César Vallejo: *Epistolario general*, Valencia, Pre-Textos, 1982.

yo que nos permite, de un lado, reconstruir una imagen más socializada y, por ende, hecha pública aunque en el círculo íntimo de la amistad y, del otro, su confrontación con otras figuras construidas en sus textos.

Es evidente que César Vallejo pertenece a la estirpe del escritor pobre como tantos otros. En el capítulo 4.1., intentamos una lectura de este aspecto pero ceñida exclusivamente al epistolario. Concebimos la producción epistolar como una puesta en escena de la tensión entre el sujeto y el dinero, un conflicto que generaba una serie de estrategias discursivas, consideradas el único capital posible para un escritor pobre: sus recursos económicos que eran, a la vez, recursos retóricos.

Por esta razón no intentamos en aquel capítulo pero tampoco en éste la persecución de una estilística sino la de una escritura de la pobreza, desplazándonos más hacia la esfera del compromiso, tal como lo planteara Barthes, la esfera de la escritura como *un acto de solidaridad histórica*²¹. Campo de una entonación propia —otro capital de la lengua puesto al servicio de la obra que la vuelve beneficio del sujeto que escribe— y, por ende, de la postulación de una ética, la escritura vallejana puede considerarse refugio de un recorrido dramático para un sujeto indigente y, también, lugar de una lucha ideológica. De este modo otra figura se superpone a la del escritor pobre y es la del exiliado que añade el peso de una doble marginalidad: la de ser un latinoamericano desterrado. Sería legítimo recordar la figura del intelectual/escritor de Latinoamérica que viaja a Europa atraído y, simultáneamente, devorado por la experiencia urbana, sobre todo ese viaje a París —frustrado a veces a mitad de camino tal como ocurre con Julián del Casal— como ciudad capital de la luz —simbólicamente la ciudad guarda todavía el brillo iluminista, recordando la famosa cita de Renán: “El francés jamás será la lengua del absurdo”²²— y también como metrópolis —imaginariamente una madre que acoge y expulsa. Entre la compulsión del viaje a París y la expulsión del regreso se establece el juego dialéctico de una mirada que genera el descubrimiento del otro: el latinoamericano y el europeo se observan.

Hay una escena paradigmática de este cruce de miradas en una famosa crónica de un escritor coterráneo de Vallejo que anticipa otra escena fundacional de éste. Me refiero a la descripción que hace de Renán Manuel González Prada en el College de France, más concretamente en el Aula de Lenguas Orientales. Dice

²¹ Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*. Seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1976, pp. 22.

²² Oscar Terán. *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, pp. 138.

así:

En muchas ocasiones nos hallamos solos (González Prada y Renán), a poca distancia, casi rozándonos las rodillas y nunca nos dirigimos la palabra. Algunas veces interrumpía su lectura, dejaba los papeles y me clavaba los ojos. Seguro yo de que me miraba, sin verme, le fijaba también la vista y le examinaba de hito en hito²³.

A pesar del juego recíproco de miradas, no podríamos afirmar una reciprocidad en el plano de la cultura, puesto que, si bien es posible entender el escrutinio de la mirada como una verdadera escena de lectura, entra ambos escritores se abre, como intentaremos analizar, una distancia irreductible. Transcribiremos la cita del pasaje correspondiente en el epistolario de Vallejo y que es la descripción de su primera experiencia en Europa que podemos considerar inaugural.

Van para tres meses que estoy en París. Vivo a diario y con toda fraternidad con Silva (un amigo peruano) que es lo único grandito que hasta ahora he hallado en Europa. Lo demás está, sin duda, aun tras de los telones que no he forzado todavía.²⁴

Como podemos constatar, no deja de ser asombrosa, pese a responder a experiencias y a tiempos distintos, la correspondencia entre uno y otro pasaje, pues ambos hablan de la condición de extranjeros y, específicamente, latinoamericanos en el ámbito europeo a través de la percepción del cuerpo que da cuenta de un extrañamiento vivido como distancia.

Primera paradoja: la cercanía física se experimenta como distancia. En la narración de Vallejo se retarda el momento del encuentro entre el latinoamericano y el europeo y, aunque puede preverse ya cómo será, la distancia que media entre uno y otro sujeto oculta ese enfrentamiento inminentemente doloroso, imaginariamente construido como una escena teatral, todavía no vivida, *tras de los telones*. Si este encuentro demorado, que no se decide a salir a escena se juega en el orden de lo existencial —así puede leerse al menos si nos atenemos a que es el relato vallejiano que funda su primer contacto con Europa—, el descrito por González Prada dramatiza el orden de lo cultural: el cruce de miradas sitúa a los personajes también de un modo teatral pero, si en la del poeta peruano el telón no

²³ Aníbal González. *La crónica modernista latinoamericana* (p.38), citado a su vez de Manuel González Prada, "Junto a Renán", en *Nuevas páginas libres*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937, pp. 121-122.

²⁴ César Vallejo. Op. cit. *Epistolario General*, p. 46.

deja ver al otro, en ésta el otro está en escena y, sin embargo, reina el silencio.

Segunda paradoja: la cultura como experiencia de intercambio produce una distancia infranqueable. Obedece a las reglas del cine mudo: se teatraliza hasta la exageración las miradas y las poses de los cuerpos sin hablar. Y de hablarse, nos preguntamos ¿cuál idioma debería ser el elegido? ¿El español o el francés? Si el diálogo se realizara, continuando con la hipótesis, en francés por ejemplo, la lengua elegida ¿impondría su poder, acaso, el dominio de una sobre la otra? Y si la conversación en tal caso, pudiera sostenerse en francés ¿de quién sería el dominio? ¿cuál la lengua dominante y cuál la dominada? Pero nadie habla con el otro: los cuerpos se rozan y sólo el lenguaje de los ojos representa lo que podríamos denominar una escena de lectura. Ambos, en efecto, se miran, ambos se leen. No obstante ese casi contacto corporal indica, en el plano ideológico, la negación de la reciprocidad: el uno mira al otro pero, en verdad, hay uno que no es leído por el otro. Invertir ese juego de miradas, considerándolo como un acto de lectura en sentido metafórico, nos llevaría a descubrir una vez más la distancia entre una y otra cultura. De algún modo, a raíz de este pasaje, la dialéctica del mirarse —desde el estudiarse al admirarse—fundaría toda una semiótica de cómo dos culturas pueden leerse, puesto que sabemos hasta qué punto la lectura necesita del cuerpo para constituirse.

Tercera paradoja: la distancia es simbólica. Por esta razón, la cercanía de los cuerpos teatraliza ese distanciamiento que años más tarde, César Vallejo describirá veladamente como primera escena de su larga estadía. Oculta tras de los telones, esa distancia será lo no-dicho, señal en todo caso para lecturas retrospectivas, indicio paradigmático que anticipa una experiencia que no sólo refiere a la situación de un cuerpo exiliado en Europa (Thomas Merton define a Vallejo como un peruano de los Andes que “se hizo cosmopolita entre los muchos otros poetas que vivían en medio de la pobreza en la margen izquierda del Sena”) sino que también dicha distancia estaría señalando la extraterritorialidad de la lengua, además del cuerpo y, en ella, el esfuerzo por definir lo que el propio Vallejo llamara “la sensibilidad americana” y la construcción de una utopía.

Es la historia de esta mirada la que perfila durante el siglo XIX y comienzos del XX la imagen del viajero y el huésped latinoamericanos en Europa y sobre todo, las complejas relaciones entre dos culturas y sus procesos de apropiación de un saber cultural. De una y otra parte, el Otro, siempre exótico, confiere la parte faltante de una completud. El viaje de Vallejo es un viaje sin regreso: se vuelve problemáticamente una estadía definitiva. Este carácter problemático remite, por

un lado, al ya no en el sentido nietzscheano sino en el del aquí planteado *pathos* de la distancia que opera como causa de una inserción difícil para quien es doblemente marginal y, por otro, al *pathos* del lugar utópico que se deja entrever pero nunca alcanzar. En busca de un lugar que obedece a la lógica del deseo, a la búsqueda de un lugar que cambia de lugar: utopía nómada para un tiempo que no lo es menos, sacudido por cambios que gravitan en forma internacional.

Hemos intentado problematizar la relación de lengua y exilio en Vallejo como dos realidades inescindibles. La categoría de *extraterritorialidad* de George Steiner, aplicada tanto a la lengua como al cuerpo, nos ha permitido meditar acerca de la figura del poeta como refugiado, como una figura paradigmática de la modernidad que Steiner planteaba en términos de “carencia de hogar”. En esta dirección quisiéramos concluir con dos últimas observaciones, quizás obvias pero pertinentes. Una es en relación al exilio: fuera del espacio latinoamericano, Vallejo escribe literatura latinoamericana: si el cuerpo está desterrado, la lengua resiste con la entonación, ese sustrato del primer territorio de pertenencia con el que una voz se hace patente y potente. Y la otra: si también la lengua es un territorio desterritorializado es porque, como lugar imaginario, puede ofrecerle una zona de refugio a quien constantemente se vive a sí mismo como desterrado.

6.3 La iconografía de Vallejo: el dandy de la pobreza

A la acumulación capitalista del valor de cambio y al goce del valor de uso del marxismo y de los teóricos de la liberación, el dandy y la poesía moderna oponen la posibilidad de una nueva relación con las cosas: la apropiación de la irrealidad.

Giorgio Agamben

El proceso de auto-ironización del sujeto poético proveía de la posibilidad de un distanciamiento saludable, refractario a cualquier interpretación patética o melodramática de las condiciones materiales de pobreza y, sobre todo, propiciador de una salida ventajosa para una situación irresoluble. El humor de un punto de vista de irónico e incluso el ejercicio de una autoparodia de sí permiten al sujeto escapar de una visión trágica de la existencia. Si el sujeto poético, en la poesía vallejana, sólo lograba su constitución en la destitución de sí, ello era posible en la medida en que tal proceso reproducía en su comportamiento la dimensión moderna por antonomasia, esto es, la paradoja, el camino abierto de la contradicción. El sujeto de la poesía vallejana no es un sujeto contradictorio, sino contradicho. No se entendería, si no, el vitalismo que recorre toda la poesía de Vallejo: aun en los dos primeros libros en los la crítica leyó una visión existencialista compartida, entre trágica y escéptica, entre religiosa y atea, entre idealista y materialista.

Disentimos con estas posturas pero sería tema para otras discusiones que desbordarían los límites de nuestro trabajo. Como un efecto oblicuo del análisis, la relación entre subjetividad y dinero podía mostrar hasta qué punto ese sujeto de la indigencia podía ironizar y capitalizar en la experiencia lo que ésta confiscaba desde la falta. La tematización del dinero por un lado y el modo de aparecer de la moneda como materialización de su propia ausencia ponía de manifiesto no sólo la lucidez del sujeto ante un sistema económico *execrable* (las cartas, en su escritura privada, la llama por su nombre: *estafa capitalista* y su nominación es también un modo de autodefinirse como sujeto estafado), sino también la construcción de una poética con todo lo que puede reeditar en la materialidad de la escritura de una dimensión no deliberada y parte constitutiva de un imaginario poético.

Este rédito es patrimonio simbólico de la esfera artístico-poética y no congrúe plenamente con el campo intencional del autor: se trata del vértice en el que converge la trilogía barthesiana de escritura-estilo-lengua. Estas son tres dimensiones intrínsecamente asociadas en la poesía de Vallejo en una doble perspectiva del sentido: asociadas por su efecto social y por el modo de asociarse y

volverse cómplices entre sí, fieles entre sí, como un trabajo mancomunado que permite que el acento social de la escritura se adhiera a la imagen insistente del estilo y a la fuerza simbólica de la lengua. Un proceso que va desde el proceso de autoironización del sujeto al derroche retórico de la lengua como un acumulativo *potlacht* y lujoso, en disidencia con el perfil indigente de un sujeto estafado y resistente al mismo tiempo de la confiscación enajenadora. La autoironía de los textos permite la representación autoconmiserativa o el tomarse el pelo, burlarse de sí mismo como una salida decorosa.

El doble decoro del texto escrito (la autoironía que intenta suspender la situación extrema de indigencia para acceder a la *dignidad del sujeto* y el hecho de volverse hermética la lengua poética hasta donde fuera posible para obtener la *dignidad de la palabra*) tiene su correlato en el texto iconográfico de Vallejo. En este sentido, nuestra hipótesis consiste en sostener que las fotografías desmienten la condición de pobreza en la que Vallejo vivió como un proceso de progresiva intensificación. El texto iconográfico restituye así el decoro inherente a la imagen de escritor que Vallejo tiene de sí. La autoironización y el hermetismo acumulativo de la lengua representan en el texto poético lo que aparece en las fotografías: la representación de una imagen restituida, recompuesta, una suerte de *Ersatz* del sujeto en consonancia con la imagen de escritor. Esta ya había sido formulada a mitad del siglo XIX por Baudelaire, el poeta-padre de la modernidad, el ejemplo de los poetas pobres que empezaban a entablar una lucha contra el mercado, y ese peligro tan amenazador y fascinante al mismo tiempo que se corporizaba en la mercancía. Walter Benjamin lo dirá de un modo tan categórico que será válido incluso para la experiencia latinoamericana: *Baudelaire estaba obligado a reclamar **dignidad del poeta** en una sociedad que no tenía nada que otorgar*. Si los textos poéticos habían logrado materializar, como una resistencia, estrategias de superación de los límites económicos a través de la autoironía y de una lengua dispendiosa, los textos icónicos elaboran en consonancia la imagen del cuerpo autoral como una figura que ostenta *la dignidad del escritor*.

La ostentación de la imagen del sujeto es lisa y llanamente un trabajo intensamente estético aunque en él cumpla un rol fundamental la dimensión ética del sujeto. La iconografía se asocia de un modo significativo a la imagen textual del sujeto porque desmiente la pobreza, así como la autoironía produce su suspensión y la lengua ricamente ataviada su exención. Esta imagen icónica de Vallejo no responde a la captación espontánea de la pose, y no solamente por el método técnico en un momento en que todavía se requiere de cierta preparación para su

toma. Más allá de estas cuestiones técnicas, que se disipan velozmente con el paso del tiempo, es evidente que la pose de Vallejo en las fotos que se conservan son deliberadas. Y no sólo la pose sino todo los elementos que la componen: la aparición del cuerpo, el rostro, el vestido, la escenificación del entorno, los acompañantes, las actitudes, los objetos, es decir, todo lo que implica el espacio semiótico de la fotografía. Nuestra hipótesis consiente en sostener que el texto iconográfico completa la imagen textual del sujeto en la esfera autoral, en la esfera del cuerpo histórico con el propósito de restituir la *imagen menoscabada* en su sentido etimológico: la imagen del *menos*. Es éste un ejemplo asombroso que aparece en un retrato fotográfico de 1922 en el cual Vallejo agrega en 1930 una cita escriptural autográfica altamente significativa y paradigmática en la medida en que corrobora el aspecto intencional acerca de la elaboración de su propia imagen.

Este retrato fotográfico (I) es un busto: el rostro enfrentado a la cámara, ligeramente inclinado hacia su lado izquierdo oscurecido a causa de la falta de luz; el gesto revela seriedad pues hay cierto aire hierático, de riguroso traje negro, camisa blanca, corbata oscura pero con pintas blancas y un pañuelo también blanco que asoma del bolsillo del saco. Lo que escribe es la transcripción de los tres últimos versos de un poema de *Trilce* (la composición que lleva el número XVI y que fue escrito los últimos meses de 1919), después su firma y por último lugar y fecha: *París, diciembre de 1930*. Vallejo transcribe en la fotografía unos versos escritos once años antes:

*Tengo fe en que soy/ y en que he sido menos./ Ea ! Buen primero*¹

De todo el acervo iconográfico es la única fotografía en la que Vallejo incorpora un texto escrito y es, en este caso, la transcripción de puño y letra de los versos de un poema. Al menos podemos extraer dos observaciones de esta decisión. Una reside en que no sólo se trata de la cita textual que Vallejo añade a una

¹ Es uno de los poemas, T XVI, más afirmativos de *Trilce* y más plenos de sentido de esperanza que hace estructura con otros poemas de este mismo libro que lo anteceden en el orden de aparición. Este poema termina afirmando (son los versos que Vallejo autocita en la fotografía) la esperanza del sujeto como una actitud liberadora casi absoluta: *Tengo fe en que soy*; nótese de paso el uso del verbo ser en forma absoluta. En T V leemos: *La creada voz rebélase y no quiere/ ser mala ni amor./ Los novios sean novios en eternidad*. En T VIII: *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*. TXIII es una composición erótica en la que el sujeto del poema experimenta una libertad descrita también en términos afirmativos, no represivos: *Oh Conciencia,/ pienso, sí, en el bruto libre/ que goza donde quiere, donde puede./ Oh, escándalo de miel de los crepúsculos. Oh estruendo mudo./ ¡Odumodneurtse!* Las citas son de la edición de González Vigil de la *Obras completas*.

fotografía sino que está ligando su imagen iconográfica a la escritura poética, lo que significa que la imagen que tiene de sí es, sobre todo, la de un poeta: es un emblema en su sentido literal, esto es, texto que se escribe al pie de una imagen. La otra observación no menos importante se asocia a la capacidad del contenido de estos versos para referirse al momento histórico que vive Vallejo después de siete años de estar en el exilio. No sólo entonces se trata de definirse como poeta y no como narrador o cronista o dramaturgo sino fundamentalmente de la capacidad inherente de la poesía como portadora de un poder, el poder de la palabra poética de decir más allá del tiempo. De un modo oblicuo (la escritura de Vallejo está plagada de mensajes oblicuos y al sesgo, sobre todo en las crónicas) le otorga a su imagen el poder de esta palabra que, a su vez, se vuelve hacia Vallejo. Una operación cuyo efecto lo instala allí donde la línea de intencionalidad identifica al sujeto con la imagen que quiere de sí —la del poeta— y con un discurso que pone en entredicho su situación indigente. El contenido escritural del emblema se sitúa en el mismo lugar en que deliberadamente Vallejo quiere situar su imagen de escritor: en ese lugar simbólico de *la dignidad del escritor*. Si Benjamin lo plantea de manera trágica —el artista reclama a la sociedad lo que no puede otorgar— Vallejo, que conoce los límites de esa experiencia, se apresura a configurar un atajo a la aporía y concibe un espacio estético (un espacio poético) donde no hay cabida para el desmedro. Espacio utópico por antonomasia: puramente imaginario, donde *la imagen menoscabada* está suspendida a través de esa operación diseñada a partir de un discurso esperanzado: *Tengo fe en que soy/ y en que he sido menos./ Ea ! Buen primero*. La auto-cita poética desmiente su situación de extrema pobreza, pero no por el mero hecho de ocultarla sino para poner al margen de ella lo que no está dispuesto a perder y entregar a la sociedad capitalista. Elabora de este modo un lugar simbólico para *la dignidad del escritor*: el espacio de la poesía como utopía del sujeto. El primer verso de T XVI compendia todo el poema y anticipa los tres versos finales: *Tengo fe en ser fuerte*.

Esta utopía del sujeto-poeta tiene en la tradición dos antecedentes significativos: Rubén Darío y Walt Whitman. Vallejo apela al magisterio de Darío, de quien se siente heredero tal como ya lo analizamos en la sección “La crónica y el *pro pane lucrando*: Chaplin y León Bloy como figuras modernas de la indigencia social”. Pero este ejercicio de auto-citación contiene a su vez otra cita inter-textual la del Darío de *Cantos de vida y esperanza*: “La virtud está en ser tranquilo y **fuerte**” y “Hay, no obstante, que **ser fuerte**:/ pasar por todo precipicio”. Otra cita intertextual funciona como réplica de la de Vallejo, y por ende también de la Darío,

y es la de Whitman en su "Canto del hacha" donde escribe : "Todo aguarda o se descalabra hasta que aparece un **ser fuerte**; / **un ser fuerte** es la prueba de la raza y de las posibilidades del Universo". En consecuencia, la transcripción escriptural de la fotografía reafirma, de manera categórica, la imagen de poeta que Vallejo tiene de sí, reforzada por dos intertextos también emblemáticos en el horizonte de la tradición cultural. La construcción de la utopía apela a poetas que funcionan como padres textuales y, de ese modo, Vallejo puede legitimar ese lugar simbólico como hijo de esa tradición y como reaseguro de su potestad, ya que después de todo el contenido de los versos re-transcriptos por el peruano hablan de un poder que el espacio social le escatima y le niega. Desde esta perspectiva, el emblema escriptural del texto iconográfico cifra el discurso de un poder del sujeto delegado en la palabra poética avalada por los padres textuales. Potestad denigrada en el mundo social en el que vive: las cartas no hablan sino de una condición permanente y degradada de modo progresivo. El poder de *ser fuerte* involucra dos tiempos: el presente absoluto del ser (*tengo fe en que soy*) y un pasado que queda atrás (*y en que he sido menos*). El *menos*² pertenece al pasado, pero es un pretérito perfecto cuya finalización temporal el español sitúa, significativamente, en el presente de la enunciación. Escrito en 1919, podría considerarse el poema como una experiencia ya pasada, si no fuera porque esa fe de la que habla el sujeto es la misma que se le inculca a la palabra poética: de allí la capacidad de ésta para decir más allá del tiempo. Además, la cita arrastra todo el poema en el que el sujeto, dirigiéndose al *aire manco* le pide la posibilidad de ir *galoneándome de ceros a la izquierda*; imagen paradójica per se, puesto que el galón remite a un distintivo absurdo al adscribir a la nulidad absoluta de un sujeto que termina afirmando todo lo contrario. Un momento actual esperanzado del *ser fuerte* del sujeto que deja atrás el *menos* en una operación traductoria que lo convierte en un *más* para el presente.

En un ensayo de Michel Butor, "Poesie et Photographie"³, el escritor analiza la relación de las palabras en los textos fotográficos y plantea, en un juego de inversiones, la significación que puede obtener *la fotografía de la palabra*, en tanto expresa los aspectos ópticos de la literatura o la poesía. Dialéctica que invierte la

² Es interesante el análisis del poema que hace Ricardo González Vigil de todo el poema : el "aire manco" equivaldría al modo de actuar del sujeto sobre lo imperfecto y también sobre la idea de nulidad "ceros a la izquierda" en contraste con la esperanza representado en el poema por el color verde de la "bandera presidencial" que anticipa el porvenir. González Vigil sostiene que el proyecto del sujeto es actuar sobre lo que no es, lo que carece de ser, es decir, porque ya no es o porque nunca ha sido, "confiando en su potencialidad de ser a plenitud y con autenticidad". p. 267 de su edición de las *Obras completas*.

típica relación de ilustración y leyenda para postular la leyenda de la ilustración. En este sentido, la cita de los versos ilustran la imagen, la ejemplarizan y la iluminan encaminada a materializar el proyecto de su intencionalidad. En un artículo excelente, Ottmar Ette ha analizado la iconografía de José Martí y planteado la penetrante y deliberada operación con la que el escritor cubano elaboró su figura a partir del poder de la imagen. No sólo se interesó por el análisis de la fotografía como técnica de la modernidad sino que trabajó en aras de que su propia imagen lograra reflejar las inflexiones de sus proyectos políticos: "Hasta hoy en día (...) no se ha tomado en cuenta la importancia de la *figura* de Martí, su caracterización y *escenificación* en fotografías, carteles u otros medios visuales. Me parece evidente que sobre todo su representación fotográfica ha ejercido y sigue ejerciendo una gran influencia en la historia de la recepción de la obra martiana"⁴. Pese a las contundentes diferencias entre la figura de Martí y la de Vallejo con respecto a la textualidad iconográfica, habría sin embargo una afinidad digna de ser destacada y es la que consiste en el carácter deliberado de su construcción.

En casi todas las fotografías existentes de Vallejo⁵ que conforman el corpus iconográfico, la figura del poeta peruano aparece en su mayoría con un rasgo

³ El artículo citado apareció en la *Revue Litterature*, Paris, Sud, 1984. pp. 62-65.

⁴ Se trata del artículo "Imagen y poder-poder de la imagen : acerca de la iconografía martiana" de Ottmar Ette, quien analiza a fondo el interés del propio Martí por la fotografía, más orientado por el momento histórico en el que vive a considerar la fotografía en tanto valor científico de reproducir fielmente los modelos de la realidad y no como hará más tarde Walter Benjamin en su famoso ensayo "El concepto de obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" orientado a valorar los efectos estéticos de la fotografía. "No debe sorprendernos que Martí, en las breves noticias, no hay insistido sobre la dimensión propiamente artística de los nuevos inventos. Lo que le interesa aquí es, sobre todo, la documentación de los logros científicos y no las cuestiones estéticas". (p. 3) "Sin embargo, también para el poeta cubano la fotografía había alcanzado ya, en sus mejores representantes, el nivel de un arte, con sus propias leyes estéticas y un carácter definido. No en vano llamó, en otra colaboración a *La Opinión Nacional*, publicada el 14 de diciembre de 1881, al más conocido fotógrafo de la época *el gran Nadar*" (p. 4). En este artículo tan importante —que tenemos en cuenta para la formulación de este capítulo— Ottmar Ette sostiene, oponiéndose a la postura de Ezequiel Martínez Estrada, que las fotografías de Martí no son retratos de la personalidad como creía el crítico argentino, sino, por el contrario, "representaciones deliberadas e intencionadas". Así explica que la interpretación de Martínez Estrada lo llevó "a ciertas apreciaciones equivocadas que además reforzó al identificarse con el revolucionario cubano (...) Conviene tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XIX, época quizás de máximo esplendor del retrato fotográfico, captar la imagen fotográfica era un acto más intenso y aún no tan automatizado como lo es hoy en día, a causa de la avalancha de imágenes. Esta intensidad obedecía sin duda al que el retratado tenía mayor conciencia de la autorrepresentación, inducida por las condiciones técnicas que obligaban a observar un mayor período de preparación y un tiempo de iluminación más largo, de tal manera que las fotos instantáneas se hacían prácticamente imposibles. Así el retratado no revelaba un rostro cotidiano, sino aquel de una persona fotografiada. Por tal razón, una pose que ha sido adoptada en forma consciente, es susceptible de ser leída como un acto intencionado de interpretación o autointerpretación" (p.5). Varias décadas después, es evidente que la técnica avanzó y acortó el tiempo de la toma pero aun se necesitaba en menor escala del tiempo de la preparación. Así lo revela la mayoría de las fotografías de Vallejo donde es nítida la pose de fotografiado que puede observarse en ellas.

⁵ El corpus de las fotografías que hemos reunido provienen de distintas fuentes pero su conjunto pueden encontrarse en Jaime León O., *Cesar Vallejo, Investigación fotográfico literaria sobre*

persistente : pulcramente vestido con su traje oscuro, con sombrero, de corbata o pajarina y frecuentemente con bastón. Este es, en efecto, el rasgo característico a partir del cual elaboramos la hipótesis de una imagen esmerada respecto del vestido, como un cuidado de sí, orientado a preservar *la dignidad del escritor*. Un cuidado de sí en sentido foucaultiano, tal como lo plantea en su *Historia de la sexualidad* a través de los ejemplos de los estoicos, el hombre renacentista y del dandysmo del siglo XIX : como la construcción de la propia vida como una obra de arte. Foucault sitúa esta relación entre una práctica de escritura y un estilo de vida en el ámbito urbano y siempre en un momento en el cual la ciudad atraviesa un período de transformación. En el caso del dandysmo se asocia al tiempo de la revolución industrial de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Más adelante retomaremos la cuestión del dandysmo; ahora nos interesa detenernos en el análisis del cuidado de sí en dos de sus significaciones: en la esfera ética que inviste y su sucedáneo, la estetización de la existencia. Este segundo rasgo es el que más se aproxima a los ideales del dandy. Un rasgo notable en los textos iconográficos de Vallejo lo constituye, entre otros, el de su elegancia en el vestir, dimensión de la que no importa tanto el valor económico de las prendas como la pulcritud y el gusto sobrio y severo que puede observarse, incluso con algunos toques que son, precisamente, los que corroborarían el cuidado de la ropa. Uno de ellos es el pañuelo que sobresale del bolsillo del saco, la corbata siempre presta, el sombrero infaltable puesto o en la mano, el bastón y en pocas oportunidades observamos también el uso de un anillo bastante llamativo.

Cabe señalar asimismo que la postulación de la elegancia de Vallejo se recorta sobre ciertos límites que obtienen de ese modo una significancia específica. No se trata de una elegancia extravagante, ni mucho menos la de un excéntrico, sino orientada hacia cierta austeridad y basada en dos principios: por un lado la sobriedad del vestido se asocia a un carácter civil/civilizado según las pautas estatuidas del uso habitual de una clase que no busca la moda en tanto índice de actualidad y, por el otro, la elección del color negro u oscuro podría remitir a una esfera religiosa o monacal como había sido regla durante el siglo XIX, si bien este color se encuentra decididamente contrastado con el blanco y deviene, a juzgar por su persistencia, el valor de una elección personal. El concepto de la elegancia en Vallejo funde la sobriedad con la austeridad y entre lo civil y religioso es evidente la primacía de lo primero en detrimento, a su vez, de lo burgués como exacerbación del valor económico. Su vestir no exhibe el costo de la prenda, tal como define

Thorstein Veblen el vestido como expresión de la cultura pecuniaria de la clase ociosa. Esta presentaría tres características fundamentales: el derroche ostensible, la demostración por medio del atuendo de no dedicarse a tarea productiva alguna y la prenda cara y a la moda. La cuestión de la moda se asocia de manera directa al factor *dinero*: "Es evidente que si sólo se permite que cada prenda sirva durante un plazo breve, y si nada de lo empleado en vestir en la temporada anterior se lleva ni se usa en la actual, aumenta el *dinero* derrochado en los vestidos. Dicho así, esto es cierto, pero no es más que negativo. Casi todo lo que esta consideración nos permite afirmar es que la norma del derroche ostensible ejerce una vigilancia reguladora en todo lo relativo al vestido, de tal modo que cualquier cambio de moda tiene que conformarse a la exigencia del derroche"⁶.

El vestir de Vallejo no responde, como puede constatarse, a ninguna de las tres condiciones definidas por Veblen: el derroche como lujo y valor excedentario sólo aparecerá en la constitución de la lengua poética pero no en la indumentaria. En este sentido, como ya lo analizamos, el lujo del lenguaje como hermetismo funciona como el principio que atenta contra la economía capitalista: acumulación sin inversión, potlach, puro despilfarro. El vestido, en cambio, en su circulación social obedece, sin aspavientos, al imperativo de la preservación del decoro como traducción de la *dignidad del escritor*. La fotografía no demuestra la situación económica de pobreza, tampoco simula lo que no es ni puede ser, dadas las posibilidades económicas y en la medida en que ideológicamente se alinea en una postura antiburguesa. Por eso no hay ocultamiento de la indigencia sino construcción de una figura; Vallejo no escamotea su condición para simular holgura, más bien intenta instalar su imagen en un espacio estético que lo defina en su perfil de escritor e intelectual. Resguarda su imagen en la esfera social, en tanto coincide con la esfera pública de su rol. De allí que en el espacio íntimo y

⁶ Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. En el capítulo VII de esta obra, el sociólogo analiza el vestido como índice de la clase ociosa y expresión, por ende, de la cultura del dinero. Con respecto a la relación con los cambios de la moda, Veblen plantea el hecho de que no hay una respuesta clara acerca de cuáles son los motivos que llevan a esta clase a la necesidad de adherir a un estilo determinado en un momento dado. "Si queremos encontrar un principio creador, capaz de servir como móvil para la invención y la innovación en materia de modas, tendremos que recurrir al motivo primitivo y no económico en el que se originó el atavío (el motivo del adorno). Sin entrar en un estudio a fondo de cómo y por qué se afirma ese motivo bajo la guía de la ley de lo costoso, puede afirmarse, en términos generales, que todas y cada una de las sucesivas innovaciones en materia de modas constituyen un esfuerzo para lograr alguna forma de exhibición que pueda ser más aceptable para nuestro sentido de la forma y el color o de la eficacia que aquella a la que desplaza. El cambio incesante de estilos es expresión de una búsqueda inquieta de algo que sea agradable a nuestro sentido estético; pero como toda innovación está sujeta a la acción selectiva de la norma del derroche ostensible, el ámbito dentro del cual pueden producirse tales innovaciones es un tanto restringido. La innovación no sólo tiene que ser más bella (o acaso con más frecuencia menos ofensiva al gusto) que aquella a la que desplaza, sino que tiene que alcanzar

privado de la carta pueda describir su precariedad económica en los detalles más miserables : no salir a la calle para no gastar la suela de los zapatos o confiese los días que ha estado sin comer. La escisión entre lo público-social y lo privado-individual confirma el propósito de construcción de la imagen y es en este aspecto que su proyecto de resguardo coincide con la dimensión estética inculcada a su figura social. Este cuidado de sí traducido al vestido compensa la condición de empobrecimiento, a través de una estrategia que le permite expresar su imaginario de escritor. Es desde esta perspectiva que se puede establecer en el decurso biográfico dos grandes momentos que atañen a la imagen de escritor: la etapa trujillano-limeña y la etapa europea.

En la primera encontramos una figura atravesada por un imaginario acorde a las pautas fijadas por la bohemia a través de rasgos bien definidos: el uso de una melena abundante en el aspecto físico y sus efectos en el plano del carácter. Uno de sus compañeros del grupo de Trujillo, el escritor Macedonio de la Torre define ese carácter como engreído y arrogante: "Estoy viendo a Vallejo paseándose en la Plaza de Armas de Trujillo, vestido de negro, muy pulcramente vestido, y *con una inmensa, hirsuta melena de león*. En ese tiempo, allá por los años 13 o 14, la plaza estaba todavía cubierta por hermosos, umbríos ficus, lo cual constituía un digno decorado para *esa figura arrogante*, no por el tamaño y la contextura, sino por una cierta gravedad que lo ha acompañado hasta el fin"⁷. Sin embargo, quisiéramos detenernos un poco en esta imagen del joven Vallejo a fin de señalar las diferencias que se observarán en la etapa europea.

Los retratos del poeta peruano de esta etapa primera se centran efectivamente en la melena y los rasgos indígenas de su rostro, así es como aparece tanto en los retratos de Aristides Vallejo (a), de Camilo Blas (b) como en el retrato en madera de Esquerriloff (c). La melena funciona en ese momento en el horizonte de la bohemia de los primeros años de la década del diez con nítidos resabios de

también el patrón aceptado en materia de costo". pp.179-180.

⁷ El testimonio de Macedonio de la Torre, compañero de bohemia y amigo de Vallejo, a quien siguió frecuentando en París, apareció en el libro de Ernesto More llamado *Vallejo, en la encrucijada del drama peruano* (Lima-Perú, Bendezú, 1968. pp. 72-74) en la sección titulada "Infierno feudal". Es un testimonio que de la Torre contó a More. En esta sección vuelve por segunda vez a definir el carácter altanero de Vallejo : "Nuestro grupo se componía de Garrido, Imaña, Eloy Espinoza que era el benjamín del grupo y *el niño engreído*" expresión que se refiere a Vallejo. p.74. Macedonio de la Torre también certifica en su testimonio la miseria del poeta ya en París. En una ocasión decidieron empeñar un tapado de piel perteneciente a la esposa de de la Torre con el cual pudieron obtener unos pocos francos que alcanzaban sólo para una comida. pp.76-77. La anécdota más reiterada por los que componían el grupo trujillano coincide en sostener que Vallejo era el blanco de los ataques contra los bohemios en una ciudad de provincia, señorial pero con los prejuicios de una sociedad burguesa en su valoración social. No es extraño entonces la incidencia que debió haber tenido el aspecto físico de Vallejo en consonancia con la formación de un carácter arrogante, si bien se trata de una figura poco más que adolescente.

rebeldía romántica. El pasaje a Lima debió haber aminorado bastante esa imagen, a juzgar por otros retratos de años inmediatamente posteriores donde desaparece la melena del joven poeta tal como se puede constatar en los retratos de Artds Ejovall —que es el seudónimo de su sobrino Aristides Vallejo— (d) y el de Raúl Vizcarra (e). En el conjunto, se nota la presencia de la corbata cuando el retrato tiende a hacer visible el busto.

Sí es una presencia constante en los retratos fotográficos que se conservan (I , II, III y IV), excepto en II donde la corbata es reemplazada por la pajarina y el cuello duro. Este retrato fotográfico es uno de los más conocidos de Vallejo y uno de los pocos que muestran su rostro con nitidez; marca la transición del interior serrano a la capital costeña: se trata del poeta que llega a la ciudad de Lima. Una breve descripción del rostro puede iluminar —si las fisiognomías todavía pueden obtener algún sentido— su introducción a la vida urbana: piel morena, una cara angulosa, de ojos intensamente negros, con los pómulos bien marcados, una frente amplia y unos labios anchos y carnosos que Ernesto More —en el capítulo de su libro titulado llamativamente “Barroco”— los compara con los de Rubén Darío. También en este capítulo More escribe que “Vallejo era una esfinge indígena. Había algo en su exterior que iba cantando las excelencias de su personalidad”⁸. En este retrato fotográfico se nota una melena más corta que la de su etapa trujillana y un gesto más “civilizado”, en el sentido de concretar un tratamiento más formal de su figura, lo que no sorprende en absoluto si se piensa que el viaje a la capital implica una decisión importante por parte de Vallejo, relativa a la búsqueda de una legitimación literaria. Este y el retrato fotográfico III consolidan una figura que prepara su inserción en el círculo literario de Lima y proyecta la publicación de su primer libro de poemas, *Los heraldos negros*. Nótese de paso que la mención a la efigie indígena (que More considera una semblanza barroca) remite a la connotación del *cholo*, que en verdad no es indio ni mestizo tal como ya vimos en el capítulo 4 a partir de los estudios de Francois Baurricaud.

Ya instalado en la ciudad de Lima, las dos fotografías en las que Vallejo está acompañado (en una, en la avenida Costanera junto con Abraham Valdelomar (1) y Julio Gamboa, y en la otra con su hermano Néstor (2) en el Parque de la Exposición; y ambas de 1818 en las vísperas de su primera publicación). la representación de su imagen es la que continuará en la etapa europea tal, como la hemos definido : pulcramente vestido, de corbata y sombrero. Si bien estos rasgos

⁸ Suponemos que Ernesto Moro titula barroco a este capítulo haciendo referencia precisamente al carácter de esfinge del rostro de Vallejo en relación a la raza mestiza y al mote de *cholo* con el que se lo conocía.

parecieran en principio no obedecer tan férreamente a los imperativos ya señalados de cuidado de sí, en la medida en que es el umbral de su experiencia de pobreza, sí estarían indicando el inicio de un trabajo esmerado sobre su aspecto exterior por el hecho de que su comportamiento social lo liga a otros escritores como Valdelomar y Gamboa, y su relación con la bohemia limeña. Al menos esta fotografía es una puesta en escena con sus pares en el espacio urbano.

Las cartas que se conservan de ese tiempo giran alrededor del círculo literario y el aura irradiada sobre todo por la figura-faro, en esa etapa, el conde de Lemos, quien había prometido a Vallejo escribir el prólogo a *Los heraldos negros*, pero que su muerte tempranamente acaecida lo impidió. En definitiva, habría entonces algunos rasgos que perduran de la bohemia trujillana a la limeña y se mantienen en la etapa europea donde se intensifica la situación de miseria: la prestancia de una figura que esmera sus detalles sobre todo en el vestir y que pule en Lima los resabios románticos de poeta rebelde y hostil a los prejuicios burgueses de la sociedad. Habrían dos razones para interpretar esta decisión. Por un lado, la necesidad de cercenar una fisonomía que comienza a percibirse como un anacronismo en contacto con el mundo moderno de la urbe, más atenido a los imperativos de lo actual, de la moda, del estar al día. Sin embargo no habría que olvidar que este primer gesto bohemio-romántico de Trujillo, más retardatario a las novedades de la ciudad, y su actividad aggiornada de las estéticas europeas que funcionan como modelo, es en definitiva el aspecto que ha ligado a Vallejo a las estéticas finiseculares, romántico-modernistas, y que es por esta vía por la cual el joven poeta toma contacto con las figuras malditas o raras —al decir de Darío— y de alguna manera con la vertiente de un dandysmo más de estirpe francesa centrada en la figura de Baudelaire o, en el contexto de la poesía latinoamericana, de Julio Herrera y Reissig.

El hecho de que el material iconográfico pade de algún modo la imagen de una figura más estetizada del poeta, es decir, más orientada a ligar el arte a la vida, no impide, y de hecho no impidió, que estas actitudes pudieran mantenerse reconfiguradas en otros detalles. *Los heraldos negros* es en este sentido un libro que absorbe en su textualidad muchos de estos aspectos ligados al decadentismo y cierto malditismo traducidos magistralmente en el atributo *negros* del título, marca textual fuerte en la medida en que desplaza el azul idealista del modernismo y que Vallejo mantiene en el color de su vestido e incluso en el campo semántico de muchos de sus poemas de la etapa europea, donde el caso más ejemplar es la composición "Piedra blanca sobre una piedra negra". La permanencia de este color

oscuro en el vestir no puede desligarse de los pliegues que conforman una elección estética que Vallejo transfiere a la esfera de la existencia. Si es posible, como veremos, la formulación en Vallejo de un dandysmo, éste será paradójicamente un dandysmo de la pobreza. El concepto que sustenta esta imagen señala la distancia entre Vallejo y otros poetas de la vanguardia latinoamericana como Vicente Huidobro, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges. Distancia en cuanto a la imagen antiburguesa que sostiene el peruano y también en cuanto al origen de clase. La imagen elegante no lo aleja de la austeridad más cerca del modelo de corrección de los cuadros obreros que el del señorito burgués de familia bien.

La etapa europea, entonces, acrecienta su situación de indigencia y es aquí donde la estrategia del cuidado de sí, por todas las razones que explicamos al comienzo de esta sección, también se acrecienta como cumpliendo con la ley de la consonancia : a mayor pobreza, más esmero en la construcción de su imagen social de escritor. En todas las fotografías europeas en donde Vallejo se encuentra acompañado (y significativamente en todas aparece junto a aquellas personas cuyo punto de vinculación es el afecto), la figura se mantiene impecable en el vestir y refleja una prestancia inaudita a juzgar por las condiciones económicas que él mismo describe con lujo de detalles en las cartas. Cuatro fotografías lo atestiguan y en cuatro ámbitos diferentes : la foto 3 en la oficina de *Les Grands Journaux* de París con su amigo Ernesto More, la foto 4 caminando por una calle de Madrid junto a su esposa y el poeta español Rafael Alberti; la foto 5 es una escena de festejo donde Vallejo aparece con una copa alzada de un brindis con un amigo y su novia y la famosa foto 6 en Versailles, junto con Georgette, en la que está apoyado en su bastón en actitud de recordar. Excepto en la foto 4, Vallejo no mira hacia la cámara lo que significa que el texto iconográfico intenta capturar una escena espontánea, arrancada como fragmento al flujo del vivir. En las tres, entonces, en la oficina como lugar de trabajo, en la fiesta que es la única fotografía donde el poeta está sonriendo y en los parques del castillo de Versailles, donde su actitud es la de estar recordando, Vallejo muestra su pulcritud en el vestido.

La misma prestancia la observamos en las fotografías donde se encuentra solo: en A, la única en la que se encuentra leyendo; en B donde está apoyado sobre una roca y en todas las que aparece como viajero: en C, sentado en el banco de una plaza de Niza; en D que está en las puertas de Branderburgo y en E, en la ciudad de Madrid. En estas tres últimas, se observa la intensidad del negro y conserva todos los elementos del vestido ya señalados, excepto el sombrero. Si aparece en cambio en A y B, en consonancia con la foto emblemática de Versailles

que se ha divulgado en numerosas publicaciones como un texto amputado F, ya que aparece recortada su figura de la totalidad de la fotografía.

La fotografía A es clave para nuestra hipótesis. Es la que representa a Vallejo en una escena de lectura en un interior que quizás sea su cuarto de hotel. Se encuentra sentado en un sillón y tiene el libro abierto entre sus manos. La descripción del interior se agota en un solo objeto: la ventana, cuya hoja está abierta, y se alcanza a ver la celosía de madera. El hecho de que Vallejo esté vestido con la elegancia consabida (traje, pañuelo asomando del bolsillo, sombrero sobre sus rodillas) hace suponer que quizás no se trate de su cuarto y que se halle de visita en una casa ajena. Estos datos insertos en una escena de lectura y en un interior, cuya ventana a su vez está abierta, pueden ser los indicios de una fotografía programada. Una confirmación podría constituirla el hecho de que Vallejo aparece mirando el ojo de la cámara, tal vez buscando la mirada de un futuro receptor de la fotografía. Es evidente la representación de la escena en función de un mensaje. El libro deviene un símbolo tanto como la ventana abierta a la luz del día, tal como se refleja a través de la claridad que penetra en el interior: el acto de leer y estar sentado de frente a la ventana construye un sentido claro acerca de su concepción del arte. Es decir, una estética que se cierra al mundo y establece con él una continuidad, un vínculo estrecho. No es extraño que Vallejo entonces esté leyendo vestido de ese modo contradiciendo una forma de vestir que no corresponde a una escena cotidiana, como si dijéramos de entrecasa. Y no es extraño porque corrobora lo que sostenemos, esto es, que el vestido completa una falta y es el modo de asociar el rol de escritor que la vida económica menoscaba. Por lo tanto no importa tanto dilucidar si está efectivamente en su casa o no, si está de visita o si ha armado la escena en función de la fotografía. El hecho de que ha levantado la vista del libro para fijarla en el ojo de la cámara, no sólo certificaría que se trata de una pose deliberada sino que busca, como personaje puesto en situación de fotografiado, otra mirada donde mirarse y ser mirado.

Si los pintores se pintan pintando, los escritores se fotografían leyendo o inscribiendo en las fotos, como vimos, fragmentos de sus poesías. La intención de quedar retratado en el acto de lectura es simbólica si ligamos la escena en relación a un vestido que desacuerda con la intimidad del interior. Muy probablemente se trate de un interior ajeno, pero este dato no contradice en absoluto la significación interna de la fotografía. Es un rédito estético y ético el que Vallejo sabe usurpar a las posibilidades técnicas del texto iconográfico: una imagen que solidifique, en su cristalización, esa instancia tan abstracta pero tan concreta al mismo tiempo que

es la dignidad del escritor. Es una estrategia inversa a la que hace José Martí, acuciado por otras urgencias en las que se debate los destinos de su patria. Mientras el escritor cubano austeriza su imagen porque el alma debe reflejarse en el exterior desprovisto de adorno y capaz de traducir la modestia y la sencillez de aquélla, Vallejo apela a los ornamentos del vestir porque es la manera como puede rearmar las inflexiones de su subjetividad en una situación intolerable de sobrevivencia. Son estrategias diferentes las de ambos escritores.

Ottmar Ette describe la treta de Martí y la diferencia de la de Julián del Casal: "Ya he tenido la oportunidad de subrayar que la diferencia en el aspecto exterior se encuentra estrechamente relacionada con las distintas posiciones de Casal y Martí en los campos parciales de la literatura cubana del exilio y de la isla. Casal buscaba, de esa forma, distinguirse del opresivo ambiente colonial español que lo rodeaba, mientras que Martí, renunciando a cualquier tipo de lujo en el vestir, recalca su sencillez y su compromiso incondicional con un ideal: la revolución. Renunció a todo lo que Rama en un lúcido análisis inspirado por Nietzsche ha llamado *la guardarropía histórica de la sociedad burguesa*"⁹. Tampoco Vallejo, en este sentido, buscó las máscaras y disfraces que le ofrecía la guardarropía de la modernidad: no porque en el fondo no puedan interpretarse estas estrategias como máscaras sino porque, además de tratarse de coyunturas históricas bien diferentes, lo que Vallejo intentaba era no ceder a los dictados de una economía cada vez más restrictiva que confiscaba su subjetividad.

En este aspecto, el planteo de la dignidad del escritor no se distingue de la dignidad del sujeto. Que Vallejo construya un espacio estético en tanto contraofensiva de su menoscabo como escritor, no excluye la dimensión existencial sino, por el contrario, la implica, tal como es posible leerla en la poesía vallejana. De allí que lo existencial se tematice en el texto poético y lo estético en el texto iconográfico como una de las posibilidades. El dandysmo de Vallejo es un dandysmo de la pobreza: extraer de ella un *quantum* de decoro (ser pobre pero culto) y desmentirla en el ámbito de lo social. Esta desmentida es lo que en la teoría del *reading Iconotexts* se denomina el lugar del vacío iconográfico: lo que las fotografías muestran es también lo que no muestran. Y lo que éstas no muestran es

⁹ Ette explica que "Martí no participó en el frenético enmascaramiento de los literatos modernistas que, según la opinión del crítico uruguayo, utilizaban las máscaras y los disfraces que los centros hegemónicos les proporcionaban". (pp. 27-28) La hipótesis del crítico alemán es que la imagen fotográfica de Martí es un artefacto, una construcción, fraguada a partir de su experiencia existencial, política y literaria "y de que no se trata de algo espontáneo como repetidas veces lo sugería Ezequiel Martínez Estrada" (p.28). En este sentido, en el de la constructividad de la imagen fotográfica, las estrategias de Martí y la de Vallejo pueden ser comparadas. No así en los objetivos que cada uno de ellos se proponían alcanzar en relación con los tres aspectos que Ette describe.

la pobreza material de Vallejo.

En el ensayo "El dandy", Charles Baudelaire asocia el dandismo a la falta de dinero y esgrime un concepto que se desvía de las significaciones que había tenido en su origen inglés. El poeta francés plantea que el dandismo construye una suerte de aristocracia del espíritu, una distinción en la perfección del vestido que puede consistir aun en la simplicidad absoluta como la mejor manera de distinguirse. Incluso llega a sostener que el dandismo es una especie de religión. En este contexto Baudelaire vincula este *culto de sí mismo* con las circunstancias económicas: "El dandismo aparece sobre todo en las épocas de transitorias en las que la democracia no es todavía todopoderosa y en las que la aristocracia sólo está parcialmente vacilante y envilecida. En la confusión de estas épocas algunos hombres desclasados, hastiados, desocupados, pero todos ricos en fuerza natural, pueden concebir el proyecto de fundar una especie de nueva aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto que estará basada en las facultades más preciosas, las más indestructibles, y en los dones celestes que el trabajo y el dinero no pueden conferir"¹⁰. La conceptualización que hace Baudelaire del dandy amplía en su formulación los principios estrictamente económicos que se encuentran en el caso de Brummell. Lo económico ya no es una condición de posibilidad para el dandy, aunque indefectiblemente está ligado al dinero a causa de la sociedad capitalista. La distinción del dandy, su articulación en un marco entre distinguido y aristocrático, ponen de manifiesto el límite del dinero en el sistema capitalista. De una manera asombrosa, la definición baudelairiana parece remitir al afán de Vallejo por encontrar en el vestido un valor que no pueda confundirse con el valor-dinero: desde la perspectiva de Baudelaire la *distinción* del dandy equivale a proponer una esfera colindante a la espiritualidad o al estoicismo en la medida en que lucha contra la vulgaridad entendida como pérdida de un valor más próximo al don que al dinero.

Vallejo no se propone no ser vulgar; el don funciona en él como la

¹⁰ El ensayo de Baudelaire se encuentra en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996. (pp.377-380). Nos parece importante esta relación que plantea el poeta francés entre el dandismo y el dinero en función de nuestra hipótesis acerca de la figura de Vallejo. Además es sintomático que Baudelaire considere al dandismo como *el último destello de heroísmo en las decadencias*. De este modo puede sostener una idea bastante atractiva: "el tipo de dandy encontrado por el viajero en América del Norte no invalida en manera alguna esta idea: pues nada impide suponer que las tribus que llamamos salvajes sean los restos de grandes civilizaciones desaparecidas". (p.379). Ya Balzac en su *Traité de la vie élégante, la Mode* había establecido en Francia, en 1830, la relación de lo que él llamaba la elegancia y la economía. Dice Balzac que existían tres clases sociales; la clase del hombre que trabaja, quien por las exigencias de la economía ignora la elegancia; el hombre que piensa, en la que incluye al artista, que ignora la elegancia pero la vive como sueño, es decir, por procuración o imaginación y por último el hombre que no hace nada quien puede permitirse el lujo de la elegancia y de la moda. El *Traité* se encuentra en *L'esprit dandy. De Brummell a*

posibilidad de alcanzar una reputación, la dignidad del escritor. También los análisis sociológicos de Veblen, insertos en las inflexiones particulares del capitalismo *sobredorado* de Estados Unidos, entendían el vestido como una necesidad primordialmente espiritual, si bien la clase ociosa —que Balzac había definido como la clase del hombre que no hace absolutamente nada— convertía esa necesidad en una distinción asociada al dinero como ostentación de su propia improducción. Por esta razón, nos parece importantísimo la distancia que Baudelaire señala en su formulación del dandysmo respecto de lo que él mismo denomina *l'art de la toilette*. Si la elegancia es exterior y material, entonces cabe la posibilidad de manifestarse a su vez como la huella concreta, el resultado visible de un trabajo interno más profundo y más noble. Tanto Baudelaire como Barbey, plantea Françoise Coblence en su libro *Le dandysme. Obligation d'incertitude*, buscan el dandysmo más allá del vestido, en una “armonía superior pero en correspondencia con la apariencia visible. Al renovar Baudelaire la tesis de la *distinción*, considera el dandysmo el índice sensible y el símbolo de una belleza invisible”¹¹. De este modo, la espiritualidad que concierne íntimamente a la figura del dandy se vuelve concreta en la medida en que apela a un trabajo interno para hacerlo visible y encontrar en su expresión su rédito material meticulosamente diferenciado, escrupulosamente *distinguido* del valor económico que implica el dinero.

Por eso Vallejo contraataca al capitalismo para oponerle otro valor, el valor de una distinción, ya no aristocrática a la manera de las máscaras que los poetas modernistas querían democratizar como signo de sus ideales —aunque éstos fueran esencialmente antiburgueses—, ni tampoco religiosa, en la medida en que puede entenderse la pobreza cuando la literatura o la poesía la dramatiza mediante el miserabilismo, acudiendo a las imágenes crísticas, a las que ciertamente Vallejo apeló en algunas de sus composiciones poéticas. La *distinción* vallejiana remite a un trabajo interno que logra materializar en su imagen tal como las fotografías lo presentan: alejado de los estragos del capitalismo, a distancia del dinero, próximo a una imagen apuesta y por qué no hasta provista de algunos rasgos que desmienten más todavía la indigencia que padece en la intimidad de la vida cotidiana. Así lo acreditan (y el crédito es una especulación de la que Vallejo no quiso sustraerse) esos adornos que lo acercan a las dos culturas de donde proviene: el bastón en la

Baudelaire. Paris, José Corti, 1991 cuya autora es Henriette Levillain.

¹¹ En el capítulo del libro ya citado, titulado “Personnages et rôles dandys” (Paris, Presses Universitaires de France, 1988) Coblence trabaja los retratos del artista dandy en Barbey y Baudelaire. (pp. 204-236)

mano como símbolo de hidalguía es la dignidad natural del caballero; el traje lo introduce en la elegancia y en la compostura del hombre civilizado; el sombrero lo liga al dandysmo como índice de un estetización de la existencia; el anillo tiene la función del atavío, aludiendo tal vez a la cultura incaica. Por último, la corbata es otro adorno que exige a su vez el arte del nudo y por ende un trabajo de perfección más atento y dedicado.



Tempo fe eu que voy
y in que he oíd meus
Ea! Bem, primero!

César Gallego
Paris diciembre 1930



César Vallejo

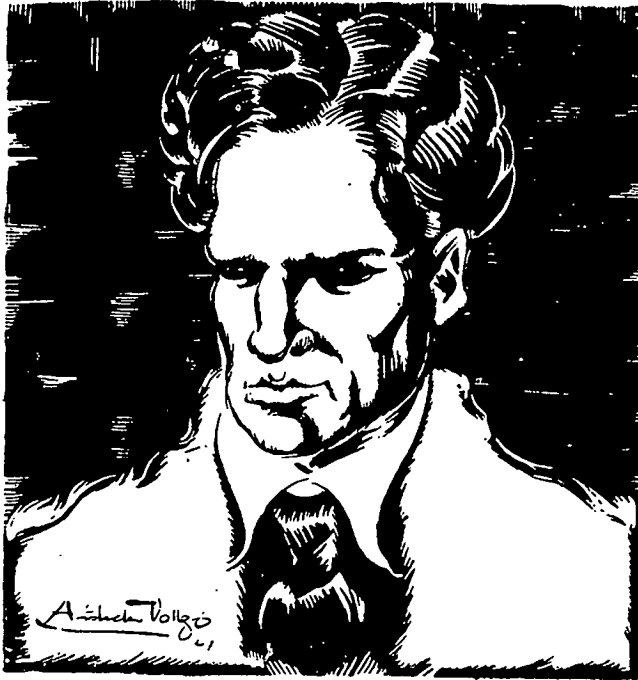


FOTO III



Vallejo en la época de *Los heraldos negros*.

RETRATO (a)



CÉSAR VALLEJO
por Artstides Vallejo

RETRATO (b)



C.V.
por Camilo Blas.

RETRATO (c)



(MADERA DE ESQUERRILOFF)



*C.V., en vísperas de su partida a Europa.
Apunte por Aritas Ejoval (seudónimo
de Aritides Vallejo, sobrino del poeta).*

RETRATO (d)



RETRATO (e)

*C.V.
por Raúl Viccarra*



*César Vallejo
Abrabam Valdelomar
Julio Gamboa, en la Av. Costanera.
Lima 1918*



*Néstor Vallejo y su hermano César
en el parque de la Exposición.
Lima 1918.*



*VALLEJO Y
ERNESTO MORE
en las oficinas
de Les Grands
Journaux en
París*



FOTO 4

con RAFAEL ALBERTI Y GEORGETTE en Madrid



"Quisiera hoy ser feliz de buena gana,
ser feliz y portarme frondoso de preguntas,
abrir por temperamento de par en par mi cuarto, como loco,
y reclamar, en fin,

.....
por qué me dan así tanto en el alma."
(Quisiera hoy ser feliz...)

FOTO 5



"De veras, cuando pienso
en lo que es la vida,
no puedo evitar de decirselo a Georgette"
(Ello es que el lugar...)

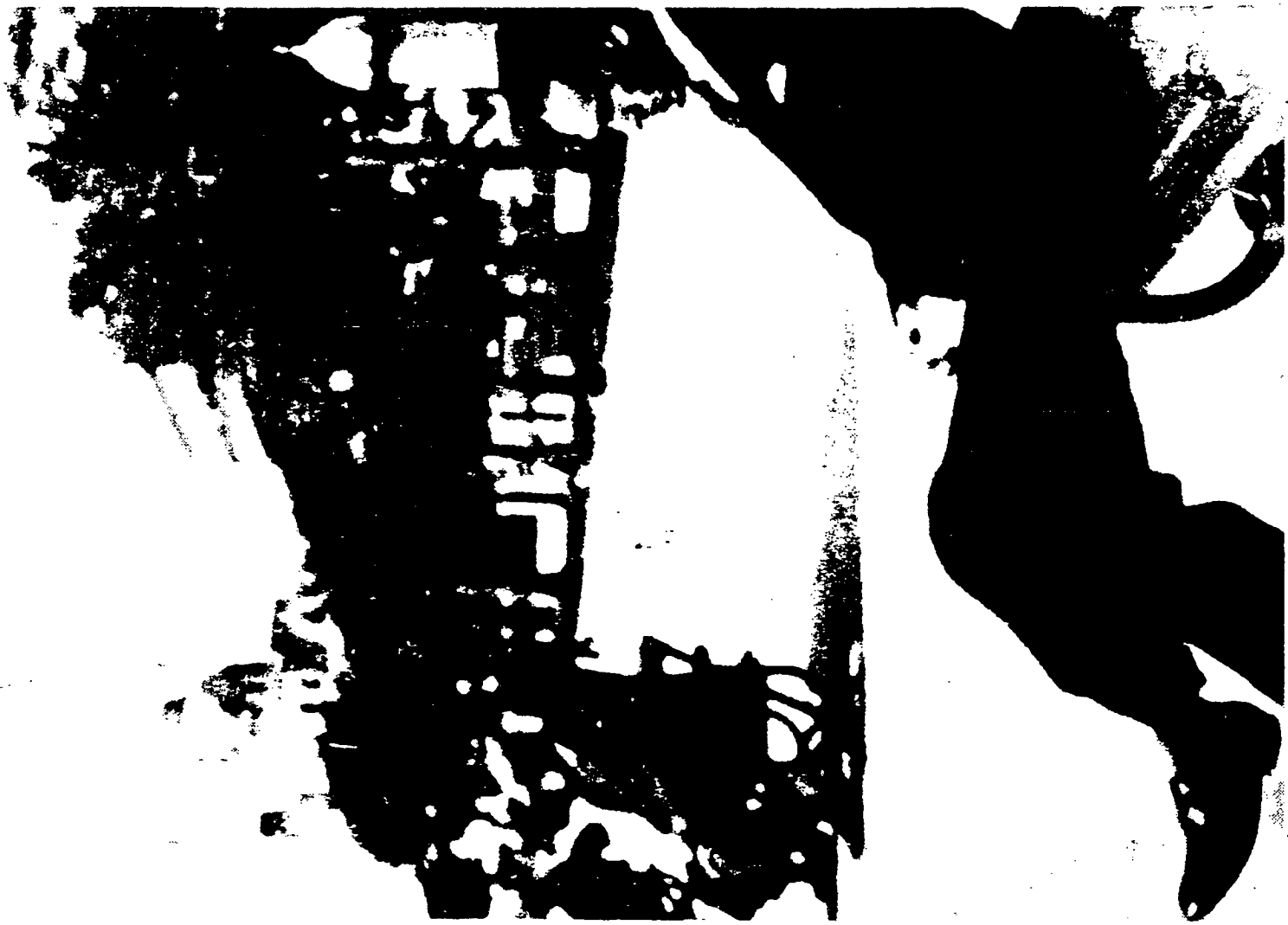


Vallejo (foto: Juan Larrea)

FOTOGRAFÍA A



"Me moriré en París con aguacero;
un día del cual tengo ya el recuerdo."
(Piedra negra sobre una piedra blanca)



En Niza 1929



*Vallejo en Branderburgo
1929*

FOTOGRAFÍA D



*Vallejo en Madrid
1931*



CESAR VALLEJO EN VERSALLES
Foto de Juan Domingo Córdoba

FOTOGRAFÍA F

Capítulo 7

**CÉSAR VALLEJO COMO FIGURA EMBLEMÁTICA DE POETA
EN LA GENERACIÓN DEL SESENTA**

La idiosincrasia del espíritu lírico *contra la prepotencia de las cosas* es una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde los comienzos de la edad moderna, y que se desarrolla hasta ser poder dominante de la vida desde el comienzo de la revolución industrial.

"Discurso sobre lírica y sociedad" en *Notas de Literatura* ¹
Theodor W. Adorno

Hay una doble dirección en la hostilidad de la cita de Adorno en su famoso "Discurso sobre lírica y sociedad"² cuando escribe "la idiosincrasia del espíritu lírico contra la prepotencia de de las cosas" apela ciertamente a dos mundos, al mundo cosificado —el opaco mundo donde las relaciones se reifican y donde imperan las mercancías— y a un mundo alternativo y compensatorio. Por lo tanto su *dialéctica negativa* no sólo deja leer la protesta contra el mundo sino también su otro lado, la utopía. Sin embargo, la verdad de la cita puede radicalizarse aun más, si la leemos desde la perspectiva de la poesía de los Sesenta, es decir leer la prepotencia de un mundo que se impone a la fuerza. Si los años Sesenta en Latinoamérica están polarizados de algún modo entre estas dos alternativas: protestar contra un mundo y proponer uno nuevo, contra la prepotencia de las cosas, sería una buena definición del poder como una imposición a la fuerza. Esta fuerza que se esfuerza por el dominio de las cosas del mundo.

La propuesta central de este capítulo consiste en leer un punto de encuentro en la heterogénea y, a la vez, inagotable producción poética de los Sesenta en Latinoamérica. El carácter de este *corpus* es casi inabordable en su textualidad: una verdadera mixtura (mezcla) de materiales discursivos provenientes de la serie social y que, de algún modo, atentan contra el género, contra la pureza del género lírico. Por lo tanto no se busca capturar el ideal de una unidad en la poesía sesentista latinoamericana, inexistente por un lado y por otro ilusoria siempre y abstracta sino precisamente leer este punto de intersección que es el objeto mismo de nuestra lectura: el punto donde se anuda la subjetividad con lo real, es decir el punto concreto de dicha relación. El encuentro mismo entre *el sujeto y lo real* es considerado una encrucijada, en el sentido de cruce de caminos, de conflictos. De un lado, lo que tienen en común las diversas textualidades de esta poesía; del otro, la constitución del sujeto y sus relaciones con lo real es el lugar mismo del género.

De este modo, el anudamiento en cuestión entre *el sujeto y lo real*, leído en

¹ Adorno, Theodor W. "Discurso sobre lírica y sociedad" (p. 56) en *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.

² Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.

una serie de textos y conformados en un *corpus* todavía incompleto, no puede dejar de lado lo que necesariamente forma parte de esta poesía: lo ya leído, lo tipificado como *poesía de los Sesenta*, lo que podríamos llamar barthesianamente *la doxa del discurso crítico* y que contiene cuatro postulados básicos, a saber: (1) es una poesía social o política (politizada), (2) su carácter es combatiente, constestatorio; ambos núcleos estarían fundamen(ta)dos en la indiscutida apertura hacia el contexto de producción, hacia las condiciones sociopolíticas en que es enunciada esta poesía y que, incluso, tematiza. Tales ideologemas de la crítica es una evidencia que bastaría, en un primer momento al menos, apresarla —como si el sentido pudiera congelarse— en unos textos casi privilegiados por su fuerte concentración significativa y, al mismo tiempo, no demasiado analizados: me refiero a los *títulos* no sólo de los libros escritos esos años y sus composiciones (poemarios y poemas) sino también de las antologías que han circulado y que son el lugar mismo de la divulgación: el canon se generó allí, en el lugar donde la vulgata del antólogo produjo su propia doxa crítica.³ Los otros dos postulados son: (3) la narrativización de la poesía, la prosa le gana terreno a las formas canonizadas como puramente líricas (la rima, el metro, etc.) y (4) la asunción del lenguaje coloquial como lenguaje corriente, tal como lo definió Ernesto Cardenal en la *Epístola a José Coronel Urtecho*: "el lenguaje de todos los días/ que es también el de la poesía".

Pero no todo es tan evidente en la descripción de lo que el canon define como poesía del Sesenta. Más allá de la heteronomía que plantea estéticamente, la categoría de poesía social o poesía política —o lo que es peor: poesía politizada— es insuficiente entendida como tematización o representación e incluso lo seguiría siendo si la pensamos (a la poesía del Sesenta) determinada, de antemano, por una de las series correspondientes. Cabría entonces pensar la política no sólo *en* los textos sino también *de* los textos, vale decir, el corrosivo poder del que gozan sobre todo los textos poéticos para politizar (polemizar) con otros en el horizonte de un determinado período. De este modo sería un fenómeno político no sólo su representación textual sino también el comportamiento de un género (el lírico) en la

³. *Las condiciones de la época* (J.O.Giannuzzi); *Comentarios reales* (A.Cisneros); *La Historia. Escrito en Praga* (R.Dalton); "Tlatelolco: 2 de octubre de 1968" (Oliva); "Hechos"(J.Gelman); "La historia como nudo giordiano" (R.Dalton); "Para la historia" (R.Dalton); "Teoría de la historia", "Historia nacional" (J.O.Giannuzzi); "Edad oscura"; "No me preguntes cómo pasa el tiempo". Y entre las antología nombramos dos, entre muchas otras: *Los poetas comunicantes* de Mario Benedetti; *Todo el destino a pie* de Miguel Donoso Pareja cuyo subtítulo es Antología de Poetas Latinoamericanos caídos en la lucha por la Liberación Nacional, editorial Pueblo nuevo, México. Es interesante el título del prólogo del antólogo que es una disyunción productiva: "¿Poetas combatientes o combatientes poetas?" .

situación de recomponer sus estrategias y recolocarse en otras posiciones por un lado frente a la época, frente a "las condiciones de la época"⁴ —es el título de un libro de Joaquín O. Giannuzzi— una época de reacomodamientos políticos, después de la Segunda Guerra y a partir de la Revolución cubana, y por otro, frente a las transformaciones de los restantes discursos que acompañaron esos acontecimientos.

Nuestro intento por leer la construcción de la subjetividad --en el recorrido del discurso poético-- apunta a varias direcciones. Por un lado, la subjetividad es, respecto del género, *lo in-eliminable* —según Käte Hamburger⁵— es decir una instancia que resiste a su pulverización definitiva pese a tantas declaraciones de muerte; por otro, esta imposibilidad de desaparición —acompañada de los mecanismos de sus transformaciones— excede, ciertamente, los problemas propios del género. Son, en principio, la condición de posibilidad de su constitución misma; representa, a su vez, la emergencia de una nueva concepción del sujeto en relación al tiempo histórico y, además, señalaría la puesta en crisis de una lectura demasiado binaria de la poesía del Sesenta en sus vertientes de poesía metafísica y poesía social.

Desde la perspectiva de la subjetividad, podemos poner en duda los idologemas del canon (poesía de los Sesenta) y leer, al menos, el intersticio que se abre y se aparta de algún modo del régimen bipolar y que Hugo Achúgar definiera como dos líneas repartidas —en la poesía hispanoamericana-- *fundamental aunque no exclusivamente*⁶. Entre estos límites precisos, entre lo que la fundamenta y la posibilidad alternativa, se debate —creemos— la poesía de este período. Ya lo hemos dicho: salir del género pero volver a él, negar la subjetividad y reconstruirla.

En este sentido, la poesía del Sesenta no solamente relee sino que también en este acto confiere un lugar a la poética de César Vallejo desoída en su momento y que encuentra en éste el suyo propio: una lectura que deja de ser futura para

4. Giannuzzi, Joaquín O. *Las condiciones de la época*, Bs.As., Editorial Sudestada, 1967.

5. Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977.

6. Hugo Achúgar escribe en "La nueva producción literaria latinoamericana" lo siguiente: "Hasta comienzos de los 70 era plausible sostener que la poesía hispanoamericana se repartía, fundamental aunque no exclusivamente, en dos líneas: una, que podría rastrearse hacia atrás en Baudelaire y que podría caracterizarse como el discurso poético de la modernidad con figuras como Octavio Paz o el Neruda de *Residencia* y otra, que apostando a la vivencia y a lo social, se apoyaba en lo que quizás podríamos llamar 'realismo referencial' y que tienen entre otros, como figuras al otro Neruda, Cardenal, Cisneros y Gelman. Si bien existían todas las gamas, matices y tendencias experimentales, ambas líneas parece seguir compartiendo la hegemonía bipolar en los 80. En: *Revista de crítica latinoamericana*, Año XV, N°29, Lima, Perú. Primer Semestre 1989. pp.154-165.

hacerse presente en su rearticulación de escritura/lectura. No se trata meramente de trabajo intertextual ni, como planteó Harold Bloom, de la angustia de las influencias: es, más bien, la escritura de una lectura como memoria de nuestra tradición poética inmediata; menos la recuperación de un Padre Textual —a quien no pocas veces se necesita asesinar— como el hecho de que vuelva o, en realidad, comience a circular la textualidad-Vallejo en el recorrido del discurso poético de los Sesenta. De un lado, está la figura social de Vallejo alejado de los centros de poder institucionales, emblema del poeta latinoamericano que, pese al exilio, mantiene con la lengua materna una relación tan íntima que la distancia geográfica no vulnera el trabajo con la entonación latinoamericana: "¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!"⁷ —escribe desde París; de otro lado, los núcleos generadores de lo que llamamos textualidad-Vallejo, a saber: el sujeto, el lenguaje y la historia.

- (1) La emergencia de una subjetividad que se constituye en *cuerpo* y *voz* como fragmentos que registran la pérdida de la unidad del sujeto moderno. En este sentido, como correlato de este concepto de sujeto escindido y alienado, aparece la figura del poeta cuya pobreza es traducida en los Sesenta como huella del poeta social. La tanatografía que Vallejo inaugura de "Piedra blanca sobre una piedra negra" anticipa los funerales del sujeto y el juego con el *nombre* propio en la poesía de los Sesenta.
- (2) La incorporación en el seno de la lengua de otras lenguas y otros discursos. Esta contaminación que podemos leer en la vanguardia histórica como producto de la tensión entre vanguardia estética y vanguardia política, entre relaciones formales y relaciones sociales, en Vallejo se construye como una extraterritorialidad de la(s) lengua(s) que trabaja con la entonación del habla, el ritmo de la conversación.
- (3) Esta relación entre el sujeto y la lengua —de capital importancia en la poesía del peruano— es una relación inseparable que conlleva en sí una concepción de la *historia* en la que emergen los acontecimientos pero que también se construye a través de la utopía.

7. Vallejo, César. "Hoy me gusta la vida mucho menos..." de *Poemas Humanos*. En *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, Hyspamérica, 1986, p.140.

Las citas concretas a la textualidad-Vallejo se reúnen en un corpus⁸ formado por César Fernández Moreno, Roque Dalton, Heberto Padilla, José Emilio Pacheco, Oscar Oliva, Antonio Cisneros, Pedro Shimose y más tarde Gonzalo Rojas mediante diversas formas de escritura/reescritura que van desde el epigrafe al complejo y sutil trabajo intertextual. En la mayoría de los casos, se enfatiza la dimensión de la *experiencia* ligada siempre a la falta (el hambre y la comida son los motivos más recurrentes) y a la no-relación del poeta peruano con lo institucional. Un verso de Antonio Cisneros dice: "Desconcertó a la crítica oficial"⁹ y en otros de José Emilio Pacheco leemos: "Cernuda dijo que ningún país/ soporta a sus poetas vivos.// Pero está bien así/ ¿No es peor destino/ ser el Poeta Nacional/ a quien todos saludan en la calle?".¹⁰

Elegimos del corpus cuatro poemas que adjuntamos como Apéndice al final del capítulo.

Se trata de: (A) "En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes" de Antonio Cisneros; (B) "*Birds in the night* (Vallejo y Cernuda se encuentran en Lima)" de José Emilio Pacheco; (C) "La soledad o muerte" de César Fernández Moreno; (D) "Por Vallejo" de Gonzalo Rojas.

Todos coinciden en ligar la figura de Vallejo con la imagen del poeta pobre en diversas traducciones: para César Fernández Moreno es una pobreza que se orienta al hambre como falta de alimentos; José Emilio Pacheco asocia la pobreza de Vallejo como impuesta por las condiciones económicas, cita velada al capitalismo a través de un enunciado impersonal: *lo mataron de hambre*; en el poema de Gonzalo Rojas la pobreza aparece solo sugerida a partir del enunciado: *Lo fueron secando, y ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio*; en cambio en el poema de Antonio Cisneros es significativa la oclusión de este aspecto.

En todos Vallejo se presenta como el modelo de poeta que se posiciona en las antípodas del *poeta oficial*: en Gonzalo Rojas se opone a Santos Chocano a partir de la referencia *y la arrancó la pluma al viejo cóndor del énfasis*; en José Emilio Pacheco en el enunciado *No es por destino ser el "Poeta Nacional"*; Cisneros plantea

8. Se trata de las siguientes composiciones: "La soledad o muerte" en *Argentino hasta la muerte* (1959) de César Fernández Moreno; "El sufrimiento armado" en *Estado de sitio* (1965) de Oscar Oliva; "Birds in the night" (Vallejo y Cernuda se encuentran en Lima) en *Irás y no volverás* (1968-1972) de José Emilio Pacheco; "Vámonos, cuervo" en *Fuera de juego* (1969) de Heberto Padilla; "Defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes" en *Agua que no has de beber* (1971) de Antonio Cisneros. Cabe destacar el libro de Roque Dalton *César Vallejo* de 1963.

9. Cisneros, Antonio. "En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes". En *Por la noche los gatos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.97.

10. Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980,

también este aspecto pero lo problematiza al enunciar: *Este positivo valor de la literatura nacional que, / como aquí / ha sabido triunfar en la babilónica Ciudad Luz.*

En consecuencia, para los poetas del Sesenta es evidente que Vallejo reúne en su figura emblemática la imagen del poeta inmerso en la *experiencia social* y al mismo tiempo en la poesía pura.

De algún modo, los poetas del Sesenta se posicionan en ese lugar típicamente vallejiano de los márgenes, al sesgo de las instituciones. Esta recuperación cultural es posible a partir de una imagen de poeta entrañada en el espacio mismo de la experiencia y es precisamente este concepto una dificultad para la definición y el que está puesto en verdad en crisis. Si el gran teórico de la experiencia moderna fue Walter Benjamin quien trató de definirla en la poesía de Baudelaire —una experiencia que había perdido en la ciudad su dimensión aurática—, en los Sesenta es un concepto complejo porque, como siempre, de un lado, la experiencia del sujeto no puede pensarse desligada de los hechos de la época (aquí la noción de época engloba en una misma temporalidad Latinoamérica y el mundo y sus relaciones dialécticas) y, de otro, no es posible excluir el repliegue hacia la interioridad de la subjetividad como un proceso ahistórico e ilegible desde las condiciones sociales. En este sentido, las reflexiones estéticas de Vallejo ya, en la década del 20, habían puesto en crisis las complejas relaciones en la poesía entre la experiencia social y el movimiento de repliegue que el sujeto realiza desde ésta hacia la propia interioridad. "Mallarmé vivió en perpetua abstención política, neutral ante el flujo y reflujo de los parlamentos y ausente de los comicios, asambleas y partidos políticos. ¿Se colegirá de aquí que "La siesta de un fauno" carece de espíritu político y de sentido social? *Evidentemente, no*".¹¹ La respuesta contundente de Vallejo apunta, a que la experiencia del sujeto encuentra su espesor histórico en la esfera del lenguaje, allí donde el sujeto necesariamente se constituye: la poesía vallejiana no está desligada de la historia acontecimental —catastrófica siempre pero en él también utópica— que la poesía última de Vallejo.

Lo social y lo político, desde la textura poética, emerge en el lenguaje de la experiencia del sujeto en tanto sujeto de la experiencia y, desde el género, el proceso de transformación(es) debe volver a trazar sus propios límites y luchar contra las prohibiciones y declaraciones de muerte emitidas por la época.

Nos estamos refiriendo a la condena indirecta de Sartre a *la poesía* y a las

p.148.

¹¹. Citado del libro de Amalio Rinheiro. *César Vallejo: O abalo corpográfico*. Sao Paulo, Arte

declaraciones de muerte de *el hombre* de Michel Foucault y de *el autor* de Roland Barthes. La cuestión del sujeto —en los años Sesenta— puede verse a través de esta triple exclusión: la del género, la del sujeto (en y de la representación) y la de la función autor. En los textos mismos de estos años puede percibirse el revés de la trama de de su escritura: la lectura como un espacio de lucha. Es desde el interior de los textos y no desde afuera, que se establece la reflexión tanto de índole estética como social, ya que la poesía se vuelve corrosivamente crítica no sólo de la esfera social sino también de todo lo que le concierne. Como antes Platón y su condena al poeta a la expulsión de la República, la de Sartre, en cambio, se dirige al uso denegado del lenguaje por parte de la poesía, ya que el verso —a diferencia de la prosa— no puede dar cuenta del compromiso, una noción bastante discutida durante la década pero que encontraba, indudablemente, en el marco existencialista su validez como *Erfahrung*: "Los poetas —escribía Sartre— son hombres que rechazan utilizar el lenguaje".¹² Y como antes Nietzsche, la muerte de Dios se desliza ahora en dos direcciones: hacia la muerte del hombre, es decir, la invención nacida de las ideas de la Revolución Francesa y que, en ese momento histórico, el Hombre no era más que una figura pronta a disolverse como *un rostro de arena* en los límites del mar (así era el final de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault)¹³ y hacia la instancia autoral que tampoco podía eximirse del destino fatalista, aunque esta vez eran el positivismo y el capitalismo quienes sustentaban (alimentaban) la persona del auctor.¹⁴

De este modo, el poema se concibe como un espacio de contestación pero no sólo de la esfera social sino de todos los discursos que atentan contra la poesía y las posibilidades genéricas. Así es cómo el poder político de los textos puede probarse en la respuesta de Roque Dalton a Sartre en un poema de *Taberna y otros lugares*: "Aquí tienes a Sartre traído de los cabellos como un sedante: "Nombrar las cosas es denunciarlas".¹⁵ O estos versos de Joaquín O. Giannuzzi que retoma el pronóstico funesto de Foucault no exento de un distanciamiento irónico: "Si la llegada del hombre había sido un producto casual/ su partida es una fuga que me

Pau-Brasil, 1986, p.23.

¹² Sartre, Jean-Paul. *Qu' est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948, p.17. (La traducción es mía).

¹³ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1968. Transcribimos el párrafo: "entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena", p.375.

¹⁴ Barthes, Roland. "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Bs.As., México. Paidós Comunicación, 1984, p.65-73.

¹⁵ Dalton, Roque. *Taberna y otros lugares*. San Salvador, Uca Editores, 1980, p.133.

excluye/ para que deambule como un muerto/ que sabe que está muerto en un domingo infinito".¹⁶ En la nueva reestructuración del género, el poema despliega una suerte de dialogismo: pelea y conversa con los otros discursos, desde el filosófico —como hemos visto— hasta el massmediático. El tan citado verso de Alejandra Pizarnik *El poema es el lugar donde todo es posible* y que tiene su contrapartida en los versos de Roque Dalton, quien pertenece a la línea opuesta de la argentina: "Oh momento mágico, oh poesía de hoy:/ contigo es posible decirlo todo"¹⁷ bien podrían ser una definición de cómo funciona y actúa el poema: una suerte de dispositivo que apuesta a la totalidad mediante una verdadera usina de transformaciones.

Tanto el sujeto que exhibe su cuerpo y su voz en lo real —en la ilusión de lo real— como el sujeto que los inhibe —es decir: nos referimos a los modos de aparición y repliegue de la subjetividad según las dos líneas características de la poesía del Sesenta— tanto uno como otro producen su representación de un modo fragmentario. Si la vanguardia histórica antiliberal y antirrealista había diferenciado entre el sujeto construido a partir del texto y la persona empírica y cuyo desajuste más bien implicaba una paradoja por cuanto se intentaba re-unir la esfera del arte con la esfera social (reunir dos series que nunca habían estado del todo unidas: esa era su utopía), la poesía del Sesenta continúa la ruptura con el individualismo y extrema, mediante una re-generación que no es espontánea —de allí que se necesite volver a una figura de la tradición poética como la de Vallejo para retomar y tal vez ahondar en una línea, la del *tono*— extrema, entonces, el mecanismo de remisión del cuerpo y la voz del sujeto. En realidad, quebrada la unidad del sujeto, desplazado de su puesto trascendental, habría que hablar de cuerpos y de voces. No se trata de la construcción de una figura como la de Altazor o de una persona poética o de una figuración de la persona, sino de referir esos cuerpos y esas voces a una subjetividad que no corte sus lazos con lo real. Aun si admitiésemos el binarismo del texto íntimo *versus* el texto social —y de un tercero, intersección de ambos— el sujeto emerge en los textos con su patente corporeidad ligada necesariamente a la esfera social.

Toda época había hecho una fisiología y una filosofía del cuerpo. La generación beat mostraba una sexualidad desaforada en el cuerpo célibe u homo,

¹⁶. Giannuzzi, Joaquín O. op.cit.

¹⁷. Dalton, Roque. op.cit.

hetero y bi sexual en su empresa por unir el arte con la vida: *naked angels*¹⁸ (ángeles desnudos) es el título que John Tytell eligió para su libro sobre la vida y la literatura de dicha generación. De hecho, César Vallejo con su poesía corpórea, de una fisicidad que iba del gozo al sufrimiento fue para los poetas del Sesenta lo que Walt Whitman para los poetas beat que leían en éste la cifra de una corporeidad aunque, en este caso, con claras connotaciones homosexuales. Lo que nos interesa en esta analogía es lo que en la esfera política se llamó *la praxis*, es decir, la inserción del cuerpo del sujeto en el radio de la acción: una experiencia que no era exclusivamente política puesto que se diseminaba hacia todas las esferas de la vida y que Jean Wahl había programáticamente orientado en el famoso título de su libro que además señalaba el movimiento a seguir: *Hacia lo concreto*, es decir, hacia la materialización de las ideas en el fluir de los cuerpos: tal como Marcuse había planteado que la verdadera filosofía abandona la teoría para ponerse al servicio de la revolución.

El montaje polifónico que es posible leer en la poesía del Sesenta habla de una subjetividad, que contradiciendo a Bajtín —para quien la poesía es siempre monológica—, se ha decidido a prestar su voz para dejar hablar a otras voces que aún no tenían lugar definitivo en el género —provenientes, por lo general, de la clase media urbana—. Pero, si, por un lado, la galería de personajes contiene su propia estratificación a causa del uso del lenguaje y son, a la vez, localizables en la experiencia de la ciudad, por otro, rechaza el carácter representativo, ya que paradójicamente no se cristaliza un sujeto portavoz sino que la voz es el sujeto —la voz del otro, de los otros, que ocupa(n) el lugar vacío del poeta—. Así, se dejan oír voces que provienen de la Historia —del pasado de la conquista—: la voz del conquistador en "Crónica de Indias" de José Emilio Pacheco, la de Fray Bartolomé de las Casas en Ernesto Cardenal, la de Bernal Díaz del Castillo en Juan Gelman y las voces de los *Comentarios reales* de Antonio Cisneros. Si bien la desmitificación es el denominador común de todo el corpus que se centra en el tópico de la crítica a la conquista española, el poema se construye en su enfrentamiento al discurso historiográfico —que ostenta siempre la verdad— como una suerte de testimonio. Vallejo es el modelo en la línea no sólo de las "Nostalgias Imperiales" de *Los heraldos negros* sino también de todas las alusiones históricas a la conquista del continente.

¹⁸. Citado del libro: *Homosexualidad. Literatura y política*. Compilaciones de George Steiner y Robert Boyers. Madrid, Alianza, 1982, p.256.

La consumación de las voces le plantea problemas limítrofes a la historia que necesita tanto de los mecanismos retóricos como la poesía. El género, por lo tanto, no sólo debe reelaborar la cuestión del sujeto sino también, con él, la cuestión de la verdad: de un lado, permite relatar, es decir, dar su versión de los hechos —lo mismo que la historia— del otro, produce el deslizamiento del sujeto como portavoz, como poeta que habla en nombre de: de allí que *las otras voces* toman su lugar. Por eso, la figura del conductor, del *führer*, se halla criticada o denostada si es negativa (como el Hitler y el Somoza de los epigramas de Cardenal, la del Coronel Sánchez Hernández o Stroessner en Roque Dalton) y, si es positiva como la figura del *Che* (en varios textos como el Juan Gelman, Jaime Sabines, Roque Dalton, Montes de Oca) corre el riesgo de la idealización. De algún modo, el poder cualquiera sea su signo es refractario al género, de allí que Enzensberger haya planteado que el lenguaje poético escapa al uso de quien pretende perpetuar el nombre de los poderosos.

Pero este proceso de constitución de las voces se extrema al referirse, ya no al pasado histórico, sino a la época contemporánea. La pérdida del nombre propio revela una suerte de anonimía que, por la cercanía con los hechos, exenta lógicamente de cierto perspectivismo, radicaliza aún más su validez testimonial. Aquellas voces que no pierden el nombre —como en el caso de "Las campesinas del Cuá" de Ernesto Cardenal, el "Conversatorio" de Roque Dalton o el caso de la "Crónica de Chapi, 1965" de Antonio Cisneros— lo mismo son el testimonio de una época más que de una individualidad. Con o sin nombre, hablan para decir o contradecir los hechos y es el lenguaje o por el lenguaje que pueden entrar en el fluir de la historia, es decir, historificarse, materializarse, hacerse concretas.

Leamos una vez más la definición del poema de Ernesto Cardenal: "El poema como poster/ como film documental/ como reportaje". Podríamos afirmar que las tres alternativas pueden simplificarse a dos: el ojo y la palabra. Las voces que irrumpen en el lugar vacío del poeta no son solamente personajes narrativos ni tampoco referencias alegóricas al autor (poeta): señalan la otredad como el no-yo, la pura otredad. Quizás sea el ejemplo más extremo el "Manuscrito de Tlatelolco"¹⁹ de

¹⁹. Se trata de "Manifiesto de Tlatelolco" que consta a su vez de dos composiciones: 1. "Lectura de los 'cantares mexicanos'" (Octubre 2, 1968) y 2. "Las voces de Tlatelolco" (Octubre 2, 1978). Transcribimos las dos notas por demás significativas que Pacheco agregó a sus poemas. La que corresponde a 1 dice: "Con los textos que tradujo del náhuatl el padre Angel María Garibay y Miguel León-Portilla dio a conocer en *Visión de los vencidos*, 1959". Y la 2: "Este es un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco*, 1971. No se emplearon los textos literarios allí transcritos, con la excepción final de unas líneas tomadas del artículo que

José Emilio Pacheco donde las voces que se oyen (que se leen) o son meras reproducciones orales o escritas o incluso traducciones a su vez de otra lengua, muerta, como el náhuatl. Este procedimiento por reproducción estaría revelando cómo el género —al igual que la narrativa de los Sesenta— se vuelve antirrealista y aprovecha la historicidad de las formas, es decir, las posibilidades técnicas nuevas.

Así *el poema como film documental* sintetiza el trabajo del género con las formas de la reproducción técnica. Como el cine-ojo de Vertov, el poema tiene otra organización que aquella que se centraba en el individualismo egocéntrico, puesto que las voces —tal como piensa Bajtin para la lírica— ya no remiten a la voz homogénea del poeta. El film documental de la poesía del Sesenta muestra las imágenes de la muerte de cierto sujeto; su nuevo desplazamiento que queda así registrado por la cámara de un modo insistente y, al mismo tiempo, no exento de una distancia irónica y hasta paródica. Pero la muerte del sujeto que no es más que el desplazamiento epistemológico de la autorreferencia humana —así lo define Hans Ulrich Gumbrecht en *Tod des Subjekts als Ektase der Subjektivität*— hacia otra zona pero nunca hacia su eliminación definitiva pues ésta es la no transacción que el género no está dispuesto a otorgar, no sólo está tematizada en una suerte de representación paródica sino que socaba, desde el interior del texto mismo, una relación conflictiva con la instancia del autor como dueño y propietario de la producción.

El corpus textual de los funerales del sujeto es extenso y se despliega a lo largo de lo que hemos denominado el recorrido del discurso poético: se trata de "Autonecrológia" en *Yuria* (1967) de Jaime Sabines; "Funeral" en *Contemporáneo del mundo* (1961) de Joaquín O. Giannuzzi; "Epitafio", "Sepulcro general" en *Las condiciones de la época* (1968) de Joaquín O. Giannuzzi; "Velorio del solo" de Juan Gelman; "Difunto solo" de Roque Dalton (1965-1971); "Epitafio" de Roque Dalton (1965-1971).

Detrás de la muerte del sujeto y la fiesta irónica que distancia una verdad última sobre la cuestión, sobre todo porque en ese festejo se aloja la ferocidad de la crítica y con ella la memoria de quien escribe, es posible leer ciertas estrategias del género como emergencias de otros sentidos en relación al desplazamiento del sujeto. El ciclo de *Traducciones* (I, II y III) de Juan Gelman comienza a minar la categoría de autor desde los textos mismos. Si es verdad, como quiere Foucault,

José Alvarado publicó en *Siempre* unos días después de la matanza". De *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p.65-66.

que *el nombre del autor* permanece en los alrededores del texto y marca el límite con *el nombre propio*, la instancia autorial se encuentra mediada por un proceso como la traducción que es, ya, una mediación. Tanto John Wendell, Sidney West como Yamanokuchi Ando (y las otras mediaciones desde el tal Dom Pero Goncalvez a los imitadores de la poesía clásica a través de la Spoon River Anthology de E. Lee Masters) señalan una diferencia con el autor Juan Gelman —que dicho sea de paso, retoma la línea trazada por Girondo de escribir en el texto el nombre propio casi como un juego inocente y vanguardista pero cuyos efectos escapan a lo estrictamente experimental: del *giro hondo* entonces al *gelmanear*²⁰. Pero esa diferencia no sólo se establece en los alrededores del texto. Las voces, en este caso, como sostiene Bajtin, podrían monopolizarse en Gelman, si no fuera que *gelmanear* bien podría definir la tarea de dar testimonio de otras voces que necesitan del poeta como traductor, vale decir, de la negación de sí para dejar hablar en su lugar en todo caso a la lengua materna, para que sea ésta quien escriba su versión. Versión que es siempre conversión: un proceso de cambio, un pasaje que marca, a la vez, el deslizamiento del sujeto.

En el poema de Antonio Cisneros "Defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes" los versos son citas ajenas pero que tienen nombre propio: son fundamentalmente las citas de los críticos vallejianos (además de párrafos del acta de bautismo y del epistolario de Vallejo). La palabra ausente es la de Cisneros: grado cero de palabra autorial. Sin embargo, el poema en su compleja construcción, genera una analogía: así como Vallejo "desconcertó a la crítica oficial" cuyas voces son rigurosamente transcriptas y, al mismo tiempo, fue un excluido de dicha institución (paradójicamente lo sigue siendo en los juicios citados de los que intentaron salvarlo del injusto olvido) así también Cisneros es el vacío de la palabra propia, aunque la lectura lo reconstruya como uno de los "poetas jóvenes" del título. Aquí el sujeto vuelve a desplazarse ya no como traductor, sino como repetidor: repetir la palabra del otro es olvidar la suya propia.

En el "Cancionero apócrifo" de José Emilio Pacheco que, además de *Apéndice*, es la parte final de su libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) el desplazamiento se realiza mediante la heteronimia: la de los poetas Julián Hernández y su obra *Legítima defensa* y la de Fernando Tejada y su obra *Los amores*. Introducidos por epígrafes de Machado y Pessoa, ambas producciones que

²⁰. En "Viajes" del libro *Cólera buey* (1963) leemos esta escenificación del nombre propio: "a ver Juan/ a ver Gelman/ a ver los papelitos/ a contar hasta cien/ los pajaritos cantan". En : *Obra poética*,

tejen entre sí continuidades (las dos trabajan significativamente la cuestión de los nombres) y provocan, a la vez, discontinuidades (no se leyeron entre sí) reflexionan sobre la concepción de la poesía. Hernández es un *outcast*, la figura de un excluido que contempla el arte y la vida con ironía (figura que concreta la de Vallejo en un poema posterior a éste) y Tejada un *anacrónico* que intenta insertar el amor trovadoresco a lo Ronsard en la época contemporánea. Al reflexionar sobre el nombre y la muerte del poeta, los heterónimos como alteregos borran aún más el vínculo que los une a la voz homogénea de Pacheco, ya que son poetas muertos cuando el libro aparece. La reflexión poética en los epigramas, desde la perspectiva de Pacheco, representa una excentricidad por cuanto se reflexiona allí donde no es él sino otro y, desde Hernández, lo mismo por cuanto su "legítima defensa" está desacreditada por el carácter apócrifo del escrito. Por lo tanto, la estrategia del sujeto por borrar sus referencias no sería sino una excrecencia: mero añadido, mero apéndice por otro lado falso, el lugar de su pura ficcionalización.

Tales maniobras del sujeto que el género desarrolla —la subjetividad como des-pliegue y ya no un re-pliegue— concitan una vez más al Vallejo de "Piedra negra sobre una piedra blanca"²¹ que afirma: *César Vallejo ha muerto*, un verso que no indica únicamente un proceso de despersonalización producido por la tercera forma pronominal o por una mirada distanciada de sí como una suerte de autocontemplación, el polo opuesto del primer verso del poema: *Me moriré en París*. Además de estos sentidos, habría que pensar que ya Vallejo abre el camino hacia una nueva concepción del sujeto. De hecho, es posible leer otros versos, en esta dirección, de la poesía del Sesenta que sólo mencionamos. En los epigramas de Cardenal, el nombre propio produce en el lector un efecto de extrañamiento pero, a la vez, es el demoramiento de un sujeto individual aunque apele paradójicamente al nombre propio: nombrarse como ya expropiado de sí. "No quedará nada para la posteridad/ sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia". Del mismo modo podemos leer los versos de Alejandra Pizarnik: "Alejandra, Alejandra, debajo estoy yo Alejandra". Y también los siguientes de Joaquín O. Giannuzzi que cifran así de un modo paradigmático y paródico la muerte del sujeto:

Pero mire un poco

Buenos Aires, Corregidor, p.134.

²¹. Vallejo, César. op.cit.

Pero vean qué manera de yacer
 este cadáver de J.O.G.
 La cosa parece de veras decisiva
 y pueden creerle por esta vez.
 Yo lo conocí bien, puedo decirlo:
 este sujeto tenía una manera extraña
 de enfrentar el mundo y sus calamidades:
 hablaba todo el tiempo de eso.
 Cuando vio que la muerte estaba encima
 la barba crecida se le puso verde
 y ya no habló. Buscó en el fondo
 remoto de los años
 alguna fe que lograra apuntalar
 los escombros finales,
 un ensayo ilusorio
 de una cierta existencia con sentido.
 Pero entendió que el mundo
 sólo había esperado un cadáver, no un poema.
 El amor sin embargo
 había tenido mucha importancia en su vida,
 de manera que, créanme,
 valía tanto como cualquiera de nosotros.

Esta erosión de los nombres propios y nombres de autor que el sujeto involucra desde el interior de los textos —sujeto traductor, repetidor, heterónimo, extranjero, cadáver, etc.— es algo más que una mera convergencia o afinidades entre poéticas. Es la treta por desprivatizar precisamente lo que había quedado congelado en el género: la voz homogénea que sometía las otras a la suya propia. La poesía de los Sesenta es el estallido de las voces —el aullido, para decirlo con Ginsberg, de las voces—: de allí, que como hemos intentado analizar, los ejemplos provengan de las dos vertientes.

De este modo, la desprivatización del sujeto apunta entonces a las voces de una memoria cultural siempre heterogénea y no de la subjetividad como puro territorio individual y egocéntrico. Apropiación de otras voces y expropiación de la propia son las instancias por la cual se construye la subjetividad en la poesía de los Sesenta, contra la prepotencia de las cosas, es decir, contra el poder que somete y olvida. Y sobre todo que mata y elimina. Los cuerpos de Roque Dalton, de Paco Urondo y Javier Heraud, para sólo nombrar a tres poetas hablan desgraciadamente del poder como prepotencia. Sólo que el sujeto, contra todo pronóstico fatalista, no termina nunca de morir: sin cuerpos pero con voces continúa hablando en la memoria.

De Antonio Cisneros (A)

EN DEFENSA DE CÉSAR VALLEJO
Y LOS POETAS JÓVENES ¹

En la santa iglesia parroquial de Santiago de Chuco,
a los diez y nueve días del mes de Mayo de mil ochocientos
noventidos.

Yo el cura compañero bautizé, exorcisé,
puse óleo y crisma según el orden de Nuestra Santa Madre
Iglesia

a un niño de sexo masculino, de dos meses
a quien nombré César Abraham.

César Vallejo, un hombre a quien le faltaba un tornillo.

Hijo legítimo de Francisco de P. Vallejo

y de María de los Santos Mendoza

naturales y vecinos de ésta.

Señor C.A.V.

Trujillo.

Cementerio de Montrouge:

Nos envía usted un soneto titulado "El poeta a su amada",
hasta el momento de tirar al canasto su mamarracho

no tenemos otra idea

sino la de deshonra de la colectividad trujillana.

Clemente Palma,

el cura compañero.

"Después

hacia la playa de Magdalena

en auto

y a 75 de velocidad.

Allá a la derecha, La Punta muestra sus luces.

Y a la izquierda,

Chorrillos brillante y lejano."

En Lima conocí al poeta César A. Vallejo,

puse óleo y crisma según el orden de Nuestra Santa Madre

Iglesia,

y hasta escribí alguna s palabras en su elogio:

Vallejo es un poeta.

Bebía Valdelomar un *cocktail* de moda

en el Palais Concert,

de pronto se le acercó un amigo

para presentarle

a cierto

joven

notable

poeta,

hizo al recién llegado las atenciones que fue menester,

tendiéndole la mano le dijo:

Ahora ya puede decir en Trujillo que ha estrechado usted la

mano de Abraham Valdelomar.

Yo

bautizé, exorcisé a un niño de sexo masculino

a quien nombré César Abraham,

a quien le faltaba un tornillo,

¹ No hay frase o palabra de este poema que me pertenezca. Simplemente he ordenado, según mis sospechas, algunas cosas sacadas de Coyné, Monguió, Clemente Palma, el acta de bautismo, Espejo Asturrizaga. Lo que va entre comillas son fragmentos de cartas de Vallejo.

pedantería,
 mayor solemnidad,
 retórica,
 las mentiras y las convenciones
 de los hombres que nos preceden.
 “El libro ha nacido en el mayor vacío.
 Soy responsable de él.
 Asumo toda la responsabilidad de su estética.”
 Y es un genio,
 un adefesio,
 una gaita,
 una ocarina,
 un acordeón.
 “Hoy más que nunca,
 siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación
 de hombre y de artista.
 La de ser libre.”
 Desconcertó a la crítica oficial.
 Se dice poeta,
 es un poeta,
 es un gran poeta,
 en primera línea,
 sus poemas lo harán más grande que Rubén Darío,
 es como cuando usted se echa un chicle a la boca.
 La crítica oficial.
 “La de ser libre.
 Si no he de ser libre hoy no lo seré jamás.”
 Es un novicio casi, pero en él
 se apunta una preciosa promesa.
 Cierto
 joven
 notable
 poeta
 trujillano
 mereció una ovación.

Versos sonoros
 de fibra
 policromos
 y de un lirismo rotundo,
 llenos de talento
 de fervor lírico
 y de un lirismo rotundo.
 Este positivo valor de la literatura nacional que,
 como aquí,
 ha sabido triunfar en la babilónica Ciudad Luz.
 ¡Grandes sorpresas!
 Por nuestra parte:
 Simpatía.
 Y simpatía.

José Emilio Pacheco (B)

"Birds in the night"
(Vallejo y Cernuda se encuentran en Lima)

Al desaparecer de las aguas peruanas, la anchoveta ha puesto en crisis a la industria pesquera. En las ciudades del litoral ha provocado la invasión de hambrientas aves marinas.

Excelsior, 1972.

Toda la noche oigo el rumor alado desplomándose.
Y como en un poema de Cisneros,
albatros cormoranes y pelicanos
se mueren de hambre en pleno centro de Lima,
baudelaireanamente son vejados.

Aquí por estas calles de miseria
(tan semejante a México)
César Vallejo anduvo, fornicó, deliró
y escribió algunos versos.

Ahora sí lo imitan, lo veneran
y es "orgullo para el continente".

En la vida lo patearon, lo escupieron,
lo mataron de hambre y de tristeza.

Dijo Cernuda que ningún país
ha soportado a sus poetas vivos.

Pero está bien así.
¿No es peor destino
ser "El Poeta Nacional"
a quién saludan todos por la calle?

De: Irás y no volverás en "Considerando en frío, imparcialmente...", por José Emilio Pacheco, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, (pp.114-115).

César Fernández Moreno ©

La soledad o muerte

hasta qué hora son cuatro estas paredes
como dijo aquél César que murió en París
sí paredes sí revocadas sí de ladrillo y mezcla por dentro
eso se comprueba en cuanto uno las pica
ellas te separan del aire
algunas persianas son más tolerantes
los espejos confunden un poco
y el techo hijo de la lluvia
así se forma el gran comedor desierto
perdón César Vallejo por mencionar la habitación donde
se come
él murió porque nadie le dijo sírvete
salvo su madre muerta
en cambio a mí el mozo me pregunta
¿está solo?
sí señor estoy solo llévese el otro plato
llene el mío qué vergüenza
un orificio ávido sorbiendo un flujo de mundo
qué vergüenza estar solo qué vergüenza comer
disimulando con cucharadas
tragando cápsulas de soledad
ayudado por la fuerza de la gravedad
me echo las cosas a la boca y ellas caen por sí solas
el pan se digiere solo
solo entre jugo gástrico solo a su vez
segregándose sin entusiasmo en un estómago solo
y cuando la taza de café mezcla todo en una sola soledad
él solo se levanta deja solo al mozo
y se tiende en la noche
como piedra en su honda

En: *Argentino hasta la muerte* de César Fernández Moreno, Centro Editor de América Latina, Capítulo, Buenos Aires, 1982, (pp. 64-68)

Gonzalo Rojas (D)

POR VALLEJO

Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: —Todavía.
Y le arrancó esta pluma al viejo cóndor
del énfasis. El tiempo es todavía,
la rosa es todavía y aunque pase el verano, y las estrellas
de todos los veranos, el hombre es todavía.

Nada pasó. Pero alguien que se llamaba César en peruano
y en piedra más que piedra, dio en la cumbre
del oxígeno hermoso. Las raíces
lo siguieron sangrientas cada día más lúcido. Lo fueron
secando, y ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio.

Ninguno fue tan hondo por las médulas vivas del origen
ni nos habló en la música que decimos América
porque éste únicamente sacó el ser de la piedra más oscura
en el vacío de la mano.

Cada cual su Vallejo doloroso y gozoso.

No en París

donde lloré por su alma, no en la nube violenta
que medio a diez mil metros la certeza terrestre de su rostro
sobre la nieve libre, sino en esto
de respirar la espina mortal, estoy seguro
del que baja y me dice: —Todavía.

En: "Poesía. I. El Oficio mayor" en *Obra Selecta* de Gonzalo Rojas, Selección, prólogo, cronología, bibliografía y variantes: Marcelo Coddou, Edición revisada por Gonzalo Rojas, Biblioteca Ayacucho-Fondo de Cultura Económica, Venezuela. 1997, (pp.9-10)

Capítulo 8

LECTURA DE UN BILLETE: AVATARES DE UNA PARADOJA EN LA HISTORIA DE LA POESÍA LATINOAMERICANA

La historia del dinero tiene como uno de sus momentos más trascendentes el de la creación de una nueva medida de valor: el papel moneda, el billete. Éste deviene un instrumento de poder de más fácil manejo, de rápida disponibilidad y de ilimitada productibilidad. Todos estos atributos del billete permiten al sujeto una adquisición más diligente, más veloz de los bienes que necesita. Se podría decir que el billete promovió, desde su nacimiento, una actividad manipuladora más eficaz para el pago y menos riesgosa para la adulteración. El papel moneda en tanto billetes de crédito del Tesoro tiene su origen en 1690 en Massachusetts como un modo de hacer frente a los apremios financieros de la colonia. Si bien es posible encontrar el uso del billete en la antigüedad, su renacimiento moderno obtiene otra función, la de mitigar las angustias de las finanzas sin esperar el proceso de amonedamiento de los metales. El billete entonces liga, de un modo sorprendente, su específica Modernidad al origen colonial a fines del siglo XVII.

Marx examina que el papel moneda es un signo de oro o de dinero y su signo de valor no es otro que la representación de sus cantidades. Además, realiza todas las funciones relativas a las leyes generales de la circulación. La diferencia entre el dinero propiamente dicho y el billete es una diferencia entre un sistema monetario y un sistema de crédito, entre una circulación monetaria y una circulación fiduciaria. Así la diferencia reside en la manera como el billete pone en funcionamiento todas las formas del crédito utilizadas por los negociantes o por los bancos como medios de circulación. Es necesario tener en cuenta que no es lo mismo, explica Marx, el empleo que hace del billete el Capitalista del que hace por ejemplo el Banquero: la circulación del dinero de crédito equivale, por lo tanto, a una no-circulación de dinero. Si el dinero de crédito se viera confundido con el oro, la cantidad de billetes emitida por los bancos dependería de la cantidad de oro necesaria para responder a las necesidades de la circulación.

Por ello a partir de la postura anti-cuantitativista de Marx, la diferencia entre el oro y el dinero de crédito no significa en absoluto sustraer al billete de la circulación monetaria sino someterlo a ésta. Eso sí: el billete sólo es dinero en la medida en que sustituye al dinero real por el importe íntegro de su valor nominal. Por eso para Marx el billete tendrá todos los caracteres de la moneda aunque ésta se desarrolle entonces como una no-moneda, de allí que el billete conserve el

sistema monetario al que reemplaza¹. Hay, entonces, dos clases de billetes : los billetes de Banco emitidos por uno o más bancos y los billetes de Estado emitidos por la Tesorería estatal u otros organismos de la administración pública y están cubiertos por dinero que el Estado recibe o por los bienes determinados por el derecho fiscal.

En 1986 en Banco Central de Reserva del Perú emite un billete de Diez mil Intis (según la numeración A 4788371 t) en cuyo anverso se encuentra la efigie de César Vallejo extraída de la famosa fotografía sacada en Versailles y en cuyo reverso una vista de Santiago de Chuco, la aldea natal del poeta. La efigie del rostro de Vallejo lo representa como el poeta que recuerda : el codo apoyado en el bastón y su mentón sobre la mano derecha, la mirada expresa retraimiento, una posición que metonímicamente coloca al cuerpo histórico de Vallejo en la actitud del que recuerda, ya que el objeto de su mirada perdida en la línea del horizonte parece estar más lejos aún de ésta. Es posible interpretar el reverso del billete como la reposición del objeto que la fotografía sustrae y coloca fuera del marco específico. De todos modos, el objeto de su mirada presenta una lejanía abismal porque no está en el radio del espacio real que lo circunda: ese objeto deviene el objeto de su recuerdo. El reverso del billete lee esa lejanía, traduce a imagen el objeto de su memoria al mostrar una vista de su aldea natal Santiago de Chuco. Si bien se trata de una vista parcial, el espectador advierte la altura del pequeño pueblo de La Libertad a 3.115 metros del nivel del mar a través de un camino que se pierde hacia abajo con un puñado de caseríos tan diminutos que no es posible divisar con nitidez.

Según la interpretación de Marx, el billete es la sustitución del dinero y, al mismo tiempo, es dinero de crédito. Dinero y crédito, moneda y creencia en la moneda, circulación metálica y circulación fiduciaria. Este doblez inherente en la historia del dinero habla de otro doblez que el billete como representación del dinero actualiza: su origen de una economía urbana en relación con la tesorería del Estado que lo emite. Pero su existencia circulante recorta el espacio que niega y al que terminará sometiendo: el campo, en este caso la sierra. Por una ironía del destino el billete repone lo que hemos determinado como la estructura enunciativa

¹ Así lo corrobora Suzanne de Brunhoff en su libro *La concepción monetaria de Marx* (Buenos Aires, Ediciones del Siglo, 1973. Es una traducción del francés del libro *La monnaie chez Marx* por Hugo Acevedo): "Las leyes de la circulación de las mercancías, sin dejar de adaptarse a las condiciones financieras específicas del modo capitalista de producción, subsisten de manera inevitable. Mientras hay producción de *mercancías*, hay circulación de *dinero*, y el hecho de que el crédito reemplace al dinero se debe a que también él posee caracteres monetarios, que en periodos de crisis pueden ponerse de manifiesto de un modo brutal". (pp. 86-87)

de la lengua poética, esto es, la tensión sierra/ciudad en tanto mecanismo de la memoria de un sujeto definido por Gutiérrez Girardot como un *poeta de raíz campesina en la ciudad*. El billete materializa en su escritura esta estructura en tensión entre lo serrano y lo urbano: en el anverso del billete está Vallejo en la ciudad de París (concretamente en Versailles) y al reverso una vista desde lo alto de Santiago de Chuco. Tensión fundante e irresoluble: toda la poesía vallejana está marcada por esta oposición que la lengua poética mantiene como motor de la escritura y, al mismo tiempo, como enunciación que no resuelve jamás la carencia del sujeto. Eso viene a reponer el billete, como si dijéramos, de un lado la ciudad y del otro la sierra. Es la tensión que Georg Simmel establece como fundante de su filosofía del dinero en la medida en que la ciudad es la sede por antonomasia del dinero y su especulación basada en el cálculo y el campo como sede del trueque cuyo fundamento es la confianza en la palabra y los lazos afectivos incluso entre aquellos que comercian o intercambian. Del lado de la ciudad, el dinero indiferente y del lado rural, el trueque afectivo.

¿Entonces Vallejo, según la escritura del billete, está recordando en París el territorio natal de Santiago de Chuco? ¿Entonces el billete de diez mil intis de 1986 es una réplica de la estructura enunciativa de su lengua poética? ¿De qué tipo es esta réplica que el billete realiza? El billete es la réplica en dinero de la tensión que recorre todo el enunciado vallejiano. Que la falta de dinero haya sido, como quisimos demostrar, la causa de la pobreza de Vallejo y ahora el Banco de Reserva del Perú emita un billete con la efigie del poeta, no deja de ser una ironía. Pero tal vez no tanto una ironía acerca de la figura del poeta: después de todo éste llevó el dinero a la poesía y se burló lo suficiente de él, ironizándolo, como para que ahora la imagen del dinero se vuelva contra la suya. En este aspecto la práctica moderna de ironización en la que inscribe a su poesía (léase aquí inscripción como una forma de la acuñación) lo deja a Vallejo como escritor bastante bien parado en la medida en que la ironía es, también, un punto de vista, una perspectiva al servicio del autor. Nos parece que el mayor énfasis de la ironía tiene que ver no tanto ya con el *tesoro* de la lengua poética como con el *tesoro* del Banco de Reserva del Perú.

Tesoro, reserva, banco: todo esto es lo que hizo Vallejo con su poesía apelando a los recursos *de* la lengua y *a* la lengua. Pese a que fue pobre como tantos otros escritores latinoamericanos (Sarmiento, Martí, Darío para nombrar sólo a unos pocos) también como ellos creó a partir de la pobreza. Generó riqueza a partir de la pobreza, mecanismo de la más rancia tradición cultural en

Latinoamérica. De allí la inversión del enunciado de Benjamin : ya no pobreza de experiencia sino experiencia de pobreza como plataforma de los procesos creativos del artista latinoamericano. Benjamin no excluye esta última pero analiza la primera como la instancia que engloba, a la pobreza material. Tesoro, reserva, banco: acumulación de palabras, atentado contra al economía capitalista, potlach del lenguaje poético. Sin embargo nada más lejos del principio del lujo que aquel que rige en la emisión, ya no de ninguna voz poética, sino de los billetes de diez mil intis: la emisión legal, fiduciaria, convertible del valor-dinero.

En la historia de la poesía latinoamericana no hay mayor ironía que ésta: en la que aparece la efigie de Vallejo en el papel moneda. Quedar allí inscripto en el billete, con el valor de una acuñación. Quedar su imagen ligada al dinero en su más pura materialización. Estos son los avatares de una paradoja que atraviesa una escritura doble: la poesía y el papel moneda.



Capítulo 9

CONCLUSIONES

Nos propusimos enfocar el análisis de la obra poética de César Vallejo compuesta de cuatro libros (*Los heraldos negros* de 1918, *Trilce* de 1922 y *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz* de publicación póstuma, aunque este último apareciera un años después de su muerte, es decir, en 1939, editado por los Soldados de la República) desde la perspectiva de la relación problemática establecida entre subjetividad y dinero en la modernidad. Una relación que tradujimos en una operación doblemente compleja. De un lado, la subjetividad como un proceso de constitución del sujeto y como la instancia no-eliminable del género lírico. Del otro, el dinero como el núcleo de la economía capitalista y rasgo objetivante típico del ámbito urbano. En esta doble perspectiva de cada uno de los elementos y de sus relaciones recíprocas, fue posible establecer los parámetros constitutivos de un análisis sociológico y sociográfico de la constitución del sujeto en la lírica vallejana. Elegimos la relación subjetividad y dinero en tanto conformaba, en la estela de lecturas relevantes (Marx, Simmel, Benjamin, Lukács) el núcleo de una problematicidad que tenía por objeto el análisis de la pobreza de César Vallejo como condición de producción. Pero en la medida en que pobreza en la sociedad capitalista se traduce a falta de dinero. La línea fue dada por la definición de León Bloy, una de las figuras que funcionan como imagen oblicuamente emblemática de la de Vallejo y que éste usa en una de sus crónicas para referirse al artista que muere en la miseria. Bloy había escrito que "La pobreza verdadera es involuntaria y su esencia consiste en no poder ser nunca deseada". Las teorías de Käte Hamburger y de Georg Simmel nos dieron las herramientas para trabajar esta relación problemática que atraviesa al hombre moderno en la economía capitalista.

A partir de una Teoría de la Enunciación (*die Aussage Theorie*) conjugada con la Filosofía del Lenguaje, la tesis de Hamburger nos ayudó fundamentalmente a asir el problemático campo de la subjetividad en la lírica en relación al campo de la experiencia. La asociación entre uno y otro campo arrojaba como resultado dos instancias fundamentales para el análisis crítico : (a) el sujeto lírico es definido a partir de la estructura enunciativa cuya base es la relación sujeto-objeto ; desde esta perspectiva, el género lírico presenta su rasgo esencial : el sujeto poético en tanto sujeto de la enunciación puede no orientarse hacia el objeto del enunciado pero no puede eliminarse a sí mismo como sujeto *real* del enunciado lírico y (b) todo enunciado lírico es un enunciado de realidad porque, al reorientar la relación sujeto-objeto hacia el polo del sujeto, el sujeto de la enunciación deviene siempre

real en este sentido : de que no es un sujeto fingido ni ficticio. *El sujeto lírico no toma por contenido de su enunciado el objeto de la experiencia vivida (Erlebnis) sino la experiencia del objeto.* Estos dos principios nos permitieron enfocar el análisis del sujeto construido en los textos líricos sin desconectarlo de la experiencia de pobreza en la que Vallejo vivió como un proceso de pauperización progresiva. La tesis de Hamburger hacía posible recuperar la *experiencia* del sujeto como *experiencia real* ya que lo que se toma como contenido no es el objeto de la experiencia sino la experiencia del objeto. Esta corrección de Hamburger permitió tratar con la experiencia de la pobreza tematizada y formalizada en los textos líricos pero, en nuestro enfoque, situando la pobreza a través de la tematización y formalización del *dinero* como núcleo de la economía capitalista. Recuperar --como lo hace Hamburger-- una fenomenología enunciativa de la experiencia no desligada a su vez de una filosofía del lenguaje nos ayudó doblemente a la confirmación de una de nuestras hipótesis, a saber, que Vallejo practica una extraterritorialización de la lengua materna como resultado de una concepción del lenguaje percibido como insuficiente a la hora de su expresión. El hecho de que Hamburger sitúe su teoría, redimensionándola, en el ámbito de las discusiones filosóficas acerca del lenguaje proveía de un camino más seguro respecto del análisis de los textos vallejianos.

En este aspecto, la sociología no ortodoxa de Georg Simmel imprimió a nuestras hipótesis la posibilidad de formular las hipótesis básicas de este trabajo de tesis y al mismo tiempo nos ofreció los elementos para probarlas. Ante la tensión básica de la poesía vallejana, esto es, la tensión lo rural/lo urbano (lo que dimos en denominar en nuestro trabajo la sierra-la ciudad) la teoría simmeliana nos autorizaba a la reformulación de aquélla desde aspectos asombrosamente relevantes respecto del poeta peruano. Al analizar el espesor de la vida cotidiana en las grandes ciudades (*die Grosstädte*), el filósofo alemán la opone necesariamente a la vida en el campo, al ámbito rural. Su *Filosofía del dinero* aparecida en 1900 es una obra fundamental en la medida en que representa un esfuerzo por llenar el vacío de la exposiciones más ortodoxas de Marx. Este vacío es precisamente : la vida cotidiana en una economía capitalista. Dos aclaraciones se hacen pertinentes en este punto y se trata del hecho de que el pensamiento de Simmel continúa las reflexiones marxianas y, al mismo tiempo, intenta superarlas en función de este vacío. Esta oposición meticulosamente analizada por Simmel entre lo rural y lo urbano a partir del dinero correspondía, a su vez, a la oposición básica de los códigos rurales y urbanos que conforman el discurso poético vallejiano. Dos grandes líneas trazaba la *Filosofía del dinero* : (a) el análisis simmeliano de las

relaciones monetarias equivalía al fundamento marxista de una fenomenología de la experiencia en el contexto de una economía monetaria del dinero ; por lo tanto, a partir de este punto, pudimos elaborar la hipótesis de que en la tensión sierra/ciudad el *dinero* cobraba una función esencial en cuanto a la formulación del enunciado lírico vallejiano y (b) la reflexión simmeliana acerca de la alienación a través de su tesis de la “cultura objetiva” ponía en relación al sujeto con las condiciones modernas de secuestro de la experiencia tanto social como individual en la medida en que prolonga el pronóstico marxiano y al mismo tiempo no deja de lado los aspectos espirituales y religiosos, componentes fundamentalmente de la formación cristiana de Vallejo (aclaremos, de paso, que ni en Simmel ni en Vallejo lo religioso congrúe con lo institucional y lo dogmático).

A las dos vertientes teóricas (la proveniente de la filosofía del lenguaje en Hamburger y la de “una filosofía del dinero” basada en el análisis psico y sociológico en Simmel) incorporamos los trabajos críticos y teóricos ya clásicos de Walter Benjamin acerca de las relaciones entre poesía y capitalismo, según reza el título de la edición española de su obra. Además del hecho de ser contemporáneos a Vallejo, tanto Simmel como Benjamin --quien repetidas veces cita al primero a lo largo de su estudio sobre la poesía baudelairiana-- construyen su teoría acerca de la ciudad a partir de la experiencia propia, en la medida en que la praxis vital entra a formar parte de la formulación teórica de sus ideas. También este contacto directo con lo urbano es lo que une a estos teóricos con Vallejo, los tres notables lectores modernos de los fenómenos urbanos. Por lo tanto, la teoría de la modernidad cuyo acento en Simmel está dado en la cuestión del *dinero* y en Benjamin en la pérdida del *aura* posibilitaron la reformulación de la tensión sierra-ciudad en tres lineamientos básicos.

Ellos son : 1. Vallejo como el habitante moderno de las grandes ciudades incorporando a éstas la ciudad de Lima como el primer ámbito donde el sujeto experimenta lo que Benjamin denomina la *Shockerlebnis* ; 2. la situación de pobreza en la que vive Vallejo no sólo lo definen como un *poeta de raíz campesina en la ciudad* --según la definición de Gutiérrez Girardot-- sino también como un escritor pobre, proletarizado, de la sociedad capitalista; y 3. el *dinero* y todos sus equivalentes reales (el oro, el valor-mercancía, el equivalente general, la plata, la moneda, el centavo, los quilates, el guano) más todas sus representaciones simbólicas (la materialidad del dinero transferida a la imagen, el juego lingüístico con las negatividades, la retórica de la abstracción en flagrante choque con la materialidad concreta de la palabra, el proceso de ironización del dinero donde la

pobreza deviene el estado de máxima excelencia en la línea de la paradoja *nos cubriremos con el oro de no tener nada*) constituyen las operaciones de la textura poética como correlato de una experiencia de falta continua. Estas tres líneas constituyen la reformulación de la tensión sierra-ciudad como una constante de la poesía y corresponden en el orden textual a la operación analítica. Doble operación : lo que se vincula con el planteamiento temático y lo que implementa el método crítico. La contemporaneidad como un rasgo específico, el cual involucra a Vallejo con los dos teóricos mencionados, obtenía una interpretación acerca del capitalismo bastante afin --salvo las particulares inflexiones-- en la medida en que los tres comparten una misma época, un *Zeitgeist*. Simmel piensa el capitalismo como el *alma* de la sociedad moderna, dentro de la cual la cultura deviene trágica porque la división del trabajo atomiza y disgrega la unidad del yo. De manera similar, consideramos esta formulación crítica en la práctica de Benjamin, más próxima a la de Vallejo por compartir --tal como intentamos probar-- esa contigüidad entre el materialismo histórico y el judaísmo en uno y el cristianismo en otro.

A raíz de los pliegues de esta teorización, hemos podido amplificar y complejizar la tensión entre lo urbano y lo rural. Nuestra hipótesis primera, que consistía en leer el discurso lírico de Vallejo desde la doble instancia del *dinero* y *experiencia urbana*, dio como resultado una serie de significaciones relevantes : 1. la confrontación sierra-ciudad sella, en el discurso poético, una estructura de enunciación que el sujeto lírico mantiene a lo largo de su trayectoria ; ésta es fundante en la composición "Idilio muerto" y su repercusión alcanza el último tramo del recorrido. No se trata de una estructura cristalizada sino del núcleo de la propia lógica lingüística del enunciado lírico que involucra al sujeto en todas sus facetas con la ciudad y con la economía dineraria. Es decir : la marca de destitución constante que vive el sujeto poético vallejiano obtiene de la mencionada estructura enunciativa (constante oposición entre código rural y código urbano, choque entre los léxicos provenientes de dichos ámbitos, perduración de la saga familiar amplificada a los personajes de la aldea natal, gravitación en todos los tramos de la oralización de la escritura con indicios de entonación propia) la posibilidad de poner en tensión los dos espacios. 2. La cuestión de la falta de *dinero* como índice de la pobreza y causa de su creciente pauperización no sólo se tematizaba en la obra poética sino también se transfería, como ya adelantamos, a instancias textuales, ya sea en la constitución del sujeto, ya sea en el plano de la escritura o en la microscopía de una sílaba, ya sea en la categoría misma de *texto* o *paratexto*, ya sea

en todas las faltas que el texto reproducía. Aquí, como analizamos en el capítulo 5, el dinero como falta no sólo situaba al sujeto-Vallejo en el espacio urbano de las grandes ciudades sino que, además, se volvía el modelo de las faltas que era posible detectar en la textualidad poética, a saber : a/ *el sujeto de las faltas* (las figuras del caminante, el preso, el enfermo y el pobre como figuras básicas a partir de las cuales era posible articular ecuaciones : así la figura del *huérfano* tan trabajada, por otro lado, por el discurso crítico, es concebida como una forma de la pobreza en tanto falta material) ; b/ *las faltas del sujeto* que trabajamos en la figura de autor (la cuestión de la pobreza material, la posición de *outsider* en su estancia europea, lo que hemos dado en llamar la cuestión de *anakoresis* vallejana, la identidad de *cholo*) y en la instancia textual, donde se materializa una relación de contigüidad entre el orden económico como la falta de *dinero* y el orden teológico como las otras *faltas* del sujeto transferidas a la existencia, y c/ *las faltas del texto desde las faltas ortográficas a la falta de títulos* las cuales implicaban las devaluaciones de alcance textual.

La paradójica constitución del sujeto en la destitución constante en la poesía de Vallejo reproduce a nivel textual el comportamiento del dinero en la sociedad capitalista. Sin embargo la experiencia confiscada por el proceso de alienación. Aquí trabajamos teóricamente la constelación de conceptos provenientes de Simmel/Benjamin : la cultura objetiva, la pérdida del aura como resultado de la *Shockerlebnis*, el espacio urbano como la otra pérdida del sujeto, esto es, el mundo de los afectos ; dicha constelación es procesada por el texto poético a través de la representación de un cuerpo siempre en la falta, la cual lo vuelve *pobre* en el sentido de la carencia, del *sin* fundante : o cuerpo enfermo, o cuerpo encarcelado, o cuerpo torturado, etc. Esto no impide que ante tantas devaluaciones, el sujeto trabaje concretamente en aras de alcanzar una restitución en diversos niveles. Esta restitución, que el sujeto practica, forma parte de nuestra segunda hipótesis que habíamos formulado del siguiente modo : *a falta de recursos económicos, recursos retóricos como capital simbólico o lingüístico* en la medida en que el sujeto apelaba al recurso *de* la palabra y el recurso *a* la palabra. Probamos esta hipótesis en tres aspectos fundamentales de la poesía vallejana distribuidos en dos textualidades : a) en los textos poéticos a través de la relación entre el sujeto y la lengua poética : la construcción de un lenguaje poético hermético basado en el derroche y el despilfarro, y el proceso de autoironización como un modo de distanciamiento de la devaluación ; ambas instancias restituyen en la medida en que ponen en práctica un capital simbólico orientado en la línea de la *dignidad* del escritor o decoro como

reaseguro de la desposesión del capital económico y b) en los textos iconográficos a través del cuidado de la propia imagen : entre el cuidado de sí y una suerte de dandismo de la pobreza, el sujeto-Vallejo apela en la fotografía a construir una figura puesta al margen de la miseria económica. Si el texto poético, mediante la autoironización del sujeto y la creación de una lengua poética hermética, trabaja la restitución en el campo de lo simbólico, el texto iconográfico da lugar al orden de lo imaginario. El vacío de la fotografía --lo que la fotografía no muestra y, al no mostrar, muestra-- pone de manifiesto, que la pobreza está elidida ex profeso del "reading Iconotexts". Desde esta perspectiva, pudimos verificar que el texto iconográfico funcionaba como un correlato semiótico del gesto dignificante del sujeto poético cuando autoironiza acerca de su propia situación o despliega, ante la carencia, una lengua acumulativa y rica en significaciones. El carácter hermético de su naturaleza, el cual encuentra en el *decus* barroco la dignidad de la palabra, remite al concepto de *potlach* o lujo en tanto obturan la dimensión utilitarista. Esta relación entre los textos poéticos y los iconográficos era índice de otra verificación : los segundos completan a los primeros, ya que es posible captar la persecución de una pose, la que se fragua para orientar una lectura hacia el futuro. Los análisis de la carta y la crónica de Vallejo como las dos antípodas de escrituras, en la medida que una representa la esfera privada y la otra la esfera pública, echaban luz sobre la propia imagen de poeta : en la carta no se ahorra la miseria individual y en la crónica la miseria se vuelve social.

La verificación de la tercera hipótesis, esto es, la extraterritorialización de la lengua materna como un exilio lingüístico previo al exilio del cuerpo histórico de Vallejo, cobra una significación crucial en el contexto de la historia de la poesía latinoamericana. Son necesarias dos aclaraciones pertinentes. Por un lado, hemos partido de la experiencia fundacional de Rubén Darío acerca de la creación de un lenguaje poético y es en esta línea que colocamos a Vallejo, si bien es uno de los exponentes más radicales de la vanguardia. En este sentido, Vallejo hace legible la empresa de Darío en cuanto a la lengua poética : éste, extraterritorializándola desde el francés, y el poeta peruano desde el adentro mismo de la lengua materna. Por otro lado, en el interior de la poesía de Vallejo, el extrañamiento que lleva a cabo con respecto a la lengua poética funciona como un exilio lingüístico y es anterior al exilio geográfico. Este aspecto no reviste un carácter menor, puesto que elabora una ecuación productiva : dentro del territorio propio, el sujeto extraterritorializa su lengua materna y fuera de él, la reterritorializa, la realfabetiza. Al desmadre lingüístico le sigue la vuelta a la lengua materna de un sujeto que ha perdido su

lugar de pertenencia. Desde esta perspectiva, el exilio no deviene únicamente el destierro del autor, sino el rasgo más operativo de la escritura poética latinoamericana tal como puede constatarse desde una historia de la literatura. Esta realfabetización de la lengua materna en la última fase de la poesía vallejana se construye recuperando la figura de la madre (de la lengua materna a la madre patria en peligro ante el fascismo) y la figura de la maestra, en un doble movimiento : el de la madre que enseña a hablar y el de la maestra que enseña a escribir ; ambas figuras ponen de manifiesto, en el último tramo de la poesía de Vallejo, las dos vertientes fundantes de la estructura enunciativa que señaláramos como rasgo esencial del enunciado lírico : la oralidad y la escritura, el código rural y el código urbano. Demás está decir que esta estructura de enunciación básica del discurso poético no resuelve la tensión que la funda sino que la intensifica a lo largo del trayecto.

El capítulo 2 se centra en la posibilidad de una historia *económica* de la poesía latinoamericana desde el Barroco de Indias a la Vanguardia a través de la imagen del oro, metal cuya medida deviene el equivalente general del *dinero*. Intentamos una lectura diacrónica del metal desde la literatura colonial, a fin de configurar un eje simbólico que nos permitiera leer el trayecto histórico-literario que va del *oro* colonial al *oro modernista* y de éste al *oro* de vanguardia que, en Vallejo, es simbolizado por el *guano* en tanto es la base de la economía política del Perú y en Oswald de Andrade, en el ámbito brasileño, es realizado a partir del *pau brasil*. Ambos poetas vanguardistas incorporan como material lírico lo que representa la materia prima de la economía de la nación. En el contexto de la vanguardia latinoamericana, son los dos poetas que practican este tipo de operación en la línea reflexiva de Mallarmé, para quien sólo era posible dos saberes : la estética y la economía política. Tanto Vallejo como Oswald de Andrade son los exponentes de la vanguardia latinoamericana que, además, incorporan en sus respectivas textualidades la dimensión gráfica de la escritura poética. El arco abarcativo del Barroco latinoamericano al Modernismo/Vanguardismo obtendría así una nueva significación que consiste en el modo como ambas estéticas practican la recuperación del barroco. Tanto los poetas modernistas como los vanguardistas (no sólo en el artificio/simulacro como procedimiento sino también en un concepto inorgánico de la obra de arte que es un patrimonio del primer Romanticismo en su formulación de la obra de arte como fragmento) se remontan a la poesía barroca a partir de diversos motivos pero, primordialmente, lo hacen con la certidumbre de encontrar en ella un modelo sólido de lenguaje poético y de esfuerzo constructivista.

En este sentido, los poetas modernistas y vanguardistas, rescatan aspectos diversos del barroco y su lengua. Vallejo encuentra la posibilidad de extraer de ese fondo lo que ha sido el *decus* de la palabra, esto es, la *dignidad de la palabra poética*, cuyo hermetismo el poeta peruano inculca de otros sentidos : ya no se trata de un hermetismo de signo elitista sino un decoro lingüístico definido como capital simbólico de un poeta pauperizado por la economía capitalista; del capital económico (que lo arroja a la miseria) al capital simbólico. En cambio, a Borges le interesa el barroco conceptista, quevediano, en detrimento del formalismo gongorista, aspecto que el poeta argentino asocia a la retórica rubendariana. Es sintomática esta interpretación borgiana desde el momento que la suya también es una poética formalista, si bien el peso filosófico de su escritura probaría cierto desprecio por los juegos de estilo. En síntesis, intentamos que el capítulo 2 funcionara como el primer contexto para la poesía vallejana : el trayecto *económico* del metal *oro* hasta su devenir-*dinero* y la manera como “la canción del oro” dariana señala ya la inflexión moderna de la convertibilidad de metal a dinero. Una lectura retroactiva podía leer en el metal *oro* lo que ya era *dinero* desde las crónicas a la vanguardia. En este sentido, la vanguardia de *Trilce* obtendría en este punto una de sus máximas significaciones al tematizar líricamente el *guano* y producir en el texto poético como el *guano*, vale decir, por acumulación. Aquí se establece otra vinculación entre la metaforización del *guano* almacenado en la costa peruana y la acumulación de sentido que el hermetismo de su lengua poética produce como una suerte de *potlach*. Además, esta lectura diacrónica del motivo del oro en relación con una economía política (sin dejar de lado la incidencia historiográfica del topos de la retórica clásica, el *auri sacra fames*, recortado sobre la avaricia de la conquista española) funcionó como la base donde se asentaban los fundamentos de la poesía vallejana en cuanto a la tradición como recurso y como modelo : el primero más como procedimiento (el tratamiento de la lengua atravesada violentamente por giros castizos y el uso del arcaísmo, que Walter Benjamin describe como el emblema del “talante barroco”) y, el segundo, como la manera con que la cultura funcionaba, esto es, la operación paradójica de crear a partir de la pobreza, ecuación enunciada por Noé Jitrik como *a pobreza del entorno, riqueza de la imaginación*. De este modo la pobreza de Vallejo responde a esta tradición cultural latinoamericana. Puesta en crisis aún más por la economía capitalista, la pobreza material del poeta peruano no significó a su vez un empobrecimiento de su imaginario poético : la construcción de su lengua poética y de su subjetividad demuestran que la economía capitalista no lo aniquiló como poeta (como artista).

Lejos de la idealización y de la torre de marfil, la utopía de su poesía señala sobre todo la resistencia ante las constantes devaluaciones del sujeto. Subjetividad y dinero es el punto de conflicto propio de la modernidad : el sujeto en tensión entre lo rural y lo urbano, entre los lazos afectivos y las relaciones económicas, entre el mundo de la lengua materna y el de la lengua extraterritorializada, entre los códigos rurales-vernáculos y los códigos de las grandes ciudades, entre la oralidad y la escritura. Esta tensión que Vallejo inculca a la estructura enunciativa de la lengua no hace más que reproducir la lógica de la paradoja y la contradicción como rasgo esencial de la modernidad. De allí también, como intentamos analizar, Vallejo sea la figura emblemática para los poetas de los Sesenta, al reunir las dos facetas leídas frecuentemente como separadas : la del poeta social comprometido con la poesía pura, la experiencia de la miseria y la experiencia de la poesía.

En este sentido el billete de diez mil intis es el emblema que transfiere el discurso poético vallejiano a la historia del dinero en el Perú : en el anverso el poeta en la ciudad y en su reverso la aldea natal Santiago de Chuco. La ironía de (sobre) Vallejo en relación al espacio nacional podría enunciarse así : la ironía como las dos caras de una misma moneda.

Enrique Foffani



BIBLIOGRAFIA

A) PRINCIPALES EDICIONES DE LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO

- César Vallejo. (su TESIS) El romanticismo en la poesía castellana. cap.1:* Origen del Romanticismo: (Elementos provenientes de la raza; Elementos provenientes del medio; Elementos extranjeros; La poesía castellana antes del Romanticismo) *cap.2:* Crítica del Romanticismo: Poetas románticos peruanos.) Reimpresión: Leviatán, Buenos Aires, 1999.
- Los heraldos negros* (Poemas), Lima, 1918, sin nombre de impresor. (El libro no salió de la imprenta sino en julio de 1919.) 158 pp.
- Trilce.* "Palabras prologales" de Antenor Orrego. Lima, Talleres tipográficos de la Penitenciaria, 1922. XVI+ 124 pp. (Prólogo + texto)
- Trilce.* (Segunda edición). Prólogo de José Bergamín y Salutación de Gerardo Diego, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930. (La Salutación de Gerardo Diego es un poema, fechado en abril 1930, que lleva por título "Valle Vallejo".) 206 pp.
- España, aparta de mí este cáliz. Poemas.* Prólogo de Juan Larrea ("Profecía de América"). Dibujo de Pablo Picasso. (España) Ediciones Literarias del Comisariado, Ejército del Este, 1939 (enero). (Encabezando el pie de imprenta:) Soldados de la República fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. (Edición al cuidado de Manuel Altolaguirre.) 64 pp. (Reproducción facsimilar de esta edición en: J. Vélez & A. Merino, *España en César Vallejo*, T. I, pp. 173-233.)
- Poemas humanos* (1923-1938). París, les Editions des Presses Modernes. Au Palais Royal, 1939 (julio). Epílogos de Luis Alberto Sánchez y Jean Cassou. Nota bio-bibliográfica de Raúl Porras Barrenechea. (Edición de Georgette Vallejo y Raúl Porras Barrenechea. Incluye el texto de *España, aparta de mí este cáliz* ordenado de manera diferente que en la edición española de enero de 1939.) 159 pp.
- España, aparta de mí este cáliz.* 15 poemas. "Profecía de América" (palabras liminares por Juan Larrea), México, Editorial Séneca, 1940 (Dibujo de Vallejo por Picasso. Edición de Juan Larrea.) 100 pp.
- Poesías completas.* (1918-1938). Recopilación, prólogo y notas de César Miró. Buenos Aires, Editorial Losasa, 1949. 286 pp.
- Los heraldos negros.* Con "Apuntes biográficos" de Georgette Vallejo, Lima, Editora Perú Nuevo, 1959. 108 pp.
- Poemas humanos.* precedidos por una "Adventencia" de la Editorial, Lima, Editora Perú Nuevo, 1959. 136 pp.
- Obra poética completa.* Edición con facsimiles. Prólogo de Américo Ferrari. "Apuntes biográficos sobre "Poemas en prosa" y "Poemas humanos"" por Georgette Vallejo. Apuntes a lápiz de Vallejo por Juan Luis Velásquez. Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968. Edición preparada bajo la dirección de Georgette Vallejo. Realizada bajo el cuidado de Abelardo Oquendo. Diametración de Georgette Vallejo. 510 pp.
- Obra poética completa.* Prólogo de Roberto Fernández Retamar. (En apéndice, cuadro cronológico): "Vallejo y su época". La Habana, Casa de las Américas, 1970. 317 pp. (Reproduce el texto de la edición Moncloa.)
- Obra poética completa.* T. III de *Obras completas* de César Vallejo. Seguida de "Apuntes

biográficos de César Vallejo” por Georgette Vallejo. Lima, Mosca Azul Editores, 1974. 466 pp.

(Reproduce el texto de la edición Moncloa. Los “Apuntes biográficos” de Georgette Vallejo constituye una ampliación de los ya publicados en la edición Perú Nuevo (*Los heraldos negros*) y la edición Moncloa (*Obra poética completa*).)

Poesía completa. Edición crítica y exegética al cuidado de Juan Larrea. Precedida de una introducción: “César Vallejo. Poeta absoluto” por Juan Larrea; “Proemio editorial”, “Datos y esclarecimientos biográficos” y un “Anexo”: “Perfiles elucidatorios de la experiencia erótica de Vallejo en el Perú” por Juan Larrea. Vocabulario de las obras poéticas de Vallejo. Bibliografía de y sobre César Vallejo e índice de primeros versos. Barcelona, Barral Editores, 1978, 932 pp.

(El texto de la obra poética contiene: *Poemas juveniles*, *Los heraldos negros*, *Primeras versiones de los Heraldos Negros*, *Trilce*, *Primeras versiones de Trilce*, *Poemas esporádicos*, *Poemas póstumos* (en dos secciones): *Nómina de huesos y Sermón de la barbarie*, *España, aparte de mí este cáliz*, *Primeras versiones de España, aparte de mí este cáliz*, y, en apéndice, la tesis universitaria de Vallejo: *El romanticismo en la poesía castellana*.)

(El segundo tomo de esta edición que debía contener el aparato crítico, según anuncia el editor, no se publicó).

Poesías completas. New York. Las Américas Publishing Co., 3 t., 1969-1970.

(No incluye los “Poemas en prosa” de la edición Moncloa.)

Obras completas. Barcelona, Editorial Laia. 1976.

(Reproduce el texto de la edición Moncloa. La poesía está contenida en los volúmenes I (*Trilce/Los heraldos negros*) y III (*Poemas humanos/España, aparte de mí este cáliz + Apuntes biográficos* de Georgette Vallejo)

Poesía completa. México. Editorial Premiá, 1979. Prólogo de Carlos Meneses. (Reproduce el texto de la Editorial Moncloa.)

Obra poética completa. Edición, prólogo (“Para una definición de la escritura de Vallejo”) y cronología de Enrique Ballón Aguirre. Bibliografía. Caracas, Biblioteca Ayacucho, Editorial Galaxis, S.A., 1979. 340 pp.

(Reproduce el texto de la edición Moncloa. Incluye primeras versiones de *Los heraldos negros* y *Trilce*.)

Los heraldos negros. Buenos Aires. Losada, 1982.

Trilce. Buenos Aires, Losada, 1982. 126 pp.

Poemas humanos (Poemas en prosa/Poemas humanos). Buenos Aires, Losada, 1982, 164 pp. (Reproduce el texto de la edición Moncloa.)

Obra poética completa. Introducción (“César Vallejo entre la angustia y la esperanza”) de Américo Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 1982. 302 pp. (Reproduce el texto de la edición Moncloa.)

Poemas humanos. España, aparte de mí este cáliz. Edición de Francisco Martínez García. Introducción biográfica y crítica, notas y bibliografía de F. Martínez García. Madrid, Castalia, 1987. 272 pp.

(El editor ha consultado los facsímiles de los OM para establecer su texto, que sigue la ordenación de los poemas tales como los dispuso GV. Variantes y notas a pie de página. No incluye “Poemas en prosa”.)

Poemas en prosa, Poemas humanos, España, aparte de mí ese cáliz. Edición anotada de Julio

Vélez. Madrid, Cátedra (Colec. Letras hispánicas), 1988. Introducción de Julio Vélez. Bibliografía general. 289 pp.

César Vallejo. Obra Poética. Edición crítica de Américo Ferrari, Coordinador. Colección Archivos 4, Madrid, 1988. 753 pp.

A. 1) ANTOLOGÍAS DE LA POESÍA DE VALLEJO

Homenaje a César Vallejo. En *Nuestra España*. Paría, junio de 1938 (12 poemas).

Poesías. Selección de Manuel Beltroy. Lima, Cia. de Editores y Publicidad, 1944.

Antología de César Vallejo. Selección y prólogo de Xavier Abril. (95 poemas). Editorial Claridad, Buenos Aires, 1972. 176 pp.

Antología de César Vallejo. En Luis Monguió, *César Vallejo. Vida y obra.* (46 poemas) New York, 1952, pp.105-141.

Homenaje a César Vallejo. En *Poesía de América*, N° 5, México, enero-febrero 1954 (Selección de 59 poemas) pp. 31-97

Poemas escogido de César Vallejo. Selección y prólogo de Gustavo Valcárcel. Lima, Patronato del Libro Peruano, 1956. 125 pp.

César Vallejo. Poemas. Selección y notas de Ramiro Casasbellas. Buenos Aires, Editorial Perrot, 1958. 66 pp.

César Vallejo. Antología poética. Selección y prólogo de Gustavo Valcárcel, La Habana, 1962.

La poesía de César Vallejo. En *Visión del Perú*, N° 4, Homenaje Internacional a César Vallejo. Lima, julio de 1969 (selección de 42 poemas precedidos de una introducción).

A. 2) TRADUCCIONES DE LA POESÍA DE VALLEJO

Alemán

César Vallejo. Gedichte. Edición bilingüe. Traducción (29 poemas) y "Nachwort" por Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963. 130 pp.

César Vallejo. Trilce. Gedichte spanisch / deutsch. Edición bilingüe. Traducción de Curt Meyer-Clason y "Nachwort" y "Anmerkungen" por Alberto Pérez-Amador Adam. Rimbaud Verlagsgelesllschaft mbH, Aachen, 1998.

Francés

César Vallejo. Poèmes. Bilingüe. Traducción de André Coyné y Georgette Vallejo (9 poemas). En *Lettres Nouvelles*, n° 59, París, Octubre 1957, pp. 364-375.

César Vallejo. Etude et choix de poèmes par Claire Césa. Tunis. Société Nationale d'Édition et de Diffusion, 1963.

César Vallejo. Presentation par Américo Ferrari. Choix de textes traduits par Georgette

Vallejo. *Revus* par Américo Ferrari. Paris, Seghers, Colection Poètes d'aujourd'hui, 1967, 190 pp.

César Vallejo. Poésíe compléte. Traduit de l'espagnol (péruvien) par Gérard de Cortanze. Paris, Flammarion. 1983, 444 pp.

Inglés

Poems of César Vallejo translated by H.R. Hays (11 poemas). En "New Directions", 15, New York, Meridian Books, 1955, pp. 22-44.

Twenty Poems of César Vallejo. Translated by John Knoepfle, James Wright an Robert Bly, Madison, Minnessota, The Sixties Press, 1962.

Poemas humanos. Human Poems, by César Vallejo. A bilingual edition translated by Clayton Eshleman. New York, Grove Press, 1968, 326 pp.

César Vallejo. An anthology of his poetry. With an introduction an notes by James Higgins. Pergamon Press, Oxford, 1970 (80 poemas) 184 pp.

Trilce. by David Smith. New York, 1973.

Spain, take this cup from me. A bilingual edition by Clayto Eshleman and José Rubia Barcia. New York, Grove Press, 1974, 78 pp.

César Vallejo. Selected Poems. Selected, translated and introduced by De Dorn and Gordon Brotherston. (Edición bilingüe. 48 poemas) Penguin Books, 1976, 146 pp.

The Complete Posthumous Poetry. Translated by Clayton Eshleman and José Rubia Barcia. University of California Press. Berkeley-Los Angeles-London, 1978. XXXVIII + 339 pp. Introducción y notas de C. Eshleman.

Italiano

España, aparta de mí este cáliz. Himno a los voluntarios de la República / Spagna, allontanata da me questo calice. Inno ai volontari della Reppublica (bilingüe). Traducción anotada del primer poema de *E* por Giovanni Meo Zilio. En Giovanni Meo Zilio. *Stile e poesia in César Vallejo.* Padova, Liviana Editrice, 1960, pp. 156-193.

Poesie, di César Vallejo. Traduzione, studi introduttivi e bibliografia di Roerto Paoli (Edición bilingüe, 99 poemas). Milano, Lerici Editori, 1964, 332 pp.

Vallejo, tutte le poesie. Edizione bilingüe, a cura di Roberto Paoli (Dos volúmenes.) Milano, Accademia, 1973-1976.

Portugués

César Vallejo. Poemas. Traducao: Amálio Pinheiro. S. Paulo, De. Expresao, 1987.

B) OTRAS OBRAS DE CÉSAR VALLEJO

- Escalas melografías.* Lima, Talleres gráficos de la Penitenciaría, 1923. 123 pp.
- Novelas y cuentos completos.* Lima, Francisco Moncloa Editores, S.A. y Georgette de Vallejo, 1967. Precedido de una "Noticia" de la editorial. 328 pp. (*Escalas*: pp. 9-81.)
- Contra el secreto profesional.* Tomo I de *Obras completas*. Precedido de una breve noticia de Georgette de Vallejo. Lima, Mosca Azul Editores, 1973. 108 pp.
- Epistolario general.* Prólogo y Cronología de José Manuel Castañón, Valencia, Pre-Textos, 1982. 292 pp.
- Desde Europa. Crónicas y artículos. (1923-1938).* Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987, 456 pp.
- La calle sin nombre.* De Aymé, Marcel. Novela. Traducción de César Vallejo. Editorial futuro, Buenos Aires, 1944, 224 pág.
- En Perú. En torno al continent latino con el "Jules Michelet"* por General Mangin. Vallejo, César: Traductor del francés de. *Librería Pierre Roger, Paris, 1930.*

C) BIBLIOGRAFIA TEÓRICO-CRÍTICA

- Achugar, Hugo. "¿Trasterrados o desterrados?" texto leído en II Congreso de Escritores de Lengua Española, Caracas, Casa de Bello, 18-23 de octubre de 1981, pp. 79-85.
- Achugar, Hugo. "El poemario como acto social" en *Investigaciones semióticas (IS) 2/3*, (1982-1983), pp. 224-245.
- Achugar, Hugo. *Poesía y sociedad. (Uruguay 1880-1911)*. Arca, Montevideo, 1985.
- Adorno, Theodor W. *Notas sobre Literatura*. Ariel, Barcelona, 1962.
- Adorno, Theodor W. "Discurso sobre lírica y sociedad" en *Notas sobre Literatura*. Ariel, Barcelona, 1962, pp.53-72.
- Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra, Colección Teorema, Madrid, 1995.
- Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta, Madrid, 1994. (con Max Horkheimer)
- Agamben, Giorgio. *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducción de Tomás Segovia. Pre-Textos, Valencia, 1995.
- Alcalde, Ramón. "De judíos, dineros y Bolsas: Drummont, Bloy, Zola, Martel" en *Sitio*, N° 1, diciembre 1981.
- Alleman, Beda. "La ironía como principio literario", *Literatura y Reflexión II*, Buenos Aires, Alfa, 1976.
- Arkininstall, Christine. *El Sujeto en el exilio. Un estudio de la obra de Francisco Brines, José Valente y José Manues Caballero Bonald*. Colección Teoría Literaria: texto y crítica. Directora: Iris M. Zabala, Amsterdam, Atlanta, GA, Rapodi, 1993.
- Asmuth, Bernhard. *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre*. Westdeutcher Verlag, Opladen, 1984.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Bataille, George. *La literatura como lujo*, Versal, Madrid, 1993.
- Baudelaire, Charles. "El dandy" en *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, Madrid, 1996, pp.377-380.
- Baudelaire, Charles. *Cartas a la madre (1833-1866)*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1993.
- Baudelaire, Charles. *Correspondance II. 1860-1866*. Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1973..
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*, París, Robert Laffont, 1980.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, Colección La balsa de la Medusa, Madrid, 1996.
- Beaujour, Michel. *Miroir d'eucre. Rhétorique de l'autoportrait*, París, Seuil, 1980.
- Bekerman, Gérard. *Vocabulario básico del Marxismo*. Grupo Editorial Grijalbo, Crítica, Barcelona, 1983.
- Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 163-173.
- Benjamin, Walter. *Dirección única*. Alfaguara Literaturas, Madrid, 1987.
- Benjamin, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Gedisa editorial, Barcelona, 1996.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Ediciones península, Barcelona, 1995.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, Madrid, 1990.
- Benjamin, Walter. *Haschisch*. Taurus/Santillana, Madrid, 1995.
- Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus Humanidades, Madrid, 1991.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara Literaturas, Madrid, 1987.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Arcis, Santiago de Chile, 1997
- Benjamin, Walter. *La metafísica de la juventud*. Editorial Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona/Buenos Aires/México, 1993.
- Benjamin, Walter. *Literatura e Ideologías*. Comunicación 18, Madrid, 1972.

- Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia y otros ensayos". *Iluminaciones IV*. Taurus, Madrid, 1991.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus, Madrid, 1991.
- Benjamin, Walter. "Tentativas sobre Brecht". *Iluminaciones III*. Taurus, Madrid, 1991.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI, 12ª edición, 1985.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se disuelve en el aire*. México, Siglo XXI, 1981.
- Biron, Michel y Pierre Popovic. *Ecrire La Pauvreté*. Actes du VI Colloque international de sociocritique, Université de Montréal, Septembre 1993. Editions du Gref, Collection Dont actes n° 17, Toronto, 1996.
- Bottomore, Tom. *Diccionario del pensamiento marxista*. (Equipo editorial: Laurence Harris, V.G. Kiernan, Ralph Miliband. Con la colaboración de Leszek Kolakowski). Tecnos, Madrid, 1984.
- Boudon, Raymon y Bourricaud, Francois. *Diccionario Crítico de Sociología*. Versión castellana de la 3ra. edición (1990) realizada por Enrique Rivera, Edicial S.A., Buenos Aires, 1993.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV: *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.
- Bourdieu, Pierre. *Campo del potere e campo intellettuale*. Lerici, Milán, 1978.
- Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Les Editions de Minuit, París, 1980.
- Bourdieu, Pierre. *Literatura y sociedad*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. Ed. du Seuil, París, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Grijalbo, México, 1990.
- Bourricaud, Francois. "Indio, Mestizo y Cholo como símbolos del sistema peruano de estratificación" en *Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien*, Université de Toulouse, Caravelle 16, 1971, pp. 87-120.
- Brunhoff, Suzanne de. *La concepción monetaria de Marx*. Ediciones del Siglo, Buenos Aires, 1973.
- Brunner, José Joaquín. "El espejo trizado" en *América Latina: cultura y modernidad*, Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 15-38.
- Brunner, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidad*, Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Galilée, París, 1986.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La raison baroque de Baudelaire a Benjamin*. Galilée, París, 1984.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1974.
- Cioranescu, Alejandro. *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de la Laguna, Tenerife, 1957.
- Coblence, Françoise. "Personnages et roles dandys" en *Le dandysme. Obligation d'incertitude*, Presses Universitaires de France, París, 1988, pp. 204-236.
- Coblence, Françoise. *Le dandysme. Obligation d'incertitude*, Presses Universitaires de France, París, 1988.
- Delas, Daniel y Filliolet, Jacques. *Lingüística y poética*. Hachette, Argentina, 1973.
- Deleuze, Gilles. *Empirismo y subjetividad*. Gedisa editorial, Barcelona, 1996.
- Deleuze, Gilles. *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Paidós Studio, Básica, Barcelona/Buenos Aires/México, 1985.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós Studio, Biblioteca Básica, Barcelona, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Kafka. Para una literatura menor*. Era editorial, México, 1978.
- Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Paidós. Barcelona, 1991.
- Díaz, José Luis. "Ecrive la vie du poète: la biographie d'écrivain entre Lumieres et Romantisme", *Revue des Sciences Humaines*, T°LXXXVIII, N° 221, oct-dic, 1991.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México, 13ª edición, 1977. Traducción de Enrique Pezzoni
- Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. Paidós, Barcelona-Bs.As.-México, 1999.
- Edel, Leon. *Vidas ajenas. Principia Biographica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Ette, Ottmar. "Imagen y poder-poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana".

- Fernández Martorell, Concha. *Walter Benjamin. Crónica de un pensador*. Montesinos, Barcelona, 1992.
- Ferrari, Stefano. "Lo stilo como modalit  de l'elaborazione psichica" en *Scrittura como riparazione*. pp. 23-43.
- Ferrari, Stefano. *Scrittura come Riparazione. Saggio su litteraturae psicoanalisi*. Laterza, Firenze, 1994.
- Foucault, Michel. " Que es un autor ?". En : *Conjetural*. N 4, agosto, 1984.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona, 1980.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueologia de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid, 1997.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Hyspamerica, Buenos Aires, 1988.
- Freytag, Carl. "Der Angriff de Osterhasen. Zu den Phantasmagorien des Warentauschs" ("El asalto a la liebre de pascuas. Acerca de las fantasmagorias del intercambio de mercancías") en *Widerspruch. Münchner Zeitschrift für Philosophie*, 12 Jahrgang, Dezember, 1992.
- Frisby, David y K hnke, Klaus Christian. "Prólogo" a *Philosophie des Geldes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.
- Frisby, David. *Frammenti di Modernita*. Simmel, Krakauer, Benjamin. Il Mulino, Bologna, 1985.
- Frisby, David. *Georg Simmel*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1984.
- Frisby, David. *Georg Simmel*. Traducción de José Andrés Pérez Carballo. Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios, México, 1ra. reimpresión, 1993.
- Fruchon, Pierre. "La figure et la présence de l'étranger selon Totali  et Infini d'Emmanuel Levinas" en *L'étranger en France et en Allemagne*, pp.33-40
- Genette, Gerard. "Prólogo" en *Logique des genres littéraires*. 1977.
- Goux, Jean-Joseph. *Freud, Marx. Economie et Symbolique*. Editions du Seuil, Paris, 1973.
- Grumbrecht, Hans Ulrich. *Tod des Subjekts als Ekstase des Subjektivit t*.
- Grüner, Eduardo. "La Argentina como pentimento" *Sitio N 3*, Bs.As., 1988, pp.71-83. (publicado nuevamente en: *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 1996, pp.31-50.
- Grüner, Eduardo. "Política(s) de la interpretación. Imaginación histórica y narrativa trágica (Marx, Nietzsche, Freud)" pp. 19-36.
- Grüner, Eduardo. *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 1996.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Aproximaciones*. Procultura, Bogotá, 1986
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Insistencias*. Ariel, Bogotá, 1998.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Jorge Luis Borges. El gusto de ser modesto*. Panamericana, Bogotá, 1998
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica, México, 2. ed., 1983.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Temas y problemas de una historia social de la Literatura Hispanoamericana*. Cave Canem, Bogotá, 1989.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Teoría social de la Literatura" en *Escritura. Teoría y críticas literarias*. Año I, N  1. Caracas, enero-junio 1976.
- Gutiérrez, Alicia. *Las prácticas sociales de Pierre Bourdieu*, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 1995.
- Habermas, Jürgen. "Epílogo" a *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos de Simmel*, Georg. Ediciones Península, Barcelona, 1988.
- Halperín Donghi, Tulio. *Hispanoamérica después de la Independencia*. Paidós, Buenos Aires, 1972
- Hamburger, K te. *Die Logik der Dichtung*. Klett-Cotta, Stuttgart, 1977.
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años 60*. Fondo de Cultura Económica, México, 1 edición en español, 1991.
- Hamilton, Earl J. *El tesoro americano y la revolución de los precios en España 1501-1650*, Ariel, Barcelona, 1975.

- Harnecker, Marta. *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*. Siglo veintiuno argentina editores, Colección teoría y crítica, edición revisada y ampliada, abril de 1971.
- Herf, Jeffrey. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Traducción de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Hobson, John Atkinson. *Veblen*. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Sur, Buenos Aires, 1973.
- Jitrik, Noé. "Entre el dinero y el ser. (Lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt)". En : *Dispositio*. Volumen 1 N° 2 (1976), Department of Romance Languages, University of Michigan.
- Jitrik, Noé. *La memoria compartida*. Centro Editor de América Latina, Bibliotecas Universitarias, Buenos Aires, 1987.
- Jitrik, Noé. *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Serie Libros/3, 1992.
- Jitrik, Noé. Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica. El Colegio de México, México, 1978.
- Jitrik, Noé. *Producción literaria y producción social*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- Kohte, Flavio René. *Benjamin / Adorno: Confrontos*. Atica, Sao Paulo, 1978.
- Krysinski, Wladimir. *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, Vervuert, Frankfurt, 1995.
- Kurnitzky, Horst. *La estructura libidinal del dinero*. Traducción del alemán de Félix Blanco Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 1992.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. *El Absoluto Literario. Teoría de la Literatura del Romanticismo Alemán*, (L'Absolu Littéraire. Theorie de la Littérature su Romantisme Allemand), Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1978.
- Lagmanovich, David. "Claves de un poema de Manuel Gutiérrez Nájera" en *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*. Bulzoni, Roma, 1988, pp. 143-158.
- Lagmanovich, David. "Peregrina paloma imaginaria" en *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*. Bulzoni, Roma, 1988, pp. 143-158.
- Lagmanovich, David. *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*. Bulzoni, Roma, 1988.
- Lagmanovich, David. *Discurso poéticos*, Ediciones del Rectorado, San Miguel de Tucumán, 1999.
- Landmann, Michael. "Introducción" a *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Gedichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Köhler Verlag, Stuttgart, 1957.
- Levillain, Henriette. *L'esprit dandy. De Brummell a Baudelaire*. José Corti, Paris, 1991.
- Lucena Samoral, Manuel. "Hispanoamérica en la época colonial" en *Historia de la Literatura hispanoamericana. Epoca colonial*, Cátedra, Madrid, 1992, pp.11-33.
- Ludmer, Josefina. *Las culturas de fin de siglo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1994.
- Lukács, Georg. "La cosificación y la consciencia del proletariado" en *Historia y conciencia de clase*. Grijalbo, Sarpe, Madrid, 1969. pp. 7-159.
- Lukács, Georg. *Historia y conciencia de clase II*. Grijalbo, Sarpe, Madrid, 1969.
- Lukács, Georgy. *Historia y conciencia de clase*. Traducción de Manuel Sacristán. Título original: *Klassenbewusstsein Studien über marxistische Dialektik* (Estudios de la conciencia de clase en la dialéctica marxista). Grijalbo, Sarpe, Madrid, 1969.
- Madrigal, Luis Inigo. coord. *Historia de la Literatura hispanoamericana. Epoca colonial*. Cátedra, Madrid, 1992.
- Mallarmé, Stéphane. *Obra poética I*. Edición bilingüe, traducción de Ricardo Silva-Santisteban, Ediciones Hiperión, Madrid, 1981.
- Mallarmé, Stéphane. *Obra poética II*. Edición bilingüe, traducción de Ricardo Silva-Santisteban, Ediciones Hiperión, Madrid, 1981.
- Mallarmé, Stéphane. *Poesía*. Ediciones Librería Fausto, Buenos Aires, 1975.
- Marinello, Juan. *Once ensayos martianos*, La Habana, 1964.
- Martin, Pierre. *Argent et Psychanalyse*. Navarin Editeur, Bibliotheque des Analytica, Paris, 1984.

- Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la Economía política*. Tomos I, II y III. Fondo de Cultura Económica, Clásicos de Economía, México, 1987.
- Marx, Karl. *Introducción General a la Crítica de la Economía política/1857*. Cuadernos de Pasado y Presente, Siglo XXI, México, 1984.
- Marx, Karl. *La miseria de la filosofía*. Sarpe, Colección Los Grandes Pensadores, Madrid, 1984.
- Marx, Karl. *Manuscritos Economía y Filosofía*. Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, Madrid, 1997.
- Meschonnic, Henri. "Poétique et politique du sujet" en *Politique du rythme. Politique du sujet*. Editions Verdier, Lagrasse, 1995, pp. 187-368.
- Meschonnic, Henri. *Politique du rythme. Politique du sujet*. Editions Verdier, Lagrasse, 1995. 610 p.
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" en *Historia de la Literatura hispanoamericana. Epoca colonial*. Cátedra, Madrid, 1992, pp. 57-116.
- Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de Vanguardia" en *Revista Iberoamericana*, Nros. 118-119, Pittsburgh, 1982.
- Milhou, Alain. *Colón y la mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Casa Museo de Colón y Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid, 1983.
- Molho, Mauricio. *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Editorial Crítica, Barcelona, 1977.
- Molloy, Silvia. "Flanêries textuales : Borges, Benjamin y Baudelaire" en *Las letras de Borges y otros ensayos*, Beatriz Viterbo Editora, Colección Ensayos críticos, Rosario, 1999.
- Monteleone, Jorge J. "La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana" en *Cuadernos de Literatura*, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1989, pp.37-52.
- Moraña, Mabel. "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. XIV, n. 28, Lima, 2do semestre de 1988, pp. 229-251.
- Muschiatti, Delfina. "El sujeto como cuerpo en dos poetas de Vanguardia" , *Revista de Filología*, N° XXIII, año 1, 1988, UBA, Fac.Fil. y Letras, Inst. de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso", pp. 127-149.
- Onelack, Anne. *Was geschieht im Brief?*, Sanffenburg Colloquium, München, 1992.
- Oscar Terán. *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Pedernik, Santiago. "Campo nuestro y propiedades críticas", *Xul*, N° 6, Buenos Aires, N° 6, 1984.
- Percia, Marcelo. *Ensayo y subjetividad*. Eudeba, Secretaría de Cultura, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1998.
- Pezzoni, Enrique. "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato" en *El texto y sus voces*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986.
- Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986.
- Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa*. Tomo I. *Cuentos*. Traducción, Introducción y Notas de Julio Cortázar. Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1969.
- Rama, Angel. "El proceso autonómico : de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana". En : *Revista de la Facultad de humanidades. Recinto de Rio Piedras, Universidad de Puerto Rico*, Septiembre-Marzo 1974/1975, Núm.5-6.
- Rama, Angel. "La modernización latinoamericana. 1870-1910". En : *Hyspamérica*, XII, N 36, 1983.
- Rama, Angel. "La riesgosa navegación del escritor exiliado" Vol. XXXII, N°9, mayo 1978, Universidad Autónoma de México, pp. 1-10.
- Rama, Angel. "Los poetas modernistas en el mercado económico" en *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Fundación Angel Rama, Montevideo, 1984.
- Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Fundación Angel Rama, Montevideo, 1987.
- Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Ediciones eXcultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, 1996.

- Ramos, Julio. *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Real de Azua, Carlos. "El Modernismo y las ideologías" en *Escritura, Teoría y Crítica Literaria*, Año II, N° 3, Caracas, enero-junio, 1977.
- Rey, Alain, *Théories du signe et du sens. Lectures I*. Editions Klincksieck, París, 1973.
- Richard, Jean-Pierre. *Onze études sur la poésie moderne*. Editions du Seuil, París, 1964.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI, Bs.As, 1976.
- Rosa, Nicolás. "La escritura de lo imposible" en *Literatura Latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas*, IX Jornadas de Investigación, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*. Puntosur Literaria/Crítica, Buenos Aires, 1990.
- Rosa, Nicolás. *Hacia una lecturología. Liminares para una teoría de la lectura*. En Revista de Letras. Año 1, N°1, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1987.
- Rossi Landi, Ferruccio. *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Monte Avila Editores, Caracas, 1970.
- Rossi-Landi, Ferruccio. *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Monte Avila, Caracas, 1970.
- Rossi-Landi, Ferruccio. "Capital y propiedad privada en el lenguaje" en *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Monte Avila, Caracas, pp. 11-62.
- Rossi-Landi, Ferruccio. "Sobre el lenguaje verbal y no verbal" en *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Monte Avila, Caracas, pp. 63-92.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Ensayos argentinos de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Sarlo, Beatriz. *La modernidad periférica*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- Sartre, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948.
- Sauquillo González, Julián. "Para una "Libre Parole"" en *Michel Foucault: una filosofía de la acción*. (Premio "Centro de Investigaciones Sociológicas" (1988) Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1989, pp.385-391.
- Sazbon, José. "Historia y paradigmas en Marx y Benjamin" en *Sobre Walter Benjamin, Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Alianza-Goethe-Institut, Buenos Aires, 1993.
- Scavino, Dardo. *Nomadología (Una lectura de Deleuze)*, Ediciones del Fresno 1, Buenos Aires, 1991.
- Schnaith, Nelly. *Las heridas de narciso. Ensayos sobre el descentramiento del sujeto*. Catálogos Editora, Buenos Aires, 1990.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Cátedra, Madrid, 1991.
- Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la Década del Veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993.
- Segre, Cesare. "Al centro il corpo. Il corpo e la grammatica." en *Notizie dalla crisi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1993, pp.243-262
- Simmel, Georg. *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de Metafísica*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1950.
- Simmel, Georg. *Sull'amore*. Anabasi, Milano, 1995. (Título en alemán: Fragmente über die Liebe der platonische und der moderne Eros)
- Simmel, Georg. "El concepto y la tragedia de la cultura" en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Ediciones Península, Barcelona, 1988, pp. 204-232.
- Simmel, Georg. "Las ciudades y la vida intelectual" en *Discusión n.2. Teoría sobre los sistemas sociales*. Traducción de Garzón Valdez.
- Simmel, Georg. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Gedichte, Religion, Kunst und Gesellschaft* (Puente y puerta. Ensayos de Filosofía de la historia, Religión, Arte y Sociedad), Köhler Verlag, Stuttgart, 1957.
- Simmel, Georg. *Das Individuum und die Freiheit*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

- Simmel, Georg. El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura. Ediciones Península, Barcelona, 1986.
- Simmel, Georg. *Filosofía del dinero*. Traducción de Ramón García Cotarelo. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1977.
- Simmel, Georg. Goethe. Kant y Goethe. Para una historia de la concepción moderna del mundo. Editorial Nova, 1949.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Ediciones Península, Barcelona, 1988.
- Simmel, Georg. Sociología I y II. Estudios sobre las formas de socialización. Alianza Editorial, Madrid, 1977.
- Sombart, Werner. El burgués. Introducción a la historia espiritual del hombre económico moderno. Alianza Editorial, 1979.
- Sombart, Werner. *Significación histórica de las Doctrinas marxistas*. Buenos Aires, Biblioteca de Propaganda "Ideal Socialista", Buenos Aires, 1917.
- Starobinski, Jean. "La literatura y lo irracional" en *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, Tomo XXIX/1, N°175, Mayo 1975, Bogotá, Colombia, 1975, pp. 39-55.
- Steiner, George y Boyers, Robert. (comp.) *Homosexualidad: literatura y política*, Alianza, Madrid, 1985.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Steiner, George. *Extraterritorial*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*. Barcelona, Barral, 1972.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, México, 1990.
- Subirats, Eduardo. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela, 1995.
- Sucre, Guillermo. "Poesía Hispanoamericana y conciencia del lenguaje" en *Eco*, N° 198-200, Abril-Junio 1978
- Terán, Oscar. *Michel Foucault. Discurso, Poder y Subjetividad*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1995.
- Usandizaga, Helena. "El discurso poético: divergencias de las vanguardias hispanoamericanas" en *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y Modernidad*. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, (La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992), Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 287-297.
- Valdman, Edouard. *Les juifs et l'argent. Pour une métaphysique de l'argent*. Galilée, Paris, 1994.
- Varios. Sobre Walter Benjamin. *Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Alianza Editorial/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993.
- Vattimo, Gianni. comp. *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1999.
- Vázquez, Héctor. La investigación sociocultural. Crítica de la razón teórica y de la razón instrumental. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1994.
- Veblen, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Verlaine, Paul. *Mis hospitales y mis prisiones*. Traducción de Guillermo de Torre, Biblioteca de Traductores, Ediciones Júcar, Barcelona, 1991.
- Volkening, Ernesto. "Max Weber a la luz del materialismo histórico. A propósito de un olvidado ensayo de Franz Borkenau" . N° 168, Buchholz, Bogotá, octubre 1974, pp. 572-577.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del Capitalismo*. Ediciones Península, Barcelona, 1993.
- Weigel, Sigfrid. *Enstellte Aehnlichkeit. Walter Benjamins theorethische Schreibweise*, Fischer Verlag, Frankfurt, 1997. Traducción al español por José Amicola con el título de *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Traducción de Pablo di Masso. Ediciones Península, Colección homo sociologicus 21, Barcelona, 1980.
- Yurkievich, Saúl. *A través de la trama*. Muchnik Editores, Barcelona, 1984.

Yurkievich, Saúl. *La celebración del Modernismo*, Tusquets, Barcelona, 1976.

Yurkievich, Saúl. *Fundador de la nueva poesía latinoamericana*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

D) BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE CÉSAR VALLEJO

D.1) LIBROS

- Abril, Xavier. *César Vallejo o la teoría poética*. Editorial Taurus, Madrid, 1962.
- Abril, Xavier. Dos estudios: 1. La estilística de Trilce y una jugada de dados jamás abolirá el azar. 2. Vigencia de Vallejo. Editorial Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960.
- Abril, Xavier. *Exégesis trílceca*. Lima, 1980.
- Abril, Xavier. *Vallejo; ensayo de aproximación crítica*. Editorial Front, Buenos Aires, 1958.
- Acevedo, Guillermo Alberto. *César Vallejo*. Bogotá, Valencia/España, 1977.
- Adet, Walter. *César Vallejo*. Editorial de la Dirección de Cultura de la Provincia de Salta, Salta/Arg, 1969.
- Ángeles Caballero, César Augusto. *César Vallejo, vida y obra*. Editorial Talleres Gráficos Minerva, Lima, 1964.
- Ángeles Caballero, César Augusto. *El paisaje de Mariátegui, Vallejo y Cieza de León*. Editorial Universidad Nacional "San Luis Gonzaga", Ica/perú, 1962.
- Ángeles Caballero, César Augusto. *El signo de la cruz de César Vallejo*, Editorial Colegio Perú, Lima, 1953.
- Ángeles Caballero, César Augusto. *Los peruanismos en César Vallejo*, Editorial Universitaria, Lima, 1958.
- Ángeles Caballero, César Augusto. *Teoría y praxis de la revolución de César Vallejo*. Sin Editorial, Lima, 1989.
- Are Alo, Guillermo Alberto. *César Vallejo. Poesía en la historia*. Carlos Valencia Editores, Colombia, 1977.
- Arévalo, Guillermo Alberto. *César Vallejo, poesía en la historia*. Editorial Carlos Valencia, Bogotá, 1977.
- Arianzen, Catalina. *Ideología y política en "El tungsteno" de César Vallejo*. Universidad nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1973.
- Autores Varios. *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, 213 pag.
- Autores Varios. *Vallejo. Su tiempo y su obra*. *Actas del Coloquio Internacional*. Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992. 2 Tomos. 1994.
- Autores Varios. *César Vallejo: crítica y contracrítica*. Molinos de Viento 11. Dirección de Difusión Cultural. Departamento Editorial. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982.
- Azalgará Ballón, Enrique. *Temática de Vallejo*. (Tesis Doctoral). Editorial Facultad de Letras, Arequipa/Perú, 1945.
- Ballón Aguirre, Enrique. *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura (su Tesis) , Instituto Nacional de Cultura, Lima, Perú, 1974, 215 pp.*
- Ballón Aguirre, Enrique. *Vallejo como paradigma*. Universidad Nacional mayor de San Marcos, Lima, 1971.
- Ballón Aguirre, Enrique. *Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*. Editorial de la Universidad Autónoma de México, México, 1985.
- Bazán, Armando. *César Vallejo, dolor y poesía*. Editorial Mundo América, Buenos Aires, 1958.
- Benavides, Alonso. *César A. Vallejo; del modernismo a la modernidad*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor/Usa, 1975.
- Berry, Leslie. *César Vallejo; The architecture of the self*. California University Press, Berkeley/USA, 1985.
- Bly, Robert. *Neruda and Vallejo*. Editorial Beacon Press, Boston/USA, 1971.
- Bolón, Alma. Recherche sémasiologique sur l'écart poétique a partir d'un ensemble de poèmes de César Vallejo. *Etudes Ibériques*, Paris III, Paris, 1985.
- Bravo, Frédéric. *Les néologismes et les archaïsmes de trilce*. Editorial Université de Bordeaux III, Bordeaux/Francia, 1980.
- Britto, Robert K. *The poetry of César Vallejo*. London, 1974.

- Buxó, José Pascual. *César Vallejo: crítica y contracritica*. Molinos de Viento 11. Dirección de Difusión Cultural. Departamento Editorial Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982. 99 pág.
- Cabezas Ollas, Emilio. *Prosa creativa y prosa crítica de César Vallejo*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor/USA, 1973.
- Cabos Yépez, Luis. *Las ideas marxistas de Vallejo en "El Tungsteno"*. Editorial Amaru, Trujillo/Perú, 1946.
- Castany, Ernesto. *La agonía de César Vallejo*. Editorial del Instituto Cultural J. González, Buenos Aires, 1946.
- Castro, Arturo L. *Camada Vallejo*. Editorial Talleres Gráficos, Cuzco, 1942.
- Céa, Claire. *César Vallejo; étude et choix de poèmes*. Editeur Société National d'Édition et de Diffusion, Tunis, 1963.
- Chirinos Soto, Enrique. *César Vallejo, poeta cristiano y metafísico*. Editorial Mejía Baca, Lima, 1969.
- Coddou, Marcelo. *Significación del espacio en la obra poética de César Vallejo*. Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1973.
- Coyné, André. *César Vallejo y su obra poética*. Editorial Letras peruanas, Lima, 1958.
- Coyné, André. *César Vallejo*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.
- Cramer, Mark Jonathan. *Neruda and Vallejo in contemporary United States poetry*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor/USA, 1976.
- Delgado Bravo, Alfredo José. *Los Móviles existenciales de Trilce*. Ed. Lucas, Chiclayo/Perú, 1988.
- Delgado, Luis Humberto. *César Vallejo y Javier Heraud*. Latino América Editores, Lima, 1970.
- De Queiroz, María José. *César Vallejo. Ser e existencia*. Coimbra, 1971, 209 p.
- Escobar, Alberto. *Como leer a Vallejo*. Ed. Villanueva, Lima, 1973.
- Escobar, Alberto. Ricardo Palma, César Vallejo y J. Miguel Oviedo. Lima, 1964.
- Espejo Asturriazaga, Juan. *César Vallejo, itinerario de Hombre (1892-1923)*. Ed. Mejía Baca, Lima, 1965.
- Excell, Ernest. *César Vallejo*, Britol/Gran Bretaña, 1973.
- Farber de Aguilar, Helene J. *César Vallejo; experience and the poetic mind*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor/USA, 1975.
- Febres, York Sergio. *Peruanismos y otros orígenes y aspectos de otro vocabulario de César Vallejo*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor/USA, 1975.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1972.
- Ferrero, Mario. *César Vallejo. El hombre total*. Editorial Fértil Provincia, Chile, 1992.
- Flores, Ángel. *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliográfica e índice de poemas*. Premia Editora, México, 1982.
- Flores, Ángel. *Aproximaciones a César Vallejo*. 2 tomos. Las Américas Publishing Co., New York, 1971.
- Franco, Jean. *César Vallejo, the dialectics of poetry and silence*. Cambridge University Press, London/New York, 1976.
- Franco, Jean. *Poetry and silence, César Vallejo, sermon upon death*, Ed. Hispanic and Luso-Brazilian Councils, London, 1973.
- Fuentes, Víctor. *El cántico material y espiritual de César Vallejo*. Editorial Víctor Pozaco, Biblioteca Atlántida, Barcelona, 1981.
- Gálvez, José. *Palabras sobre César Vallejo*. Editorial de la Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú, Lima, 1938.
- Gil, Fulvio H. *Trilcedumbre; the influence of Baudelaire on the poetry of César Vallejo*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor/USA, 1985.
- González Cruz, Luis F. *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca*. Ed. Anaya-Las Américas, Long Island, 1975.
- Guzmán Ch., Jorge. *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991.
- Hart, Stephen. *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Támesis Books Publishers Ltd, London, 1987.
- Herrero, Francisco. *César Vallejo. Las novias de París*. Ediciones La Idea, Madrid, 1970.
- Higgins, James. *The poet in Perú. Alienation and the quest for a superreality*, Ed. Liverpool Monographs in Hispanic Studies, Liverpool/G.Bretaña, 1982.

- Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. Ediciones Siglo XXI, México, 1970.
- Ibañez Rosazza, Manuel. *En el mundo de Trilce*. Ed. De la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1963.
- Izquierdo Ríos, Francisco. *César Vallejo y su tierra*. Editorial Selva, Lima, 1946.
- Jácome, Gustavo Alfredo. *Estudios en la poesía de César Vallejo*. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. 1988.
- Javaherian, Cherryll Saylor. *Irony in the poetry os César Vallejo*, Ed. Lousiana State University Press, 1985.
- Keating, Timothy James. *The poetics of nostalgia; Rafael Alberti and César Vallejo*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbour/USA, 1981.
- Larrea, Juan. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Ed. De la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba/Arg, 1958.
- Larrea, Juan. *Al amor de Vallejo*. Ed. Pre-textos, Valencia, España, 1980.
- Larrea, Juan. *César Vallejo y el surrealismo*. Ed. Visor, Madrid, 1976.
- Larrea, Juan. *César Vallejo, héroe, y mártir indo-hispano*. Ed. De la Biblioteca nacional, Montevideo, 1973.
- Lellis, Mario Jorge de. *César Vallejo*. Ed. La Mandragora, Buenos Aires, 1960.
- León Ordoñez, Zolio. *Presencia del hogar en la poesía de César Vallejo*. Ed. De la Universidad Nacional, Cajamarca/Perú, 1981.
- Luszczynska, Laura B. *César Vallejo: el poema y el mundo*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbour/USA, 1975.
- Maduro, Otto. (Filósofo y sociólogo venezolano). *Mapas para la fiesta. Reflexiones latinoamericanas sobre la crisis y el conocimiento*, Centro Nueva Tierra para la promoción social y pastoral, Buenos Aires, 1993
- Marcó, Yubana. *El lenguaje conversacional en la poesía de César Vallejo*, Editorial La Espada Rota, Caracas, Venezuela, 1991.
- Martínez García, Francisco. *César Vallejo, Acercamiento al hombre y al poeta*. Editorial Colegio Universitario, León/España, 1976.
- Martos Carrera, Marco. *La poesía amorosa de Vallejo en "Los Heraldos negros" y "Trilce"*. Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Liam, 1974.
- Martos, Marcos y Villanueva, Elsa. *Las palabras de Trilce*, Seglusa Editores, Lima, Perú, 1989.
- Martínez García, Francisco. Acercamiento a la obra poética de César Vallejo, con el estudio de algunas claves olvidadas. Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1973.
- Mc Duffie, Keith. *The poetic vision of César Vallejo in "Los Heraldos Negros" and "Trilce"*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbour/USA, 1969.
- Mendoza, Alonso. *César Vallejo en el proceso de la poesía peruana*. Facultad de Letras de la Universidad Nacional mayor de San Marcos, Lima, 1941.
- Meo Zilio, Giovanni. *Stile e poesia en Césa Vallejo*. Ed. Liviane, Padova/Italia, 1960.
- Mercado, Roger. *Visión panorámica de la Obra de César Vallejo y visión de sus mejores Críticos*. Ed. Cultura, Lima, 1965.
- Monguió, Luis. *César Vallejo, Vida y Obra, Bibliografía, Antología*. Ed. Hispanic Intitut in the USA, New York, 1952.
- More, Ernesto. *Los pasos de Vallejo*. Ed. Universidad de San Marcos, Lima, 1966.
- More, Ernesto. *VALLEJO, en la encrucijada del drama Peruano*, Editado por Librería y distribuidora Bendezú, Lima, Perú, 1968, 214 pp.
- Neale Silva, Eduardo. *César Vallejo en su fase trilcica*. Ed. University of Winconsin Press, Winconsin/USA, 1975.
- O'Connor, Kevin Joseph. Sincerity, tone and anthetic sensibility. The language theory and practice os César Vallejo. Dissertation Abstracts International, Ann Arbour/USA, 1983.
- Ortega, Julio . *La teoría poética de César Vallejo*. Del Sol Editores, 1986.
- Ortega, Julio. *La teoría poética de César Vallejo*. Del Sol Editores, 1986. Printed in the USA Library of Congress.
- Ortega, Julio. *La teoría poética de César Vallejo*. Ed. Del Sol, Providence/USA, 1986.
- Osuna, Yolanda. *Vallejo, el poema, la idea*. Ed. De la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1978.
- Oviedo, Ernesto. *Paralelo entre Whitman y Vallejo*. Editorial Mejía Blanca, Lima, 1964.

- Paoli, Roberto. *Alle origini di Trilce; Vallejo fra modernismo e avanguardia*. Ed. Palazzo Giuliani, Verona/Italia, 1966.
- Paoli, Roberto. *Mapas anatómicas de César Vallejo*. Ed. Editrice d'Anna, Florencia/Italia, 1981.
- Paredes Carbonell. *César Vallejo. Tipología del Discurso poético*. Ediciones Sea, Trujillo, Perú, 1990.
- Pineda Reyes, Rafael. *Temas humanos en la obra poética de César Vallejo*. Ed. De la Universidad de San Carlos, Guatemala, 1976.
- Pinheiro, Amalio. *César Vallejo; o abalo corpográfico*. Arte para Brasil Editora, Sao Paulo, 1987.
- Pinto Gamboa, Willy. *César Vallejo en torno a España*. Cibeles Ed, Lima, 1981.
- Podestá, Guido. *Anacronismo y modernidad en César Vallejo*. Minnesota University Press, Minnesota/USA, 1987.
- Podestá, Guido. *César Vallejo; su estética teatral*. Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1985.
- Podestá, Guido. *Aproximación a los escritos y obras teatrales de César Vallejo*. Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1981.
- Poerschke, Norbert. *César Vallejos Weg vom Modernismus zur revolutionäre Dichtung*, Wilhelm Pieck Universitata, Sektion Lateinamerika, Rostock, RDA. 1979.
- Queiroz, María José de. *César Vallejo, ser e existencia*. Ed. Atlántida, Coimbra/Portugal, 1971.
- Ramírez de Reynolds, Lúgía Clemencia. *La expresión de dolor, la rebelión y la piedad en "Poemas Humanos" de César Vallejo*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbour/USA, 1970.
- Ramírez Zaborosch, Úrsula. *Del ícono de Leonardo Da Vinci a la iconografía de César Vallejo*. Editorial Universidad católica Lima, Lima, 1972.
- Ramírez, Luis Hernán. *El marxismo-lenninismo en la poesía de César Vallejo*. Lima, 1985.
- Ríos León, Carlos del. *Evocación de César Vallejo*. Ed. Sociedad de Escritores Liberteños, Trujillo/Perú. 1974.
- Robbins, Stephanie laird Malinoff. *"Persona" in the poetry of César Vallejo, Jorge Guillén y Nicanor Parra*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbour/USA, 1971.
- Rodríguez Chávez, Iván. *La ortografía poética de Vallejo*. Ed. Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1973.
- Rodríguez Peralta, Phyllis. *César Vallejo, la voz de angustia*. Ed. Playor, Madrid, 1983.
- Rojas Rodríguez, Pedro María. *César Vallejo; el poeta, el hombre*. Ed. Miguel Scorza, Lima.
- Roselli, Fernando. *Diccionario de concordancias y frecuencias del uso en el léxico poético de César Vallejo*. Ed. Universidad de Firenze, Florencia, 1977.
- Roselli, Fernando. *Elementi cromatici e fotocromatici della poesia di César Vallejo*. Facoltà di Economia e Commercio, Fireze, 1976.
- Samaniego, Antenor. *César Vallejo, su poética*. Ed. Meji baca y Villanueva, Lima, 1954.
- Sánchez, Raúl. *El tema de la orfandad en la poesía de César Vallejo*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbour/USA, 1974.
- Smith, Mary Belle. *César Vallejo*, Columbia University Press, New York, 1946.
- Soria, Fernando. *Visión agónica del hambre y escepticismo político; César Vallejo*. Ed. Literatura y Sociedad en América Latina, Salamanca/España, 1981.
- Subero, Efraín. *Notas para un estudio de César Vallejo*, Editorial Universidad Católica "Andrés Bello", Caracas, 1972.
- Taylor, J.A. *Poetry of César Vallejo*, Cambridge University Press, Cambridge/U.K., 1974.
- Vallejo, Georgette de. *Apuntes biográficos sobre poemas humanos y poemas en prosa*. Monclora editores, Lima, 1968.
- Vallejo, Georgette de. *Vallejo; allá ellos, alla ellos allá ellos*. Ed. Zalvac, Lima, 1978.
- Vegas, García, María Irene. *Trilce. Estructura de un nuevo lenguaje*. Berkeley/USA, 1981.
- Velázquez Rojas, Manuel. *Algunos aspectos de nominación zoológica en la poesía de César Vallejo*. Ed. De la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1974.
- Velázquez rojas, Manuel. *La zoología poética de César Vallejo*. . Ed. De la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lisma, 1976.
- Vélez, Julio. *España en César Vallejo. Documentos, ensayos y poemas de C. Vallejo*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1984.

- Villanueva de Pucinelli, Elisa. *La poesía de César Vallejo*. Ed. Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1951.
- Wight, Doris Teresa. Illuminations of women in Stein's Tender Buttons, Vallejo's Trilce and Artaud's "L'Omblic des Limbes". Dissertation Abstracts International, Ann Arbor/USA, 1986.
- Xirau, Ramón. *Dos poetas y lo sagrado: sobre Juan ramón Jiménez y César Vallejo*. México, 1980.
- Yurkievich, Saúl, *Su valoración de Vallejo*. Ed. De la Universidad Nacional Noreste, Chaco/Arg, 1958.

D.2) ARTÍCULOS

- A.G.P. "Vallejo en el corazón de España". En *Excelsior*, Lima, 3 de enero de 1945.
- A.T. "Vallejo y Mariátegui". En *Historia*, N°6, Lima, 1979.
- Abarca, Ludwig. "Encuentro con César Vallejo. Comentario a su obra literaria." En *Claridad*, N°7, Lima, 1979.
- Abril Acevedo, Federico. "César Vallejo, representante de la raza indoamericana". En *La Tribuna*, Lima, 27 de Junio de 1965.
- Abril de Vivero, Pablo. "Vallejo y Valdelomar en el recuerdo. En *Comercio*, Lima, 25 de Mayo de 1980.
- Abril, Xavier. "César Vallejo". En *Repertorio Americano*, José de Costa Rica, 30 de Abril de 1938. Recogido en *El Tiempo*, Bogotá, 5 de Junio de 1938 y en *Sur*, Arequipa/Perú, 16 de Septiembre de 1939.
- Abril, Xavier. "César Vallejo, poeta universal". En *Córdoba*, Córdoba/Arg, 27 de Octubre de 1964.
- Abril, Xavier. "En el XX aniversario de César Vallejo". En *El País*, Montevideo, 6 de Abril de 1958.
- Abril, Xavier. "Cine y Poesía. Chaplin y Vallejo" en *Vallejo*. Colección Ensayos: *Poetas de hoy y de siempre*, Front, Buenos Aires, 1958, pp. 191-218.
- Abril, Xavier. "Del Barroco al cubismo en la poesía de César Vallejo" en *Exégesis trílrica*, Editorial gráfica labor, 1986, pp.111-120.
- Abril, Xavier. "Vallejo y Mallarmé. La estética de *Trilce* y *Una jugada de dados jamás abolirá el azar*" en *Dos estudios*, Cuadernos del Sur, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Enero, 1960, pp.7-26.
- Abril, Xavier. "Vigencia de Vallejo" en *Dos estudios*, Cuadernos del Sur, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Enero, 1960, pp.27-39
- Abril, Xavier. Una obra en italiano sobre Vallejo. (Sobre G. Meo Zilio: *Stile e poesia in César Vallejo*). En *Thesaurus*, Bogotá, Mayo-Agosto de 1960.
- Adoum, Jorge Enrique. "César Vallejo y el derecho a la esperanza. En *El Comercio*, Lima, 19 de mayo de 1957.
- Adoum, Jorge Enrique. "Otra vez César Vallejo". En *La Prensa*, Lima. 11 de Junio de 1950.
- Aguirre, Fernando. "Entre César Vallejo y Pablo Ruís Picasso". En *La Prensa*, Lima, 26 de Septiembre de 1982.
- Alania Vera, Jorge. "Siento a Dios que camina. Vallejo a los ochenta y seis años de su nacimiento. Nuestra religiosidad y la idea de Dios en la obra de Vallejo." En *LA prensa*, Lima, 16 de Marzo. 1978.
- Alberti, Rafael. "Los poetas del mundo defienden el pueblo español." En *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 28 de Agosto de 1937.
- Alcántara, Manuel. "Con un palo y también con una sogá". En *La estafeta Literaria*, N°638, Madrid, 1978.
- Alegría, Ciro. "La tierra de Vallejo". En *Expreso*, Lima, 26 de mayo de 1962.
- Alfaya, Javier. "Vallejo como pretexto". En *El país*, Madrid, 20 de junio de 1976.
- Allué y Morer, Fernando. "César Vallejo, acercamiento al hombre y al poeta, de Francisco García Martínez. (Reseña)." En *Poesía Hispánica*, N°291, Madrid, 1977.
- Alonso, Rodolfo. "La dialéctica de la poesía y el silencio. Crítica al libro de Jean Franco." En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°415, Madrid, 1985.
- Alonso, Rodolfo. "Vallejo en París: los años duros" en *Cuadernos Hispanoamericanos N° 397*, Madrid, Julio 1983, pp.149-153.
- Alosysius, (Luis Góngora). "Los Heraldos Negris"; versos por César Vallejo". En *Crónica*, Lima, 28 de Julio de 1919.
- Andrade, Raúl. "Exhumación de César Vallejo". En *El Tiempo*, Bogotá, 22 de Julio de 1960.

- Andreu, Alicia G. "Una relectura de Fable salvaje" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.243-250.
- Andueza, María. "Vallejo: recreación de lo coloquial" en *Plural*, México, Segunda época, Vol. XIII-III, Número 147, Diciembre de 1983, pp.59-63.
- Angeles Caballero, César A. "Peruanismos en el teatro vallejiano" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.295-304.
- Ángeles Caballero, César Augusto. "César Vallejo, periodista". En *Crónica*, Lima, 6 de junio de 1960.
- Ángeles Caballero, César Augusto. "Epistolario de César Vallejo". En *El Expreso*, Lima, 21 de noviembre de 1978.
- Ángeles Caballero, César Augusto. "Vallejo y el paisaje romántico". En *Crónica*, Lima, 10 de octubre de 1960.
- Anónimo. "Antología poética. Reseña". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°158, Madrid, 1963.
- Anónimo. "Hablando con el Señor Valdelomar". En *La reforma*, Trujillo/Perú, 4 de mayo de 1918; recogido en *Balnearios*, Lima, 26 de mayo de 1918.
- Anónimo. "Los Heraldos Negros". En *El tiempo*, Lima, 31 de marzo de 1918.
- Anónimo. "Los Heraldos Negros". En *La prensa*, Lima, 24 de julio de 1919.
- Aragón, Luis. "César Vallejo, poète perouvien." En Aragón, Luis, *L'Oevre poetique*, Tomo 7, Librairie Gallimard, París, 1979.
- Arciniega, Rosa. "El elogio póstumo de César Vallejo". En *El tiempo*, Bogotá, 29 de mayo de 1938. Recogido en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 30 de abril de 1938.
- Arciniega, Rosa. "Los escritores obreros". En *La mañana*, Montevideo. 7 de agosto de 1960.
- Arciniega, Rosa. "Presencia ejemplar de Vallejo en el Perú". En *EL Universal*, Caracas, 2 de abril de 1957.
- Arenas, Rafael. "Ceremonia en Montparnasse". En *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Arias Larreta, Abraham. "César Vallejo; indoamérica y hispanidad. En *América*, N°1-3, La Habana, 1957.
- Arista, Luis. "César Vallejo visto por Neruda". En *El comercio*, Lima, 27 de abril de 1975.
- Arrau, Sergio C. *Mi Vallejo: París ... y los caminos*, obra de teatro (drama) para un solo actor en *Gestos*, 16, Noviembre, 1993.
- Arriola Grande, Maurilio. "César Vallejo". En *La Crónica*, Lima, 6 de mayo de 1956.
- Arriola Grande, Maurilio. "Equivocación sentimental de César Vallejo". En *La Prensa*, Lima, 18 de diciembre de 1955.
- Astraña Marín, Luis. "Los nuevos vates del Allá". En *El imparcial*, Madrid, 20 de Septiembre de 1925.
- Ayala, José Luis. "César Vallejo y la prisión". En *El comercio*, Lima, 7 de mayo de 1978.
- Ayala, José Luis. "Vallejo: poeta de la condición humana. Personalidad y obra del poeta." En *EL comercio*, Lima, 16 de abril de 1978.
- Ayora, Jorge R. "Ángel Flores, aproximaciones a César Vallejo. Reseña". En *American Literary Review*, N°1, Pittsburgh, 1973.
- Aznar Soler, Manuel. "Apelación desde Madrid a los escritores hispanoamericanos" documento final de todas las delegaciones hispanoamericanas" y "Las delegaciones extranjeras" en *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura (Valencia - Madrid - Barcelona - París, 1937) Vol.II, Edita Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. pp.211-225.
- Aznar Soler, Manuel. "La delegación peruana" en *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura (Valencia - Madrid - Barcelona - París, 1937) Vol.II, Edita Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. pp.196-210.
- Aznar Soler, Manuel. *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura (Valencia - Madrid - Barcelona - París, 1937) Vol.II, Edita Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

- Bacacorzo, Xavier. "En busca del perfil de la muerte de Vallejo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.21-26.
- Bajarlía, Juan Jacobo. "De Vallejo al absurdo y al Zen." En *La Voz del Interior*, Córdoba/Arg, 16 de junio de 1965.
- Bajarlía, Juan Jacobo. "Vallejo. Poeta existencialista." En *La Voz del Interior*, Córdoba/Arg, 16 de junio de 1965.
- Ballesteros de Martos, A. (B. de M.). "César Vallejo: Rusia en 1931". En *El Sol*, Madrid, 29 de julio de 1931.
- Ballón Aguirre, Enrique. "César Vallejo en Viaje a Rusia" en *Hispanamérica. Revista de Literatura*. N° 18. Año VI, Diciembre 1977, pp. 3-30.
- Ballón Aguirre, Enrique. "La escritura escénica de Vallejo". pp.9-25.
- Ballón Aguirre, Enrique. "Metasbilidad interpretativa en la traducción de la poesía vallejiiana" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.427-466.
- Ballón Aguirre, Enrique. "Textología y Metafrasis" en *Dispositio (Polémica)*, vol. II, N° 5-6, Department of Romance Languages, University of Michigan, pp.239-252
- Bareiro Saguier, Rubén. "César Vallejo y el mestizaje cultural" pp. 7-14 discussion pp.15-18.
- Bazán Armando. "Unamuno, Huidobro, Larrea". En *El Comercio*, Lima 16 de febrero de 1958.
- Bazán, Armando. "César Vallejo: Dolor y poesía". En *La Crónica*, Lima, 18 de marzo de 1959.
- Bazán, Armando. "Paría ante la mirada de Vallejo". En *El comercio*, Lima, 16 de abril de 1958.
- Bazán, Armando. "Vallejo en el invierno del '24". En *El comercio*, Lima, 22 de julio de 1958.
- Bazin, Robert. "Noticia sobre Vallejo". En *La Gaceta Literaria*, N°13, Buenos Aires, 1958.
- Belli, Carlos Germán. "En torno a Vallejo" en *Revista Iberoamericana: Estudios sobre César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 159-164
- Bellini, Giuseppe. "Vallejo-Neruda. Divergencias y convergencias" en *Hoy es Historia*, Año IX, N° 53, Septiembre-Octubre 1992, Montevideo, pp. 55-65. y en *Cuadernos Hispanoamericanos N°9*, 454-455, Madrid.
- Bendezú, Edmundo. "Visión española de la muerte según Vallejo" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 55-58.
- Bendezú, Francisco. "La muerte de César Vallejo". En *La Gaceta de Lima*, N°7, Lima, 1959.
- Bergamin, José. "Intensidad y altura de la poesía de C.V." en *Índice de artes y letras*, Año XIV, Núm. 134, España, Marzo de 1960.
- Biondi, Juan y Zapata, Eduardo. "Oralidad y representación en el poema LXXV" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.103-112.
- Blasco Garzón, Manuel. "Poesías completas de César Vallejo". En *España Republicana*, LA Plata/Arg., 20 de Enero de 1950.
- Boero, Mario. "La solidaridad y los pobres" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 69-86. (Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nros. 456-57, 1988)
- Bolaños, Reynaldo. "El atraso de César Vallejo". En *Guerrilla* (s/f), Lima, 1927.
- Bravo, José Antonio. "La casa callada de Vallejo". En *Araucaria de Chile*, N°43, Madrid, 1988.
- Bravo, José Antonio. "Oposiciones complementarias en la temática de *Los Heraldos Negros*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.55-70.
- Buendía, Felipe. "Horror del exilio (orfandad sin distancia). En *La crónica (cultural)*, Lima, 1 de Febrero de 1981.
- Buendía, Felipe. "Orfandad y prisión en Vallejo. Análisis del Estudio de Félix Grande." En *El comercio*, Lima, 29 de Agosto de 1979.

- Bueno Chávez, Raúl. "Obra poética Completa de César Vallejo". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°13, Lima, 1981.
- Buxó, José Pascual. "César Vallejo: "Intensidad y altura" " en *César Vallejo: crítica y contracritica*. Molinos de Viento 11. Dirección de Difusión Cultural. Departamento Editorial. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982. pp. 89-98.
- Buxó, José Pascual. "Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo" en *César Vallejo: crítica y contracritica*. Molinos de Viento 11. Dirección de Difusión Cultural. Departamento Editorial. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982. pp. 73-88.
- Buxó, José Pascual. "Trilce I y el conflicto de la exégesis" en *César Vallejo: crítica y contracritica*. Molinos de Viento 11. Dirección de Difusión Cultural. Departamento Editorial. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982. pp. 25-71.
- Buxó, José Pascual. "Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo" en *César Vallejo: crítica y contracritica*. Molinos de Viento 11. Dirección de Difusión Cultural. Departamento Editorial. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982. pp. 7-23.
- Buxó, José Pascual. "Vallejo: el estatuto oral de la epopeya" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 65-72.
- Cabel, Jesús. "El rostro humano de Vallejo a través de su epistolario" en *Enlace, Revista de Literatura Hispanoamericana*, 2, pp.11-13.
- Calle, Belisario. "Epístola fraterna". En *Sur*, Arequipa/Perú, 16 de Septiembre de 1939.
- Cándido (Carlos Luis Álvarez). "La viuda". En *Diario de León*, León/España, 11 de diciembre de 1985.
- Carpentier, Alejo. "La muerte de César Vallejo". En *Les Lettres Nouvelles*, París, 1938; recogido en *Carpentier por Sí mismo*, Boletín, La Habana, 15 de diciembre de 1974.
- Carpentier, Alejo. "Palabras de César Vallejo. Concepto de Vallejo en torno a la poesía nueva." En *El Nacional*, Caracas, 7 de diciembre de 1957.
- Carrau, Juan A. "La poesía de César Vallejo". En *Centro*, Buenos Aires 7 de diciembre de 1953.
- Casasbellas, Ramiro de. "César Vallejo, según su viuda." En *Primera Plana* Buenos Aires, 28 de enero de 1969. Recogido en *Diario Expreso*, Lima, 6 de febrero de 1969.
- Cassou, Jean. "Recuerdo de Vallejo". En *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Castagnino, Raúl H. "Dos narraciones de César Vallejo" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 321-340.
- Castañeda Vielakamen, Esther. "Estereotipos y relaciones de género en Escalas melografiadas y Fabla salvaje" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.251-262.
- Castañón, José Manuel. "Las viudas abusadoras". En *Cuadernos del Norte*, N°38, Oviedo/España, 1986.
- Castañón, José Manuel. "La duda vallejana" en *Ciencia y Cultura*. Revista de la Universidad Nacional del Zulia. Año 2, Julio-Agosto-Septiembre 1957, N° 7, Maracaibo, Venezuela, pp. 129-133.
- Castañón, José Manuel. "Prólogo a *Cartas. 114 Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*", Santiago de Chuco, 10 de marzo de 1974" pp.9-14.
- Castellanos, Eduardo. "Trascendencia de Vallejo". En *Índice Literario*, Caracas, 14 de noviembre de 1961.
- Castro Arenas, Mario. "Gerardo Diego. El amigo entrañable de Vallejo." En *El correo*, Lima, 15 de noviembre de 1964.
- Castro Arenas, Mario. "¿A quién pertenece César Vallejo?". En *El correo*, Lima, 20 de noviembre de 1964.
- Castro Arenas, Mario. "El cronista César Vallejo". En *La prensa*, Lima, 29 de mayo de 1960.
- Castro Arenas, Mario. "Algunos rasgos estilístico de la poesía de César Vallejo" en *Cuadernos Americanos* N°5, Septiembre-Octubre de 1968, Vol. CLX, México, 1968, pp.189-212.

- Castro, Victor, "Así es la vida. Reseña de la antología de Juan Antonio Massone". En *Atenea*, N°446, Concepción/Chile, 1982.
- Chabas, Juan. "Vallejo, Neruda y Paz." En *Texto crítico*, N°9, Xalapa/Méx, 1978; en: Feitos, Francisco, E., *Notas a una crítica olvidada sobre Vallejo, Neruda y Paz*.
- Chang Rodríguez, Raquel. "Tres poetas peruanos: Chocano, Eguren, y Vallejo. Reseña del libro de Phyllis Rodríguez Peralta". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°20, Lima, 1984.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. "La superación del modernismo en las crónicas de César Vallejo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.345-356.
- Chan-Rodríguez, Eugenio. "Sobre la angustia y las alteraciones lingüísticas en César Vallejo" en *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, Año II, N° 5, Lima, Perú, 1er. semestre 1977, pp. 49-55.
- Chávez, José A: "Relectura de Vallejo". En *El expreso*, Lima, 6 de mayo de 1976.
- Chiappo, Leopoldo. "La personalidad de Vallejo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.27-36.
- Chirinos Sotos, Enrique. "El Homenaje a Gerardo Diego". En *La prensa*, Lima, 22 de noviembre de 1964.
- Chirinos Sotos, Enrique. "La amistad de Vallejo y Diego". En *La prensa*, Lima, 24 de noviembre de 1964.
- Chirinos Sotos, Enrique. "Palabras sobre Vallejo". En *La prensa*, Lima, 26 de abril de 1958.
- Chirinos Sotos, Enrique. "Piedra blanca sobre piedra Negra". En *La prensa*, Lima, 16 de abril de 1961.
- Chirinos Sotos, Enrique. "Vallejo, hermano ausente y doloroso". En *La prensa*, Lima, 15 de abril de 1958.
- Chirinos, Eduardo. "Mito y Alegoría en *Trilce XLIV*: una contribución a la crítica" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.113-118.
- Cisneros, Antonio. "Vallejo, cronista de sí mismo y de su tiempo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.339-344.
- Clovis (Luis Varela y Orbegoso). "Los Heraldos Negros". En *El comercio*, Lima, 31 de julio de 1919.
- Codina, Hilda. "Sobre el morir en los *Heraldos Negros*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.71-78.
- Cohen, J.M. "César Vallejo, poeta original en este siglo". En *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Concha, Jaime. "César Vallejo; the dialectics of poetry and silence, by Jean Franco." En *Ideologies and Literature*, N°1, Minneapolis/USA, 1978.
- Corbalán, Pablo. "Aclaraciones sobre César Vallejo". En: *Infamaciones de Artes y Letras*, Madrid, 18 de septiembre de 1969.
- Corbalán, Pablo. "Estancias de César Vallejo en España. Con un poema y un artículo rescatado". En: *Informaciones de Artes y Letras*, Madrid, 4 de septiembre de 1969.
- Cornejo Polar Antonio. "Entrevista: "Vallejo, la voz genial del pueblo" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 111-115.
- Cornejo Polar, Antonio y Paoli, Roberto. "Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario" en *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, Año VI, N° 12, Lima, Perú, 2er. semestre 1980, pp. 257-263.
- Cornejo Polar, Antonio. "La universalización de una experiencia nacional" en "Cuatro estudios sobre César Vallejo: ponencias presentadas en la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos San Gall, 25 y 26 de Noviembre de 1988" publicados en *La Torre (NE)*, Año III, Núm.12, pp.673-684.

- Cornejo Polar, Antonio. "Prólogo" a César Vallejo: Teatro Completo, Edición de Guido Podestá, pp. 9-16
- Cornejo Polar, Antonio. "Vallejo: la nostalgia de la oralidad (notas sobre "Pedro Rojas")" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.181-192.
- Correa, Gustavo. "César Vallejo (1892-1938). Sobre la obra de Luis Monguió. Reseña." En *Hispanic Review*, Vol.22, Philadelphia/USA, 1954.
- Cortés Huerto, Víctor. "César Vallejo; a cuarenta y dos años de su muerte". En *El correo*, Lima, 16 de abril de 1980.
- Cortéz Núñez, Guillermo. "Vallejo, El "fracasado". En *EL Expreso*, Lima, 21 de marzo de 1982.
- Coyné, André. "Actualidad de un debate: Vallejo, Breton Maiakovski". En *Zona Carga y Descarga*, N°3, San Juan/Pto. Rico, 1973.
- Coyné, André. "César Vallejo, poete de l'homme". En *Les Lettres Nouvelles*, N°53, París, 1957.
- Coyné, André. "Cuando César Miró edita a César Vallejo". En *Centauro*, N°3, Lima, 1950.
- Coyné, André. "Las ediciones de Vallejo en España". En *El País*, Madrid, 25 de marzo de 1979.
- Coyné, André. "Situación a Vallejo". En *Camp de l'Arpa*, N°71, Barcelona, 1980.
- Coyné, André. "Vallejo, España y la muerte". En *El Mundo de la Cultura*, Córdoba/Méx, 28 de abril de 1963.
- Coyné, André. "A propósito de *Novelas y cuentos completos* de César Vallejo" en *Visión del Perú. Revista de Cultura*, N° 2, Agosto de 1967, pp. 59-61.
- Coyné, André. "El lugar de Vallejo en la literatura peruana" en "Cuatro estudios sobre César Vallejo: ponencias presentadas en la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos San Gall, 25 y 26 de Noviembre de 1988" publicados en *La Torre (NE)*, Año III, Núm.12, pp.685-700.
- Coyné, André. "Releyendo *Los poemas de París*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.193-206.
- Coyné, André. "Situación a Vallejo" en *Camp de l'arpa*, Revista de Literatura, N°71, Año II, Barcelona, España, Enero 1980, pp.19-23.
- Coyné, André. "Vallejo y el Surrealismo" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 243-302.
- Coyné, André. "Sobre José María Valverde; César Vallejo y La palabra inocente." En *Mar del Sur*, N°11, Lima, 1950.
- Criado Romero, Víctor. "Vallejo ¿mesiánico o misántropo?" En *La prensa*, Lima, 16 de abril de 1980.
- Curutchet, Juan Carlos. "Nota de lectura de César Vallejo; "Los Heraldos Negros". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°271, Madrid, 1973.
- De Torre Guillermo. "Reconocimiento Crítico de César Vallejo" en *Revista Iberoamericana* Vol. XXV, Enero-Junio 1960, N° 49, Patrocinada por la Universidad de Iowa, pp.45-58.
- Decter, Mary. "La piedra y la masa: un análisis comparativo de dos textos" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 73-77.
- Delano, Luis Enrique. "Para el recuerdo de César Vallejo". En *El Nacional*, México, 5 de abril de 1950.
- Delgado Bravo, Alfredo José. "Los móviles de *Trilce*. Cosmovisión-Estilo-Mensaje" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.119-132.
- Deredita, John F. "Vallejo interpreted, Vallejo translated". En *Diacritics*, N°4, Syracuse/New York, 1978.
- Díaz Casanueva, Humberto. "En el aniversario Heroico de César Vallejo". En *Pro Arte*, N°86, Stgo. De Chile, 1950.

- Díaz Casanueva, Humberto. Reseña de *Poesías Completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1949. En *Pro Arte*, N°86, Stgo. De Chile, 1950.
- Díaz Mateos, Manuel s.j. : "Dolores con rejas de esperanza. Profecía y mesianismo en César Vallejo" en "César Vallejo" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 53-68. (1: Introducción; 2: Profecía y mesianismo; 3: "Hallazgo de la vida"; a) "Un cuerpo para el alma del cuerpo"; b) "Dolores con rejas de esperanza"; c) "Sólo la muerte morirá"; d) "Se amarán todos los hombres"; 4: Conclusión: "un solo ritmo: Dios".)
- Díaz Ortiz, Pedro. "La poesía de César Vallejo en su primer estudio y traducción al francés" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.369-376.
- Díaz Sosa, Carlos, "César Vallejo y su melancolía". En *El universal*, Caracas, 26 de noviembre de 1957.
- Diego, Gerardo, "Recuerdo de César Vallejo". En *Informaciones de Artes y Letras, Suplemento*, Madrid, 1978.
- Domínguez, L.A. "César Vallejo exhaustivo". En *Revista de la Universidad de México*, N°2, México, 1970.
- Donaire Belaúne, Jorge. "Vallejo y León Baránderan". En *El Correo*, Lima, 11 de mayo de 1981.
- Driskell, Charles B. "César Vallejo y el 'mito' del indio en un poema de *Trilce*" en *Mester*, Revista Literaria de los Estudiantes Graduados, Departamento de Español y Portugues de la Universidad de California en Los Angeles, Vol. VII, Nros. 1 y 2, Mayo 1978, pp. 9-19.
- Durand Flores, José. "Los vallejistás y Perú". En *La prensa*, Lima, 10 de julio de 1960.
- Eielson, Jorge Eduardo. "Verbo místico y humano de César Vallejo". En *Peruanidad (s/F)*, Lima, 1943.
- Elgado, Washington. "Vallejo, un clásico". En *El Comercio*, Lima, 1978.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Nachwort zu Gedichten César Vallejo". En *César Vallejo: Gedichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/RFA, 1963.
- Escobar, Alberto. "Lecturas de Vallejo: Mistificación y Desmitificación" en *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität - Berlin, 7-9 junio, 1979*, Tübingen, Niameyer, 1981, pp. 19-40.
- Espejo Asturrizaga, Juan. "Valdelomar y Vallejo". En *El comercio*, Lima, 1961.
- Espinosa Egoavil, Jorge. "Vallejo en las cercanías del Huanuco". En *Kotosh*, N°3, Huanuco/Perú, 1978.
- Esquerre, Federico. "Los versos de César Vallejo y los Zoilos". En *La Reforma*, Trujillo/Perú, 1917.
- Falcón, César. "Vallejo, la más legítima voz del Perú". En *Jornada*, Cuzco, 9 de noviembre de 1940.
- Falcón, Jorge. "César Vallejo, el poeta que murió del Hambre. En *Excelsior (s/f)*, Lima, 1940.
- Falcón, Jorge. "La muerte de César Vallejo". En *Orto*, N°4, Manzanillo/Cuba.
- Farias, Victor. "Experiencia de la finitud e historicidad: César Vallejo y la reflexión dialéctica" en *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität - Berlin, 7-9 junio 1979*, Tübingen, Niameyer, 1981, pp. 95-136.
- Farias, Victor. "La estética de César Vallejo" en *Araucaria de Chile*, N° 25, 1984, pp. 58-81.
- Feito, Francisco E. "Notas a una crítica olvidada sobre Vallejo, Neruda y Paz" en *Texto Crítico 9*, Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México, Año IV, N° 9, Enero a Abril de 1978, pp. 184-204.
- Fernández Figueroa, Juan. "César Vallejo 1937-1956." En *El Universal*, Caracas, 5 de febrero de 1957.
- Ferrari, Américo. "El lugar de España en los poemas de París" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 59-64.

- Ferrari, Américo. "Vallejo y Vallejos. La recepción." en "Cuatro estudios sobre César Vallejo: ponencias presentadas en la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos San Gall, 25 y 26 de Noviembre de 1988" publicados en *La Torre (NE)*, Año III, Núm.12, pp.701-715.
- Ferrero, Mario. "Imagen Humana de César Vallejo". En *La Nación*, N° 27, Stgo. De Chile, 1958.
- Foffani, Enrique. "De la constitución del sujeto en *Trilce*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.119-132.
- Forgues, Roland. "Vallejo: el afán de universalidad" en *La espiga miliciana*, Editorial Horizonte, Lima, Perú, Abril 1988, pp.37-38,
- Franco, Jean. "La 'desautorización' de la voz poética en dos poemas de Vallejo" en *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität - Berlin, 7-9 junio 1979*, Tübingen, Niameyer, 1981, pp. 54-63.
- Franco, Jean. "Vallejo and the Crisis of the Thirties" en Vallejo" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 42-48.
- Fresedo, Orlando. "Tránsito de angustia de César Vallejo". En *Diario de Hoy*, San Salvador, 20 de junio de 1954.
- Fuente, Nicanor de la. "Un recuerdo de Vallejo". En *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1944.
- Fuente, Pablo de. "Recordando a un amigo muerto. Como era César Vallejo". En *El sol*, Madrid, 25 de setiembre de 1938.
- Fuentes, Victor. "La constante cinematográfica en *Poemas Humanos*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.207-220.
- Gaos, Vicente. "Auscultación de César Vallejo". En *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1944.
- García Álvarez, José Luis. "César Vallejo; poeta de una raza." En *La Nueva España*, Oviedo/España, 9 de abril de 1978.
- García Barrón, Carlos. "La angustia vital de César Vallejo a través de su epistolario" en *Buletin Hispanique*, Tomo LXXXVIII, N° 3-4, Julio-Diciembre 1986, Bordeaux, pp. 457-463.
- García Bedoya Maguina, Carlos. "Reseña de Podestá, Guido, *César Vallejo: su estética teatral*". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°25, Lima, 1987.
- García, Antonio José. "20 años de la muerte de César Vallejo." En *El universal*, Caracas, 1 de abril de 1968.
- Garrido, José Eulogio. "Ha muerto en París el poeta César Vallejo." En *La Industria*, Trujillo/Perú, 16 de abril de 1938.
- Gastón, Roger (Ezequiel Balarezo Pinillos). ""Los Heraldos Negros" versos de C. Vallejo". En *La prensa*, Lima, 1 de Septiembre de 1919.
- Gazzolo, Ana María. "Víctor fuentes; el cántico material y espiritual de César Vallejo. Reseña". En *Revista Hispanoamericana*, N°390, Madrid, 1982.
- Gazzolo, Ana María. "El cubismo y la poética vallejana" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994.
- Gibson, Percy. "Anímula, vagula, blandula." En Monguió, Luis, *César Vallejo, Vida y Obra*, Arequipa/Perú, 1938.
- Gibson, Percy. "El Cholo en París". En *Palabra*, N°7, Arequipa/Perú, 1944.
- Gicovate, Bernardo. "De Rubén Darío a César Vallejo: una constante poética" en *La Torre*, Revista General de la Universidad de Puerto Rico, Año XIII, Núm. 49, Enero-Abril 1965, Puerto Rico, pp.27-44
- Gómez Rojas, Juan. "Vallejo en la raíz universal de Callao. " En *La crónica* Lima, 6 de septiembre de 1981.
- Gómez, Livio. "Vallejo como tema de la poesía peruana. " En *Garcilaso*, Lima, 1978.
- González Montes, Antonio. "El amor en la narrativa de Vallejo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.263-272.

- González Ruano, César. "César Vallejo." En *Diario del Hoy*, San Salvador, 23 de mayo de 1954.
- González Viana, Eduardo. "¿Vive aquí César Vallejo?". En *La Prensa*, Lima, 19 de abril de 1975.
- González Vigil, Ricardo. "La dimensión religiosa en *Los heraldos negros*" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 96-109.
- González Vigil, Ricardo. "La espuma dialéctica en un poema de Vallejo" en *Lexis*, Revista de Lingüística y Literatura, Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, Vol. V, Núm. 1, Julio 1981, pp.133-169.
- González Virgil, Ricardo. "Teatro completo de César Vallejo. Reseña." En *El Comercio*, Lima, 15 de abril de 1979.
- González Virgil, Ricardo. "Teatro inédito de César Vallejo". En *El comercio*, Lima, 15 de diciembre de 1982.
- Gonzalo Coronado, José Luis. "Los precursores del boom. Cuatro escritores peruanos: Palma. Mariátegui, Vallejo y Arguedas." En *Mundo Hispánica*, Madrid, 1976.
- González Bermejo, Ernesto. Georgette Vallejo: como una estela de su muerte. En *Triunfo*, N°691, Madrid, 1976.
- González Virgil, Ricardo. "Jaque a la crítica". En *El comercio*, Lima, 1978.
- Grande, Félix. "¿Quién fue la Andina y la dulce Rita?" En *Insula*, N°386-387, Madrid, 1979.
- Grande, Félix. "A César Vallejo". En *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Grande, Félix. "Una lección de angustia radical". En *El país*, 15 de abril de 1988, Madrid, 1988.
- Gruber, Manuel Darío. "El tungsteno." En *Cultura Universitaria*, N°96-97, Caracas, 1967.
- Guillén, Nicolás. "Adhesión a Vallejo". En *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Guillén, Nicolás. "Mariátegui, Vallejo." En *Juventud rebelde*, La Habana, 2 de Marzo de 1970.
- Gurméndez, Carlos María. "Una obra sobre César Vallejo" En *Índice de Artes y letras*, N°80, Madrid, 1955.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Celan y Vallejo: la poesía ante la destrucción" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 49-54.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo" en *César Vallejo. Obra Poética*, Edición crítica, Américo Ferrari Coordinador, Colección Archivos, Unesco, España, 1988, pp. 501-538.
- Gutiérrez, Gustavo. "Entrevista: Vamos a hablar de Vallejo" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 116-123.
- Hart, Stephen. "César Vallejo; epistolar general". Prólogo de J.M. Castañón. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, N°2, Ottawa/Canadá, 1985.
- Hart, Stephen. "El arcaísmo y la motivación etimológica en *Trilce* de César Vallejo" en Fascicolo 57-58, ciclo XV, Vol. VIII, Giugno-Dicembre 1984-Giugno 1985.
- Hath-Terr, Emilio. "La idea de la muerte en poemas." En *Amauta*, N°4, Lima, 1926.
- Hays, H.R. "The passion of César Vallejo." En *New Directions*, N°15, New York, 1955.
- Henderson, Carlos. "Por una poética en la crítica vallejana: las leyes del verso en Vallejo." en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, N°25, Lima, 1er. semestre de 1987, pp.81-87.
- Henríquez, Enrique, C. "Un recuerdo personal de César Vallejo." En *Revista de Cultura*, N°8, Cochabamba/Bolivia, 1979.
- Hernández Cobo, José M. "Enfoques; César Vallejo. En *revista de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales*, Guatemala, 1957.
- Hernández Novás, Raúl. "Acerca de *Trilce*" en *Casa de las Américas*, N° 169, Año XXIX, Julio-Agosto 1988, La Habana, Cuba, 1988, pp. 12-22.
- Hernández Novás, Raúl. "Desde Europa: un libro imprescindible" en *Casa de las Américas*, Año XXIX, N° 170, Setiembre-October 1988, pp. 122-130.
- Hernández, Mario. "La humana palabra de César Vallejo". En *Diario de Hoy*, San Salvador, 3 e mayo de 1953.

- Herrera, Favio. "Se ha superado a César Vallejo?". En *La tribuna*, Lima, 19 de julio de 1964.
- Herrero, Angel. "César Vallejo. Poética del habla. De *Trilce* a *Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*" en *Revista de Occidente*, Tercera época, N° 19, Mayo 1977, pp.60-64.
- Higgins, James. "César Vallejo; la alienación del provinciano desarraigado". En *Camp de l'Arpa*, N°71, Barcelona, 1981.
- Higgins, James. "Los poetas enajenados." En *Insula*, N°332-333, Madrid, 1974.
- Higgins, James. "Vallejo, traducido al italiano." En *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Higgins, James. "César Vallejo: La alienación del provinciano desarraigado" en *Camp de l'arpa*, *Revista de Literatura*, N°71, Año II, Barcelona, España, Enero 1980, pp.13-18.
- Higgins, James. "El absurdo en la poesía de César Vallejo" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 217-242.
- Hirschmann, Jack. "2Poemas Humanos". En *Free Press*, Los Ángeles/USA, 1968.
- Iduarte Andrés. "César Vallejo." En *Hora de España*, N°19, Barcelona 1938.
- Iduarte Andrés. "César Vallejo ha caído". En *Hora de España*, N°20, Barcelona 1938.
- Igreda Huamán, Gustavo. "César Vallejo, inmortal". En *La tribuna*, Lima, 1964.
- Izquierdo Ríos, Francisco. "Santiago de Chuco y César Vallejos". En *La prensa*, Lima, 1 de enero de 1947.
- Jibaja C. Eduardo. "Cuando César Vallejo es índice nacional." En *Talleres Gráficos "El nacional"*, Sullana/Perú, 1951.
- Jibaja C. Eduardo. "Microcosmos de Neruda, Vallejo y García Lorca. En *Estafeta Literaria*, N°579, México, 1976.
- Juin, Hubert. "La pasión de César Vallejo". En *LE monde*, París, 16 de diciembre de 1983.
- Kaliman, Ricardo J. "La publicación de lo privado. Un balance de las interpretaciones de la poesía de Vallejo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.377-386.
- Kallata, Eustáuiio. "César Vallejo, (Apuntes para una revisión)". En *Sol de Agosto*, Cuzco, 1951.
- Klew, Dimas. "César Vallejo; el dolor y la muerte." En *El universal*, Caracas, 18 de febrero de 1958.
- König, Irmtrud. "Ficción narrativa y discurso poético en Escalas melografiadas de César Vallejo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.273-284.
- Krolow, Karl. "Das elende Leben des César Vallejo." En *Deutsche Zeitung*, Colonia/RFA, 1963.
- Lacay Polanco, Ramón. "La primera edición de "España, aparta de mí este cáliz."En *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, N°10, Lima, 1979.
- Lagarde, Pierre. "Trilce ou le dadaisme au Perou". En *Comedie*, París, 1931.
- Larios Vendrell, Luis. "César Vallejo en la prensa española" en *Papeles de son Armadans*, Año XXII, Tomo LXXXVII, Núm, CCLXI, Madrid, Palma de Mallorca, Diciembre 1977. pp.221-232.
- Larrea, Juan, "Cifra anárquica, amorosa de nueva humanidad". En *La tribuna*, Lima, 1958.
- Larrea, Juan. "Biografía de César Vallejo. Carta de Juan Larrea."En *Boletín cultural Peruano*, Lima, Octubre de 1959.
- Larrea, Juan. "César Vallejo, el último exiliado." En *Variedades*, Lima, 1978.
- Larrea, Juan. "Del "Dulce amor a Trilce". En *LA Nación* , Buenos Aires, 24 de Septiembre de 1972.
- Larrea, Juan. "Memoria de César Vallejo". En *España Peregrina*, N°3, en México 1940.
- Larrea, Juan. "Edición crítica y exegética de César Vallejo *Poesía Completa*", Barcelona, Seix Barra, 1978, 932 pp.
- Lauer, Mirko. "La poesía vanguardista en el Perú" , en *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, Roma, 1987, pp.77-86.
- Lecaros, Fernando. "Pasado y presente". En *La Prensa*, Lima, 16 de marzo de 1975.
- Leiva, Ángel. "César Vallejo está despierto."En *Infamaciones de Artes y letras*, N°407, Madrid, 1976.
- León Barabdiarán, José. "Un recuerdo de Vallejos". En *El comercio*, Lima, 28 de julio de 1956.

- León Barabdiarán, José. "Retorno a César Vallejo". En *La prensa*, Lima, 1956.
- León, Carlos Gustavo. "Los dientes en la poesía (Poesía y materia)." En *Revista nacional de cultura*, Caracas, 1944.
- León, María Teresa. César Vallejo, el gran poeta peruano, ha muerto. En *El mono azul*, N°45, Madrid, 1938.
- Levano, César. "Vallejo en inglés." En *Caretas*, N°312, Lima, 1965.
- Llanos H. Segundo. "Declaran monumento "Casa de César Vallejo". En *La Prensa*, Lima, 1979.
- Loayza, Luis. "Bizancio sobre el Rimac". En *Camp de Lârp*, N°71, Barcelona, 1980.
- López de Abaida, José Manuel. "César Vallejo y España. Discurso poético y discurso político" en "Cuatro estudios sobre César Vallejo: ponencias presentadas en la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos San Gall, 25 y 26 de Noviembre de 1988" publicados en *La Torre (NE)*, Año III, Núm.12, pp.717-743.
- López Degregori, Carlos. "Realidad, lenguaje y discurso crítico en: Contra el secreto profesional" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.355-360.
- López Moreno, Roberto. "In memoriam César Vallejo". En *Plural*, N°163, México, 1985.
- López Sancho, Lorenzo. "César Vallejo". En *ABC*, Madrid, 1978.
- López Soria, José Ignacio. "Otra Vez César Vallejo". En *Crónica*, Lima, 4 de enero de 1975.
- López Soria, José Ignacio. "Vallejo en el II° Congreso Internacional de Escritores" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año V, Lima, 1er. semestre de 1980, N°11, pp. 109-116.
- Ludkvist, Artur. "César Vallejo. En *Kondor och Kolibrí (s/f)*, Stockholm, 1962.
- Luna, Julio. "César Vallejo en la literatura ecuatoriana". En *El comercio*, Lima, de Diciembre de 1963.
- Luna, Julio. "César Vallejo en la literatura venezolana." En *El comercio*, Lima, 18 de Diciembre de 1963.
- Macedo, María Rosa. "César Vallejo y su poesía". En *Hora de Hombre*, N°8, Lima, 1944.
- Mancera, Clemente. "Vallejo y Arguedas en Italia". En *La crónica*, Lima, 1982.
- Manco Campos, Alejandro. "Tres personajes disímiles y representativos en el Perú". En *Garcilazo*, Lima, 1942.
- Manrique, Miguel. "El hombre vallejiano." En *Homenaje a C. Vallejo*, Madrid, 1988.
- Mariátegui, José Cralso. "Libro Nuevo. "Los Heraldos Negros". En *EL tiempo*, Lima, 1936.
- Martínez García, Francisco. "Cronología biografía de César Vallejo." En *Homenaje a C. Vallejo*, Madrid, 1988.
- Martínez García, Francisco. "Algunos detalles significativo-poéticos en Piedra negra sobre piedra blanca" en "Mesa Redonda: "Homenaje a César Vallejo" en Investigaciones Semióticas V. Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, (La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992), Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 309-318.
- Martínez Hague, Carlos. "Palabras sobre César Vallejo". En *Tres*, N°2, Lima, 1939.
- Martos, Marco. "Imágenes paternas en la poesía de César Vallejo" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 87-95
- Maxú, Donald. "Vallejo a la luz de Larrea." En *Zona Franca*, N°59, Caracas, 1968.
- Mc Duffie, Keith. "Cómo leer a Vallejo". En *Revista Iberoamericana*; N°89, Pittsburgh, 1975.
- Mc Duffie, Keith. "Mapas anatómicas de César Vallejo." En *revista Iberoamericana*, N°123-124, Pittsburgh, 1983.
- Mc Duffie, Keith. "Reseñas de *Cinco cartas inéditas al poeta Oscar Imaña*". En *Revista Iberoamericana*; N°96-97, Pittsburgh, 1976.
- Mc Duffie, Keith. "Sobre el universo poético de César Vallejo". En *Revista Iberoamericana*; N°89, Pittsburgh, 1975.
- Mc Duffie, Keith. "Sobre Vallejo; respuesta entre lo dialéctico y lo trícico." En *Revista Iberoamericana*; N° 102-103, Pittsburgh, 1978.
- Mc Duffie, Keith. "Vallejo como paradigma." En *Revista Iberoamericana*; N°89, Pittsburgh, 1975.

- McDuffie, Keith. "Identidad cultural de Hispanoamérica y de César Vallejo" en *Imprévue N°2, Textologie et Histoire II*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1983, pp.47-61.
- McDuffie, Keith. "Trilce I y la función de la palabra en la poética de César" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 191-204.
- McDuffie, Keith. "Una fracasada traducción inglesa de *Poemas Humanos*" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 345-352.
- McGuirk, B. J. "Limenperuano: semiosis, hermeneutics, and the defects of the romantic discourse. César Vallejo's *Trilce I*" en *Essays in honoru of Robert Brian Tate from his colleagues an pupils*, Edited by Richard A. Cardwell, University of Nottingham, Monographs in the Humanities, 1984, pp.71-82.
- McIntyre, Christine. "Invención y convención: Hacia una retórica de la poesía en prosa de César Vallejo" en *Discurso Literario*, Revista de temas hispánicos, Vol. 4, N° 1, Oklahoma State University, USA, Otoño 1986, pp. 155-162.
- Medina, José. "Una celeste voz escucho". En Monguió, Luis, *César Vallejo, vida y obra*, Arequipa/Perú, 1938.
- Mejía, Adán Felipe. "César Vallejo meditaba un negocio lucrativo". En *El tiempo*, Lima, 1929.
- Mejía, Adán Felipe. "Vallejo y arroz con pato". En *El Comercio*, Lima, 1978.
- Méndez Leal, Alvaro. "Habla Georgette."En *El nacional*, México, 1955.
- Méndez Leal, Álvaro. "Lo americano, el dolor, César Vallejo". En *Diario de Hoy*, San Salvador, 1953.
- Mendoza, Alfonso. "Semblanza biográfica de César Vallejo". En *Palabra*, N°7. Lima, 1944.
- Meneses, Carlos. "César Vallejo; obras completas".En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.*, N°4, Lima, 1976.
- Meneses, Carlos. "El Vallejo de Juan Larrea". En *Variedades*, Lima, 1978.
- Meneses, Carlos. "En España; Vallejo rompe el silencio de 40 años". En *Variedades*, Lima, 1978.
- Meneses, Carlos. "Presencia de César Vallejo en España". En *Informaciones de Artes y Letras*, N°507, Madrid, 1978.
- Meneses, Carlos. "1931, en vida y obra de Vallejo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.37-44.
- Meneses, Carlos. "Presencia de César Vallejo a través de sus cartas." En *Expreso*, Lima, 1982.
- Meo Zilio, Giovanni. "Vallejo, ensayo de aproximación crítica, por Xavier Abril". En *Cuaderni Ibero-Americani*, N°25, Torino/Italia, 1960.
- Mercado, Guillermo. "Cuando la palabra Amor se escribe con "H". En *LA pluma*, II Época, N°3, Madrid, 1980.
- Merton, Thomas. "César Vallejo". En *New Directions*, New York, 1963.
- Meza Ingar, Carmen. "Vallejo en Canadá". En *La prensa*, Lima, 1979.
- Michi Travia, Giorgio. "A propósito de César Vallejo y el teatro. En *Industria*, Trujillo/Perú, 1984.
- Miñaro García, Max. A." César A. Vallejo."En *El nacional*, México, 1948.
- Mirabal, M. "César Vallejo en torno a su vida y obra". En *La torre*, N°107-110, San Juan/Pto. Rico, 1980.
- Miró Quesada, Aurelio. "César Vallejo en El Comercio."En *El comercio*, Lima, 1961.
- Miró Quesada, Aurelio. (Introducción). *César Vallejo en "El Comercio"*, Lima, Perú, 1992.
- Miró, César. "París en la poesía de Vallejo". En *El comercio*, Lima, 1964.
- Miró, César. "Permanencia de Vallejo". En *El comercio*, Lima, 1959.
- Miró, César. "Una edición francesa de Vallejo". En *El comercio*, Lima, 1968.
- Monguió, Luis. "Aniversario" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 19-25. (Este artículo apareció en el núm. 454-55 (abril-mayo 1988) *Cuadernos Hispanoamericanos* que es reproducido con una ligera variante hecha por el autor.

- Monguió, Luis. "César Vallejo: Vida y Obra" en *Revista Hispánica Moderna*, Nums. 1-4, Enero-Diciembre de 1950.
- Monguió, Luis. "Vallejo desde un poema: *Trilce XXXI*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.145-150.
- Mora, Diego. "El poeta César Vallejo y Trujillo." En *La prensa*, Lima, 1943.
- Morales Saravia. "César Vallejo y la internacionalización" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año x, N°20 Lima, Perú, 2er.semestre 1984, pp. 55-78.
- More, Ernesto. "Anecdotario de César Vallejo". En *Editorial 1949*, N°32-48, Lima, 1949.
- More, Ernesto. "Gauguin". En *Mundial*, Lima, 1927.
- More, Ernesto. "Retrato de César Vallejo". En *Sur*, Arequipa/Perú, 1938.
- More, Ernesto. "Anécdotas" en *VALLEJO, en la encrucijada del drama Peruano*, Editado por Librería y distribuidora Bendezú, Lima, Perú, 1968, pp. 7-114.
- More, Ernesto. "Carta de Ernesto More a César Vallejo" en *VALLEJO, en la encrucijada del drama Peruano*, Editado por Librería y distribuidora Bendezú, Lima, Perú, 1968, pp. 157-160.
- More, Ernesto. "Conferencia: El hombre, en la poesía de Vallejo" en *VALLEJO, en la encrucijada del drama Peruano*, Editado por Librería y distribuidora Bendezú, Lima, Perú, 1968, pp. 161-182.
- More, Ernesto. "Conferencia: *VALLEJO, en la encrucijada del drama Peruano*" en *VALLEJO, en la encrucijada del drama Peruano*, Editado por Librería y distribuidora Bendezú, Lima, Perú, 1968, pp. 115-126.
- More, Ernesto. "Discurso: Hay, hermanos, muchísimo que hacer" en *VALLEJO, en la encrucijada del drama Peruano*, Editado por Librería y distribuidora Bendezú, Lima, Perú, 1968, pp. 148-152.
- More, Ernesto. "En Vallejo se transparenta el calvario del intelecto en el Perú" en *VALLEJO, en la encrucijada del drama Peruano*, Editado por Librería y distribuidora Bendezú, Lima, Perú, 1968, pp. 201-205.
- More, Ernesto. *Así recuerdo a César Vallejo*. Editorial Turismo, Lima, 1950.
- Moreno Jimeno, Manuel. "César Vallejo". En *El comercio*, Lima, 1979.
- Moreno Jimeno, Manuel. "La noche de César Vallejo." En *Revista Garcilaso*, Lima, 1940.
- Moreno Jimeno, Manuel. "Vallejo y la experiencia Poética". En *Espacio*, N°3, Lima, 1949.
- Mould Tavera, Federico. "César Vallejo ha muerto". En *El comercio*, Lima, 1938.
- Mudarra Montoya, Américo. "La poética vallejana a través de las crónicas sobre teatro" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.305-312.
- Mugica, Nicanor. "Recuerdo de César Vallejo". En *Humanismo*, N°14, México, 1953.
- Muñoz Monge, Antonio E. "Itinerario de Vallejo". En *El expreso*, Lima, 1979.
- Muschiatti, Delfina. "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo y Oliverio Girondo)" en *Filología* Año XXIII, 1. 1988, UNBA, Fac.Fil. y Letras, Inst. de Filología y Literatura Hispánicas "Dr.Amado Alonso", pp. 127-149.
- Nadine, L. Y. "Le rapport a la mere et son expression dans *Trilce*. Essai de justification d'une écriture hemetique" en *Le texte Familial (Textes Hispaniques)*, Actes du colloque organise par Georges Martin, les 14-15-16 mai 1982 á l'Université d'Orleans, Universite de Toulouse-Le Mirail, Service des Publications, 1984, pp.29
- Naranjo, Reynaldo. "César Vallejo o el itinerario de su muerte". En *Expreso*, Lima, 1979.
- Navarrete Orta, Luis. "La prehistoria poética de César Vallejo" en *Casa de las Américas* N° 167, marzo-abril 1988, La Habana Cuba, 1988, pp.32-38.
- Neale-Silva, Eduardo. "CÉSAR VALLEJO: "Vocación de la muerte" " en *Inti*, Revista de Literatura Hispánica, Núm. VII, Primavera 1978, Connecticut, USA, pp. 7-14
- Neale-Silva, Eduardo. "Poesía y sociología en un poema de *Trilce*" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 205-216

- Neale-Silva, Eduardo. "Vallejo y la Crítica: Sobre Aproximaciones a César Vallejo" en *Revista Iberoamericana* N° 80, Julio-Septiembre 1972, Pittsburg, pp. 503-506.
- Neruda, Pablo. "César Vallejo ha muerto". En *O Cruzeiro*, Río de Janeiro, de 1962.
- Nieto, Luis Carlos. "Carta a César Vallejo". En *Waman Puna*, N°5-9, Cuzco, 1942.
- Nuñez Estuardo. "César Vallejo y la obra poética de André Coyné". En *Letres Peruanas*, N°63, Lima, 1959.
- Nuñez Estuardo. "El Vallejo de Coyné". En *La Gaceta de Lima*, N°9, Lima, 1960.
- Nuñez Estuardo. "Sobre Vallejo, ensayo de aproximación de X. Abril." En *revista de Historia de América*, N°48, México, 1959.
- Nuñez, Estuardo. "Actualidad de César Vallejo". En *El comercio*, Lima, 1967.
- Nuñez, Estuardo. "César Vallejo". En *EL nacional*, Caracas, 1954.
- Nuñez, Estuardo. "El Vallejo de Xavier Abril". En *La gaceta de Lima*, N°1, Lima, 1959.
- Nuñez, Estuardo. "Vallejo en le mundo". En *El comercio*, Lima, 1967.
- Nuñez, Estuardo. "César Vallejo y los viajes" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año x, N°20 Lima, Perú, 2er.semestre 1984, pp. 79-88.
- Nuñez, Estuardo. "La recepción de Vallejo en el Perú, durante la etapa trílceca (1922-1937)" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.387-396.
- O.R.J. "César Vallejo, España, aparta de Mí este cáliz." En *Viernes*, N°9, Caracas, 1940.
- Oliva, Aldo P. "Un poema de Trilce". En *Idea*, N°55, Lima, 1963.
- Ormeno, Lope. "Vallejo; la poesía y el dibujo". En *Estamapa*, Lima, 1975.
- Orrego, Antenor. "Ante el pórtico de una tumba". En *La nueva democracia*, N°12, New York, 1938.
- Orrego, Antenor. "César Vallejo y la nueva poesía peruana." En *EL Expreso*, Lima, 21 de abril de 1975.
- Orrego, Antenor. "El sentido revolucionario del lenguaje en César Vallejo." En *LA tribuna*, Lima, 1958.
- Orrego, Antenor. "Ha muerto el poeta César Vallejo". En *Repertorio Americano*, N°859, San José de Costa Rica, 1938.
- Orrego, Antenor. "LA poesía de César Vallejo". En *La tribuna*, Lima, 1960.
- Orrego, Antenor. "La pupila de este poeta percibe el panorama." En *La tribuna*, Lima, 1961.
- Orrego, Antenor. "Los primeros versos de César Vallejo". En *La tribuna*, Lima, 1958.
- Orrego, Antenor. "Los versos de C. Vallejo, *Los Heraldos Negros*". En *El tiempo*, Lima, 1918.
- Orrego, Antenor. "Mi encuentro con César Vallejo en Lima". En *La Tribuna*, Lima, 1958.
- Orrego, Antenor. "Orrego y Vallejo." En *La tribuna*, Lima, 1961.
- Orrego, Antenor. "Una visión premonitoria de César Vallejo." En *Metáfora*, N°13-16, México, 1957.
- Orrego, Antenor. "Vallejo y la nueva técnica literaria." En *LA tribuna*, Lima, 1959.
- Ortega Rodríguez, Evangelina. "¿Ya está dicho todo? La crítica ante la obra de César Vallejo" en *Universidad de La Habana* 238, Dirección de Extensión Universitaria, La Habana, Cuba, Mayo-Agosto 1990, pp. 41-50.
- Ortega, Julio . "Heraldos: La poética de la persona confesional" (1°- El prisma del yo; 2°- Raza y Palabra; 3°- Encuentro con el vacío) en *La teoría poética de César Vallejo*. Del Sol Editores, 1986. pp. 11-36.
- Ortega, Julio . "Idea y función en la poesía" en *La teoría poética de César Vallejo*. Del Sol Editores, 1986. pp. 103-133.
- Ortega, Julio . "Trilce: cuestionamientos de la persona" (1°- El conocimiento: aventura y riesgo; 2°- Conocimiento del tiempo; 3°- Unidad y pluralidad; 4°- La poética de Trilce) en *La teoría poética de César Vallejo*. Del Sol Editores, 1986. pp. 37-74.
- Ortega, Julio . "Una poética de la subversión" en *La teoría poética de César Vallejo*. Del Sol Editores, 1986. pp. 75-101.
- Ortega, Julio. "Ensayo sobre César Vallejo". En *El correo*, Lima, 1964.
- Ortega, Julio. "La mala fortuna de la poesía de César Vallejo". En *El día*, México, 1969.
- Ortega, Julio. "Visión de César Vallejo." En *El correo*, Lima, 1964.

- Ortega, Julio. "La hermenéutica vallejana y el hablar materno". pp. 606-620.
- Ortega, Julio. "Lectura de Trilce" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 165-190.
- Ortega, Julio. "Proceso de la nominación poética en Vallejo" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 13-22.
- Osa, Tony de la. "La soledad, la lluvia, los caminos." En *La Bohemia*, N°50, La Habana, 1981.
- Osorio T., Nelson. "Vallejo y Huidobro en dos textos teatrales de 1934" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.313-320.
- Ostria González, Mauricio. "Función del intertexto cristiano en España, aparta de mí este cáliz" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.221-228.
- Ostria González, Mauricio. "Gabriela Mistral y César Vallejo: la americanidad como desgarramiento" . Ponencia leída en Chile en 1991.
- Oviedo, José Miguel. "A modo de mensaje". En *LA visión del Perú*, Lima, 1969.
- Oviedo, José Miguel. "El extraño Vallejo de Coyné". En *El comercio*, Lima, 1969.
- Oviedo, José Miguel. "París no era una fiesta. Vallejo en sus cartas." En *Camp de l'Arpa*, Barcelona, 1980.
- Oviedo, José Miguel. "Sobre Vallejo; respuesta a Keith Mc Duffie." En *Revista Iberoamericana*, N°96-97; Pittsburgh, 1976.
- Oviedo, José Miguel. "Contextos de *Los Heraldos Negros*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.79-92.
- Oviedo, José Miguel. "París no era una fiesta: Vallejo en sus cartas" en *Camp de l'arpa*, Revista de Literatura, N°71, Año II, Barcelona, España, Enero 1980, pp.7-12.
- Oviedo, José Miguel. "Vallejo cincuenta años después" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp.9-12.
- Oviedo, José Miguel. Vallejo en debate." En *El comercio*, Lima, 1963.
- Oviedo, José Miguel."Rastros y confusiones de Xavier Abril: otras fuentes de Vallejo." En *El comercio*, Lima, 1963.
- P.O.D. "España, aparta de mí este cáliz" de César Vallejo. En *Viernes*, N°9, Caracas, 1940.
- Palma, Clemente. "Policía Literaria". En *Variaciones*, Lima, 1922.
- Panero Torbado, Leopoldo. "César Vallejo". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°2, Madrid, 1948.
- Panero Torbado, Leopoldo. "Rusia y la imparcialidad". En *El sol*, Madrid, 1931.
- Paola, Luis de. "Como los ángeles de Shakespeare". En *Informaciones de Artes y Letras*, Madrid, 1978.
- Paola, Luis de. "César Vallejo y la condición del martirio." En *La estafeta Literaria*, Madrid, 1978.
- Paoli, Roberto y Cornejo Polar, Antonio. "Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario" en *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, Año VI, N° 12, Lima, Perú, 2er. semestre 1980, pp. 257-263.
- Paoli, Roberto. "Sia amato chicalza scarpe rotte, quando piove." En *Paese sera*, Milán, 1964.
- Paoli, Roberto. "El indigenismo de César Vallejo" en *Aproximaciones a César Vallejo* de Angel Flores,
- Paoli, Roberto. "Las palabras de César Vallejo" en *Lexis*, Revista de Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica de Perú, Departamento de Humanidades, Vol. VIII, N° 2, 1984, pp.153-173.

- Paoli, Roberto. "Mapa anatómico de *Poemas Humanos: Poética y lenguaje*" en *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität – Berlin, 7-9 junio 1979*, Tübingen, Niameyer, 1981, pp. 41-53.
- Paoli, Roberto. "Observaciones sobre el indigenismo de César Vallejo" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 341-344.
- Paoli, Roberto. "Poemas humanos, demasiado humanos" en *Camp de l'arpa*, Revista de Literatura, N°71, Año II, Barcelona, España, Enero 1980, pp. 24-27.
- Paredes, Delfina. "Un largo viaje con Vallejo" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 125-130.
- Patrón Candela, German. "Obra poética inédita de César Vallejo". En *Industria*, Trujillo/Perú, 1983.
- Paz Paredes, Rafael. "César Vallejo, poeta del mundo nuevo." En *El Nacional*, México, 1950.
- Pereyra, G. "Todavía César Vallejo". En *Índice Literario*, Caracas, 1961.
- Pérez Alecancart, Alfredo. "César Vallejo, heraldo de su propia muerte". En *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Relectura de *Trilce 5* (en torno a "Textología y Metafrasis" de Enrique Ballón Aguirre) en *Dispositio*, Vol.II, N° 1, , Department of Romance Languages, University of Michigan, pp. 67-79.
- Pérez Novoa, César. "Vallejo y Valdelomar en el recuerdo." En *La tribuna*, Lima, 1965.
- Pérez Novoa, César. "La inmortalidad de Vallejo se defiende de toda infamia". En *La tribuna*, Lima, 1964.
- Phillips, Rachael. "César Vallejo". En *Enciclopedia of Latin América*, New York, 1974.
- Pinheiro, Amálio. "César Vallejo: Traducaao e política" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.467-473.
- Pinida, Rafael. "Cartas de César Vallejo." En *O primero de Janeiro*, Porto/Portugal, 1961.
- Pinto, Ismael. "Sobre los poemas de César Vallejo". En *El correo*, Lima, 1965.
- Pixis, Chiristian. "Necesidad de la difusión de Vallejo en la RFA". En *Masa*, N°15, Trujillo/Perú, 1987.
- Plaza, Galvarino. "César Vallejo: Los Heraldos Negros, en rumano." En *Cuadernos Hispanoamericano*, N°369, Madrid, 1981.
- Podestá, Guido A. "El Perú desde Europa: el caso de La piedra cansada" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.321-336.
- Podesta, Guido A. "La nueva estética teatral de César Vallejo" en *Discurso Literario*, Vol. 4, N° 2, Oklahoma State University, USA, 1986, pp. 509-523.
- Podestá, Guido. "Teatro completo". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°13, Lima, 1981.
- Presa, Fernando de la. "En homenaje a Vallejo". En *La Prensa*, Lima, 1962.
- Presa, Fernando de la. "Vallejo, patrimonio nacional. " En *EL correo*, Lima, 1965.
- Puccini, Dario. "César Vallejo, "Cholo" ribelle". En *Il Contemporaneo*, Roma, 1957.
- Puccini, Dario. "Il romanzo proletario de César Vallejo". En *Paese Sera*, roma, 1976.
- Pucinelli, Jorge. "La palabra justa de César Vallejo". En *La voz*, Lima, 1988.
- Quiniones, Fernando. "Notas sobre la poesía de César Vallejo". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°96, Madrid, 1957.
- Quntana, Juan. "Un acercamiento a Vallejo". En *La estafeta Literaria*, N°605, Madrid, 1977.
- Rabotnicoff, Byta. "Homenaje a César Vallejo". En *Córdoba*, Córdoba/Arg, 1961.
- Ramos Bosmediano, José. "Vallejo elitizado". En *La voz*, Lima, 1987.
- Ratto, Luis Alberto. "Sobre el nacimiento de vallejo." En *El comercio*, Lima, 1953.
- Recavarren, Jorge Luis. "Homenaje a Vallejo en Argentina." En *La prensa*, Lima, 1959.
- Reid, Alberto. "Semblanza de César Vallejo". En *Variedades*, Lima, 1926.

- Rela Walter. César Vallejo. Cronología anotada: 1892-1938. Bibliografía: obra de creación. Ediciones El Galeón, 1992.
- Reyes Nevares, Salvador. "César Vallejo". En *El Nacional*, México, 1963.
- Reyes Nevares, Salvador. "La poesía de César Vallejo". En *El nacional*, México, 1955.
- Rickets Rey Castro, Patricio. "Georgette." En *EL expreso*, Lima, 1984.
- Rickets Rey Castro, Patricio. "Vallejo con 40° de Rusia." En *Caretas*, Lima, 1965.
- Riesco Luszczynska, Laura. "Cierta función del genitivo en *Poema Humanos*" en *Discurso Literario*, Revista de temas hispánicos, Oklahoma State University, USA, Vol. IV, Núm. 2, Primavera 1987, pp.497-507.
- Río León, Carlos del. "El Benjamín." En *Caretas*, Lima, 1966.
- Ríos, Edmundo de los. "César Vallejo en el recuerdo". En *La prensa*, Lima, 1963.
- Ríos, Edmundo de los. "El doloroso César Vallejo". En *La prensa*, Lima, 1965.
- Risco, Alejandro Lara. "Vallejo y Darío unidos" en *Aisthesis N° 12*, Revista del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1979.
- Rivera Feijóo, J. Francisco. "César Vallejo estilo de vida y obra" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.45-49.
- Rodríguez patrón, Jorge. "Alonso Quesada y César Vallejo; la voz unánime". En *Homenaje Internacional a César Vallejo*, Madrid, 1979.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. "La elegía de *Los Heraldos Negros* a *Trilce*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.93-100.
- Rodríguez, Anita. "De Georgette a Vallejo; Yo he velado tanto para que tu duermas". En *El Expreso*, Lima, 1982.
- Rodríguez, Nermesio. "90 años del nacimiento del poeta César Vallejo". En *EL expreso*, Lima, 1982.
- Rodríguez, Silvio. "Cumplir con César Vallejo". En *Revolución y Cultura*, N°89, La Habana, 1980.
- Rojas Herazo, Héctor. "El ascetismo poético de César Vallejo". En *El tiempo*, Bogotá, 1951.
- Rosales, César. "César Vallejo, poeta del conocimiento." En *La Nación*, Buenos Aires, 1960.
- Rosé, José Gonzalo. "César Vallejo en la poesía peruana." En *La Estampa*, Lima, 1964.
- Rosenthal, M.L. "Poemas Humanos". En *New Yorkimes*, New York, 1969.
- Rosler, Osvaldo. "La incógnita de una poesía". En *La Nación*, Buenos Aires, 1973.
- Rosler, Osvaldo. "La palabra esencial de César Vallejo, Sobre la edición de las obras poéticas de Vallejo en Biblioteca Losada. En *La Nación*, Buenos Aires, 1962.
- Rowe, William. "Lectura del tiempo en *Trilce*" pp.297-304.
- Rubia Barcia, José. "El hispánico universalismo de César Vallejo" en Vallejo" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 23-32.
- Sabogal Wiese, José. "César Vallejo en París". En *El correo*, Lima, 1975.
- Sabugo Abril, Amancio. "César Vallejo, obra poética completa." En *Revista Hispanoamericana*, N°398, Madrid, 1983.
- Sáinz, Enrique. "La poesía de César Vallejo". En *Universidad de La Habana*, N°218, La Habana, 1982.
- Sáinz, Gustavo. "La lucidez de Vallejo". En *El día*, México, 1967.
- Salazar Bondy, Sebastián. "La filiación de Vallejo; el amor". En *La prensa*, Lima, 1958.
- Salazar Bondy, Sebastián. "Vallejo en su ausencia". En *La prensa*, Lima, 1959.
- Salazar Larraín, Arturo. "Vallejo, peruano y prometéico". En *La prensa*, Lima, 1954.
- Salinas, Carlos. "Vallejo, los Césares y los catedráticos." En *Caretas*, N°56, Lima, 1954.
- Saltzmann, Carlos Eduardo. "Comentario sobre César Vallejo y Hispanoamérica en la cruz de su razón, de Juan Larrea". En *Boletín de Literaturas Hispánicas*, N°1, Santa Fé/Arg, 1959.

- Sánchez Lihón, Danilo. "Amado ser, amado estar. César Vallejo y Santiago de Chuco" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio '1992, pp. 131-142.
- Sánchez, Luis Alberto. "César Vallejo". En *Escritores representativos de América*, volví, Madrid, 1971.
- Sánchez, Luis Alberto. "César Vallejo, escritor inédito." En *La tribuna*, Lima, 1960.
- Sánchez, Luis Alberto. "El viernes Santo de César Vallejo". En *La prensa*, Lima, 1978.
- Sánchez, Luis Alberto. "Georgette". En *El expreso*, Lima, 1984.
- Sánchez, Luis Alberto. "Inéditos de Vallejo." En *El nacional*, Caracas, 1957.
- Sánchez, Luis Alberto. "La falsificación de Vallejo". En *La tribuna*, Lima, 1962.
- Sánchez, Luis Alberto. "Nuevos versos de César Vallejo". En *EL mundial*, N°388, Lima, 1927.
- Sánchez, Luis Alberto. "Vallejo periodista". En *La tribuna*, Lima, 1960.
- Sánchez, Luis Alberto. "La prosa periodística de César Vallejo" en *Revista Iberoamericana : Estudios de César Vallejo*, Núm. 71, Vol. XXXVI, Abril-Junio de 1970, Inst.de Lit.Iberoamericana, Pittsburgh, 1970, pp. 303-320.
- Sánchez, Luis Alberto. "Mi César Vallejo" en *Revista Nacional de Cultura*, Año XXI, Caracas - Venezuela, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Departamento de Publicaciones, Julio-Agosto 1959, pp. 74-80
- Schmucler, Héctor Naum. "Vallejo contra Vallejo. La guerra fría en la literatura también." En *Córdoba*, Córdoba/Arg, 1962.
- Schneider, Luis Mario. "César Vallejo en México". En *Revista de la Universidad de México*, México, 1970.
- Schwartz, Kessel. "Reseña de Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*". En *Hispanica*, N°4, Takoma Park/Usa, 1973.
- Serrano Playa, Arturo. "España, aparta de mí este Cáliz". En *Hora de España*, Madrid, 1938.
- Serrano Playa, Arturo. "Poesía y profecía". En *España Republicana*, Buenos Aires, 1942.
- Sicard, Alain. "Pensamiento y poesía en *Poemas Humanos* de César Vallejo: la dialéctica como método poético" en *Socialismo y participación*. N° 19, Lima, Perú, Septiembre, 1982, pp. 97-103.
- Siebenmann, Gustav. "César Vallejo y las vanguardias" en Vallejo" en *Simposio Internacional "Vallejo y España" En homenaje a los 50 años de la muerte del poeta 1938-1988*. University of California, Los Angeles Abril 8-9 de 1988. Hispania, Theodore A Sackett Editor, Abril 1989, pp. 33-41.
- Siebenmann, Gustav. "Eine Hinführung zu César Vallejo: 1892-1938" en *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität - Berlin, 7-9 junio 1979*, Tübingen, Niameyer, 1981, pp. 1-19.
- Silva Teusta, Max. "¿De qué murió César Vallejo? En *Caretas*, N°466, Lima, 1972.
- Silva, Alfonso de. *110 Cartas Y una Sola Angustia*. Editorial Juan Mejía Baca, Lima, Perú, 1975. 269 p.
- Silva-Santisteban, Ricardo. "Hipótesis de Trilce" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.151-164.
- Smith, Mark I. "Los recursos retóricos en la poesía de César Vallejo" en *Hispanofila*, Literatura-Ensayos,78, Año Vigésimo sexto, Tercer Número, Chapel Hill, N.C., Mayo 1983, pp.77-83
- Sobrevilla, David. "Julio Vélez y Antonio Merino: España, aparta de mí este cáliz." En *Revista de Crítica Latinoamericana*, N°24, Lima, 1986.
- Sobrevilla, David. "Un diccionario y algunos estudios vallejanos". En *Revista de Crítica Latinoamericana*, N°15, Lima, 1986.
- Sobrevilla, David. "César Vallejo según su epistolario" en *Revista San Marcos*, Nros. 21-22, Lima 1981-1986, pp. 171-215.
- Sobrevilla, David. "La investigación peruana sobre la poesía de Vallejo (1971-1974)" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 1, N°1, Lima, Perú, 1er.semestre 1975, pp. 99-150.

- Sobrevilla, David. "Las ediciones y estudios vallejanos: 1971-79" en *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität - Berlin, 7-9 junio 1979*, Tübingen, Niameyer, 1981, pp. 64-94.
- Sobrevilla, David. "Vallejo en Italia" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 454-55, Abril-Mayo 1988. pp. 221-233.
- Suárez Miraval, Manuel. "Comentario que atane a Vallejo." En *Idea*, Lima, 1956.
- Sucre, Guillermo. "El proceso creador de César Vallejo." En *El nacional*, Caracas, 1960.
- Tamayo Vargas, Augusto. "1938-1978. Vallejo a cuarenta años de su muerte. En *El comercio*, Lima, 1978.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Aula Vallejo. Lección viva." En *El comercio*, Lima, 1962.
- Tamayo Vargas, Augusto. "De Salaverry a Vallejo". En *EL comercio*, Lima, 1958.
- Tamayo Vargas, Augusto. "De Valdelomar a Vallejo." En *El comercio*, Lima, 1961.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Dos encuentros con Vallejo". En *El comercio*, Lima, 1963.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Un libro de interés literario". Lima, 1966.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Una y otra vez César Vallejo". Lima, 1966.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Vallejo y su permanencia". Lima, 1966.
- Tamayo Vergas, Augusto. "César Vallejo". En *Cuadernos de Cultura del Ministerio de Cultura e Educaccho do Brasil, Río de Janeiro*, 1959.
- Tamayo, Vargas, Augusto. "Los 4 grandes de la literatura peruana del siglo XX." En *Garcilaso*, Lima, 1979.
- Tamura Kawamura, Satoko. "Interpretación personal de un poema de Trilce" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.165-172.
- Teleki, Beatriz. "Vallejo: Una búsqueda de redención". En *Insula*, Madrid, 1979.
- Tello, Demetrio. "Otra visión de Vallejo." En *La crónica*, Lima, 1982.
- Thorne, Carlos. "La búsqueda del ser en la poética de Trilce" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.173-177.
- Tola de Habich, Fernando. "Poemas Humanos; 25 años." En *El comercio*, Lima, 1964.
- Tord, Luis Enrique. "Visión del indio en una crónica de César Vallejo" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.361-366.
- Torres de Vidaurre, José. "La vida de César Vallejo en París." En *El comercio*, Lima, 1965.
- Torres y Castro, Santiago. "César Vallejo, padre de una obra ofendida." En *El popular, Montevideo*, 1958.
- Urdanivia, Eduardo. "Un Domingo de Ramos que entré al Mundo. Sobre la fecha de nacimientos de César Vallejo" en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo. En Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 143-149
- Urrutia, E. "Vallejo, la muerte y España". En *Garcilaso*, N°13, Lima, 1942.
- Va, Loquee. "El simbolismo de Vallejo". En *Industria*, Trujillo/Perú, 1917.
- Valbuena Briones, Angel. "El nuevo estilo de César Vallejo" en *Atenea*, Revista Trimestral de Ciencias, Letras y Artes, Universidad de Concepción, Chile, Año XLV, Tomo CLXVI, N° 419, Enero-Marzo de 1968, pp. 153-158.
- Valcárcel, Eva. "César Vallejo o la lucha por la forma. Notas para una lectura hermenéutica de Trilce LXXIII" en "Mesa Redonda: "Homenaje a César Vallejo" en *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, (La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992), Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 303-308.
- Valcárcel, Gustavo. "César Vallejo, gran poeta revolucionario". En *Nueva Revista Cubana*, La Habana, 1962.
- Valcárcel, Gustavo. "Equivocación de Vallejo". En *EL nacional*, México, 1951.

- Valcarcel, Luis E. "Garcilaso el inca. Visto desde el ángulo indio" Lectura en el Aula Magna de la Universidad Mayor de San Marcos. Lima, Perú, el 12 de Abril de 1939, IV Centenario del Nacimiento de Garcilaso. Publicaciones del Museo Nacional, Lima-Perú, 1939.
- Valdelomar. "Ensayo sobre la caricatura", en *Obras II* de Valdelomar. Lima 1-7-1916.
- Valdelomar. "Ensayo sobre la psicología del gallinazo", en *Obras II* de Valdelomar, Lima, 12-4-1917.
- Valencia Goelkel, Hernando. "Sobre César Vallejo". En *Crónica Libros*, Editorial Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976.
- Valente, José Ángel. "Vallejo o la proximidad." En *ABC*, Madrid, 1987.
- Valente, José Ángel. "Vallejo y la palabra poética." En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°39, Madrid, 1953.
- Valente, José Ángel. "César Vallejo, desde esta orilla" en *Índice de artes y letras*, Año XIV, Núm. 134, España, Marzo de 1960.
- Vallejo, Georgette de. "Exclusivo. Georgette responde a Diego." En *Caretas*, N°14-21, Lima, 1964.
- Vallejo, Georgette de. "Note sur la mort de César Vallejo". En *Les Lettres Nouvelles*, N°53, París, 1957.
- Vallejo, Georgette de. "Poemas Humanos." En *El expreso*, Lima, 1965.
- Vallejo, Georgette de. "Sobre la "traducción" al inglés de Poemas Humanos." En *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Valverde, José María. "César Vallejo" en en *César Vallejo, un poeta lleno de mundo*. En *Páginas*, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP) Vol. XVII, Nros. 114-115, Lima, Perú, abril-junio 1992, pp. 27-50. (I: Hasta "los heraldos negros"; II: "Trilce" y sus tres líneas poéticas"; III: Después de "Trilce": París, periodismo, política, "Poemas Humanos"; Juan Larrea y César Vallejo; IV: "España, aparte de mí este cáliz.")
- Varela Jácome, Benito. "Análisis semiótico de Los Caynas" en "Mesa Redonda: "Homenaje a César Vallejo" en Investigaciones Semióticas V. Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, (La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992), Universidad da Coruña, Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 319-328.
- Varela, Alfredo. "Siempre Vallejo." En *Hoy en la Cultura*, N°26, Buenos Aires, 1966.
- Vargas Llosa, Mario. "César Vallejo en Francia". En *La Nación*, Stgo. De Chile, 1958.
- Vázquez, Emilio. "En torno a Vallejo." En *Garcilaso*, Lima, 1978.
- Vegas, Irene. "Clausura poética y estructura en *Poemas humanos*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp.229-237.
- Vela, David. "La muerte de César Vallejo". En *América*, N°3, La Habana, 1939.
- Velarde Zumarán, Jorge. "Muerte en Abril". En *La Industria*, Trujillo/Perú, 1984.
- Velarde, Hernán. "Georgette: "Vallejo fue mi cruz y mi calvario". En *Estamapa*, Lima, 1984.
- Velázquez Rojas, Manuel. "César Vallejo y la Cultura Española". En *Crónica*, Lima, 1981.
- Velázquez Rojas, Manuel. "Niñez y juventud de César Vallejo". En *Kipu*, Lima, 1978.
- Verheesen, Fernando. "César Vallejo". En *Le Journal des poètes*, Bruselas, 1962.
- Villanueva de Pucinelli, Elisa. "César Vallejo y sus críticos". En *Revista de la Universidad de Honduras*, N°26-27, Tegucigalpa, 1960.
- Villanueva de Pucinelli, Elisa. "Tiempo y evocación en la poesía de César Vallejo." En *La prensa*, Lima, 1950.
- Villanueva, Manuel. "Forma para César Vallejo." En *La prensa*, Lima, 1950.
- Villanueva, Víctor Hugo. "Tras los pasos de Vallejo". En *Suceso*, Lima, 1981.
- Westphalen, Emilio Adolfo. "Un poema de Vallejo, vertido al francés." En *Correo de Ultramar*, Lima, 1947.
- Westphalen, Emilio Adolfo. "Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares" en *Apoyo*, Revista Bimestral incluido *Diario Mundial*, N° 37, marzo 1986, Lima, Perú, pp.47-520
- Wiese, María. *Palabras sobre César Vallejo*. Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú, Lima, 1938.

- Wilson, Jason. "César Vallejo y la lectura metódica" en *Hispanamérica*, Revista de Literatura, Año XVII, N° 50, Gaithersburg, USA, 1980, pp. 105-108.
- Wilson, Jason. "Vallejo y Artaud: dos fracasos fecundos" en *Eco, Revista de la Cultura de Occidente*, Tomo XXVIII/3, N° 165, Julio 1974, Bogotá, Colombia, 1975, pp. 288-302.
- Xammar, Luis Fabio. "Neruda y Vallejo". En *Ipna*, Lima, 1944.
- Xavier, Livio. "César Vallejo e a guerra civil espanhola". En *O Estado de Sao Paulo*, Sao Paulo, 1965.
- Yurkievich, Saúl. "El verso que chirría" en *Discurso Literario*, Vol. 4, N° 2, pp. 525-533.
- Yurkievich, Saúl. "España, aparta de mí este cáliz: ¿poesía proselitista?" en *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, Nueva Epoca, Año I, Núm. 2, Abril-junio 1987, pp. 187-204.
- Yurkievich, Saúl. "Realidad y Poesía (Huidobro, Vallejo, Neruda) " en *Los vanguardismos en la América Latina*, pp. 211-235
- Zapata, Eduardo y Biondi, Juan. "Oralidad y representación en el poema LXXV" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp. 103-112.
- Zardoya, Concha. "César Vallejo. Vida y Obra, de Luis Monguió." En *Revista Iberoamericana*, N° 35, Albuquerque/USA, 1952.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. "El angustiado y tierno César Vallejo". En *Estafeta Literaria*, N° 634.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. "Prosa y poesía de César Vallejo". En *Informaciones de Artes y Letras*, N° 507, Madrid, 1978.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. "La prosa de Vallejo en *El tungsteno y otras narraciones*" en *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, Agosto 25-28 de 1992, Tomo 1, Lima, 1994, pp. 285-292.
- Zubizarreta, Armando F. "César Vallejo, cronista." En *La prensa*, Lima, 1960.
- Zuleta Alvarez, Enrique. "Teoría y práctica del mestizaje hispanoamericano. Pedro Henríquez Ureña" en *Cuadernos Americanos, Nueva época*, Universidad Nacional Autónoma de México, Año VI, Vol. 2, N° 32, Marzo-Abril 1992, México, 1992, pp. 64-70.

D. 3) ENSAYOS CRÍTICOS.

- Abel Quintero, Margaret. "Ausencia y presencia en "Trilce". En: *Homenaje a César Vallejo*. Madrid, 1988.
- Abril, Xavier. "Estimativa y Universidad de César Vallejo". En: Coyné, André. *Nota bibliográfica sobre César Vallejo*. En: *Mar del Sur*, N°11, Lima, 1950.
- Abril, Xavier. "Francisco de Quevedo y César Vallejo". En: *Alfar*, N° 91. Montevideo, 1954
- Abril, Xavier. "Vallejo y Mallarmé". En *Índice de Artes y Letras*, N°122. Madrid, 1959
- Abril, Xavier. "La estética de Trilce y un golpe de datos". (Resumen de Abril, Xavier: Dos estudios: 1. *La estética de Trilce y una jugada de datos jamás abolirá el azar 2. Vigencia de Vallejo*.) Editorial nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960.
- Abril, Xavier. "Vigencia de César Vallejo". En: *Homenaje a Vallejo*. Madrid, 1960. Recogido en: *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, 1960.
- Abril, Xavier. "Chaplin and Vallejo". En: *Odyssey Review*, N°1. New York, 1962.
- Abril, Xavier. *La obra de César Vallejo*. En: *Aula Vallejo*. N°2-4. Córdoba/Arg, 1963.
- Abril, Xavier. "Del Barroco al cubismo". En: Flores, Ángel. *Aproximaciones a César Vallejo*. New York, 1971.
- Abril, Xavier. "Trilce XIX". En: Flores, Ángel. *Aproximaciones a César Vallejo*. New York, 1971.
- Acevedo, Hugo. "El cholo César". En: *Homenaje a César Vallejo a los veinte años de su muerte*. En: *La gaceta Literaria*, N°13. Buenos Aires, 1958.
- Acosta, Oscar. "César Vallejo". En *Alma Latina*, N° 874. San Juan/Pto. Rico, 1952
- Acuña, René. "Lo religioso en "Los heraldos Negros" de César Vallejo". En: *Mester*, N°4. Los Ángeles/USA, 1974.
- Adoum, Jorge Enrique. "César Vallejo". En: *Letras del Ecuador*, N°53/54. Quito, 1950. Recogido en: *Islas*, N°1, Santa Clara/Cuba, 1962.
- Adoum, Jorge Enrique. "César Vallejo, el derecho al sufrimiento". En: Adoum, J. *Poesía del siglo XX*. (p.295-307) Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1957
- Aguiar, José Luis. "Las siete vidas de César Vallejo". En: *Tiempo de Historia*, N°84 Madrid, 1981.
- Aguirre, Raúl Gustavo. "César Vallejo y el modernismo". En: *La Gazeta*, 9 de Septiembre de 1958. Tucumán/Argentina, 1958.
- Ahern, Mareen. "Aclaración sobre la traducción inglesa de "Poemas Humanos" de César Vallejo". En: *Visión del Perú*, N°5, Lima, 1970.
- Albornoz, Aurora de. "Poesía y vida". En: *Triunfo*, N°671, Madrid, 1975
- Albornoz, Aurora de. "César Vallejo, poeta comunista". En: *El cárabo* (s/n) Madrid, 1978
- Albornoz, Aurora de. "La íntima lógica de César Vallejo (Trilce LVIII). En: Aurora de Albornoz: *Hacia la realidad creada*, Editorial Península, Barcelona, 1979.
- Alegria, Ciro. "El César Vallejo que yo conocí". En: *Cuadernos Americanos*, Vol.18 N°6 México, 1944; Recogido en: *Gazeta Literaria*, N°19, Buenos Aires 1959; en *Universidad Antioquía*, Medellín, 1967; en: Ortega, Julio. *César Vallejo*. Editorial Taurus, Madrid, 1974 y en: Alegria, Ciro. *Mucha suerte con harto palo*. Memorias. Editorial Losada, Buenos Aires, 1976.
- Alegria, Fernando. "Vallejo; las máscaras mestizas. En: *Mundo Nuevo*, N°3. París, 1944 Recogido en: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971; en: Ortega, Julio, *César Vallejo*, Taurus, Madrid, 1974 y en *Cultura Económica*, México s.a.
- Alfaya, Javier. "César Vallejo, poeta para la leyenda.". En: *La calle*, N°45. Madrid, 1978
- Almela, Margarita. "César Vallejo, en el XL aniversario de su muerte". En: *Caleidoscopio*, N°0. Madrid, 1978
- Alonso, Rodolfo. "Vallejo en París horas de negrura". En: *Plural*, N°108. México, 1980 Recogido en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°397, Madrid, 1983.
- Alvarez, Carlos Luis. "Lucidez expresiva". En: *Homenaje a Vallejo*, Madrid, 1960.
- Anaya, José Vicente. "César Vallejo, corazón tieso regado de amargura. " En: *Revista Alero*, N°16. Guatemala, 1976.
- Andreev, V.N."Temy, obrazy, motivy, poezii Sessara val echo." (Temas, motivos e imágenes de la poesía de César Vallejo). En *Latinskaja Amerika*, N°2. Moscú, 1972
- Andueza, María. "Vallejo; recreación del coloquial".. En: *Plural*, N°147. Méjico, 1983

- Ángeles, Caballero, César Augusto. "Motivos folklóricos en César Vallejo". En: *Cultura Peruana*, N°19, Lima, 1953.
- Ángeles Caballero, César Augusto. "Algunos aspectos de la obra de César Vallejo". En *Mercurio Peruano*, N° 388, Lima, 1959.
- Ángeles Caballero, César Augusto. "El quehacer magisterial de César Vallejo". En: *Mercurio Peruano*, N° 436, Lima, 1959.
- Anguiano Valadez, Adolfo. "Dos poetas de América; (Vallejo y Juan Bautista Villaseca)"En: *Nivel*, N°136, Méx, 1974.
- Arango L, Manuel Antonio. "Aspectos sociales en tres poema del Libro "poemas Humanos" de César Vallejo". En *Cuadernos Americanos*, N° 229, México, 1980.
- Arrellano, Jorge Eduardo. "Vallejo en Nicaragua". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Arenzana, Carlos. "César Vallejo, vanguardista post-mortem".. En: *La voz del pueblo*, Tres arroyos/Arg, 1977
- Areta, Marigó, Gema. "Oír con los ojos". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Arguedas, José María. "En el trigésimo aniversario de la muerte de César Vallejo".. En: *Amaru*, N°6, Lima, 1968.
- Arrillaga, María. "Los heraldos negros" de César Vallejo; apreciación de conjunto y análisis de algunos poemas".. En: *Revista del Instituto de Cultura*, N°86, San Juan/Pto. Rico, 1984.
- Armirén, Antonio. "Intensidad y altura. Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética. "En: *Bulletin Hispanique*, N° 87, Bordeaux/Francia, 1985.
- Aronne Amestoy, Lidia. "Trilce IX, bases analíticas para una poética y antropología literaria." En: *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, N°9, Providence/USA, 1979.
- Augier, Ángel. "César Vallejo, poesía y humanidad." En: *Revista de la Universidad de la Habana*, N° 55-57, La Habana, 1944.
- Aullón de Haro, Pedro. "Las ideas teórico literarias de Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Avila, Francisco (con Doris Schnabel). "Vallejo en Rosales; el sujeto del acto en la palabra". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Baciu, Stefan. "César Vallejo, poeta comunista". En: *Cuadernos Brasileiros*, N°3.
- Bajarlía, Juan Jacabo. "El "ser ahí" de Vallejo". Buenos Aires, 1962. En *Comentario*, N°31, Río de Janeiro, 1962.
- Bakker, Jan. "César Vallejo, hacedor". En: *Norte*, año 7, N°2, Amsterdam, 1966.
- Balart, Carmen. "Análisis del poema LX de "Trilce" de César Vallejo", En: *Reviste Chilena de Literatura*, N°13, Santiago de Chile, 1979.
- Ballón Aguirre, Enrique. "La interrogante en la poética de César Vallejo". En: *Visión del Perú*, N°5, Lima, 1970.
- Ballón Aguirre, Enrique. "Vallejo y los abatares de la crítica temática". En: *Creación y crítica*, N°3, Lima, 1970.
- Ballón Aguirre, Enrique. "Una lectura semiológica del poema V de "Trilce" de César Vallejo". En: *Ensayos de Literatura de la emancipación americana y otros ensayos*, Lima, 1972.
- Ballón, Aguirre. "Textología y metafrasis"; "Trilce V". En: *Dispositio*, N°1, Ann Arbor/USA, 1976.
- Ballón Aguirre, Enrique. "César Vallejo en viaje a Rusia". En: *Hispanamérica*, N°18, Takoma Park/USA, 1977.
- Ballón Aguirre, Enrique. "Respuesta a Relectura de "Trilce V". En: *Dispositio*, N°5-6, Ann Arbor/USA, 1976.
- Ballón Aguirre, Enrique. "Poética del intersticio". En: *Lexis*, Vol. 5 N°1, Lima, 1981.
- Ballón Aguirre, Enrique. "La escritura poetológica". César Vallejo, cronista.. En: *Lexis*, N°3, Lima, 1982.
- Ballón Aguirre, Enrique. "Literatura y política en le pensamiento de César Vallejo". En: *Socialismo y participación*, N°20, Lima, 1982.
- Ballón Aguirre, Enrique. "El efecto ideológico en le teatro de César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Bar-Lawan, Itzhak. "Vallejo indescifrado". En: *Camp de l'Arpa*, N°30, Barcelona, 1976.

- Bareiro Saquier, Rubén. "César Vallejo y el mestizaje cultural". En: *Seminaire César Vallejo, analyses de textes*, Centre de Recherches Latino Americaines de l'Université Poitiers, Poitiers/Francia, 1972.
- Barga, Corpus. "Vallejo indescifrado". En: *Homenaje internacional a César Vallejo*, en: *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969; recogido en *Carp de l'Arpa*, N° 30, Barcelona, 1976 y en *Cuadernos Americanos*, N°30, México, 1978.
- Barrera, Claudio. "César Vallejo en el recuerdo". En: *Surco*, N°4, Tegucigalpa, 1949.
- Barrera, Trinidad. "Escalas Melografiadas o la lucidez vallejana". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Bary, David. "Vallejo "Obras poéticas completas" and the technical critique of Juan Larrea. (Reseña)". En: *Hispanic Review*, N°47, Philadelphia/USA, 1979.
- Basadre, Jorge: "Un poeta peruano". En: *La sierra*, N°13-14, Lima, 1928.
- Bazán, Armando: "El retrato del poeta". En: *La Sierra*, N° 13-14, Lima, 1928; recogido en *El comercio Gráfico*, Lima, 15 de Abril de 1953.
- Bazán, Juan B. "Una novela de César Vallejo (El tungsteno)". En: Bazán, Juan B. *Narrativa paraguaya y Latinoamericana*, Asunción, 1976.
- Belli, Carlos Germán. "En torno a Vallejo". En: *Ensayos críticos sobre César Vallejo*, en *Revista Iberoamericana*, N°71 Pittsburgh, 1970.
- Bellini, Giuseppe: "Vallejo-Neruda", divergencias y convergencias". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Bendezú, Aibar, Edmundo. "Para una poética de César Vallejo". En: *Ensayos en Literatura de la emancipación latinoamericana y otros ensayos*; recogido en: *Actas del 15 Congreso de Literatura Iberoamericana*, Lima, 1973.
- Benedetti, Mario. "Vallejo y Neruda, dos modos de influir", editorial Casa de las Américas,. En: *Casa de las Américas*, N°43, La Habana, 1967. Recogido en: *Letras del Continente mestizo*, Montevideo, 1967.
- Benedetti, Mario. "Vallejo sin Neruda". En: *Secolul XX*, N°16, Bucarest, 1973.
- Bergamín, José. "Vallejo y su libro Trilce". En: *Bolívar*, noviembre de 1930, Madrid, 1930.
- Bermejo, Vladimiro. "José Carlos Mariátegui y César Vallejo". En: Pinto Gamboa, Willy, *César Vallejo en España, perfil bibliográfico*, Lima, 1968. Recogido en: *Revista de la Universidad de San Agustín*, N°47-48. Recogido en *Cultura Peruana*, N°122, Lima 1958.
- Bernú, Michele. "L'écriture sur l'écriture sur la poesie de César Vallejo". En: *Seminaire César Vallejo, analyses de textes*, Centre de Recherches Latino Americaines de l'Université Poitiers, Poitiers/Francia, 1972.
- Bernú, Michele. "Lectura de "los mineros salieron de la mina". En: *Seminaire César Vallejo, analyses de textes*, Centre de Recherches Latino Americaines de l'Université Poitiers, Poitiers/Francia, 1972.
- Billone, Vicente, Atilio. "Actualidad en un poeta americano". En: *Signo*, N°5, Tucumán/Arg., 1960.
- Blanco Aguinara, Carlos. "César Vallejo, poeta comunista". En: *El cárcabo*, N°10, Madrid, 1978.
- Boero, Mario. "La solidaridad y los pobres". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1980.
- Bollenger, Annemarie. "Vallejo en Alemania". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Borgeson, Paul Water. "Los versos prosados de César Vallejo". En: Burgos, Fernando, *Prosa hispánica de vanguardia*, Editorial Orígenes, Madrid, 1986.
- Bosch, Rafael. "Sentido existencial del hombre en guerra de Vallejo." En: Flores, ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Boscón de Lombardi, Liliam. "En torno a los "Heraldos negros" de César Vallejo". En: *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Año 1, N°1, Maracaibo/Ven, 1971.
- Bravo, Frederic. Lecture de Trilce XXXVIII. En: *Les langues neo-latines*, N°257, París, 1986.
- Britton, Robert K. "The political dimension César Vallejo "Poemas Humanos", En: *Modern Language Review*, N°70, Edinburgh/Gran Bretaña, 1975.
- Brotherson, Gordon. "Vallejo en inglés." En: *Visión del Perú*, N°5, Lima, 1970.
- Brown, Kenneth. "Trilce". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Buelow, Christiane von. "The allegorical gaze of César Vallejo". En: *MLN*, N°100, Baltimore/USA, 1985

- Buelow, Christiane von. "Vallejo "Venus de Milo" and the ruins of language". En: *Publications of the modern language associations of América*, vol. 104, San Francisco/USA, 1989
- Bueno Chávez, Raúl. "Vallejo y la exactitud poética. Dos ejemplos: Los heraldos negros y el poema II de Trilce". En: *Revista Runa*, N°7-8, Lima, 1978.
- Bullrich, Santiago. "Humanidad poética de César Vallejo". Editorial Jorge Álvarez, En: *Recreación y realidad en Pisarello, Gelmán y Vallejo*, Buenos Aires, 1963.
- Buxó, José Pascual. "Vallejo-Abril". En: *Insula*, N°171, Madrid, 1962.
- Buxó, José Pascual. "Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo". En: *Revista de Bellas Artes*, N°24, México, 1968.
- Buxó, José Pascual. "Trilce I y el momento de la exégesis." En: *Anuario de Filología*, N°8-9, Maracaibo/Ven, 1972.
- Cabel, Jesús. "El rostro humano de Vallejo a través de su epistolario". En: *Enlace*, N°2, New York, 1982.
- Cabrales, Luis Alberto. "Vallejo marxista transido de Dios." En: *Educación*, N°26, Managua, 1965.
- Cabrera, Sarandy. "La poesía de César Vallejo". En: *Khana*, N°26, La Paz, 1954.
- Calvino, Julio. "España, aparta de mí este cáliz: el signo poético de un conflicto". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Campos, Jorge. "Vallejo - Abril". En: *Insula*, N°170, Madrid, 196.
- Campos, Jorge. "Relectura de "El tungteno". En: *Homenaje a César Vallejo*, en *Insula*, N°386-387, Madrid, 1979.
- Camurati, Mireya. "Apartamiento de Dios y Asunción del Hombre en "Trilce" y "Los heraldos Negros". En: *Cuadernos Americanos*, Vol. 76, N°3, México, 1971.
- Cardona Peña, Alfredo. "Un soneto de César Vallejo. 'Intensidad y altura". En: *Homenaje a César Vallejo*, en *Poesía América*, N°5, México, 1954.
- Carpenter, Dwayne E. "César Vallejo y Job, un análisis comparativo".. En: *Ábside*, N°40, México, 1976.
- Carpio, Campio. "Mensaje poético de César Vallejo".. En: *Revista Iberoamericana*, N°35, Albuquerque/USA, 1952.
- Carrasco Ventimilla, Alfonso. "En torno a "Los Heraldos Negros", En: *El Quacamayo y la serpiente*, N°12, Quito, 1976.
- Carrera Andrade, Jorge. "César Vallejo, hombre del Perú y ciudadano del universo". En: Carrera Andrade, Jorge, *Rostros y Climas*, Editeur La Maison de l'Amérique Latine, París, 1948.
- Castagnino, Raúl. "Dos narraciones de César Vallejo (Paco Yunque y El tungteno). En: *Ensayos Críticos sobre César Vallejo*, en *Revista Iberoamericana*, N°71, Pittsburgh, 1970.
- Castañón, José Manuel. "La duda Vallejana". En: *Ciencia y Cultura*, N°7, Maracaibo/Ven, 1957.
- Castañón, José Manuel. "A los 24 años de Vallejo, afán de solidaridad". En: *Ideas, Artes y Letras*, N°53, Lima, 1962.
- Castañón, José Manuel. *Pasión por Vallejo*. Editorial Universidad de los Andes, Mérida/Ven, 1963. Recogido en: *Espiral*, N°97, Bogotá, 1965.
- Castro, Víctor. "El poeta trujillano César Vallejo. Sufrimiento y poesía.". En: *Revista Rumbos*, Lima, Mayo de 1943.
- Castro Arenas, Mario. "Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo". En: *De Palma a Vallejo*, Editorial Populibros Peruanos, Lima, 1958. Recogido en *Cuadernos Americanos*, N°160, México, 1968 y en Flores, Ángel, *Aproximaciones a César Vallejo*, New York, 1971.
- Castro de Lee, Cecilia. "El amor a la vida en "Los poemas Humanos" de César Vallejo".. En: *Boletín Cultural y bibliográfico*, N°2, Bogotá, 1982.
- Caudet, Francisco. "César Vallejo y el marxismo", En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Caviglia, John. "César Vallejo". En: *Revista Argentina de Actualización Museológica*, N°44, Buenos Aires, 1968.
- Caviglia, John. "Un punto entre cero; el tema del tiempo en Trilce". En: *Revista Iberoamericana*, N°80, Pittsburgh, 1972.

- Capeda Vargas, Manuel. "César Vallejo; tragedia humana". En: *Revista Acción Universitaria*, N°4, Popayán/Col, 1952.
- Chang Rodriguez, Eugenio. "Reseña histórica del indigenismo; indigenismo y marxismo: Vallejo, Mariátegui, Icaza. En: *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, N°17, París, 1956.
- Chang Rodriguez, Eugenio. "Sobre la angustia y las alteraciones lingüísticas en César Vallejo". En: *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, N°5, Lima, 1977. Recogido en: *Instituto internacional de Literatura*. Actas de 17. Congreso. Madrid, 1978.
- Chang Rodriguez, Eugenio. "Vallejo y Mariátegui, convergencias y divergencias.". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Chariase, Leopoldo. "Chocano, Eguren y Vallejo o la actitud y el destino del poeta." En: *Acta Salamantisensia, Filosofía y Letras*; Salamanca, N°1, Salamanca/España, 1956.
- Charry Lara, Fernando. "Primera Imagen de César Vallejo".. En : *Revista Nacional de la Cultura*, N°255, Caracas, 1984.
- Chatzidaki, Sôphía Emma. "Perouviani poiisi; César Vallejo." En *Nea Hestia*, N°87, Atenas, 1970.
- Chirinos, Eduardo. "Vallejo en la poesía peruana". En: *Homenaje a Vallejo*, Madrid, 1988.
- Coddou, Marcelo. "Una perspectiva de análisis de tres poemas de César Vallejo". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N°2-3, Madrid, 1973.
- Coddou, Marcelo. "El amor en César Vallejo, viejo combatiente de la esperanza". En: *Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae*, N°17, Budapest, 1975.
- Coddou, Marcelo. "El carácter crítico realista de la poesía de César Vallejo". En: *Acta Literaria*, N°1, Concepción/Chile, 1975. Recogido en *Sin nombre*, N°2 San Juan/Pto. Rico, 1980.
- Coddou, Marcelo. "El recuerdo en la poesía de César Vallejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°295, Madrid, 1975. Recogido en *Atenea*, N°429, Santiago/Chile 1975 y en *Humanitas* N°15, Monterrey, 1975.
- Cohen, Marcelo. "El mestizo que sufrió de ser su cuerpo". En: *El viejo Topo*, N°14, Barcelona, 1977.
- Conejo Polar, Antonio. "Sobre Paco, Yunque". En: *Homenaje internacional a César Vallejo*, en *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Cotínez, Carlos. "Las últimas palabras de Huidobro para interpretar a Vallejo". En: *Explicación de Textos Literarios*, N°2, Sacramento/USA, 1981.
- Cossío del Pomar, Felipe. "Con César Vallejo en la otra orilla". En: *The Cambridge Review*, N°188, Cambridge/Gran Bretaña, 1973. Recogido en *Cuadernos Americanos*, vol. 188, N°3, México, 1973.
- Costa, René de. "Favorables de París Poemas; un acto de presencia". En: *Homenaje a César Vallejo*, *Revista Insula*, N°386-387, Madrid, 1979.
- Cosío, José Gabriel. "Sobre César A. Vallejo". En: *Revista Universitaria*, N°78, Cuzco, 1943 y en *Hora de España*, N°78, Valencia, 1944.
- Coyné, André. "Apuntes biográficos de César Vallejo". En: *Mar del Sur*, N°8, Lima, 1949.
- Coyné, André. "La aparición de Vallejo en la poesía peruana". En: *Centauro*, N°9-10, Lima, 1950.
- Coyné, André. "César Vallejo, hombre y poeta". En: *Letras Peruanas*, N°46, Lima, 1951.
- Coyné, André. "El último libro de Vallejo ("Poemas Humanos)". En: *Letras Peruanas*, N°3, Lima, 1951.
- Coyné, André. "Una interpretación de César Vallejo". En: *Letras Peruanas*, N°7, Lima, 1952.
- Coyné, André. "Influencias culturales y expresión personal en "Los Heraldos Negros".. En: *Letras Peruanas*, N°50-53, Lima, 1954.
- Coyné, André. "Trilce y los límites de la poesía". En: *Letras Peruanas*, N°54-55, Lima, 1955.
- Coyné, André." Comunion y muerte en "Poemas Humanos". En: *Letras Peruanas*, N°56-57, Lima, 1956.
- Coyné, André. "Vallejo y los otros". En: *Cultura Peruana*, N°114, Lima, 1957.
- Coyné, André. " A propósito de novelas y cuentos completos de César Vallejo". En: *Visión del Perú*, N°2, Lima, 1967.
- Coyné, André."Trilce LXXVVI".. En: *Mundo Nuevo*, N°22, París y Buenos Aires, 1968.
- Coyné, André. "César Vallejo, vida y obra". En: *Homenaje internacional a César Vallejo*, en *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.

- Coyné, André. "Carta a Carlos Milla sobre el Tungsteno y Poemas Humanos". En: *Visión del Perú*, N°5. Recogido en Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Coyné, André. "Vallejo y el surrealismo." En: *Revista Iberoamericana*, N°71, Pittsburgh, 1970 y en *Testigo*, N°6, Buenos Aires, 1971.
- Coyné, André. "Vallejo, Vallejismo". En: *Visión del Perú*, N°5, Lima, 1970. Recogido en Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Coyné, André. "En torno a Trilce". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Coyné, André. "Trilce I" En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Coyné, André. "Trilce II" En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Coyné, André. "Trilce III" En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Coyné, André. "Trilce LII" En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Coyné, André. "Trilce LXC" En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Coyné, André. "Vallejo; texto y sentido".. En: *Hueso Húmero*, N°5-6. Lima, 1980.
- Coyné, André. "Dios es un decir". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988
- Cuadros Villena, Carlos Ferdinando. "Recuerdos y angustias de César Vallejo". En: *Excelsior*, N° 157-158, Lima, 1946.
- Cueto Frenandini, Carlos. "Trilce". En: *Sphinx*, N°6-7, Lima, 1939.
- Córdoba Rosas, Isabel. "Vallejo también para niños". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Dalton, Roque. "César Vallejo". En: *Casa de las Américas*, N°6. La Habana, 1963.
- Damasceno, Leslier. "Imágenes corporales y filosofía política en "España, aparta de mí este cáliz". En: *Menster*, N°9. Los Ángeles/USA, 1980.
- De Césare, Giovanni Batista. "Analisi delle varianti nella poesia giovanile di César Vallejo". En: *Studdi di leteratura hispanoamericana*, Año 4, Instituto Editoriale Cisalpino, Milán, 1967.
- Debicki, Andrew. "César Vallejo's speaker and the poetic transformation of commonplace themes." En: *Kentucky Romance Quarterly*, N°17, Lexington/USA, 1970. Recogido en: Debicki, A. *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Editorial Gredos, Madrid, 1976. (En Castellano).
- Delgado, Washington. "La poesía de César Vallejo". En: *Aula Vallejo*, N°8-10, Córdoba/Arg, 1971.
- Dessau, Adalbert. "César Vallejo- la dialéctica de su poesía" En: *Anuario del Instituto de Literatura y lingüística*, N°2, La Habana, 1971.
- Devoto, Daniel. "César Vallejo: Poesías completas". En: *Sur*, N°192-194, Córdoba/Arg, 1967.
- Dos Santos, Estela. "Vallejo en Trilce". En: *Aula Vallejo*, N°5-7, Córdoba/Arg, 1967.
- Driskell, Charles B. "César Vallejo y el mito del indio en un poema de Trilce". En: *Mester*, N°1-2, Los Ángeles/USA, 1978.
- Días-Plaja, Guillermo. "1918; César Vallejo". En: *Estafeta Literaria*, N°541, México, 1974.
- Echeverría, Evelio. "César Vallejo, Teatro completo". En: *Revista Iberoamericana*, N° 118-119, Pittsburgh, 1982.
- Echeverría, Evelio. "Clasificación y ubicación de la dramaturgia de César Vallejo". En: *USF Language Quarterly*, N° 25, State University of Florida Press, Tampa, Florida/USA, 1986.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Vallejo, víctima de sus presentimientos." En: *Homenaje internacional a César Vallejo*, en *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969. Recogido en Ortega, Julio, *César Vallejo*, Taurus, Madrid, 1974.
- Escobar, Alberto. "La perspectiva personal de "Los heraldos Negros". En: *Amaru*, N°6, Lima, 1969.
- Escobar, Alberto. "Vallejo y "Los Heraldos Negros". En: *Homenaje internacional a César Vallejo*, en *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Escobar, Alberto. "El Hogar". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Escobar, Alberto. "¿Cómo leer a Vallejo? Los planos del amor en "Los Heraldos Negros". En: *Espiral*, N°129, Bogotá, 1973.
- Escobar, Alberto. "Una discutible edición de Vallejo". En: *Hueso Húmero*, N°134-140, Lima, 1980.
- Escobar, Alberto. "Lecturas de Vallejo: mitificación y desmitificación". En: *Actas del Coloquio internacional César Vallejo en Berlín Occ.*, Tübingen/RFA, 1981

- Escobar, Alberto. "Notas sobre la poesía de Vallejo". En: *Cahiers d'études Romanes*, N°11, París, 1986.
- Escobar, Alberto. "Temporalidad y espacialidad en Trilce LVIII". En: Beutler, Gisela, *Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart*, Editorial Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstad/RFA, 1990.
- Eshleman, Clayton. "Translating César Vallejo; an evolution. En: *Tri Quarterly*, N°13-14, Northwestern University, Evanston/USA, 1968.
- Eshleman, Clayton. "César against Vallejo". En: *Parnassus, Poetry in Review*, N°2, New York, 1969.
- Eshleman, Clayton. "Nota visionaria sobre César Vallejo y W. Blake". En: *Aula Vallejo*, N°8-10, Córdoba/Arg, 1971.
- Espinar, Guadalupe. "A los cuarenta años de su muerte, César Vallejo y los poemas de la guerra civil española". En: *Tiempo de Historia*, N°45, Madrid, 1978.
- Espinosa Altamirano, Horacio. "César Vallejo o el itinerario del Hombre". En: *Boletín Bibliográfico*, N°267, México, 1963.
- Esteban, Claude. "César Vallejo. En: *Mercure de France*, N°352, París, 1965.
- Esteban, Claude. "Quelques remarques sur la poétique de César Vallejo". En: *Actas Criccal*, París, 1986.
- Falcón, César. "César Vallejo, poeta de la raza." En: *Garcilazo*, N°2, Lima, 1940.
- Farber de Aguilar, Helene J. "The black Herald's progeny; the two volumes of César Vallejo". En: *Parnassus*, N°2, Syracuse/New York, 1975.
- Fariás, Victor. "Experiencia de la finitud e historicidad; César Vallejo y la reflexión dialéctica. " En: *Actas del Coloquio internacional César Vallejo en Berlín Occ.*, Tübingen/RFA, 1981.
- Fariás, Victor. "Entre la subjetividad y la historia, los "Poemas en Prosa" de César Vallejo". En: *Iberorromania*, N°20, Niemeyer Verlag, Tübingen/RFA, 1984.
- Fariás, Victor. "La estética de César Vallejo". En: *Araucaria de Chile*, N°25, Madrid, 1984. Recogido en *Tierra Adentro*, N°4, Lima, 1987.
- Fell, Claude. "Madre España. L'Espagne retrouvée et déchirée." En: *Actas Criccal*, París, 1986.
- Fernández, José. "El lenguaje aritmético de Trilce". En: *Socialismo y Participación*, N°11, Lima, 1980.
- Fernández Cifuentes, Luis. "César Vallejo, dos poemas elogiados". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N°25, México, 1976.
- Fernández Leys, Alberto. "Dimensión y destino de César Vallejo". En: *Universidad*, N°51, Santa Fé/Arg, 1962.
- Fernández Retamar, Roberto. "César Vallejo o la poesía de las cosas". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°14, Madrid, 1960.
- Fernández Retamar, Roberto. "Para leer a Vallejo". En: Fernández Retamar, Roberto, *Ensayos de otro mundo*, Editorial Colección Cocuyo, La Habana, 1967.
- Fernández Spencer, Antonio. "César Vallejo o la poesía de las cosas". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°14, Madrid, 1960.
- Ferrari, Américo. "Le temps et la mort dans la poesie de Vallejo". En: *Europe*, N°447-448, París, 1966.
- Ferrari, Américo. "César Vallejo y el lenguaje poético". En: *Homenaje internacional a César Vallejo*, en *Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Ferrari, Américo. "Sobre algunos procedimientos estructurales en "Poemas Humanos". En: *Amaru*, N°13, Lima, 1970.
- Ferrari, Américo. "Intuición y escritura poética en "Poemas Humanos". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Ferrari, Américo. "La existencia y la muerte". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Ferrari, Américo. "Para situar a Vallejo." En: *Revista Nacional de Cultura*, N°201, Caracas, 1971.
- Ferrari, Américo. "Explication (de Panteón)". En: *Seminaire César Vallejo: analyses de textes*, Poitiers/Francia, 1972.
- Ferrari, Américo. "Poesía, teoría, ideología". En: Ortega, Julio, *César Vallejo*, Editorial Taurus, Madrid, 1974.

- Ferrari, Américo. "La presencia del Perú en la poesía de César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, en *Insula*, Madrid, 1979.
- Ferrari, Américo. "Los poemas de Paris". Madrid, 1988.
- Ferrari, Américo. "Los destinos de la obra y los malentendidos del destino." Madrid, 1988.
- Ferrari, Américo. "Trilce. Establecimiento del texto, introducción y notas." Madrid, 1988.
- Ferre, Rosario. "César Vallejo y el amor: un sentimiento antiguo, degenerado en seso." En: *Eco*, N°263, Bogotá, 1983.
- Fiore, Pedro Aurelio. "La angustia de César Vallejo". En: Fiore, Pedro A., *La poesía contemporánea y la sangre*, Editorial de La Municipalidad, La Plata/Arg, 1962.
- Flores, Ángel. "Antecedentes y consecuencias de "Los Heraldos Negros". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Flores, Ángel. "La vida azarosa de César Vallejo. (Cronología de vivencias e ideas)." En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Flores, Félix Gabriel. "Un libro enigmático (Trilce)". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Florian, Mario. "César Vallejo, iniciador de la poesía indigenista del Perú. En: *Revista de la Universidad Nacional de La Libertad*, 2, Época N°1, Trujillo/Perú, 1947.
- Florit, Eugenio. "César Vallejo". En: *Burnshaw Stanley: the poem itself*, Pelican Books Publishers, London, 1964.
- Forgues, Roland. "Para una lectura de "Paco Yunque" de César Vallejo. En: Forgues, R. *La sangre en llamas*, Editorial Studium, Lima 1969. Recogido en *Lexis* N°2, Lima, 1978 y en *Revista Lingüística* N°2, Maryland, 1981.
- Fox-Lockert, Lucía de. "Los motivos poéticos en César Vallejo". En: Fox-Lockert, *Ensayos Hispanoamericanos*, Caracas, 1966. Recogido en Fox-Lockert, *El rostro de la patria*, Buenos Aires, 1970.
- Franco, Carlos. "César Vallejo y el marxismo." En: *Socialismo y participación*, N°39, Lima, 1987.
- Franco, Jean. "The body as test: nature and culture in the poetics of César Vallejo" En: Alazraki, James *Homenaje a Andrés Duarte*, The American Hispanic Edition, Clear Creek/USA, 1976.
- Franco, Jean. "La "desautorización" de la voz poética en dos poema de Vallejo". En: *Actas del Coloquio internacional César Vallejo en Berlín Occ.*, Tübingen/RFA, 1981.
- Franco, Jean. "La temática de los "Heraldos Negros" a los "Poemas Póstumos". Madrid, 1988.
- Fratini, Cristina. "Nota a "Hoy me gusta la vida mucho menos". En: *Revista di Litterature Moderne e Comparate*, N°23, Florencia/Italia, 1970.
- Freitas, Gonzalo de. "Vallejo según Abril." En: *Revista Iberoamericana de Literatura*, N°1, Montevideo, 1959.
- Fuente, Albert de la : "Trilce XXXVI". En: *Explicación de Textos Literarios*, N°2. Sacramento/USA, 1974.
- Fuentes, Victor. "España, aparta de mí este cáliz". En: *Camp de l'Arpa*, N°39, Barcelona, 1976.
- Fuentes, Victor. "El marxismo creador y otros supuestos en la poesía de César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, en *Insula*, Madrid, 1979.
- Fuentes, Victor. "Superación del modernismo en la poesía de César Vallejo. (Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Profesores Hispanistas). En: *De Español*, Editorial Maytas Hóran, Budapest, 1980.
- Fuentes, Victor. "LA literatura proletaria de Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Gálvez, José. "Mariátegui y Vallejo". En: *Homenaje a Vallejo*, en *Hora del Hombre*, N°44, Lima, 1944.
- Ganz, Fedor. "César Vallejo y la poesía Moderna". En: *Atenea*, N°169, Concepción/Chile, 1939.
- Gaos, Vicente. "Esquema Biográfico de César Vallejo". En: *Homenaje a Vallejo*, en *Indice de Artes y Letras*, Madrid, 1960.
- Garcés Larrea, Cristobal. "Actualidad de César Vallejo". En: *Espiral*, N°30, Bogotá 1950.
- Garcés Larrea, Cristobal. "César Vallejo o el cristo de la poesía". En: *Cuadernos Australes*, N°0. Buenos Aires, 1958. Recogido en: *Cultura Universitaria*, N°93, Caracas, 1968.

- García Barrón, Carlos. "La angustia vital de César Vallejo a través de su epistolario." En: *Bulletin Hispanique*, N°3-4, Bordeaux/Francia, 1986.
- García Nieto, José. "César Vallejo o el dolor sobre el tiempo." En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°229, Madrid, 1969.
- García Pinto, Roberto. "Actualidad de César Vallejo". En: *Sur*, N°265, Buenos Aires, 1960.
- Gavrilescu, Iona P. *César Vallejo y el dolor de España, (Actas del 3 Congreso Internacional de Hispanistas)*. Editorial Colegio de México, México, 1970.
- Gazzolo, Ana María. "Ideas sobre el arte en los artículos del "Norte". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Geist, Anthony L. "Con tu palabra atada a un palo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Ghiano, Juan Carlos. "Equívocos sobre Vallejo". En: *Sur, Homenaje a César Vallejo*, Buenos Aires, 1968.
- Ghiano, Juan Carlos. "Vallejo y Darío". En: *Visión del mundo*, N°4, Lima, 1969.
- Ghiano, Juan Carlos. "Desacuerdo sobre Vallejo". Prólogo de Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Gicovate, Bernardo. "1. De Rubén Darío a César Vallejo: una constante poética. 2. Dos notas sobre poesía y política." En: *La Torre*, N°49, Río Piedras/Puerto Rico, 1965. Recogido en Gicovate, B. *Ensayos sobre poesías hispanoamericanas*, Editorial De Andrea, México, 1967.
- Gilabert, Joan J. "César Vallejo y España". En: *Papeles de Son Armadans*, N°69, Madrid, 1973. Recogido en *Razón y fábula*, N°35, Bogotá, 1974.
- Gilabert, Joan J. "Arte e historia: la poesía de Vallejo ante la guerra civil española." En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°20, Lima, 1984.
- Giordano, Jaime. *Vallejo, el poeta*. (Manuscrito de 32pp.) Editorial Instituto Italo-Latino Americano, Romas, 1961.
- Giordano, Jaime. "Lomo de las sagradas escrituras". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Garibaldi, Daniel. "César Vallejo en la poesía americana". En: *Euterpe*, N°33, Buenos Aires, 1958.
- Goloboff, Gerardo Mario. "Vallejo en Trilce". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Gozalet, Mario. "César Vallejo; temática y expresión". En: *Revista Leopoldo Lugones*, N°1, Córdoba/Argentina, 1968.
- González, Ruben. "Vallejo en la poesía puertorriqueña". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- González Cruz, Luis F. "Poet as god. The resurrection myth and other archetypical motifs in César Vallejo's "Ascuas". En: *Latin American Literary Review*, N°2, Pittsburgh, 1973.
- González Cruz, Luis F. "Trilce y Trilce XXXII." En: *Explicación de textos literarios*, N°3, Sacramento/USA, 1974.
- González Martín, Jerónimo. "Los comienzos de la influencia de la poesía de César Vallejo en la poesía española de la postguerra." En: Ballón y otro, *Ensayos*, Lima, 1972.
- González Poggi, Uruguay. "Significación de César Vallejo". En: *Aula Vallejo*, N°2-4, Córdoba/Argentina, 1963.
- González Prada, Alfredo. "La poesía de César Vallejo" En: *Homenaje a César Vallejo en Revista Hispánica Moderna*, N°2, New York, 1939. Recogido en González Prada, A. *Redes para captar la nube*, Lima, 1946.
- González Ruano, César. "César Vallejo". En: González Ruano, C. *Veintidós retratos de escritores Hispanoamericanos*, Editorial Cultura Hispánica, Madrid, 1952.
- González Tuñón, Raúl. "Crónica de César Vallejo y su tiempo". En: *Hoy en la Cultura*, N°24, Buenos Aires, 1965.
- González Tuñón, Raúl. "Sésar Vallcho i ego vremja". En: *Latinskaja América*, N°2, Moscú, 1972.
- González Virgil, Ricardo. "La espuma dialéctica en un poema de César Vallejo". En: *Lexis*, N°1, Lima 1981.
- González Virgil, Ricardo. "Para leer a Vallejo". En: González Virgil, R. *César Vallejo, antología didáctica*, Editorial Banco Central de Reserva del Perú, Trujillo/Perú, 1986.
- Gottlieb, Marlene. "La guerra civil española en la poesía de Pablo Neruda y César Vallejo". En: *Cuadernos Americanos*, N°154, México, 1967.

- Grande, Félix. "Césaar Vallejo; semejante mendigo." En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°316, Madrid, 1976. Recogido en: *Informaciones*, N°507, Madrid, 1978; *Estafeta Literaria*, N°4, México, 1978 y Grande, F. *Once artistas y un dios*, Madrid, 1986.
- Guardia Mayorga, César A. "Dolor de César Vallejo" En: *Homenaje a César Vallejo en Hora del Hombre*, N°9, lima, 1944.
- Guereña, Jacinto Luis. "Orillas actuales de César Vallejo". En: *Cuaderni Ibero Americani*, N°27, Torino/Italia, 1961.
- Guerney, Robert Edward. "César Vallejo, París y la Vanguardia". En: *Homenaje a César Vallejo en Insula*, Madrid, 1979.
- Guerney, Robert Edward. Vallejo, Juan Larrea and their avant-garde magazine "Favorables Paris Poema". En: *Bulletin of the society for Latin American Studies*, N°31, Glasgow, Gran Bretaña, 1979.
- Gutierrez Carbajo, Francisco. "Presencia de Vallejo en la poesía española de postguerra". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Gutierrez Girardot, Rafael. "La muerte de Dios". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Gutierrez Giarardot, Rafael. "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo". Madrid, 1988.
- Gutierrez Noriega, Hugo. "César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo en Hora del Hombre*, N°9, lima, 1944.
- Gatica Martinez, Tomás. "César Vallejo". En: Gatica Martinez, Tomás, *Ensayos sobre Literatura Hispanoamericana*, Editorial Andes, Stgo. De Chile, 1930.
- Hart, Stephen: "César Vallejo's personal esrthqueke". En: *Romance Notes*, N°25, University of North Carolina Press, Chapel Hill/USA, 1984.
- Hart, Stephen. "El arcaísmo y la motivación etimológica en "Trilce" de César Vallejo". En: *Quaderni Ibero Americani*, N°57-58, Torino/Italia, 1985.
- Hart, Stephen. "El compromiso en el teatro de César Vallejo". En: *Conjunto*, N°65, La Habana, 1985.
- Hart, Stephen. "The world upside down in the work of César Vallejo." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Hart, Stephen. "Was César Vallejo a communist? A Fresh look at an old problem." En: *Iberoromania*, N°22, Niemeyer Verlag, Tübingen/RFA, 1985.
- Hart, Stephen. The Spanish civil war in the poetry of Neruda, César Vallejo and Nicolás Guillén. En: *Spanish Studies*, N°7-8, London, 1986.
- Hart, Stephen. "La cultura y la política en la prosa periodística de Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Henderson, Carlos. "Por una poética en la crítica vallejana: las leyes del verso de Vallejo". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°25, Lima, 1987.
- Hernández, José Alfredo. "El lenguaje y el poeta". En: *Tres*, N°6, Lima, 1940. Recogido en *Homenaje a César Vallejo en Hora del Hombre*, N°9, lima, 1944.
- Hernández Novás, Raúl. "Acerca de Trilce" en: *Casa de las Américas*, N°169, La Habana, 1988.
- Herrera, Ricardo. "El culpable". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Herrero Blncó, Ángel. "César Vallejo poética del habla. De "Trilce" a "España, aparta de mí este cáliz". En: *Revista de Occidente*, N°19, Madrid, 1977.
- Higgins, James. "The conflict of personality in César Vallejos "Poemas Humanos". En: *Bulletin of the society for Latin American Studies*, N°43, Liverpool/Gran Bretaña, 1966.
- Higgins, James. "Los nueve mosntruos de César Vallejo, una tentativa de interpretación." En: *Razón y Fábula*, N°3, Universidad de los Andes, Bogotá, 1967.
- Higgins, James. "El tema del mal en los "Poemas Humanos" de César Vallejo". En: *Letras peruanas*, N°78-79, Lima, 1967.
- Higgins, James. "La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía". En: *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Besilien (Caravelle)*, N°9, Toulouse/Francia, 1967.
- Higgins, James." El alma que sufrió de ser su cuerpo. Trilce LXXVII:" En: *Mundo Nuevo*, , N°22, París y Buenos Aires, 1968.
- Higgins, James. "Va corriendo andando..." de César Vallejo. En: *Cuadernos de Idioma*, N°10, Buenos Aires, 1968.

- Higgins, James. "El dolor en los "Poemas Humanos" de César Vallejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°222, Madrid, 1968.
- Higgins, James. "El pensamiento y el desengaño en los "Poemas Humanos" de César Vallejo". En: *Revista de Artes, Ciencias y Humanidades*, N°7, Lima, 1968.
- Higgins, James. "Experiencia directa del absurdo en la poesía de Vallejo" En: *Homenaje a César Vallejo en Sur*, N°312, Buenos Aires, 1968.
- Higgins, James. "La orfandad del Hombre en los "Poemas Humanos" de César Vallejo". En: *Revista Iberoamericana*, N°66, Pittsburgh, 1968.
- Higgins, James. "Vallejo en cada poema". En: *Mundo Nuevo*, N°22, Parí y Buenos Aires, 1968.
- Higgins, James. "La sociedad capitalista en los "Poemas Humanos". En: *Homenaje a César Vallejo en Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Higgins, James. "Tres momentos de la evolución espiritual de César Vallejo". En: *Imagen*, N°47, Caracas, 1969.
- Higgins, James. "El absurdo en la poesía de César Vallejo". En: *Ensayos críticos sobre César Vallejo en Revista Iberoamericana*, N°71, Pittsburgh, 1970.
- Higgins, James. "Un pilar soportando consuelos". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Higgins, James. "Y después de tantas palabras". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Higgins, James. "El conflicto entre la aspiración y la realidad en la poesía de Vallejo". En: *Aula Vallejo*, N°8-10, Córdoba/Arg, 1971.
- Higgins, James. "La revolución y redención del hombre (sobre "España aparta de mí este cáliz)". Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Higgins, James. "Vallejo y la tradición del poeta visionario." En: Ortega, Julio, *César Vallejo*, Editorial Taurus, Madrid, 1974.
- Higgins, James. "Francisco Martínez García; César Vallejo, acercamiento al hombre y al poeta. (Reseña)". En: *Bulletin de Hispanic Studies*, Vol. 58, N°4, Liverpool/Gran Bretaña, 1981.
- Higgins, James. "César Vallejo lost's paradise. Study of Trilce XXIII". En: Beutler, Gisela, *Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart*, Editorial Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstad/RFA, 1990.
- Ibérico Rodríguez, Mariano. " El sentido del tiempo en la poesía de Vallejo". En: *Mapocho*, N°1, Lima, 1994. Recogido en *Revista Peruana de Cultura*, N°4, Lima, 1965 y en Ibérico, R.M, *La aparición histórica*, Lima 1965.
- Ibérico Rodríguez, Mariano. " El tiempo y la muerte". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Ibérico Rodríguez, Mariano. " El tiempo". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Iduarte, Andrés. "España, aparta de mí este cáliz". En: *Revista Hispánica moderna*, N°1-2, New York, 1941.
- Infante Espino, Absalón. "Vallejo y Hernández, combatientes antifascistas." En: *Tareas del Pensamiento Peruano*, N°1, Lima, 1960.
- Izquierdo Ríos, Francisco. "César Vallejo y su tierra". En: I. Ríos, F, *Cinco poetas y un novelista*, Lima, 1969.
- Izquierdo Ríos, Francisco. "En la tierra de Vallejo." En: *Gaceta de Cuba*, N°5-6, La Habana, 1972.
- Janik, Dieter. "Vicente Huidobro und César Vallejo". En: *Warning/Wehle: Lyrik und Malerei der Avantgarde*, Wilhelm Fink Verlag, Munich/RFA, 1982.
- Jaramillo Angel, Humberto. "Grandes enfermos de angustia; César Vallejo". En: *Revista de la Universidad de Antioquia*, N°92, Medellín/Col, 1949. Recogido en *Cultura Peruana*, N°36-37, Lima, 1949.
- Juliá, Mercedes. "César Vallejo y Edvard Munch". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Kovadloff, Santiago. "Vallejo y Pessoa; lo poético, lo político." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Locay Polanco, Ramón. "César Vallejo, un indio en misión de reconquista". En: *Prensa Literaria*, N°4-5, Sanjuan/Pto. Rico, 1964.

- Lafuente, Fernando R. "La vanguardia Literaria". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Lamothe, Luis. "Vallejo y el destino de su raza cobriza". En: *El mundo*, año 17, Madrid, 1956.
- Larrea, Juan. "Conmemoración de César Vallejo". En: *Cuadernos Americanos*, N°2, México, 1942.
- Larrea, Juan. "Introducción a la poesía de César Vallejo". En: *Cuadernos Americanos*, N°4, México, 1960.
- Larrea, Juan. "Claves de profundidad". En: *Aula Vallejo*, N°1, Córdoba/Arg, 1961.
- Larrea, Juan. "Las orillas inéditas de Vallejo". En: *Aula Vallejo*, N°1, Córdoba/Arg, 1961.
- Larrea, Juan. "Significado de la vida y obra de César Vallejo". En: *Aula Vallejo*, N°2-4, Córdoba/Arg, 1963.
- Larrea, Juan. "Vallejo en la crisis de nuestro tiempo." En: *Aula Vallejo*, N°2-4, Córdoba/Arg, 1963.
- Larrea, Juan. "Considerando a Vallejo frente a las penurias y calamidades de la crítica. El último libro de Xavier Abril sobre César Vallejo." En: *Aula Vallejo*, N°5-7, Córdoba/Arg, 1967.
- Larrea, Juan. "Vallejo frene a André Breton". En: *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, N°3-4, Córdoba/Arg, 1969.
- Larrea, Juan. "París, Octubre de 1936." En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Larrea, Juan. "Voy a hablar de la esperanza". En: *Aula Vallejo*, N°8-10, Córdoba/Arg, 1971.
- Larrea, Juan. "Darío y Vallejo, poetas consubstanciales". En: *Aula Vallejo*, N°8-10, Córdoba/Arg, 1971.
- Larrea, Juan. "De André Breton a César Vallejo". En: *Idea*, N°79 a 83, Lima, 1971.
- Larrea, Juan. "Dos principios de contradicción". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Larrea, Juan. "Respuesta diferida sobre César Vallejo y el surrealismo". En: *Aula Vallejo*, N°8-10, Córdoba/Arg, 1971.
- Larrea, Juan. "Trilce (cifra de Aniversario)". En: *La Nación*, Buenos Aires, 17 de Septiembre de 1972.
- Larrea, Juan. "Los poemas póstumos de Vallejo a la luz de su edición facsímil". En: *Aula Vallejo*, N°11-13, Córdoba/Arg, 1974.
- Larrea, Juan. "César Vallejo y Alfonso Silva". En: *Homenaje a César Vallejo en Insula*, Madrid, 1979.
- Laríos Vendrell, Luis. "César Vallejo en la prensa española". En: *Papeles de Son Armadans*, N°261, Madrid, 1977.
- Leiva, Raúl. "La poesía del peruano César Vallejo, la sensibilidad vuelta hacia adentro." En: *Revista mexicana de Literatura*, N°9, México, 1967.
- Lemoine Englebert, Edith. "Pour un etude de César Vallejo". En: *Marche Romane*, N°23-24, Liege/Bélgica, 1973.
- Levano, César. "Vallejo, militante obrero". En: *Homenaje a César Vallejo en Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Lora Risco, Alejandro. "César Vallejo frente a Rilke, Dalí y Kafka." En: *Atenea*, N°367-368, Concepción/Chile, 1956.
- Lora Risco, Alejandro. "Revisión de un proceso lingüístico; Darío frente a Vallejo". En: *Finis Terrae*, N°17, Santiago de Chile, 1958.
- Lora Risco, Alejandro. "Dimensión del paisaje en "Los Heraldos Negros". En: *Revista de la Sociedad de Escritores Chilenos*, Santiago de Chile, Octubre de 1959.
- Lora Risco, Alejandro. "Luminosidad y catolicidad en la poesía de Vallejo." En: *Finis Terrae*, N°21, Santiago de Chile, 1959.
- Lora Risco, Alejandro. "Introducción a la poesía de Vallejo". En: *Cuadernos Americanos*, N°11, México, 1960.
- Lora Risco, Alejandro. "Revaloración de Vallejo". En: *Atenea*, N°396, Concepción/Chile, 1962.
- Lora Risco, Alejandro. "César Vallejo y la guerra civil española". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°183, Madrid, 1965.
- Lora Risco, Alejandro. "Entraña religiosa de la poesía de Vallejo". En: *Mundo Nuevo*, N° 26-27, Paris y Buenos Aires, 1968.

- Lora Risco, Alejandro. "Fronteras abisales de la lengua poética de Vallejo". En: Lora Risco, *Hacia la voz del Hombre*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1970.
- Lora Risco, Alejandro. "Vallejo en síntesis: genio y figura". En: *Aula Vallejo*, N°8-10, Córdoba/Arg, 1971.
- Lora Risco, Alejandro. "Significación de la infancia en la poesía de Vallejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°302, Madrid, 1975.
- Luza, Segisfredo. "El desgarramiento y el ámbito de la transferencia comunicativa en César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo en Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Ly, Nadine. "Le rapport á la morte et son expression dans "Trilce". Essai de justification d'une écriture hermétique. En: *Le texte familial*, Toulouse/Francia, 1984.
- Ly, Nadine. "Trilce XII". En: *Les langues néo-latines*, N° 250-251, París, 1984.
- Ly, Nadine. "A propósito de Trilce LVIII". En: *Les langues néo-latines*, N° 255, París, 1985.
- Ly, Nadine. "César Vallejo; Repères biographiques". En: Ly, Nadine et otros, *César Vallejo: presentación biographique et bibliographique*, Montpellier/Francia, 1985.
- Ly, Nadine. "L'otre métonymique dans le discours poétique de César Vallejo". En: Ly, Nadine et otros, *César Vallejo: présentation biographique et bibliographique*, Montpellier/Francia, 1985.
- Ly, Nadine. *Stilisque, rhétorique et poétique dans les langues romanes. Le discours poétique de César Vallejo. (Actas del Congreso Internacional de Linguistique Romanes)*. Editeur Université de Provence, Aix en Porvence/Francia, 1985.
- Ly, Nadine. "Engagement et poétique, quelques remarque sur le discours poétique de Nicolás Guillén, Pablo Neruda el César Vallejo." En: *Actas Criccal*, París, 1986.
- Ly, Nadine. "La poética de César Vallejo: arsenal de trabajo." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- López Alfonso, Francisco José. "El Tungsteno. El arte y la revolución". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- López Alvarez, Luis. "Vallejo en París". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- López Castro, Armando. "Vallejo y Espriú." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- López Soria, José Ignacio. "El dolor como situación límite en "Los Heraldos Negros". En: *Homenaje a César Vallejo en Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- López Soria, José Ignacio. "Vallejo en el 2º Congreso Internacional de Escritores". En: *Revista Crítica Latinoamericana*, N°11, Lima, 1980.
- López Soria, José Ignacio. "El no-saber como actitud existencial en César Vallejo". En: *Amaru*, N°5, Lima, 1968.
- Macri, Oeste. *Due poesie di César Vallejo. Con una nota*. Edizione L'albero, Milán, 1954.
- Macri, Oeste. "El Vallejo de Paoli". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Malpartida, Juan. "El concepto ritual fisiológico". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1948.
- Mansoer, Mónica. "Análisis sinonímicas en Agape de César Vallejo". En: *Revista de Literatura Hispanoamericana*, N°14-15, Maracaibo/Ven, 1981.
- Mantero, Manuel. "La ternura a hombres y cosas en César Vallejo." En: *Revista de la casa de la Cultura Ecuatoriana*, N°1, Editorial Núcleo de Guayas, Guayaquil/Ecuador, 1963.
- Marcos, Juan Manuel. "Vallejo y Neruda; la guerra civil española como profecía hispanoamericana." En: *Las relaciones literarias entre España y Iberoamérica*, Madrid, 1984; *Actas del 22 Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, N°1. Recogido en *Cuadernos Americanos*, N°1, México, 1985. Reimpreso en el Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1987.
- Mariátegui, José Carlos. "¿Cuál es en su concepto la figura literaria más grande que ha tenido en el Perú?" En: *Perricholi*, Lima, 11 de Febrero de 1926.
- Mariátegui, José Carlos. "César Vallejo". En: *Mundial*, N°319-320, Lima, 1926.
- Martin, Eutemio: "Explicación de "Calo, cansado voy con mi oro adonde..." En: *Seminaire César Vallejo: analyses de textes*, Poitiers/Francia, 1972.
- Martin, José Antonio. "El perro y la alondra en "Los Heraldos Negros" de César Vallejo". En: *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo/Ven, Deziembre de 1975.
- Martín Hernández, Evelyne. "Un caso der transfusión poética: César Vallejo-Blas Otero". En *Iris*, N°1, Montpellier/Francia, 1981.

- Martínez Díaz, Nelsón. "César Vallejo. El poeta y su época." En: *Homenaje a César Vallejo en Insula*, Madrid, 1979.
- Martínez García, Francisco. "el compromiso social en César Vallejo". En: *Alcance*, N°2, Madrid, 1978.
- Martínez García, Francisco. "Referencias bíblico-religiosas en la poesía de Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Martínez Palacio, Javier. "La Trayectoria de César Vallejo". En: *Insula*, N°234, Madrid, 1966.
- Mattalía Alonso, Sonia. "Escalas Melografiadas"; "Vallejo y el vanguardismo narrativo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Mc Duffie, Keith. "'César Vallejo; profile of a poet." En: *Pacific Northwest Conference of Foreign Languages*, N°19, Victoria/Canadá, 1968.
- Mc Duffie, Keith. "Trilce I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo". En: *Ensayo crítico sobre César Vallejo*, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1970.
- Mc Duffie, Keith. "Una fracasada traducción inglesa de "Poemas Humanos". En: *Ensayo crítico sobre César Vallejo*, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1970.
- Mc Duffie, Keith. "Babel y lo babilónico". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Mc Duffie, Keith. "Todos los ismos, el ismo: Vallejo rumbo a la utopía social". En: *Revista Iberoamericana*, N°90, Pittsburgh, 1975.
- Mc Duffie, Keith. "'César Vallejo y el humanismo socialista vs. El surrealismo". En: Peter Earle y German Gullón, *Surrealismo/surrealismos; Latinoamérica y España*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia/USA, 1977.
- Mc Duffie, Keith. "Beyond dialectics; language and being in "Poemas Humanos". En: Ly, Nadine et otros, *César Vallejo: presentación biographique et bibliographique*, Montpellier/Francia, 1985.
- Mc Duffie, Keith. "César Vallejo y el creacionismo". En: *La Chispa*, New Orleans, 1985.
- Mc Duffie, Keith. "España, aparta de mí este cáliz. La materialización del Evangelio". En: *Impréveu*, N°1, Montpellier/Francia, 1986.
- Mc Duffie, Keith. "César Vallejo y la vanguardia en España." En: *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, *Actas del 23 Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1987.
- Melis, Antonio. "L'austero laboratorio di Vallejo e il distacco dalla avanguardia". En: *Letterature d'America*, N°11, Roma, 1982.
- Melon, Alfred. "Guillén, Neruda, Vallejo: trois voix pour un meme message." En: *Actas Criccal*, Parí, 1986.
- Meléndez, Concha. "Muerte y resurrección de César Vallejo." En: *Revista Iberoamericana*, N°12, Albuquerque/USA, 1943. Reimpreso: Melendez, Concha, *Asomante*, San Juan de Pto. Rico, 1943.
- Meneses, Carlos. "La irreverencia de "Truenos" de César Vallejo. En: *Revista Alero*, N°5, Guatemala, 1971.
- Meneses, Carlos. "La narrativa de César Vallejo". En: *Camp de l'Arpa*, N°30, Barcelona, 1976.
- Meneses, Carlos. "Nuevo enfoque sobre el Vallejo de siempre." En: *Homenaje a César Vallejo en Insula* Madrid, 1979.
- Meneses, Carlos. "El Madrid de Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Meo Zilio, Giovanni. "Vallejo y Neruda". En: *Aspetti e problemi delle letterature iberiche*, (S/f), Bulzoni Editore, Florencia/Italia.
- Meo Zilio, Giovanni. "Neologismos en la poesía de César Vallejo". En: *Sezione Fiorentina Gruppo Ispanistico CNR*, p.11-98, Casa Editrice G.D'Anna, Florencia/Italia, 1967.
- Meo Zilio, Giovanni. "Perfil de Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo en Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Meo Zilio, Giovanni. "Vallejo en Italiano". En: *Rassegno Iberistica*, N°2, Milán, 1978.
- Meo Zilio, Giovanni: "2Estado y tendencia de los estudios Vallejanos". En: *Studi di letteratura ibero-americani offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, 1984.
- Meo Zilio, Giovanni. "El lenguaje poético de Vallejo desde "Los herlados Negros" hasta "España, aparta de mí este cáliz" visto a la luz de los resultados computacionales", Madrid, 1988.
- Micharvergas, Martín. "Nueva vuelta de tuerca sobre César Vallejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°363, Madrid, 1980.

- Mignolo, Walter. "La dispersión de la palabra: aproximación lingüística a los poemas de César Vallejo". En: *Nueva Revista de filología hispánica*, N°21, México, 1972.
- Milla, Carlos. "César Vallejo, en continuo desesepero y agonía". En: *Índice de Artes y Letras*, N°228-229, Madrid, 1968.
- Miranda, J.E. "Donde el escalpelo topa con hueso y se rompese". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°261, Madrid, 1972.
- Miret, Enric. "Conflicto y contradicción en la obra de Vallejo". En: *Seminaire César Vallejo: analyses de Textes*, Poitiers/Francia, 1972.
- Mondejar, Nidia Maria. "LA influencia del drama inicial en los planos estéticos de la poética de César Vallejo". En: *Románica*, N°13, La Plata/Arg, 1976.
- Monguió, Luis. "La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo en Visión del Perú*, N°4, Lima, 1969.
- Monguió, Luis: "Los heraldos negros". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Monguió, Luis. "Trilce XVIII". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Monguió, Luis. "La metafísica de César Vallejo". En: *Far Western Forum*, N°1, Berkeley/USA, 1974.
- Monguió, Luis. "Trilce" en su tiempo". En: *Insula*, N°234, Madrid, 1966.
- Monguió, Luis. "Aniversario". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Monsivais, Carlos. "César Vallejo; el verso del sufrimiento americano". En: *Estaciones*, N°7, México, 1957.
- Montiel, Edgar. "César Vallejo; la prosa matinal de un poeta "Atenido a las vísperas eternas de un día mejor". En: *Socialismo y participación*, N°42, Lima, 1988.
- Montiel, Luis. "Desde el dolor y la muerte". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Morales Gollorza, Iliana. "El César Vallejo que está entre nosotros. En: *Anuario de Filología*, año 11-12, Maracaibo/Ven, 1975.
- Morales Saravia, José. "César Vallejo y la internacionalización. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°20, Lima, 1984.
- More, Ernesto. "César Vallejo". En: More, Ernesto, *Huellas Humanas*, Editorial San marcos, Lima, 1954.
- More, Ernesto: "El hombre en la poesía de César Vallejo". En: *Revista Universitaria*, N°107, Cuzco, 1954.
- More, Ernesto. *César Vallejo (Conferencia pronunciada en las Universidades de Cuzco y Arequipa, 15 y 19 de Octubre de 1954)*. Editorial Realidad, Lima, 1955.
- Moró, Liliam. "La poesía para Vallejo" En: *Casa de las Américas*, N°35, La Habana, 1966.
- Morón, Guillermo. "Noticia sobre César Vallejo". En: *Repertorio latinoamericano*, N°41, Buenos Aires, 1980.
- Murciano, Carlos. "Tres notas en torno a una Antología de César Vallejo". En: *Anuario de Estudios Americanos*, N°17, Sevilla/Esspaña, 1959.
- Méndez Dorich, Rafael. "Juan Manuel Sotero, Soren Kierkegaard y César Vallejo" En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Méndez Faith, Teresa. "Angustia tonal y tensión verbal en César Vallejo. "En: *Homenaje a César Vallejo*, México, 1983.
- Naranjo, Reynaldo. "De César Vallejo a César Vallejo". En: *Nueva Estafeta Literaria*, N°13, Madrid, 1979.
- Nava, Carlos Dante. "César Vallejo" En: *Revista Waman Puna*, N°16, Cuzco, 1945.
- Navarrete Orta, Luis. "La prehistoria poética de César Vallejo." En: *Casa de las Américas*, N°167, La Habana, 1988.
- Neale Silva, Eduardo. "Poesía y política en un poema de César Vallejo: Trilce XXXVIII". En: *Cuadernos Americanos*, N°165, México, 1969.
- Neale Silva, Eduardo. "Visión de la vida y la muerte en tres poemas tricos de César Vallejo". En: *Revista Iberoamericana*, N°68, Pittsburgh, 1969.
- Neale Silva, Eduardo. "Trilce XVI"; ensayo o poesía". En: *El Ensayo y la crítica literaria iberoamericana*, University of Toronto Press, Torornto/Canadá, 1970.
- Neale Silva, Eduardo. "Esperanza y desilusión en tres poemas de César Vallejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°241, Madrid, 1970.
- Neale Silva, Eduardo. "Poesía y sociología en un poema de Trilce". En: *Ensayos críticos de César Vallejo*, Pittsburgh, 1970.

- Neale Silva, Eduardo. "The introductory poem in Vallejo's Trilce". En: *Hispanic Review*, N°38, Philadelphia/USA, 1970.
- Neale Silva, Eduardo. "Muro Este" de César Vallejo". En: *Thesaurus*, Bogotá 1971.
- Neale Silva, Eduardo. "César Vallejo y la crítica sobre "Aproximaciones a César Vallejo de Ángel Flores". En: *Revista Iberoamericana*, N°80, Pittsburgh, 1972.
- Neale Silva, Eduardo. "César Vallejo, a poetic credo and a poem (Trilce VII)". En: *Latin American Literary Review*, N°1, Pittsburgh, 1973.
- Neale Silva, Eduardo. "Muro Occidental", ministampa de César Vallejo". En: *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realidad Mágica en América Latina.*, Michigan State University Press. East/Lansing/Michigan/USA, 1975.
- Neale Silva, Eduardo. "César Vallejo, vocación de la muerte". En: *Inti*, Connecticut/USA, 1978.
- Neale Silva, Eduardo. "César Vallejo; The Complete posthumour poetry". En: *Hispanamérica*, N°25-26, Albuquerque/USA, 1980.
- Nieto, Luis Carlos. "César Vallejo; Vuelve a la patria". En: *Homenaje a Vallejo*, Lima, 1944.
- Noriega, Teobaldo. "España aparta de mí este cáliz; comunicación poética de un conflicto". En *Cuadernos de Literatura*, N°14, Coimbra/Potugal, 1983.
- Nouhaud, Dorita. "L'écriture poétique de Vallejo, acte réel et significatif". En: *Textos sobre Vallejo*, París, 1985.
- Núñez, Estuardo. "Poesía Humana. Sobre "Poemas Humanos" de César Vallejo. En: *Tres*, N°3, Lima, 1939.
- Núñez, Estuardo. "César Vallejo y su circunstancia". En: *Nuestra América*, N°15, Lima, 1953.
- Núñez, Estuardo. "Vallejo entre Francia y España". En: Núñez, Estuardo, *Imagen de la Literatura Peruana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Núñez, Estuardo. "César Vallejo y los viajes". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°10, Lima, 1984.
- Núñez, Estuardo. "Vallejo y España, una doble perspectiva". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Obarrio, Felipe. "La vida y la muerte en César Vallejo." En: *The Américas*, N°11-12, Washington/Usa, 1968.
- Ocampo Moscoso, Eduardo. "Vida, obra y personalidad de César Vallejo" En: *Revista de Cultura*, N°2, Cochabamba/Bolivia, 1956.
- Ochoa Barón, Miguel Ángel. "El sentimiento de rebeldía en la poesía de César Vallejo". En: *Meridiano*, N°10-11, Huancayo/Perú, 1971.
- Oestergaard, Ole. "Lo inconsciente y lo político en "España, aparta de mí este cáliz". En: *Les poètes latinoamericains devant la guerre civile d'Espagne*, París, 1986.
- Oleriny, Vladimir. "César Vallejo; Lúdeske basne" En: *Slovenske Pohľady*, N°1, Bratislava/Checoslovaquia.
- Oliva, Aldo P. "Trilce XXII". En: *Boletín de Literaturas Hispánicas*, N°1, Sta. Fe/Arg, 1959.
- Orozco, Rodolfo. "Dos poemas: "Mi prima Agueda ("LA sangre devota, 1916) de Ramón López Velarde y "El encuentro con la amada" (Trilce 35) de César Vallejo". En: *Ábside*, N°41, México, 1977.
- Orrego, Antenor. "La gestación de un gran poeta. A propósito de "Los Heraldos Negros" de César Vallejo". En: *La reforma*, trujillo/Perú, 6 de Agosto de 1919.
- Orrego, Antenor. "Vallejo, el poeta del solecismo." En: *Cuadernos Americanos*, N°1, México 1957.
- Orrego, Antenor. "El sentido Americano y Universal de la poesía de César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Ortega, José. "Dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo". En: *Mundo Nuevo*, N°22, París y Buenos Aires, 1968.
- Ortega, Julio. "Trilce, Poema LXXXVI". En: *Mundo Nuevo*, N°22, París y Buenos Aires, 1968.
- Ortega, Julio. "Una poética de Trilce". En: *Mundo Nuevo*, N°22, París y Buenos Aires, 1968.
- Ortega, Julio. "Vallejo sin erratas". En: *Mundo Nuevo*, N°22, París y Buenos Aires, 1968.
- Ortega, Julio. "Para una mejor lectura de Vallejo". En: *Revista Iberoamericana*, N°68, Pittsburgh, 1969.
- Ortega, Julio. "Lectura de "Trilce". En: *Ensayos críticos de César Vallejo*, Pittsburgh, 1970.
- Ortega, Julio. "Heraldos"; la poética de la persona confesional y "Trilce". En: *Figuración de la persona*, Editorial Ehasa, Madrid, 1971.

- Ortega, Julio. "Intensidad y altura; una poética de "poemas Humanos". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Ortega, Julio. "LA poética de la persona confesional". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Ortega, Julio. "Trilce LXXVII". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Ortega, Julio. "César Vallejo; la poética de la subversión." En: *Hispanic Review*, N°3, Philadelphia/Usa, 1982.
- Ortega, Julio. "La hermenéutica vallejana y el hablar materno". Madrid, 1988.
- Osa, Enrique de la. "La poesía inusitada de César Vallejo". En: *Bohemia*, N°19, La Habana, 1988.
- Ospovat, Lev: "César Vallejo en la lengua Rusa". En: *Literatura Soviética*, N°8, Moscú 1963.
- Osuna, Yolanda. "Ética y estética de César Vallejo". En: *Zona Torrida*, N°7-8, Valencia/España, 1975.
- Oviedo, José Miguel. "Huaco". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Oviedo, José Miguel. "Truenos". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Oviedo, José Miguel. "Vallejo entre la Vanguardia y la revolución: primera lectura de dos libros inéditos." En: *Hispanamérica*, N°6, Takoma Park/USA, 1974.
- Oviedo José Miguel. "Trilce II; clausura y apertura". En: *Revista Iberoamericana*, N°106-7, Pittsburgh, 1979.
- Oviedo José Miguel. "Vallejo; el otro, el mismo." En *Eco*, N°243, Bogotá, 1982.
- Oviedo José Miguel. "Los heraldos Negros", establecimiento del texto". Madrid, 1988.
- Oviedo, José Miguel. "Contexto de los Heraldos Negros". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Oviedo, Rocio. "Del símbolo a la margen surrealista." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Pacheco, León. César Vallejo y la angustia. En: Pacheco, L. *Tres ensayos apasionados. Vallejo, Unamuno, Camus.*, Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1968.
- Paiva, Alfredo. "Ensayo cronológico de la vida de César Vallejo y algunos juicios y testimonios acerca del poeta." En: Larrea, Juan, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, Universidad de Córdoba, Córdoba/Arg, 1957.
- Paoli, Roberto. "Studi introduttivi". En: Paoli, R., *Poesie di César Vallejo*, Edizioni Lerici, Milán, 1964.
- Paoli, Roberto. "El hogar en Trilce". En: *Anuario de Filología*, N°8-9, Maracaibo/Ven., 1969.
- Paoli, Roberto. "Vallejo: prosista en los años de Trilce". En: *Homenaje a César Vallejo*, N°4, Lima, 1969.
- Paoli, Roberto. "Observaciones sobre el indigenismo en César Vallejo". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Paoli, Roberto. "España, aparta de mí este cáliz". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Paoli, Roberto. "Vallejo y su poesía de lo material." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1979.
- Paoli, Roberto. "Poemas Humanos; demasiado Humanos". En: *Homenaje a César Vallejo*, Barcelona, 1980.
- Paoli, Roberto. "Mapa anatómica de "Poemas en Prosa". En: *Actas del Coloquio internacional César Vallejo en Berlín Occ.*, Tübingen/RFA, 1981.
- Paoli, Roberto. "Las palabras de Vallejo". En: *Lexis*, N°2, Lima, 1984.
- Paoli, Roberto. "Vallejo y Neruda(manuscrito inédito)". Publicado en: Paoli, R., *Estudios sobre Literatura peruana Contemporánea*, Sassari/Italia, 1984.
- Paoli, Roberto. "El lenguaje concepciónista de César Vallejo." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Paseyro, Ricardo. "Poesía y verdad". En: *Actas del Coloquio internacional César Vallejo en Berlín Occ.*, Tübingen/RFA, 1981.
- Paternanin, Alejandro. "El sermón de la barbarie; a propósito de Vallejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N°334, Madrid, 1978.
- Patrascu, Oana. "Dialéctica dureri in poezia lui César Vallejo. En: *Secolul XX*, N°16, Bucarest, 1974.
- Patrascu Gravilescu, I."César Vallejo y el dolor de España." En: *Hispanistas*,(s/f), Madrid, 1970.

- Pavlevtich, Esteban. "César Vallejo en la Hacienda Acembamaba". En: *Revista Minka*, N°1, Lima, 1971.
- Pavlevtich, Esteban. "El paso de Vallejo por los Andes Centrales". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Paz, Azael. "La poesía indigenista de César Vallejo". En: *Nueva Época*, N°3, Editorial Sech, Santiago de Chile, 1957.
- Paz, Miguel. "Trilce y la cerámica Moche". En: *Participación y Socialismo*, N°32, Lima, 1985.
- Paz Paredes Rafael. "Actualidad americana de César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Tegucigalpa, 1960.
- Peralta, Jaime. "España en tres poetas Hispanoamericanos: Neruda, Guillén y Vallejo". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N°9, Bogotá, 1966.
- Perez, René Galo. *César Vallejo, poeta de América*. Imprenta e la Universidad, Quito, 1952.
- Perez, René Galo. "César Vallejo: Expresión máxima de la poesía de América." En: *Anales de la Universidad de Cuenca*, N°331-332, Cuenca/Ecuador, 1952.
- Perez Firma, Gustavo. "Relectura de Trilce V (en torno a textología y metafrasis de Enrique Ballón Aguirre)". En: *Dispositio*, N°2, Ann Arbor/USA, 1977.
- Perez Martín, Norma. "LA muerte en la poesía de César Vallejo". En: *Revista Iberoamericana*, N°60, Pittsburgh, 1965.
- Personneaux, Lucie. "Couleur el desir dans "Los Heraldos Negros". En: *Iris*, N°1, Montpellier/Francia, 1981.
- Peña Barrenechea, Enrique. "La expresión romántica en la poesía de Vallejo". En: *Revista de la universidad Católica del Perú (s/f)*, Editorial Universidad Católica, Lima, 1936.
- Pita Rodriguez, Félix. "César Vallejo". En: *Islas*, N°68, Sta. Clara/Cuba, 1981.
- Pixis, Christian. "César Vallejo". En: *Akzente, Zeitschrift für Literatur*, N°6, Munich/RFA, 1985.
- Piña Rosales, Gerardo. "La poesía visceral e César Vallejo". En: *Alba de América*, N°4, Westmister/Usa, 1986.
- Pla y Beltran, I. "Poesía y Hombre (sobre César Vallejo, Dámaso Alonso y Miguel Hernández)". En: *Asomante*, N°1, Pto.Rico, 1959.
- Pogi González, Uruguay. "Trayectoria Humanista de César Vallejo". En: *Aula Vallejo*, N°8-10, Córdoba/Argentina, 1971.
- Ponzo, Alberto Luis. "Estilo y realidad en la obra de César Vallejo". En: *Igitur*, N°1, Córdoba/Argentina, 1966.
- Priego de, Manuel Miguel. "Obertura 1912. Vallejo en medio de la Huelga de Chicama". En: *Voz*, Lima, 1987.
- Prieto Celi, Federico. "César Vallejo, poeta de América Latina". En: *Revista Rumo*, N°82, Lisboa, 1963.
- Pucciarelli, Ana María. "Claves de César Vallejo". En: *Homenaje Internacional a César Vallejo*, Lima, 1969.
- Pucciarelli, Ana María. "Polimorfismo del pan." En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Puccinelli, Jorge. "César Vallejo en sus crónicas y artículos dispersos". En: *Desde Europa 1923-1938; crónica y artículos de César Vallejo*, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Lima, 1969.
- Puccini, Darío. "Señales de poética". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Rama, Ángel. "Vallejo viviente". En: *Marcha*, N°1399, Montevideo, 1968.
- Rama, Ángel. "César Vallejo y el realismo narrativo". En: Rama, A, *Transculturación narrativa de América Latina*, Siglo XXI, México, 1982.
- Ramos Gómez, Raymundo. "La mañana del invierno santo de 1938." En: *Vida Universitaria*, N°365, México, 1958.
- Rangel Guerra, Alonso. "Dolor y poesía en César Vallejo". En: *Armas y Letras*, N°5, Monterryr/Méx., 1957
- Rein, Mercedes. "Sobre la poesía de César Vallejo"- En: *Marcha*, N°365, Montevideo, 1957.
- Rein, Mercedes. "A propósito de Vallejo y algunas dificultades para conocer la poesía". En: *Revista Iberoamericana de Literatura*, N°1, Montevideo, 1966.
- Rein, Mercedes. "Hoy me gusta la vida mucho menos". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Rejano, Juan. "Vallejo ente el clamor y el silencio". En: *Taller*, N°10, Buenos Aires, 1940.

- Riesco, Laura. "¡Oh, botella sin vino! Estudio crítico del poema de Vallejo". En: *Caballo de fuego*, N°1, Huancayo/Perú, 1979.
- Rivera Polar, Carlos. "César Vallejo, poeta peruano y universal". En: *Voz del Sur*, N°3, Arequipa/Perú, 1943.
- Rivkin, Laura. "El cromatismo en Trilce". En: *San Marcos*, N°14, Lima, 1976.
- Robles, Daniel. "Encuentro con Vallejo en la tierra del Hombre". En: *Revista de Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas*, N°8, Chiapas/Mex, 1962.
- Rodríguez, Mario. "Análisis del Poema LXXVI de Trilce". En: *Revista Chilena de Literatura*, N°5-6, Santiago de Chile, 1972.
- Rodríguez, Virgilio. "Teoría de los actos del hablar. Análisis literario. Aspectos interpretativos en "Nomina de Huesos" de César Vallejo". En: *Lexis*, N°4, Lima, 1980.
- Rodríguez de Westphalen, Yolanda. "El tema del sexo". En: *Ibérico*, Mariano, *el mundo de Trilce*, Lima, 1963.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Presencia y permanencia de Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Rodríguez Peralta, Phyllis. "César Vallejo". En: *Hispania*, N°35, Baltimore/USA, 1952.
- Rodríguez Peralta, Phyllis. "The Perú of Chocano and Vallejo". En: *Hispania*, N°44, Baltimore/USA, 1961.
- Rodríguez Peralta, Phyllis. "Sobre el indigenismo de César Vallejo". En: *Revista Iberoamericana*, N°127, Pittsburgh, 1984.
- Rodríguez Villa, Elena. "Una lección de ética y de Historia". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°317, Madrid, 1976.
- Rodríguez Villa, Elena. "Una hombre que fue y sufrió: César Vallejo". En: *Argumentos*, N°14, Madrid, 1978.
- Rojas Herazo, Héctor. "La palabra de Vallejo". En: *Cuadernos Taurus*, Madrid, 1970.
- Romana García, José María de. "César Vallejo y lo absoluto." En: *Estudios Americanos*, N°20, Sevilla/Ven, 1953.
- Romualdo, Alejandro. "César Vallejo sin misterios". En: *Tareas*, N°2, Lima, 1960.
- Romualdo, Alejandro. "El Abismo de César Vallejo". En: *Homenaje Internacional a César Vallejo*, Lima, 1969.
- Rossardi, Orlando. "En torno a Vallejo". En: *Poesía Española*, N°13, Madrid, 1962.
- Rosseli, Ferdinando (coautor Alejandro Finzi). "Appunti per una elaborazione elettronica del léssio poético di César Vallejo". En: *Sezione Letteraria*, vol.1, Edizione, Studi e informazione, Florenci/Italia, 1972.
- Rosseli, Ferdinando. "Nota sul colore della poesia d'amore di César Vallejo". En: *Revista del Istituto di Lingue Straniere*, Edizione Facolta di Economia e Commercio, Florencia/Italia, 1976.
- Roseeli, Ferdinando. "Un esempio di utilizzazione si spogli lessicali automatici a fini critici; i cromostilemi nella "Poesia di Guerra" di Machado e Vallejo". En: *Cuaderni Latinoamericano*, vol.II, Florencia/Italia, 1977.
- Rosseli, Ferdinando. "Su alcune immagini oggettuali nella poesia di Vallejo. Analisi quantitativa premessa allo studio critico. (50 ejemplares)." En: *Studi dell'Istituto Lingüístico*, N°1, Edizione Faculta di Economia e Commercio, Florencia/Italia, 1978.
- Roselli, Ferdinando. "Immagine tematiche antagoniste nella prima e nell'ultima poesia di César Vallejo". En: *i dell'Istituto Lingüístico Saggi e ricerche ispanoamericani*, Vol. I, Florencia/Italia, 1980.
- Rosier, Osvaldo. "En torno a Vallejo". En: *Poesía Española*, N°11, Madrid, 1962.
- Rotaldo, Felipe. "Vallejo y su estela funeraria". En: *Marís Aestres*, N°1, Lima, 1962.
- Rovirá, José Carlos. "El ritmo y la conciencia del verso en Vallejo". EN: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Rowe, William. "Lectura del tiempo en Trilce". En: *Hueso Húmero*, N°21, Lima, 1986.
- Rowe, William. "Lectura del tiempo en Trilce". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Ruano, Manuel. "De los poemas de Hueso." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Ruffinelli, Jorge. "César Vallejo, narrador". En: Ruffinelli, J. *Crítica en marcha. Ensayos sobre Literatura latinoamericana*, Editorial Premia, Méx, 1979.
- Saad, Gabriel. "César Vallejo: ecriture poétique, esscriture politique" En: *Les poètes latinoamericains debant la guerre civil d'Espagne*, París, 1986.
- Saavedra, Ramón. "César Vallejo: Heraldo y creador de la poética actual del Perú." En: *Revista del Instituto Americano de Arte*, N°7, Cuzco, 1954.

- Sabatelli, G.V. "César Vallejo, poeta d'anticipationi". En: *Vita e Pensiero*, N°51, Florencia/Italia, 1968.
- Saburgo, Abril, Amancio. "Vallejo y Larrea, o las afinidades selectivas". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Salaun, Sege. "César Vallejo; poete marxiste et marxiste poète". En: *Les poetes latinoamericains debant la guerre civil d'Espagne*, Paris, 1986.
- Salazar Bondy, Sebastián. "César Vallejo et les temps mosdernes". En: *Homenaje a César Vallejo*, Paris, 1957.
- Salazar Bondy, Sebastián. "Esssncia humana de César Vallejo". En: *Cultura*, N°1, Río de Janeiro, 1949.
- Salazar Bondy, Sebastián. "César Vallejo y la poesía social." En: *Sur*, N°199, Buenos Aires 1951.
- Saldívar, Dasso. "Develando a Trilce". En: *Homenaje a César Vallejo*, México, 1983.
- Salmón, Noel. *Sur quelques aspects de lo humano dans "Poemas Humanos et España, aparta de mí este cáliz" de César Vallejo*. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresielien, Toulouse/Francia, 1967.
- Salomon, Noel. "Explication ("De los nueve mosntruos)". En: *Seminaire César Vallejo: analyses de Textes*, Poitiers/Francia, 1972.
- Salvia, Anthony J. "La tradición ironizada, el uso del número en "Los poemas Humanos de César Vallejo". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, N°12, Alabama/Usa, 1978.
- Sandro, Vicente. "El tungsteno" de Vallejo". En: Pinto Gamboa, Willy, *César Vallejo en España, perfil bibliográfico*, Arequipa, 1941.
- Santoja, Gonzalo. "César Vallejo, traductor". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Sarria, Guillermo. "Vallejo, poeta integral". En: *Mediterránea*, N°2, Córdoba/Arg, 1956.
- Satué, Francisco. "Una experiencia de la muerte". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Sáinz de Madrano, Luis. "César Vallejo y el indigenismo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Schneider, Luis Mario. "Comienzos literarios de César Vallejo". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Selva, Mauricio de la. "César Vllejo o Hispamérica en la cruz de la razón" de J. Larrea (reseña). En: *Cuadernos Americanos*, Vol.105, N°4, Méx, 1959.
- Serra, Edelwis. "El desgarramiento emocional en la poesía de César Vallejo". En: Serra, E. *Poesía Hispanoamericana*, Editorial Universidad Católica de Santa Fe, Facultad de Letras, Santa Fe/Arg, 1964.
- Shaw, Donald L. "Trilce l'revised". En: *Romance Notes*, N°20, University of North Carolina Press, Chapel Hill/USA, 1979.
- Sicard, Alain. "Sur le poeme de César Vallejo; "Los desgraciados". En: *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, N°8, Toulouse/Francia, 1967.
- Sicard, Alain. "Contradiction et reversement materialiste dans la poesie de César Vallejo". En: *Seminaire César Vallejo: analyses de Textes*, Poitiers/Francia, 1972.
- Siebenmann, Gustav. "Eine Hinführung zu César Vallejo." En: *Actas del Coloquio internacional César Vallejo en Berlín Occ.*, Tübingen/RFA, 1981.
- Smith, Mark Israel. "Los recursos retóricos en la poesía de César Vallejo". En: *Hispanofila*, N°3-78, Chapel Hill/Usa, 1983.
- Sobejano, Gonzalo. "Poesía del cuerpo en "Poemas Humanos". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Sobrevilla, David. "Una lectura estructuralista de Vallejo. Comentario a una exégesis de Enrique Ballón Aguirre. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 1, N°1, Lima, 1975.
- Sobrevilla, David. "Las ediciones y estudios vallejianos: 1971-1979. Un Estado en cuestión". En: *Actas del Coloquio internacional César Vallejo en Berlín Occ.*, Tübingen/RFA, 1981.
- Sobrevilla, David. "LA crítica vallejiana; el aporte de Paoli". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°18, Lima, 1983.
- Sobrevilla, David. "César Vallejo según su epistolario." En: *San Marcos*, N°21-22, Lima, 1986.
- Solotorevsky, Myrna. "LE proceso de enunciación en tres poemas de Vallejo". En: *Explicación de Textos Literarios*, N°6, Sacramento/USA, 1977.

- Spelucín, Alcides. "Trayectoria literaria de César Vallejo". En: *Revista Presente*, N°3, Lima, 1931.
- Spelucín, Alcides. "Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética." En: *Aula Vallejo*, N°2-4, Córdoba/Arg, 1963.
- Spinelli, Raffaele. "César Vallejo en la poesía indigenista del Perú". En: *Alma Latina* (s/f), Madrid, 1952.
- Subero, Efraín. "El fatalismo de Vallejo". En: *Boletín de la Academia Venezolana de las Lenguas*, N°109-112, Caracas, 1960.
- Sucre, Guillermo. "La trayectoria poética de Vallejo." En: *Imagen*, N°21, Caracas, 1968.
- Sucre, Guillermo. "Vallejo, la nostalgia de la inocencia." En: *Homenaje a Vallejo*, Buenos Aires, 1958.
- Sucre, Guillermo. "Vallejo, inocencia y utopía". En: *Eco*, N°159, Bogotá, 1974.
- Sánchez, Luis Alberto. "Dos poetas". En: *Mundial*, N°129, Lima, 1922.
- Sánchez, Luis Alberto. "César Vallejo, Haya de la Torre y otros personajes." En: *Cuadernos Americanos*, N°75, Méx, 1954.
- Sánchez, Luis Alberto. "Vallejo, hombre y poeta libre." En: *Cuadernos del Congreso Por la Libertad de la Cultura*, N°30, París, 1958.
- Sánchez, Luis Alberto. "MI César Vallejo". En: *Revista Nacional de Cultura*, N°135, Caracas, 1959.
- Sánchez, Luis Alberto. "La prosa periodística de César Vallejo". En: *Ensayos críticos sobre César Vallejo*, Pittsburgh, 1970.
- Sánchez, Luis Alberto. *Escafandra, Lupa y Atalaya. (Contiene: "Nuevos versos de Vallejo" de 1927 y Vallejo, hombre, poeta libre)*, Editorial Cultura Hispánica, Madrid, 1977.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Diversos rostros de la muerte". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N°7, Madrid, 1978.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Grandes temas en la poesía de Vallejo". En: *Revista Runa*, N°7-8, Lima, 1978.
- Tello, Jaime. "Grandes poetas de América; César Vallejo". En: *Repertorio Amercano(s/f)*, San José de Costa Rica, 1947.
- Tentori, Francesco. "Un caso letterario complejo e quasi sconosciuto; il poeta peruviano César Vallejo". En: *La Fiera Letteraria*, N°4, Roma, 1954.
- Teodorescu, Paul. "El pensamiento y las creencias de Vallejo." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Torre, Guillermo de. "La exaltación de César Vallejo". En: *El Litoral*, Sante Fe/Arg, 1959.
- Torre, Guillermo de. "Reconocimiento crítico de César Vallejo". En: *Revista Iberoamericana*, N°49, Pittsburgh, 1960.
- Torres Rioseco, Arturo. "César Vallejo". En: *Cuadernos Americanos*, Méx, 1952.
- Tovar Pinzón, Hermes. "César Vallejo o la nueva poesía latinoamericana". En: *Ideas y Valores*, N°23-24, Bogotá, 1964.
- Triveg, Luis Jaime de. "La polémica sobre César Vallejo". En: *Atenea*, N°345-346, Concepción /Chile, 1954.
- Tupayachi, Guillermo. "César Vallejo, el poeta del pueblo". En: *Homenaje a José Carlos Mariátegui y César Vallejo*, Arequipa/Perú, 1941.
- Umbral, Francisco. "Historia y Trilce". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Underwood, Edna Worthley. "César Vallejo." En: *The West Indian Review*, Kingston/Jamaica, 1939.
- Vairo Sabatelli, Giacomo. "César Vallejo, poeta di antizipationi." En: *Vita e Pensiero*, N°51, Milán, 1968.
- Valbuena Briones, Ángel, "La personalidad poética de César Vallejo". En: *Literatura Hispanoamericana*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 1962.
- Valbuena Briones, Ángel. "El nuevo estilo de César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Santiago de Chile, 1968.
- Valcárcel, Gustavo. "La palabra como espíritu". En: *Cuadernos Americanos*, N°63, Méx, 1952.
- Valcárcel, Gustavo. "Algunos apuntes sobre la poesía de César Vallejo". En: Villanueva de Pucinelli, Elisa, *Biografía Selectiva de César Vallejo*, Méx, 1954.
- Valcárcel, Luis E. "El libro póstumo de César Vallejo". En: *Excelsior*, N°87-88, Lima, 1940.
- Valcárcel, Luis E. Mariátegui y Vallejo". En: Mc Dufie, Keith, *Bibliografía*, Lima, 1944.

- Valdelomar, Abraham. "La génesis de un gran poeta; César Vallejo, el poeta de la ternura". En: *Sudamérica*, N°11, Lima, 1918.
- Valdés, Adriana. "Vallejo como poeta del sufrimiento". En: *Mensaje*, N°267, Santiago de Chile, 1978.
- Valente, José Ángel. "César Vallejo, desde esta orilla". En: *Homenaje a Vallejo*, Madrid, 1960.
- Valle, María Dolores del. The antirretrato in César Vallejo's prose poetry. En: *La Chispa*, New Orleans, 1985.
- Vallejo, Georgette de. "Dimension humana de Vallejo". En: *Bolivia*, N°5, La Paz, 1951.
- Vallejo, Georgette de. "Apuntes biográficos sobre "Poemas en Prosa" y "poemas Humanos". En: *Con los Heraldos Negros*, Editorial Nuevo Perú, 1959.
- Vallejo, Georgette de. "Biografía de Vallejo". En: *Boletín Cultural Peruano*, N°58, Lima, 1959.
- Vallejo, Georgette de. "Biografía mínima de César Vallejo". En: *Islas*, N°4, Sta. Clara/Cuba, 1961.
- Vallejo, Georgette de. "El origen verdadero de "El tungsteno". En: *Visión del Perú*, N°5, Lima, 1967.
- Vallejo, Georgette de. "Apuntes biográficos sobre César Vallejo" En: *Obras Completas*, Editorial La Mosca Azul, Lima, 1974.
- Vallejos, Beatriz. "César Vallejo, heraldo de una nueva poesía." En: *Boletín de la Cultura Intelectual*, N°38-39, Rosario/Arg, 1946.
- Valverde, José María. "César Vallejo y la palabra inocente". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°8, Madrid, 1949.
- Valverde, José María. "Notas de entrada a la poesía de César Vallejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°7, Madrid, 1949.
- Valverde, José María. "Dos ensayos sobre César Vallejo". En: Valverde, J.M., *Estudios sobre la palabra poética*, Editoriales Rialp, Madrid, 1958.
- Valverde, José María. "El amor". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Vayssiere, Jean. "Symbolique cheretienne dans "Poemas Humanos" et "España, aparat de mi este cáliz": En: *Les poetes latinoamericains devant la guerra civil d'Espagne*, Paris, 1986.
- Velázquez Rojas, Manuel. "La nominación poética zoológica de César Vallejo". En: *San Marcos*, N°12, Lima, 1975.
- Velázquez Rojas, Manuel. "Las cartas de Vallejo. Retrato de su eterna poesía". En: *La Voz*, Lima, 1987.
- Ventocilla, Antonio. "Francisco de Quevedo y César Vallejo." En: *Letras Peruanas*, N°31, Lima, 1945.
- Verástegui, Enrique. "Tesis a partir de/sobre Vallejo". En: *Texto Crítico*, N°14, Jalapa/Méx, 1979.
- Verástegui, Enrique. "Mapa de ruta; César Vallejo.". En: *Cuadernos Americanos*, N°8, Méx, 1988.
- Verheesen, Fernando. "César Vallejo, le haraut noir." En: *Courrier du centre International d'Etudes Poétiques*, Bruselas, 1985.
- Vida de Juan, Carmelo. "César Vallejo, fugitivo y visionario". En: *Reseña de Literatura, Arte y espectáculos*, N°29, Madrid, 1969.
- Vida de Juan, Carmelo. "César Vallejo denuncia la explotación obrera". En: *SIC: Revista Venezolana de Orientación*, N°325, Carcas, 1970.
- Villanes Cairo, Carlos. "El indigenismo en César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Villanueva de Pucinelli, Elisa. "Vallejo y sus críticos." En: *La prensa*, Lima, 1958.
- Vitier, Cintio. "La religiosidad de César Vallejo". En: *Experiencia de la poesía*, La Habana, 1944.
- Vitier, Cintio. "Vallejo y Martí". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°13, Lima, 1981.
- Vydrova, Hedvika. "La constantes y los variantes en la poesía de César Vallejo". En: *Revista Ibero Americana Pragmesis*, Año 13, Praga, 1982.
- Vélez, Julio (coautor Antonio Merino). "Abisa a todos compañeros pronto". En: *Nuevo Hispanismo*, Madrid, primavera de 1982.
- Vélez, Julio. "Vallejo, Neruda, Guillén. España y sus constelaciones en la poesía de 1937." En: *Actas del 23 Congreso de Literatura Iberoamericana*, Madrid, 1987.

- Vélez, Julio. "Angustia y liberación". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Vélez, Julio. "Introducción". En: *Poemas Humanos. Poemas en prosa. España, aparta de mí este cáliz*, Cátedra, Madrid, 1988.
- Vélez, Julio. "Muerte y vida: constantes del tiempo vallejiano". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Vélez, Julio. "Sexo, placer, cópula y familia." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Wapnir, Salomon. "Una novela de América (El tungsteno)". En: W.S., *A la izquierda y derecha*, Editorial Gleizer, Buenos Aires, 1931.
- Westphalen, Emilio Adolfo. "Eguren y Vallejo; dos casos ejemplares". En: *Diálogos*, N°84, México, 1978.
- White Rodriguez (Peralta), Phyllis. "César Vallejo", En: *Hispania*, N°35, Baltimore/USA, 1952.
- Wilons, Janson. "Vallejo y Artaud: Dos fracasos fecundos". En: *Eco*, N°165, Bogotá, 1974.
- Wing, George Gordon. "Trilce I, a second look." En: *Revista Hispánica Moderna*, N°35, New York, 1969.
- Yanover, Héctor. "Viaje hacia César Vallejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°231, Madrid, 1969.
- Yurkievich, Saúl. "Realidad y poesía". En: *Humanidades*, N°35, La Plata/Arg, 1960.
- Yurkievich, Saúl. "Una pauta de Trilce (XXVIII)". En: *Aula Vallejo*, N°1, Córdoba/Arg, 1961.
- Yurkievich, Saúl. "Versión Europea de Vallejo". En: *Revista de la Universidad de La Plata*, N°15, La Plata/Arg, 1961.
- Yurkievich, Saúl. "Vallejo y su poesía; contemporaneidad y perduración". En: *Aula Vallejo*, N°2-4, Córdoba/Arg, 1963.
- Yurkievich, Saúl. "En torno a Trilce". En: *Revista Peruana de Cultura*, N°9-10, Lima, 1966.
- Yurkievich, Saúl. "Vallejo y su percepción del tiempo discontinuo". En: *Imagen*, N°23, Caracas, 1968.
- Yurkievich, Saúl. "Vallejo, realista y arbitrario". En: *Homenaje Internacional a Vallejo*, Lima, 1969.
- Yurkievich, Saúl. "Trilce XXVIII." En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Yurkievich, Saúl. "El salto por el ojo de la aguja (conocimiento de y por la poesía)". En: *Seminaire César Vallejo: analyses les textes*, Potiers/Francia, 1972.
- Yurkievich, Saúl. "España, aparta de mí este cáliz; la palabra participante". En: *Les poètes latino-américains devant la guerre civile d'Espagne*, Paris, 1986.
- Yurkievich, Saúl. "El ser que se discordia". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Zamora Vicente, Alonso. "Considerando, comprendiendo". En: *Cultura Universitaria*, N°60, Caracas, 1957.
- Zamora Vicente, Alonso. "Considerando un frío imparcialmente". En: Flores, Ángel, *Aproximaciones a Vallejo*, New York, 1971.
- Zamora Vicente, Alonso. "Una página de "Poemas Humanos". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°280-282, Madrid, 1972.
- Zárate, Armando. "César Vallejo, premonición y vísperas". En: *Revista Iberoamericana*, N°80, Pittsburgh, 1972.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. "La prosa de César Vallejo". En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Zevallos, Ortega Noel. "Imagen Vallejiana de la muerte". En: *Humanidades*, N°2, Editorial de la Universidad Católica del Perú, Lima, 1968.
- Zimmermann, Marie Claire. "España, aparta de mí este cáliz: Le livre comme poésie et poétique du corpus." En: *Homenaje a César Vallejo*, Madrid, 1988.
- Zolezzi Carlsteddt, Humberto. "El pensamiento socialista de César Vallejo". En: Zolezzi C, H. *Conferencias sobre César Vallejo y José Carlos Mariátegui*, Arequipa/Perú, 1967.
- Zubizarreta, Armando F. "La cárcel en la poesía de Vallejo". En: *Sphinx*, N°13, Lima, 1950.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas