

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJANOS

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019. Publicación semestral. Lima, Perú
ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3



CENTRO DE ESTUDIOS
VALLEJANOS

La revista *Archivo Vallejo*
es patrocinada por



ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS
VOL. 2, N.º 3, ENERO-JUNIO, 2019
PUBLICACIÓN SEMESTRAL. LIMA, PERÚ

EDITORIA

Gladys Flores Heredia (Centro de Estudios Vallejanos, Perú)

COMITÉ EDITORIAL

Francisco Távara Córdova (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Jorge Luis Kishimoto Yoshimura (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Ricardo Silva-Santisteban (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Ricardo González Vigil (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Iván Rodríguez Chávez (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Antonio González Montes (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Jesús Cabel Moscoso (Centro de Estudios Vallejanos, Perú).

COMITÉ CIENTÍFICO

Stephen M. Hart (University of London, Inglaterra), Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Gonzalo Santonja Gómez-Agero (Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, España), José Antonio Mazzotti (Tufts University, Estados Unidos), Laurie Lomask (City University of New York, Estados Unidos), Francisco Javier Pérez (Asociación de Academias de la Lengua Española, España), Olga Muñoz Carrasco (Saint Louis University, Madrid Campus, España), Thomas Ward (Loyola University Maryland, Estados Unidos), Víctor Vich (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú), Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión de la revista.

CORRESPONDENCIA: La correspondencia sobre suscripción, canje, pedidos u otros debe dirigirse a nombre de la editora de *Archivo Vallejo*, av. Universitaria Sur 1965, dpto. 309, Lima 21, Perú. *E-mail:* revistaarchivovallejo@gmail.com

CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS

CONSEJO DIRECTIVO

Presidenta: Gladys Flores Heredia

Vicepresidente: Francisco Távara Córdova

Secretario: Jorge Luis Kishimoto Yoshimura

Tesorero: Ricardo Silva-Santisteban

Vocal: Ricardo González Vigil

Vocal: Iván Rodríguez Chávez

Vocal: Antonio González Montes

Vocal: Jesús Cabel Moscoso

SOCIOS

Raúl Vargas Vega

Freddy Salvador Cruzado Ríos

La revista *Archivo Vallejo* es una publicación académica del Centro de Estudios Vallejianos, que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo, y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados de manera anónima por especialistas externos a la institución.

Archivo Vallejo recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra corporación, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y a un público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



Archivo Vallejo Journal is an academic publication of *Centro de Estudios Vallejanos* (Vallejos' Studies Center) which aims to disseminate the researches on Cesar Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal which articles are arbitrated anonymously by external experts to this institution.

Archivo Vallejo receives contributions from all scholars of our Corporation, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.



ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJANOS

VOL. 2, N.º 3, ENERO-JUNIO, 2019. LIMA, PERÚ

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3

TABLA DE CONTENIDO

INVESTIGACIONES SOBRE VALLEJO

MANUEL ANDRÉS ZELADA PIERREND

- 11 La relación entre Vallejo y Kierkegaard repensada desde los poemas póstumos

CARLOS QUENAYA

- 33 Vallejo y Agamben: la potencia de la palabra nueva

MACEDONIO VILLAFÁN BRONCANO

- 47 Cosmovisión andina en «El niño del carrizo», de César Vallejo

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

- 83 La figuración lírica como mecanismo de representación en *Fabla salvaje*, de César Vallejo

SAADEYA MOUSA ABD EL AZEEM
El compromiso social realista en *El tungsteno*, de César
Vallejo. Un proceso de innovación de los mecanismos del
99 discurso narrativo realista

ANDRÉS ECHEVARRÍA
El paréntesis provisorio: cartas de César Vallejo en el
113 exilio

BITÁCORA VALLEJIANA

JUAN MANUEL CHÁVEZ
129 César Vallejo: un cáliz hacia la inmortalidad

RESEÑA

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO
Miguel Pachas Almeida. *¡Yo que tan solo he nacido! (Una
137 biografía de César Vallejo)*

145 INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 11-126

ISSN: 2663-9254 (En línea)

INVESTIGACIONES SOBRE VALLEJO



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 11-32

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5164

La relación entre Vallejo y Kierkegaard repensada desde los poemas póstumos

Vallejo's Relation to Kierkegaard Reconsidered from the Posthumous Poetry

MANUEL ANDRÉS ZELADA PIERREND

University of Wisconsin-Milwaukee

(Wisconsin, Estados Unidos)

zeladap2@uwm.edu



RESUMEN

Este trabajo analiza los puntos de contacto entre César Vallejo y Søren Kierkegaard con especial énfasis en la poesía póstuma del vate peruano (1923-1938). Tal énfasis nos permite explorar la relación entre ambos más allá del tema de la angustia existencial, discutido ampliamente por la crítica. Nuestra propuesta es que la obra póstuma de Vallejo presenta un paralelismo formal y de contenido con muchas de las ideas del filósofo danés, que pone de manifiesto una posición crítica ante el contexto sociocultural respectivo de ambos autores. Defendemos que la relación entre Vallejo y Kierkegaard no se limita al matiz existencial de su obra, sino que esta debe pensarse desde el rol de ambos autores como críticos sociales. Nuestro análisis empieza por la vida de ambos

autores, la posibilidad de una lectura directa de Kierkegaard por Vallejo, y las similitudes biográficas; seguidamente, nos detenemos en los poemas póstumos del autor, a decir, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*; y, por último, ofrecemos nuestras reflexiones finales resultantes del análisis.

Palabras clave: Vallejo, Kierkegaard, modernidad, crítica social, filosofía existencial.

ABSTRACT

This work analyses the points of contact between César Vallejo and Søren Kierkegaard with special emphasis on the posthumous poetry of the Peruvian bard (1923-1938). This emphasis allows us to explore the relationship between both authors beyond the issue of existential anxiety, which was widely discussed by critics. Our proposal is that the posthumous work of Vallejo presents a parallel in form and content with many of the ideas of the Danish philosopher, which reflects a critical position before the respective socio-cultural context of both authors. We advocate that the relationship between Vallejo and Kierkegaard is not limited to the existential undertone of his work, but this should be considered in the role of both authors as social critics. Our analysis begins with the life of both authors, the possibility of a direct reading of Kierkegaard by Vallejo, and biographical similarities; then, we look at the posthumous poems of the author, namely, *Human Poems* and *Spain, Take this Cup from Me*; and, finally, we offer our final reflections resulting from the analysis.

Keywords: Vallejo, Kierkegaard, modernity, social criticism, existential philosophy.

Recibido: 30/11/18 Aceptado: 04/01/19 Publicado *online*: 21/01/19

1. ANACRONISMO Y HUMANIDAD

¿Leyó Vallejo a Kierkegaard? Flores cita el testimonio de Rafael Méndez Dorich, quien, en dos cartas, asegura que un integrante del grupo de Trujillo, Juan Manuel Sotero, fue quien «hiciera conocer a Vallejo al pensador danés» (1971: 136). Sin embargo, ello no prueba que Vallejo leyera directamente a Kierkegaard. Esto porque, de haber tenido lugar, tal lectura tuvo que darse entre 1910 y 1917, año en que Vallejo parte de Trujillo a Lima, pero la primera traducción castellana de Kierkegaard no se publica hasta un año después en Madrid. Por otra parte, esta primera recepción de Kierkegaard en el mundo hispano está fuertemente influenciada por la perspectiva existencial de su traductor, Unamuno, cuya mención de Kierkegaard en *Del sentimiento trágico de la vida* es probablemente la primera en la literatura peninsular (Perarnau y otros 2009). Al igual que la española, la recepción francesa del danés, en 1886, oscila entre ver a Kierkegaard como un autor religioso y un individualista, idea, esta última, que será potenciada por la relectura existencialista popularizada por Sartre (Stewart 2009: 424-442). Así, de haber conocido a Kierkegaard, es probable que Vallejo viese en él a un filósofo existencial. No es gratuito, entonces, que sea la angustia existencial del individuo el mayor punto de contacto que la crítica ha hallado entre ambos autores (Abril 1958; Merino 1996; Higgins 1970).

También existe, sin embargo, una similitud en la forma en la que ambos autores se vincularon con su propia época. Sobre Vallejo, Franco señala: «Anachronism was both his curse and his hidden weapon» (1976: 1). Este anacronismo tiene un doble sentido: remite a la condición provinciana de Vallejo, como al carácter innovador de su poesía. La tensión entre lo local y lo universal se da a distintos niveles desde un inicio de su trayectoria poética. Recordemos, por ejemplo, la infame

crítica que recibe en «La justicia de Jehová», donde se cuestiona que «entona himnos á “la verde alfalfa”» (citado en Kishimoto 1993: 46). Aunque mordaz, al enfatizar el contraste entre el carácter público y solemne del himno con la simpleza rural de la alfalfa, dicha crítica pone a Vallejo en medio del conflicto entre el campo y la ciudad: la sofisticada burguesía letrada de Trujillo no entiende que la simpleza iletrada del campo tenga un lugar en la cultura. La defensa de Vallejo llevada a cabo por la bohemia trujillana verá, en cambio, en esta y otras analogías suyas, muestras de genialidad y audacia que la ignorancia de sus contrincantes no puede entender (Kishimoto 1993: 47-49). En síntesis, lo que aquí se pone en juego es el sentido mismo de cultura, de aquello que puede y no puede entrar en el elevado lenguaje de la poesía. Lo cierto es que, ya sea por excesivamente provinciano o excesivamente audaz, Vallejo se coloca desde sus inicios en un más allá o un más acá del tiempo.

Esta situación no cambia cuando llega a Europa; por el contrario, descubre allí que no puede identificarse tampoco con la innovadora audacia de la vanguardia, lo cual pone de manifiesto en *Contra el secreto profesional*, proyecto de libro inconcluso¹ cuyo título remite a la obra de Cocteau *El secreto profesional*. En concreto, como afirma Silva-Santisteban, «no solo se trata de que el poeta considerara adocenados los recursos utilizados por la vanguardia, sino que lo que no le perdona es el pecado capital de carecer de humanidad» (2016: 96). Motivo semejante es el que lleva a Vallejo a distinguir entre arte bolchevique, de orientación propagandística y carácter coyuntural, y arte socialista, de carácter universal y genuino². A la pregunta «¿Existe el arte

1 Vallejo se hallaba trabajando en este proyecto poco antes de morir, según Georgette (Oviedo 1974: 406-408).

2 Al respecto, véanse sus artículos «Ejecutoria del arte bolchevique» y «Ejecutoria del arte socialista» (Vallejo 2002: 380-381).

socialista?», Vallejo responde con ejemplos de clásicos como Beethoven y Bach, y menciona que lo propio de este arte es su carácter esencialmente humano (2002: 388-389). Por otra parte, como sugiere Hart, bien pudo ser la decepción ante la falta de humanidad del régimen lo que llevase a Vallejo a suspender su *tour* por la URSS en 1931 (2014: 267-269).

Como Vallejo, Kierkegaard también se sitúa en un más allá o un más acá de su tiempo. Igualmente, lo que motiva este alejamiento es la pregunta por el lugar de lo humano en la sociedad moderna. Nace, como Vallejo, en el seno de una familia profundamente religiosa, en un país donde la religiosidad estaba estrechamente vinculada a la vida rural. Como explica Kirmmse, desde la primera mitad del siglo XIX Dinamarca experimentó el surgimiento de una burguesía liberal cultivada, centralizada en Copenhague, en medio de una gran población rural (1990: 9-85). El conflicto entre el campo y la ciudad es, por ello, un primer punto de contacto entre ambos autores.

Al igual que la bohemia trujillana respecto de París, la intelectualidad en Copenhague estaba imbuida de influencias provenientes del romanticismo y el idealismo alemán como Goethe, Hölderlin y Hegel, y, como Vallejo, Kierkegaard, ansioso de nuevos horizontes, decide viajar a Berlín para asistir a las lecciones de Schelling. La experiencia es, sin embargo, decepcionante. Kierkegaard le escribe a un amigo diciendo que Schelling habla absurdos pausados e insufribles, y que tanto él está demasiado viejo para dar lecciones como Kierkegaard para recibirlas (Hannay 2001: 163). Para entender este desencanto hay que partir del conflicto entre la profunda religiosidad vivencial, presente en la vida familiar del autor y vinculada al mundo rural, y la teología sistemática hegeliana, propia de la intelectualidad urbana. Schelling, heredero de Hegel, aspira en sus últimos escritos a una armonización del sistema y la

experiencia humana, lo que le otorga el rótulo de existencialista y lo convierte en motivo de interés para Kierkegaard, inserto en mitad de este conflicto (Hannay 2001: 159-161). Tal armonización no convence al danés y esto se vuelve motivo de una toma de posición a favor de lo humano en concreto, a lo que él llamará *den Enkelte*³.

Esta toma de posición condicionará, como en Vallejo, su anacronismo. Incapaz de compartir los intereses de clase propios de la burguesía y la igualación radical de los hombres en el comunismo, se distanciará de ambas corrientes. Finalmente, marcará distancia también del personalismo fanático del pastor protestante popular y la religiosidad dominguera burguesa⁴. Incomprendido y solo, depositará sus esperanzas en el contacto directo del hombre con el hombre. Como él mismo reconoce en *Mi punto de vista* sobre toda su obra: «It seeks that single individual [*den Enkelte*] whom I with joy and gratitude call my reader» (2009: 9).

Así como la opción por lo humano coloca a Vallejo en un más acá de la vanguardia y un más allá del provincianismo, coloca a Kierkegaard en un más acá de la revolución y un más allá del conservadurismo. Esta opción plantea un reto a su escritura: ¿cómo dar un lugar a lo humano en el lenguaje más allá del formulismo de la vanguardia o la generalidad de la filosofía

3 Traducido comúnmente como *este individuo*. Sería simplista pensar que se trata de una opción por el individuo frente a la masa o la comunidad, dado que en la misma conformación del ser humano se encuentra, para Kierkegaard, la relación con la alteridad, también, a nivel social. *Den Enkelte* debe verse, más bien, como un intento por rescatar el carácter constitutivo y no generalizable de la experiencia humana (Amir 2014). Cómo dar cuenta de una experiencia así en un medio como el lenguaje supone, por ello, un reto, del cual hablaremos en la siguiente sección.

4 Véase la crítica a la sociedad de la época presente en *Dos edades* (Kierkegaard 1978a) y su crítica a la iglesia danesa en *El instante* (Kierkegaard 1998a).

sistemática? El lenguaje en sí impone un límite a este fin en un sentido doble. Por un lado, el lenguaje se articula sobre funciones comunicativas, expresivas y representativas que son comunes y fijan, para ello, una gramática compartida. La búsqueda de la expresión de lo humano debe, por ello, abrir una brecha en la homogeneidad gramatical del lenguaje: supone la creación de un *lenguaje* propio. Por otro lado, el lenguaje —en especial, el lenguaje escrito— configura y reafirma un determinado orden social, es decir, es un mecanismo de transmisión del poder en el que coexisten diferentes códigos que autorizan o censuran determinados usos. Así, por ejemplo, la concepción de la poética propia de la sociedad trujillana censuraba la aparición de los usos del lenguaje de Vallejo⁵. Al rechazar los códigos dominantes de su tiempo, Kierkegaard y Vallejo hablan desde una posición desautorizada. En otras palabras, no solo se sitúan más allá o más acá del tiempo, sino más allá o más acá del poder. En ese no-lugar hay que ubicar su escritura y entender su crítica de la sociedad moderna.

2. DIALÉCTICA DE OPUESTOS Y HUMANIDAD CONCRETA EN LOS POEMAS PÓSTUMOS

No hay una idea o una intención explícita de Vallejo que permita articular los poemas póstumos. Aparte de *España, aparta de mí este cáliz*, los llamados *Poemas humanos* conforman, como afirma Vélez, más una colección que un poemario (1988: 21-23). Aun así, hay en ellos un complejo trabajo de reelaboración del lenguaje y la realidad a través de este que aparece por medio de continuas y diversas relaciones de oposición.

5 Idénticamente, Kierkegaard es censurado porque su lenguaje es incompatible con el de la filosofía de su época y, en algunos casos, con el de la filosofía en general. Para un panorama de la cuestión, véase el análisis de Stewart (2003).

Como Abril menciona, tal reelaboración puede rastrearse a lo largo de toda la obra, pero en la obra póstuma se suma a una evidente preocupación social (1958: 165-181). Esta se vincula al conocimiento directo que tiene en Europa del marxismo, el arte de vanguardia y, finalmente, la guerra civil española, pero también a su experiencia personal de la enfermedad, la miseria, el desencanto y las nuevas esperanzas halladas. Sufre, así, una reelaboración interna de sus propias ideas, lo que Jean Franco ha llamado una *crisis de conciencia* (1976: 242-243). Se trata, entonces, de una transformación interna y externa que se expresa claramente en el poema «Cuatro conciencias»:

¡Cuatro conciencias
simultáneas enrédanse en la mía!
¡Si vierais cómo ese movimiento
apenas cabe ahora en mi conciencia!
¡Es aplastante! (v. 1-6)⁶.

Se trata de un movimiento, sí, pero de un movimiento en bloque: las cuatro conciencias se enredan de manera simultánea. La tensión expresada es intensa y conflictiva al punto en que el lenguaje se entrecorta y reformula, «segundas bóvedas, mas nunca cuartas; / mejor dicho, sí» (v. 8-9), y el yo poético afirma: «No puedo concebirlo; es aplastante» (v. 11). El lenguaje y la conciencia hallan su límite en este movimiento, incapaz de ser llevado a concepto. Si, como Franco afirma, en *Poemas humanos* se evidencia la paradoja de la conciencia de buscar lo universal, pero terminar reduciendo la existencia a un trivial común denominador (1976: 212), entonces este poema ofrece un lugar privilegiado para notar esa paradoja.

6 Todos los poemas citados provienen de la edición de Ferrari (1988).

Sin embargo, la imagen de un esfuerzo imposible de concretar se halla a lo largo de la colección. Así, en «Nómina de huesos» y «Un hombre pasa con un pan al hombro», cada par reúne una tarea con la imposibilidad de su cumplimiento. Es importante notar que, en ambos poemas, la que impone el límite es siempre la realidad misma. En «Nómina de huesos» se dice «Y esto no fue posible» en general, es decir, no imposible para un individuo particular. Lo mismo en el segundo poema, donde es la dimensión social⁷ de lo real la que inhibe la complejidad abstracta de la conciencia.

En tanto movimiento y tensión de contrarios estamos, como muchos críticos han reconocido, ante una dialéctica (Oviedo 1974; Monguió 1974). Lo que nos interesa subrayar, sin embargo, es que esta dialéctica se da entre el lenguaje y la realidad, la cual no adquiere, por ello, una dimensión metafísica. Es siempre la realidad concreta, reducible, en última instancia, a la realidad de la vida y la realidad de la muerte. «Nunca, sino ahora, ha habido vida. Nunca, sino ahora, han pasado gentes. / Nunca, sino ahora, ha habido casas y avenidas, aire y horizonte» (v. 12-13), dice el poeta en «Hallazgo de vida» y afirma: «La vida me ha dado ahora en toda mi muerte». El poeta habla desde la singularidad del instante del ahora; es a partir de este que todo cobra sentido, que el mundo mismo se estructura en casas, avenidas, aire y horizonte. En el poema, el instante presente es el lugar donde se halla la vida.

La relación del lenguaje con el instante es, empero, agonística. «Voy a hablar de la esperanza», dice el poema, y de todo lo que habla es del dolor. Un dolor, sin embargo, previo a toda conceptualización y, entonces, a todo lenguaje: un dolor que se

7 Preferimos este término porque Vallejo no solo presenta la miseria humana, sino la cotidianeidad de lo real en el ejercicio de contar con los dedos (v. 25), por ejemplo.

sitúa en el puro presente. «Hoy sufro desde más abajo. / Hoy sufro solamente. / Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan / hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa» y, más adelante: «Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy / sufro solamente» (v. 9-12, 35-36). Así como la vida aparecía en su contraste con la muerte, el dolor aparece aquí en su contraste con la esperanza. La dialéctica del lenguaje vallejiano no resuelve en una imagen a la que podamos llamar síntesis; somos los lectores, en todo caso, quienes, a partir de las oposiciones presentadas, debemos hacernos una imagen de ella. Incluso en un poema como «Masa» el movimiento del poema no cesa, de ahí que finalice en «echóse a andar...» (v. 17), con tres puntos suspensivos. Al igual que en «España, aparta de mí este cáliz», la fuerza con la que el poeta llama a la acción del lector es muy intensa, pero esto se logra gracias a que la tensión dramática del poema no decrece nunca. Así, este otro poema finaliza: «si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla...!» (v. 49-51). Nuevamente, la continuidad del movimiento es anunciada por los puntos suspensivos y, de manera muy clara, se trata de una exclamación en imperativo. ¿Podemos decir que ese llamado a la acción es una síntesis? Resulta difícil creerlo. En primer lugar, porque la tensión dramática de ambos poemas no se resuelve en un estado, pero, sobre todo, porque la acción es el destino final al que los poemas póstumos conducen al lector.

Como dijimos arriba, la tensión de opuestos configura una dialéctica entre el lenguaje y la realidad concreta, cuyo punto de inicio es el instante presente. Sin embargo, el objetivo no es la traducción de la realidad al lenguaje. Los elementos que nos presenta Vallejo son, sin duda, elementos de esa realidad concreta, pero las relaciones esperables entre ellos están continuamente deshaciéndose. Así, en «La paz, la avispa», asistimos a una enumeración compleja de elementos que,

diríamos, parafraseando «Cuatro conciencias», se enredan en nuestras conciencias: «La paz, la avispa, el taco, las vertientes, / el muerto, los decilitros, el búho, / los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas» (v. 1-2). Todos estos elementos provienen de la realidad en su sentido más coloquial y, por eso, es la realidad misma la que se enreda en nuestra conciencia y coloca al límite al lenguaje. Al poner de manifiesto la insuficiencia del lenguaje, se da cuenta de su esfuerzo representativo y, con ello, como afirma Rowe, se marca el límite de la significación social del lenguaje (2010: 53-57), pero, al mismo tiempo, se revela al lenguaje en acto. El propio Vallejo parece dar cuenta de esto en «No vive ya nadie en la casa —me dices—» cuando al presentar la casa vacía de toda presencia afirma: «Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto» (v. 28-29).

La dialéctica del lenguaje tiene por fin, entonces, llevar al lector al instante presente del acto en el que se inicia la significación social. Pero, cabe preguntarnos, ¿cómo se logra conducir al lector hasta ese punto sin que el juego de oposiciones se convierta en un mero ejercicio de dispersión mental? Es en este punto en el que es imprescindible retomar a Kierkegaard.

Como Vallejo, Kierkegaard vive su propia crisis de conciencia. Se desencanta del falso progresismo de la burguesía danesa a la que —como, paradójicamente, Adorno hará con él cien años después— condena de falta de conciencia social:

«One should love his neighbor as himself» say the bourgeois, and by this they mean the well-brought-up children and now useful members of the state [...] But they have never felt what it means to have the whole world give them the cold shoulder, for the whole pack of social herring in which they live naturally does not permit such relationship to occur; and then when serious help is needed, good common sense tells them that anyone who

is in great need of them and in all probability will never be in a position to help the in return –he is not their neighbor (1967: 90).

Tal falta de conciencia social se extiende al revolucionario —y, con él, al comunismo— y a la Iglesia misma. No radica, claro está, en que no haya en ellos una preocupación por el ser humano, sino en que esa preocupación se articula sobre una categoría genérica de ser humano. En el profundo análisis de la sociedad moderna que lleva a cabo en la segunda mitad de *Dos edades*, Kierkegaard llama al proceso de reducir al ser humano a una generalidad *nivelación* (1978a: 73-100). La palabra es reveladora porque tres años atrás, en *Temor y temblor*, ha cuestionado la perspectiva social de los hegelianos por considerar que el desarrollo de un individuo puede darse recurriendo únicamente a su relación con los contenidos socialmente compartidos (1983)⁸. Así, la apuesta de Kierkegaard por el ser humano concreto lo lleva a confrontar la imagen genérica de la humanidad propia de la intelectualidad como de la sociedad misma.

Para un escritor, esta apuesta supone el problema que mencionamos al final del primer apartado, de que el lenguaje consta de una gramática compartida con funciones y significados genéricos, pero, aún más, el lenguaje está transido por el poder de los códigos dominantes de una época. De este modo, Kierkegaard se coloca, como escritor, ante el lenguaje de los hegelianos, el lenguaje de la burguesía y el lenguaje de los revolucionarios: optar por ellos sería asumir la forma genérica de lo humano que quiere combatir. Por ello, Kierkegaard diseña una estrategia lingüística peculiar que consiste en articular dialécticamente diferentes

8 No es que Kierkegaard rechace la importancia de la dimensión social para el desarrollo individual. Prueba de ello es el rol que le adjudica a los valores de la comunidad y la relación con los demás (1988).

fragmentos provenientes de distintos códigos y hacerlos entrar en conflicto. Así, por ejemplo, en *O lo uno o lo otro*, habla el esteta desde su dandismo, su libertinaje y su pasión; y el ético, desde su mesura, su bonachonería y confianza en el orden, pero el diálogo es libre: no se trata de una exposición conceptual, o siquiera de un ataque o defensa del uno frente al otro; por tanto, no se llega a una conclusión. No hay síntesis (1988). Algo semejante ocurre en textos como *El concepto de angustia o Migajas filosóficas*, donde critica la filosofía de su tiempo. El lenguaje está cargado de conceptos, pero el interés de Kierkegaard no es el desarrollo conceptual, sino su colapso (1978b). Oponiéndolos entre sí y con elementos traídos de la experiencia concreta (la fe, el amor, el dolor), exagerándolos y disminuyéndolos, Kierkegaard violenta los lenguajes dominantes de su tiempo para poner de manifiesto su insuficiencia⁹.

Veamos, como ejemplo, la caracterización de Johannes, del *Diario de un seductor*, en la primera parte de *O lo uno o lo otro*. El texto es en sí una colección de fragmentos de diferente género: una presentación narrativa, un epistolario y un diario. En él se describe el romance entre Johannes, el seductor, y Cordelia. La caracterización del primero es, sin embargo, paradójica. Se trata de un hombre pasional, pero al mismo tiempo profundamente consciente. Un hombre que calcula perfectamente cada uno de sus movimientos, pero capaz de caer en la más absoluta desesperación (1988: 307). Por otra parte, la descripción es en sí misma contradictoria: «[Johannes], whom I had once known without knowing him. He did not belong to the world of actuality, and yet he had very much to do with it. [...] He did not overstrain

9 En este sentido, la afirmación de Butler de que la crítica a la filosofía de Kierkegaard opera desde la retórica es totalmente válida: como retórico, Kierkegaard juega con el lenguaje para evidenciar las insuficiencias del lenguaje mismo (1993).

himself on actuality, he was not too weak to bear it; no, he was too strong, but this strength was a sickness» (1988: 306).

¿Podemos llamar a Johannes un retrato de un libertino? Resulta difícil: por la forma en la que las características se exageran y contraponen oscila entre lo patético y lo grandioso, pero, si esto así, es porque el objetivo de Kierkegaard no es representativo, sino práctico¹⁰. Al mostrar lo insuficiente del lenguaje para dar una imagen real del amor —y el desamor— en la experiencia humana, Kierkegaard lleva al lector hasta el límite mismo del lenguaje. Como afirma Ricoeur, manifiesta, con ello, que la existencia está siempre más allá de lo que se pueda decir sobre ella (1992: 191-194).

El poema «Pedro Rojas», de Vallejo, opera de una manera semejante:

Registrándole, muerto, sorprendieronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta (v. 18-21).

A la grandeza del cuerpo se suma un elemento cotidiano —y, ¿por qué no?, ínfimo— la cuchara. Así, las dimensiones esperables de las cosas se trastocan, pero también del individuo: Pedro Rojas se empequeñece hasta ser un individuo particular y su microbiología «que nació muy niñín, mirando al cielo / y que luego creció, se puso rojo» (v. 33-34) y, aún más, «y luchó hasta sus células» (v. 35), para luego engrandecerse hasta afirmar que «Su cadáver estaba lleno de mundo» (v. 45)¹¹. Como en Kierkegaard, aquí también

10 Kierkegaard es explícito sobre este objetivo en su obra. Véase *My point of view* (2009: 45-47).

11 Ya Julio Vélez ha dado cuenta de este proceso de gigantización y gulliverización al interior de la poesía de Vallejo (1988: 36-60).

todos los elementos son reconocibles en la realidad, pero, al ser presentados en una oposición constante, no se articulan en una representación final. ¿Quién es Pedro Rojas? ¿Quién es Johannes? Cualquiera y a la vez nadie.

No es, ciertamente, una particularidad de este poema de Vallejo. El ser humano, a lo largo de su poesía póstuma, se presenta de la misma manera: a través de oposiciones en conflicto. En «El alma que sufrió de ser su cuerpo», por ejemplo, el «Tú», al que se dirige la voz poética, da «vuelta a sol» (v. 6) y es un «atrocísimo microbio» (v. 21). La unidad del sujeto se desdibuja al personificarse sus componentes: «y, aunque sangres, alimentas a tu híbrido colmillo, / a tu vela tristonada y a tus partes» (v. 16-17) y, también, «y a tu ombligo interrogas: ¿dónde? ¿cómo?» (v. 27). Incluso, la humanidad misma se desdibuja: «desgraciado mono, / jovencito de Darwin» (v. 19-20).

Como afirma Rowe, el ser humano aparece entre las brechas dejadas por el choque de las oposiciones (2010: 37-50). Aparece, entonces, por contraste con estas: es, precisamente, lo que ellas no pueden decir. Así como las caracterizaciones de Kierkegaard, los poemas póstumos de Vallejo buscan mostrar al lector la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de lo humano en concreto, pero, para hacerlo, ponen en evidencia los mecanismos de significación propios de ese lenguaje. De este modo, en ambos autores, el mantener la tensión entre elementos sin presentar una síntesis revela al lector las tensiones latentes detrás de la conformación de toda síntesis posible. Esto ofrece al lector la posibilidad de una crítica de la forma en que el lenguaje estructura la realidad —de las síntesis presentes en los lenguajes de su época— y, al mismo tiempo, la posibilidad de que sea él quien elabore su propia síntesis, quien reelabore para sí la propia forma del texto. «Los nueve monstruos» es esclarecedor sobre este punto:

¡Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal
y la migraña extrajo tanta frente de la frente!
Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
el corazón en su cajón, dolor,
la lagartija en su cajón, dolor.
Crece la desdicha, hermanos hombres,
más pronto que la máquina (v. 17-24).

La presentación de diferentes elementos, pertenecientes a órdenes distintos, no inhibe, como afirma Franco, el crecimiento del dolor, paradójicamente, más rápido que el progreso (que la máquina). Con ello, Vallejo pone de manifiesto las contradicciones inherentes al proceso de modernización, que no puede detener el avance de la injusticia, pero también insta al lector a pensar un futuro en el que el dolor pueda ser frenado¹² (1976: 184-185). Hay, pues, finalmente, la intención de propiciar un acercamiento del lector a lo humano o, más específicamente, a las experiencias concretas de lo humano y, en el caso de este poema, al dolor.

Sin embargo, dado que esta humanidad concreta no puede aparecer en el lenguaje, el cual, como diría Kierkegaard, ejerce *nivelación* sobre ella al presentarla bajo una generalidad, el lector debe ser llevado a través del lenguaje a un más allá de este. Para ello, es necesario romper la continuidad del lenguaje: desarmarlo y dar a conocer la forma en que opera. Pero, al romper la continuidad del lenguaje, se quiebra también la línea

12 Franco ve este movimiento como una dialéctica negativa en sentido adorniano, es decir, como la revelación de un futuro mejor por la manifestación de las tensiones internas del desarrollo histórico (1976: 183-187). Nos parece, sin embargo, que el empleo de las oposiciones se aproxima más al de Kierkegaard, dado que se trata de una estrategia retórica, en el plano del lenguaje y no en el plano conceptual, como la dialéctica adorniana (Adorno 2006). Por eso mismo, nos permite encontrar similitudes en el empleo del lenguaje de ambos autores.

narrativa temporal. De ahí que, como dijimos líneas arriba, el lenguaje choque con el instante presente del acto. Ahora, es importante añadir una dimensión humana fundamental a ese instante: la humanidad concreta que Kierkegaard y Vallejo se esfuerzan por mostrar al lector como inasible por el lenguaje solo puede aparecer en la medida en que el lector ejecute el acto de hacerla aparecer. Es el lector el que debe articular los fragmentos en conflicto de los poemas de Vallejo o los textos de Kierkegaard; él es quien debe dar sentido a sus caracterizaciones y recrear sus emociones. El texto es, entonces, un dispositivo a poner en marcha por el lector cuyo objetivo final es la dación del acto creativo¹³.

Dijimos antes que ambos autores buscan desafiar el orden del poder presente en el lenguaje al posicionarse en un más acá o más allá de este. Ahora, podemos notar de manera mucho más clara la forma de ese desafío. No se trata solo de desarmar el lenguaje, de mostrar sus modos de significación; ante todo, se trata de des-autorizarse¹⁴, no tanto porque hablen desde una posición anacrónica —intermedia o marginal—, sino porque ceden la posibilidad de la síntesis al lector y, con ello, le entregan la autoridad sobre el texto. Por lo tanto, si hay una función crítica en ambos autores, se da porque abren una brecha en los lenguajes dominantes de su tiempo para que el lector contemple cómo opera su funcionamiento, pero, sobre todo, para que pueda

13 Entendemos dispositivo aquí como un conjunto orgánico de relaciones y funciones. Originalmente, el concepto es de Deleuze y Guattari (1975), pero es interesante notar su parecido con la visión orgánica del poema que tiene Vallejo cuando afirma «Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza» (2002: 408).

14 En Kierkegaard esta desautorización puede verse también como un debilitamiento de la autoría en la medida en que lleva la fragmentación del lenguaje hasta el empleo de una múltiple pseudonimia, que ha caracterizado a gran parte de su obra. Al respecto, véase el trabajo de Taylor (2000).

él mismo plantearse la posibilidad de hacerlos funcionar de otra manera.

3. POESÍA Y HUMANIDAD

Al hablar de *Poemas humanos*, Monguió compara la sensación dejada por su lectura con la imagen de la estatua de san Bartolomé de pie y desollado en la fachada de la catedral de Milán (1974: 377). Coincidimos con él. Lo que Vallejo nos ofrece en la poesía póstuma es una visión de la subjetividad y el lenguaje modernos, a los que la *piel* les ha sido retirada, dejando expuesta la articulación de sus órganos. Coincide en esto con Kierkegaard.

En concreto, encontramos tres grandes puntos de contacto en ambos autores: (1) una opción por la experiencia concreta de lo humano que motiva su falta de alineación para con los lenguajes dominantes de su tiempo; (2) una estrategia lingüística común que consiste en crear y sostener tensiones conflictivas a partir de elementos de la realidad; y (3) una función crítica subyacente a esta estrategia que busca poner en evidencia el funcionamiento de los grandes lenguajes de su época y, a través de ello, ofrecer al lector la posibilidad de hacerlos funcionar de otra manera, posibilidad que pasa, en primera instancia, por los propios textos de ambos autores.

A modo de reflexión final, quisiéramos detenernos en este último punto. Que sea el lector quien decida sobre la síntesis de la tensión presente en los textos no puede significar que el lector otorgue una forma final y acabada al texto: el texto será siempre esa tensión irresoluta y abierta que el autor diseñó. Quiere decir, en cambio, que el destino de esa tensión es siempre el lector al que hace entrega del acto, a la vez, crítico y creativo. Será la acción del lector la que sintetice, de manera personal, el sentido del texto; en él queda, finalmente, la posibilidad de

la reelaboración de los lenguajes y de la subversión del poder, pero, sobre todo, queda la prueba manifiesta por el texto mismo de que la vida humana no cabe en su plenitud dentro de ningún lenguaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, Xavier (1958). *Vallejo*. Buenos Aires: Front.

ADORNO, Theodor (2006). *Kierkegaard: construcción de lo estético*. Traducido por Joaquín Chamorro. Madrid: Akal.

AMIR, Lydia (2014). «Individual». *Kierkegaard's Concepts. Tome IV: Individual to Novel*. Editado por Steven Emmanuel, William McDonald y Jon Stewart. Farnham y Burlington: Ashgate, 1-7.

BUTLER, Judith (1993). «Kierkegaard's Speculative Despair». *The Age of German Idealism*. Editado por Kathleen Higgins y Robert Solomon. Londres y Nueva York: Routledge, 363-392.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. París: Critique.

FLORES, Ángel (1971). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas.

FRANCO, Jean (1976). *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge University.

HANNAY, Alastair (2001). *Kierkegaard: A Biography*. Cambridge: Cambridge University.

HART, Stephen (2014). *César Vallejo: una biografía literaria*. Traducción de Nadia Stagnaro. Lima: Cátedra Vallejo.

HIGGINS, James (1970). *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras de César Vallejo*. México: Siglo XXI.

KIERKEGAARD, Søren (1944). *Kierkegaard's Attack upon «Christendom»*. Editado por Walter Lowrie. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (1967). *Journals and Papers. Volume 1*. Traducido por Edward Hong y Edna Hong. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (1978a). *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age. A Literary Review*. Traducido por Edward Hong y Edna Hong. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (1978b). *The Concept of Anxiety: A Simple Psychologically Oriented Deliberation in the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*. Traducido por Reidar Tomte. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (1983). *Fear and Trembling*. Traducido por Edward Hong y Edna Hong. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (1985). *Philosophical Fragments, or a Fragment of Philosophy*. Traducido por Edward Hong y Edna Hong. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (1988). *Either/Or*. Traducido por Edward Hong y Edna Hong. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (1998a). *The Moment and Late Writings*. Traducido por Edward Hong y Edna Hong. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (1998b). *Works of Love*. Traducido por Edward Hong y Edna Hong. Nueva Jersey: Princeton University.

_____ (2009). *The Point of View*. Traducido por Edward Hong y Edna Hong. Nueva Jersey: Princeton University.

KIRMMSE, Bruce (1990). *Kierkegaard in Golden Age Denmark*. Bloomington: Indiana University.

KISHIMOTO, Jorge (1993). «Vallejo y la Bohemia de Trujillo». *Intensidad y altura de César Vallejo*. Editado por Ricardo González Vigil. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 33-58.

MERINO, Antonio (1996). «Estudio preliminar». En VALLEJO, César. *Narrativa completa*. Editado por Antonio Merino. Madrid: Akal, 5-65.

MONGUIÓ, Luis (1974). «La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo». *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Editado por Julio Ortega. Madrid: Taurus, 373-382.

OLESEN, Tonny (2007). «A Historical Introduction to Kierkegaard's Schelling». *Kierkegaard and his German Contemporaries. Tome I: Philosophy*. Editado por Jon Stewart. Farnham y Burlington: Ashgate, 229-276.

OVIEDO, José Miguel (1974). «Vallejo entre la vanguardia y la revolución». *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Editado por Julio Ortega. Madrid: Taurus, 405-416.

PERARNAU VIDAL, Dolors y PARCERO URBINA, Óscar (2009). «The Old and New Kierkegaard Reception in Spain». *Kierkegaard International Reception. Tome II: Southern, Central and Eastern Europe*. Editado por Jon Stewart. Farnham y Burlington: Ashgate, 18-80.

RICOEUR, Paul (1992). «Philosopher après Kierkegaard». *Lectures 2. La contrée des philosophes*. París: Seuil, 29-46.

ROWE, William y GUTIÉRREZ, Gustavo (2010). *Vallejo: el acto y la palabra*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (2016). *César Vallejo y su creación literaria*. Lima: Cátedra Vallejo.

STEWART, Jon (2003). *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University.

_____ (2009). «France: Kierkegaard as a Forerunner of Existentialism and Poststructuralism». *Kierkegaard International Reception. Tome I: Northern and Eastern Europe*. Editado por Jon Stewart. Farnham y Burlington: Ashgate, 432-474.

TAYLOR, Mark (2000). *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship: A Study of Time and the Self*. Nueva Jersey: Princeton University.

VALLEJO, César (1988). *Obra poética*. Colección Archivos. Editado por Américo Ferrari. París y Madrid: ALLCA XX.

_____ (2002). *Ensayos y reportajes completos*. Editado por Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VÉLEZ, Julio (1988). «Introducción». En VALLEJO, César. *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Editado por Julio Vélez. Madrid: Cátedra, 11-73.

_____ (1993). «*Estética del trabajo*. Una alternativa a la vanguardia». *Intensidad y altura de César Vallejo*. Editado por Ricardo González Vigil. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 83-100.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 33-45

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5165

Vallejo y Agamben: la potencia de la palabra nueva¹

Vallejo and Agamben: The Potency of the New Word

CARLOS QUENAYA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

cquenayam@gmail.com



RESUMEN

A grandes rasgos nos proponemos seguir la indicación del filósofo italiano Giorgio Agamben y explorar, a partir del marco de su «poética de la inoperosidad», la epistemología de *Trilce*. Intentaremos, pues, hacer visible la recepción de Vallejo en el pensamiento político y estético del autor italiano y, paralelamente, sugerir otras posibilidades epistémicas y políticas presentes en el poemario de 1922, con el fin de ampliar el marco de la reflexión

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

agambeniana. En tanto crítica de la concepción metafísica del lenguaje, *Trilce* sería un preclaro ejemplo de liberación de las potencias de la lengua. En tanto apelación a un nuevo lector, su fuerza performática supondría la instauración de un comienzo, un acontecimiento puesto en marcha por su palabra nueva.

Palabras clave: César Vallejo, Giorgio Agamben, poética de la inoperosidad, *Trilce*.

ABSTRACT

This work will follow Italian philosopher Giorgio Agamben to explore, based on his «poetics of the inoperative», the epistemology of *Trilce* (1922). I will try, then, to expose how the critical reception of Vallejo's work coincides with the political and aesthetical work of Agamben. Simultaneously, I will suggest the epistemic and political alternatives that are present in *Trilce*, with the aim of broadening the framework of the Agambenian reflection. As a critique of the metaphysical conceptualization of language, *Trilce* would qualify as an excellent case in which the language's potency is manifest. By appealing to new readers, *Trilce*'s performative force represents a new beginning, an event that responds to the novelty of its new word.

Keywords: César Vallejo, Giorgio Agamben, Poetics of the Inoperative, *Trilce*.

Recibido: 15/05/18 Aceptado: 15/07/18 Publicado *online*: 21/01/19

En el volumen de homenaje que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* le dedicara a César Vallejo, el filósofo peruano David Sobrevilla (1988) contribuye con un artículo donde se propone reseñar todos los estudios y traducciones realizados de Vallejo en Italia. La periodización que propone abarca los trabajos iniciales (1952-1957), que comprenden las primeras traducciones y estudios dedicados al poeta peruano. Luego se ocupa de los primeros grandes trabajos (1959-1971), donde destacan las investigaciones de Giovanni Meo Zilio —*Stile e poesía in César Vallejo* (1960) y *Neologismos en la poesía de César Vallejo*—, así como la introducción y traducción de Roberto Paoli *Poesie, di César Vallejo*. La etapa siguiente (1972-1980) estaría dominada por *Tutte le poesías de Vallejo* (I, 1973; y II, 1976), de Roberto Paoli, y por el *Diccionario vallejiano* de F. Rosselli, A. Finzi y A. Zampoli (1977). Por último, la etapa con que finaliza el artículo (1981-1985) incluye *Mapas anatómicos de César Vallejo* (1981), de Roberto Paoli.

Aunque de modo sumario, el artículo de Sobrevilla permite sacar en claro la temprana difusión de la poesía de Vallejo en Italia y el interés crítico que la obra vallejana generara en estudiosos como Roberto Paoli, Giovanni Meo Zilio y Ferdinando Rosselli. Con ánimo similar, en una breve reseña, Javier Sologuren (1988) saludaría la traducción de la obra poética completa de Vallejo, sin olvidar que el interés de la crítica italiana databa ya de casi un cuarto de siglo, esfuerzo que coronaría la traducción de Paoli. No es, por tanto, inverosímil que las noticias de estos trabajos llegaran hasta los oídos del joven filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) —que al iniciar los años setenta tenía poco menos de treinta años—, aunque no tengamos ninguna indicación decisiva al respecto.

La publicación de *El hombre sin contenido* (1970) —primer libro de Agamben— coincide con el periodo de los grandes

trabajos y la traducción de la poesía completa de Vallejo. Sin embargo, las referencias al autor de *Trilce* aparecerán —en un lugar destacado, pero de manera aislada y sin afán sistemático— en los estudios posteriores al año 2000, dentro del espacio abierto por su pensamiento sobre la potencia y el acto de creación. Como discípulo de Heidegger —Agamben fue uno de los últimos estudiantes que asistió a los seminarios de Heidegger en 1966 y 1969— las referencias más recurrentes de sus estudios nos remiten a la filosofía griega clásica (en especial Aristóteles), la filosofía medieval, la literatura provenzal y la filosofía contemporánea, con énfasis particular en Karl Marx, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Gilles Deleuze y Michel Foucault.

Es probable que el primer contacto de Agamben con la poesía de Vallejo —aun en el caso de que no tuviera noticias de las traducciones al italiano de la década de los setenta— se realizara mucho antes por vía del poeta español José Bergamín (1895-1983), con quien Agamben mantendría una estrecha amistad. En efecto, *Idea de la prosa* —colección de ensayos publicada en 1985— está dedicada a Bergamín, así como un texto que publicaría mucho después en la revista *Archipiélago*: «Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín» (2001). Asimismo, de su amistad con el poeta español —quien firmara el prólogo de la segunda edición de *Trilce* en 1930— es que probablemente date su dominio del castellano.

No sería exagerado afirmar que el centro de interés de Agamben, desde sus primeros libros, lo ha ocupado el estatuto moderno de la obra de arte y que este constituye el punto de partida de su reflexión política. De hecho, la línea que recorrerá el trabajo de Agamben será la problemática de la potencia, que lo llevará —en sus trabajos de mayor aliento— a una reformulación de la arqueología foucaultiana. Por estas razones, Edgardo

Castro (2008) ha descrito el proyecto del filósofo italiano como una «arqueología de la potencia».

¿Qué implica leer la poesía vallejiana desde la problemática de la potencia? Para Agamben el acto de creación tiene una relación constitutiva con la liberación de una potencia (2016: 37). Este concepto, como es sabido, se remonta hasta el viejo Aristóteles². En varios lugares, Agamben ha destacado la radical ambivalencia de este concepto. El pasaje de la potencia al acto, referida sobre todo a quien posee un saber o técnica particular, supone la posesión de un hábito que se puede tanto implementar como no implementar. La potencia es, de esta manera, «definida por la posibilidad de su no-ejercicio. El arquitecto es potente en la medida en que puede no construir» (2016: 38). Toda potencia es impotencia, potencia de ser y no ser, de hacer y no hacer. La potencia subsiste con el carácter de la contingencia. La potencia humana —el yo puedo— supone necesariamente la potencia de no, el yo no puedo. En Agamben esta interpretación de la potencia aristotélica sustenta una visión de la maestría en el arte:

El artista no es aquel que posee una potencia de crear y que decide, en un momento dado, no se sabe cómo ni por qué, materializarla e implementarla. Si toda potencia es constitutivamente impotencia, potencia-de-no, ¿cómo podrá advenir el pasaje al acto? Porque el acto de la potencia de tocar el piano es, por supuesto, para el pianista, la ejecución de una pieza en su instrumento; pero ¿qué adviene de la potencia de no tocar en el momento en que

2 Agamben recuerda: «[...] *dýnamis*, potencia [...] significa tanto potencia como posibilidad, y ambos significados no deberían estar nunca separados» (2007: 354). En lo que sigue realizo una presentación muy esquemática de la lectura agambeniana de Aristóteles, que sin duda merece mayor espacio y discusión. Sin embargo, mi propósito es mantener la atención en la posible relación de la poesía de Vallejo con la filosofía de Agamben.

el pianista comienza a tocar? ¿Cómo se realiza la potencia de no tocar? (2016: 39).

La maestría, según Agamben, no consiste en la perfección formal, sino en «la conservación de la potencia en el acto, salvación de la imperfección en la forma perfecta» (2016: 40-41). De modo análogo al pianista —pensamos nosotros—, el poeta escribe con su potencia de no escribir. En el poema se dan lugar tanto la potencia de escribir como la potencia de no escribir. «Ser poeta —escribe Agamben— significa ser presa de su propia impotencia» (2016: 40). El ejemplo inmediato se encuentra en los cuentos de Kafka, donde el artista se define por la absoluta incapacidad con respecto a su arte. Así tenemos al gran nadador que admite poseer un récord mundial, pero confiesa no saber nadar. También Josefina, la artista del canto en el pueblo de los ratones, que no solo no sabe cantar sino que apenas puede silbar (2016: 43). A lo que se podría agregar, como veremos luego, la ilegibilidad de la poesía de *Trilce*, que no cesa de brotar de la potencia de la palabra oral: «Rumbbbb... Trrraprrrr rrach... chaz / Serpentínica u del bizcochero / engirafada al tímpano» (*Trilce* XXXII).

Julio Ortega ha llamado a esta escritura, que escenifica su propia gestación, poética de la tachadura: «[...] una poética de la tachadura es intrínseca a la escritura vallejana, tanto porque el poema es una materialidad que adquiere su forma en el proceso de ser tachado, como porque el lenguaje mismo sufre el sistemático tachado de sus anudamientos al mundo que nombra y al relato que construye» (2014: 119). Agamben, por su parte, recuerda que «la gran poesía no dice solo lo que dice, sino que dice también el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo» (2016: 44). Observación que se ajusta cabalmente a la escritura *trilcica*: «Y hasta la misma pluma / con que escribo por último se troncha» (*Trilce* XXXII).

Tal vez así sea menos sorprendente que Agamben incluya a *Trilce* dentro de los ejemplos más altos en el concierto de la poesía de todas las lenguas:

Espero que llegados a este punto, aquello que denominé «poética de la inoperosidad» esté ahora, en cierta forma, más claro. Y, quizá, el modelo por excelencia de la operación que consiste en volver inoperosas todas las obras humanas sea la poesía. ¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso? O, en los términos de Spinoza, el punto en que la lengua, que ha desactivado sus funciones utilitarias, descansa en sí misma, contempla su potencia de decir. En este sentido, la *Comedia* o los *Cantos* o *La semilla del llanto* son la contemplación de la lengua italiana; la sextina de Arnaut Daniel, la contemplación de la lengua provenzal; *Trilce* y los poemas póstumos de Vallejo, la contemplación de la lengua española; las *Iluminaciones* de Rimbaud, la contemplación de la lengua francesa; los *Himnos* de Hölderlin y la poesía de Trakl, la contemplación de la lengua alemana (2016: 49).

La poética de la inoperosidad, como la llama Agamben, aspira a redefinir toda la esfera del hacer humano y, al mismo tiempo, a poner en cuestión la forma en que se concibe la política. La poesía, al dejar de lado las funciones representativas del lenguaje, suspende los usos específicos de la lengua y contempla su propia potencia de decir. La inoperosidad constituye la instancia crítica «que frena el impulso ciego e inmediato de la potencia al acto y, de esta forma, impide que esta se resuelva y se agote integralmente en aquel» (2016: 40).

En otro ensayo del mismo volumen —el titulado «Sobre la dificultad de leer»—, Agamben se interroga sobre la ilegibilidad de la poesía. Aquí opta por otra vía y encuentra que la ilegibilidad del poema está relacionada con la oralidad. Sin

embargo, el filósofo italiano no se detiene a trazar la continuidad entre poesía, oralidad y potencia, continuidad que nos parece particularmente provechosa y que, más adelante, intentaremos esbozar. El autor de *Homo sacer* aborda el problema de la ilegibilidad acudiendo a un verso de «Himno a los voluntarios de la República»:

Un gran poeta peruano del siglo XX ha escrito en un poema: «por el analfabeto a quien escribo». Es importante comprender el sentido de «por»: no tanto «para que el analfabeto me lea», dado que por definición no podrá hacerlo, sino «en su lugar», como Primo Levi decía, dar testimonio por aquellos que, en la jerga de Auschwitz, eran llamados los musulmanes, es decir, los que no podían ni habrían podido testimoniar, porque poco después de haber ingresado en el campo habían perdido toda conciencia y toda sensibilidad (2016: 66).

La referencia a Vallejo³ es la misma que encontramos en otro brevísimo ensayo (2015). El destinatario del poema no es nunca una persona real. Para Agamben el destinatario de la poesía es aquel que no está habilitado para leerla. La ilegibilidad de toda

3 Además de los textos aludidos, encontramos una referencia ilustrativa en el ensayo titulado «El autor como gesto»:

Veamos la poesía que comienza *Padre polvo que subes de España*. Nosotros sabemos —o al menos así se dice— que esa poesía fue escrita un día de 1937 por un hombre llamado César Vallejo, que había nacido en Perú en 1892 y está ahora sepultado en el cementerio de Montparnasse en París, junto a su esposa Georgette, que lo sobrevivió muchos años y que es la responsable, según parece, de la mala edición de esa poesía y de otros escritos póstumos. Tratemos de precisar la relación que constituye esta poesía como obra de César Vallejo (o a César Vallejo como autor de esa poesía). ¿Deberemos entender esta relación en el sentido de que un día determinado, ese sentimiento particular, ese pensamiento incomparable pasaron por un instante por la mente y por el ánimo del individuo de nombre César Vallejo? Nada es menos cierto. Es probable, incluso, que solo después de haber escrito —o mientras escribía— la poesía, ese pensamiento y ese sentimiento se volvieron para él reales, precisos e imposibles de negar como propios en todos sus detalles, en todos sus matices (así como se hicieron reales para nosotros solo en el momento en el cual leímos la poesía) (Agamben 2005: 91-92).

poesía radica en que propiamente la poesía no puede ser leída o, como sugiere el verso de Vallejo, se dirige a quien no puede leer sin dejar de plantear una perentoria exigencia de legibilidad. También quien escribe es, en cierto modo, alguien que no sabe leer y, sin embargo, escribe. De ahí que ambos ensayos concluyan en términos similares, preguntándose si «eso que llamamos poesía no es, en realidad, algo que incesantemente vive, trabaja y sustenta la lengua escrita para restituirla a aquello ilegible de donde proviene, y hacia lo cual se mantiene en viaje» (2016: 68).

¿Qué es esa ilegibilidad que la poesía restituye a la lengua escrita? Agamben precisa que se trata de la oralidad como el lugar en el que nace toda literatura. «Porque ¿qué hace Dante cuando decide escribir en lengua vulgar, sino escribir lo que nunca ha sido leído y leer lo que nunca ha sido escrito, es decir, aquel *parlar materno* analfabeto que existía solo en la dimensión oral?» (2016: 67-68). Si es posible trazar un vínculo entre esta observación y nuestra exposición sobre el concepto de potencia, entonces se podrá advertir que escribir con la potencia de no escribir significa restituir el horizonte de ilegibilidad de la oralidad a la literatura. Eso explica que, para Agamben, «quizá toda la literatura italiana del siglo XX está atravesada por una memoria inconsciente, casi por una afanosa conmemoración del analfabetismo» (2016: 68).

Esta restitución de la oralidad está claramente presente en la poesía de Vallejo. Y, sin duda, también podría decirse de ella que es una afanosa conmemoración del analfabetismo. Esto sitúa la escritura vallejana en la tensión que se produce entre la letra y la voz. A la escritura del poema que se despliega en la página le es inherente el balbuceo y su tachadura. El poema reproduce la escisión entre el acervo de la palabra escrita y la oralidad materna que subvierte la gramática y pone en escena las ilegibles voces que conmemoran el poema: «cuando, siendo nosotros / pequeños

entonces, como tú verías, / no se lo podíamos haber arrebatado / a nadie; cuando tú nos lo diste, / ¿di, mamá?» (*Trilce* XXIII).

El conjunto de técnicas, códigos y saberes nunca se establece y petrifica en la página en blanco de una vez y para siempre. Ampliando un poco la imagen, es posible decir que la potencia del poema pone en juego el saber literario y la voz del origen que corresponde al relato mítico. La potencia de no, que actúa como una fuerza inherente a la letra, se resiste a la codificación y la norma a través de la restitución del habla viva y del viaje hacia la palabra mítica. Lo que sugiere otra forma de explorar los vínculos entre poesía y mito, en especial si tenemos en cuenta la posibilidad de leer *Trilce* como una visión sincrética del mito de Inkarrí (Granados 2014).

Vallejo sabía que la poesía es «tono, oración verbal de la vida» (2002: 778). De ahí que no dudara en señalar la intraducibilidad de la poesía, al reconocer por un camino propio su radical ilegibilidad. Porque si la poesía es tono, entonces en el poema queda siempre un resto ilegible —la potencia de no—, un acento no intercambiable a otra lengua: «lo que importa en un poema, como en la vida, es el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice. Lo que se dice, es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma pero el tono con que eso se dice, no: el tono queda, inamovible, en las palabras del idioma original» (Vallejo 2002: 779).

El tono, como melodía del habla, constituye el carácter performativo del poema. Es un evento del cuerpo por cuyo intermedio el lenguaje materializa una sensibilidad⁴. Y así el tono

4 En este sentido, aunque en una clave diferente, continuamos las reflexiones de Bernat Padró Nieto y Pedro Granados:

acaso es tarea de la academia, hoy más que nunca, intentar superar —a modo de un salto cualitativo— las clasificaciones y taxonomías y atrevernos a evaluar la «poesía nueva» en cuanto y en tanto «sensibilidades nuevas» en o para un contexto determinado.

—aunque imposible de traducir— es el modo en que el lenguaje acontece; siendo ilegible, sin embargo, sostiene la exigencia de su legibilidad. El tono se corresponde —es la hipótesis que queremos sugerir— con la potencia de no, ya que esta es «la reticencia que lo individual opone a lo impersonal» (Agamben 2016: 42). La novedad del poema proviene del tono, que es sensibilidad, respiración y estilo. La poesía nueva —afirmaba Vallejo en sus crónicas— no está hecha a base de metáforas y palabras nuevas, sino de sensibilidad nueva: «El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor» (2002: 300).

La potencia de la palabra nueva es la de la sensibilidad que se gesta en el movimiento de la palabra dicha. La potencia de no escribir —como conmemoración del analfabetismo— coloca al poema en tránsito hacia la palabra oral, que es la palabra dicha con el cuerpo y no solo aquella que se fija con la letra y la mente. En la poesía de Vallejo potencia y palabra del cuerpo, sensibilidad y palabra nueva urden su trama para interrogar por su ilegible lugar en el mundo. Así, de la impotencia de su escritura asoma, paradójicamente, la virtualidad del poema que es promesa, principio y posibilidad: perla recogida del hocico mismo de la tempestad.

Y, asimismo, atrevernos a trabajar en el aspecto cultural con opacidades (mixturas, hibrideces, simultaneidades) ya que, de modo casi unánime, partimos de esencialismos o privilegiamos temas o motivos: esta poesía es andina —incluso «quechua»— porque habla de determinados temas o con determinado vocabulario; esta otra es del «lenguaje» porque es más o menos metalingüística; o esta otra es «meramente» coloquial o anticuada; etc. Así no llegamos a ninguna parte (Granados 2016).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

_____ (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

_____ (22 de abril de 2015). «¿A quién se dirige la poesía?». *Infrapolitical Deconstruction*. Recuperado de <<https://infrapolitica.com/2015/04/22/a-quien-se-dirige-la-poesia-giorgio-agamben/>>. (Consulta 14 de abril de 2018).

_____ (2016). *El fuego y el relato*. México: Editorial Sexto Piso.

CASTRO, Edgardo (2008). *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita y Jorge Baudino Ediciones.

GRANADOS, Pedro (2014). *Trilce: húmeros para bailar*. Lima: VASINFIN.

_____ (30 de agosto de 2016). «Aguas móviles de la poesía peruana: De los formatos a las sensibilidades». Blog de Pedro Granados. Recuperado de <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2016/08/30/aguas-moviles-de-la-poesia-peruana-de-los-formatos-a-las-sensibilidades/>>. (Consulta 14 de abril de 2018).

ORTEGA, Julio (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Lima: Taurus.

SOBREVILLA, David (1988). *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1, 454-455, 221-234. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

SOLOGUREN, Javier (1988). *Gravitaciones & tangencias*. Lima: Editorial Colmillo Blanco.

VALLEJO, César (2002). *Artículos y crónicas completos I y II*. Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas

y documentación por Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2012). *Poesía completa*. Nueva edición, actualizada y aumentada. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 47-81

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5166

Cosmovisión andina en «El niño del carrizo», de César Vallejo¹

Andean Cosmvision in «El niño del carrizo»
by César Vallejo

MACEDONIO VILLAFÁN BRONCANO

Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo

(Huaraz, Perú)

mwillafanbb@hotmail.com



RESUMEN

«El niño del carrizo», de Vallejo, al desarrollar una expedición en busca de carrizo para adornar el anda de una imagen en Semana Santa, hace aflorar comportamientos y pensamientos de neta raíz andina; traza un recorrido desde lo occidental hacia lo andino descubriendo el ser cultural del niño Miguel. Su concepción está ligada a los referentes culturales (que incluyen el paisaje) en que se ha gestado la historia, en este caso de Santiago de Chuco, donde subyace la cultura andina en su versión culli, que Vallejo asimiló y luego procesó sabiamente. Los episodios que protagoniza Miguel con las plantas y sus canes, y en su extasiado

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

acto de beber agua, tienen sustento más consistente en el marco de la cosmovisión andina, como en otras obras de Vallejo. El elemento agua adquiere importancia capital, pues es el medio que conecta al hombre con la naturaleza, con la madre tierra. El enfoque es cultural y una vía metodológica útil fue rastrear la tradición oral santiaguina.

Palabras clave: César Vallejo, cuento, «El niño del carrizo», cosmovisión andina, religiosidad, espacio sagrado, naturaleza.

ABSTRACT

«El niño del carrizo» by Vallejo narrates the quest of a reed that the young Miguel partakes when trying to decorate the bust of a religious statue during the Holy Week. This quest is embedded in the Andean cultural matrix, and the story explores the traversing of Miguel from a Western cosmovision to an Andean one. This crossing from one cosmovision to the other leads to the cultural finding of the character. Miguel's perception is linked to cultural references, those of the landscape in which the story is inscribed to, such as Santiago de Chuco, where the Andean culture is manifested in its *culli* version, which Vallejo captures in depth. The episodic moments that Miguel shares with his plants, dogs, and the ecstatic moment when Miguel drinks water, characterize a conscious Andean gleam typical of Vallejo's works. Water, for instance, acquires relevance since it is the medium that connects men with nature— with the Mother Earth. This paper approach is cultural; another useful methodology was to trace Santiago de Chuco's oral tradition.

Keywords: César Vallejo, short story, «El niño del carrizo», Andean cosmovision, religiosity, sacred space, nature.

Recibido: 10/07/18 Aceptado: 15/09/18 Publicado *online*: 21/01/19

1. INTRODUCCIÓN

Desde un enfoque cultural se postula que en el cuento «El niño del carrizo», tanto el personaje Miguel como el narrador, en una expedición en busca de carrizo para adornar el anda de la Virgen en Semana Santa, hacen aflorar actos, comportamientos y pensamientos de neta raíz andina. El cuento traza un recorrido desde lo occidental hacia lo andino que permite el descubrimiento del ser cultural que caracteriza a Miguel y al narrador, a través de la mirada de este. Se sostiene que su concepción está conectada a los referentes culturales y de paisaje en que se ha gestado la historia; en este caso de una aldea andina perteneciente al mundo de Santiago de Chuco, donde, como se ha sostenido con respecto a *Fabla salvaje*, subyace la cultura andina en su versión culli o culle. A partir de estas premisas los acontecimientos que protagoniza el niño Miguel se explican de modo más consistente cuando recurrimos a la cosmovisión andina como sustento de los actos humanos, al igual que en significativa parte del arte vallejiano. El elemento agua cobra importancia capital como medio que conecta al hombre con la naturaleza, con los orígenes, con la Madre Tierra. Como metodología se adopta el enfoque cultural donde se han determinado los referentes paisajísticos significativos; asimismo, se ha recurrido a una especie de arqueología cultural para rastrear la tradición oral subyacente. Para rastrear la ligazón del cuento con prácticas culturales previas se ha recurrido a fuentes orales y escritas.

Recurrimos como marco genérico a las reflexiones acerca de la cultura andina de Silva Santisteban, quien, a partir de conceptos acerca de lo universal, lo particular y lo relativo en la cultura, señala que así como las civilizaciones universales del mundo antiguo, la civilización andina se formó a través de un largo proceso cuyas etapas corresponden a un desarrollo coherente que muestra con claridad sus espacios de asentamiento, así como sus

épocas, estilos e influencias. Que aunque en algunos casos, como respuesta a la diversidad ambiental, es decir, a la utilización de recursos ecológicos diferentes, se advierten variaciones en los diferentes órdenes de la cultura, en los aspectos esenciales de esta no solo rigen los mismos conceptos, instituciones y valores, sino que se advierte una continuidad evidente desde las épocas más tempranas hasta el incario (Silva Santisteban 2004: 152-153).

También convocamos a Mantilla, quien señala sobre la manera como cada grupo humano tiene su visión del mundo:

conviene precisar que a pesar de que hay un discurso que engloba a toda la humanidad y que está formalmente expresado en el discurso occidental, hay discursos que no se fundan ni se expresan con las mismas consideraciones con que lo hace el discurso prevaleciente. Una característica del discurso es que es una elaboración del hombre y por ende tiene un desarrollo histórico. Además, toda elaboración humana es una respuesta a determinadas condiciones geográficas que interactúan con las condiciones sociales. Por lo tanto, toda sociedad crea su propia visión del mundo, su propia tecnología, su propia regulación moral, código de justicia, su cultura. La civilización andina no fue ajena a este proceso (2013: 72).

Este planteamiento sirve de base al estudioso para determinar, en *Los ríos profundos*, de Arguedas, los elementos que son diferentes al discurso occidental.

Por último, recurrimos a Lienhard, quien hace importantes aportaciones en su estudio sobre la obra de Rulfo. Al igual que él, diremos que, así como en la obra de Rulfo, en Vallejo tampoco es un imperativo buscar «la afiliación automática y exclusiva a la tradición literaria occidental»; que para el caso de algunas obras de Vallejo «nos parece necesario insistir en una serie

de elementos que instauran una red de significaciones ajenas al mundo occidental moderno». Asimismo, del mismo modo que en Rulfo, las mitologías, las prácticas rituales y otras prácticas sociales, tanto de los habitantes de México (en nuestro caso, en los peruanos) como de los campesinos actuales, indios o mestizos pobres, constituyen uno o varios sistemas, tejidos o «textos» que pueden manifestarse de modo fragmentario y metamorfoseado, en un texto narrativo actual y que ese conjunto de textos no siempre verbales y, en todo caso, fundamentalmente orales, forma parte de la totalidad de textos disponibles en el momento de la escritura de Pedro Páramo (Lienhard 1996: 944, 947); para nuestro caso, en la escritura de «El niño del carrizo». En resumen, con el mismo Lienhard señalamos que no se puede y no se debe ignorar «el impacto de la presencia contemporánea, en las zonas del mundo rural (mexicano en Rulfo y andino en Vallejo) de cosmologías, mitologías y prácticas similares a la de los campesinos prehispánicos» (1996: 952).

Según la mayoría de los autores, «El niño del carrizo» (ENDC) fue escrito entre los años 1935-1936 (Gonzales Montes 2014: 34) y fue publicado por primera vez en *Novelas y cuentos completos* (1967), edición de Georgette de Vallejo (Vallejo 2012b: 57). El cuento, si bien desarrolla una historia entroncada en la memoria del narrador, muestra un proceso de intensificación de las emociones de Miguel en su conexión con elementos de la naturaleza: los animales, las plantas y finalmente el agua. En efecto, dos hombres han sido comisionados a fin de traer carrizo desde la zona baja del pueblo innominado para el armado del anda de una de las deidades católicas en el marco de la procesión de Semana Santa. Recurriendo a una estrategia rápida y efectiva se han sumado a la expedición dos niños: uno es Miguel, quien va acompañado de sus cinco perros, y el otro es el narrador. Ya desde el inicio la conexión de Miguel con sus canes, con los que se adelanta, sale de lo común porque juega o riñe con ellos como

si fuera uno más; se muestra enajenado y exaltado, tanto que por su aspecto el narrador lo compara con un genio de la montaña. Luego, a medida que avanzan por la pendiente, por zonas de gran vegetación, Miguel, ante la atenta mirada del narrador, adelantándose siempre con sus canes, reiteradas veces entra en contacto con las plantas, ya sea introduciéndose en tupidas formaciones, probando sabores de frutos desconocidos, sin dejar de jugar o reñir con sus perros, en un constante despliegue de vitalidad y energía; en un estado de emoción incontrolada; de exaltación y gozo, perdiéndose luego de vista. Hasta que en la parte más cálida de la quebrada los dos hombres y el narrador alcanzan a ver el carrizal y percibir su aroma. Es cuando en la espesura sorprenden a Miguel bebiendo el agua de la montaña confundido en absoluto con sus perros; colocado él de cuatro miembros, como un can más, es decir, con pies y manos y la cabeza agachada. Este acto prolongado y extasiado de beber agua es descrito de modo intenso por el asombrado narrador. Finalmente, el cuento se cierra con una meditación profunda del narrador acerca de ese acto.

Destacamos de la historia los siguientes elementos y episodios clave: un pueblo de tradición cristiana en la festividad de la Semana Santa y su procesión; la búsqueda de carrizo para adornar el anda de una imagen cristiana; la ubicación del carrizo, considerado como el «cañaveral sagrado», en la quebrada baja y cálida del pueblo; la expedición de personas para la búsqueda del carrizo; la inclusión en ella de dos niños, Miguel y el narrador, en función de sus maniobras estratégicas; la concentrada observación del aspecto y los actos de Miguel por el narrador; la comparación de Miguel con el genio de la montaña; la intensa conexión de Miguel con la naturaleza, con los animales y las plantas y, en especial, con el agua en el acto de beberla junto con sus perros y en la misma posición. Algunos de estos serán objeto de especial análisis.

Algunos antecedentes de estudio

Cabe referir algunos planteamientos críticos acerca de ENDC a fin de delimitar adecuadamente el propósito de este trabajo: resaltar la cosmovisión andina como sustento fundamental de su riqueza significativa. Constituyen importantes pistas (en sentido positivo o negativo) que permiten encauzar nuestros argumentos.

Neale-Silva abre sus reflexiones subrayando adecuadamente el foco del contenido, que trata de la «plasmación poética de un tema cultural». Luego se dedica a explicar la teoría de la animalidad del hombre y la dicotomía hombre-animal: «está dedicada a revelar cómo renace el fondo animal en un ser humano cuando en este repercuten las fuerzas telúricas de la creación». Señala luego: «El centro de gravitación es la dicotomía hombre-animal», «quedan contrastados, implícitamente dos estados culturales: el del hombre civilizado, quien es capaz de hacerse amo de su medio..., y el del hombre primitivo, en quien renace el cuadrúpedo que pervive en la naturaleza humana». Subraya finalmente: «Miguel acusa su animalidad al ponerse a beber agua junto a sus perros en una especie de salvaje hermandad» (1987: 304-305).

Por otra parte, sostiene que en esas manifestaciones y conductas de Miguel narradas en la estampa «hay una teoría del hombre y de la naturaleza». ¿Cuál es el origen de esa teoría, según él?: la filosofía de Feuerbach que hace del hombre el centro de toda discusión filosófica, hasta el punto de ver en este al creador de Dios; que llegó a identificar a Dios con la naturaleza, de la cual depende el hombre. «Para el filósofo, esta dependencia, entendida como necesidad, es la base de la religión. [...] Miguel es el ser natural y material de Feuerbach, concreción humana en que late una manifiesta hermandad con todo lo creado» (Neale-Silva 1987: 313-314).

Para Gutiérrez, ENDC «es una fabulación sugestiva, extraña e inquietante a través de la cual Vallejo recrea sus temas obsesivos:

de la animalidad humana». Como Neale-Silva vuelve a asociar la conducta de Miguel con la filosofía de Feuerbach (Dios es una creación humana y por tanto carece de toda trascendencia metafísica). Nos ilumina sí al señalar que la relación de Miguel con sus perros «deja de ser la del amo y señor, para convertirse en una relación de seres de la misma especie» (Gutiérrez 2004: 70-72).

González Vigil establece varias generalizaciones en lo que nos interesa: que *Trilce* está nutrido «de las raíces andinas a las que nunca renunció Vallejo»; que él nació y pasó su infancia y adolescencia en la sierra, en el medio andino, integrado a las costumbres y fiestas colectivas y en comunión con la naturaleza y amor por ella; que esas raíces marcaron para siempre su sensibilidad indígena y una óptica andina. Señala la cosmovisión andina como componente central de su poesía, donde se conciben tres pachas y dos opuestos complementarios; asimismo, que los paradigmas míticos andinos se actualizan mediante ritos (2013: 23, 32, 33, 34). De igual forma, en sus notas a *César Vallejo, poesía completa* califica a la ciudad natal de Vallejo como «el andino Santiago de Chuco» y hace mención de la lengua culle. En «Telúrica y magnética» señala que la cultura andina establece una relación armónica entre el hombre y la naturaleza. En «Terceto autóctono I» hace notar el «sincretismo religioso de una devoción cristiana con muchos elementos de la cosmovisión andina» (2012a: 139, 141, 456).

González Vigil hace una generalización importante en la línea de nuestras reflexiones, aunque no se detiene a desarrollar los argumentos respectivos. Luego de revisar los estudios de Neale-Silva y Miguel Gutiérrez, señala: «Se impone añadir que esa divinización de la naturaleza tiene raíces en la cosmovisión andina conforme hemos explicado en el prólogo y las notas a *Poemas completos de Vallejo* [...] de ahí la diferencia entre “El

niño del carrizo” y las narraciones sobre el nexa animal-hombre de Jack London y Rudyard Kipling» (2012b: 51).

González Montes propone algunos planteamientos importantes acerca del cuento: que se desarrolla en un pueblo similar a Santiago de Chuco; que Miguel, su protagonista, se muestra hondamente compenetrado con la naturaleza y que los personajes entran en contacto con ella; que el niño se fusiona con el mundo natural, convirtiéndose en un signo de la continuidad entre «lo humano» y «lo natural»; que el carrizo utilizado en Semana Santa sume en mística unción a los fieles; que se percibe en el relato «un proceso de regresión de lo humano hacia lo animal» (2014: 35-36).

Lozano asocia los sucesos que tienen a Miguel como protagonista de ENDC con la violencia: «aquí la violencia es un componente que recorre el relato casi desde el comienzo». Aprecia una profunda «compenetración con la exuberante, pródiga y primitiva vegetación» y cierra su reflexión abriendo una senda fértil para nuestro análisis: «Bello cuento, en fin, cuyas reminiscencias infantiles se dotan de las fuentes ancestrales de la tierra andina» (2014: 410). Finalmente, Wiener señala que en ENDC «Vallejo no dejó de lado su interés por la figura del doble» (2006: 201).

Resumiendo los planteamientos, tenemos conceptos como renacimiento del fondo animal en el ser humano, animalidad de Miguel o animalidad humana, dicotomía hombre-animal, barbarie y civilización, la filosofía de Feuerbach, asociación con la violencia, regresión de lo humano hacia lo animal, la figura del doble, etc. Es evidente que el empleo de estos conceptos no deja de ser válido en la lectura de ENDC, operación ciertamente abierta en la interpretación literaria. La explicación del cuento desde las perspectivas filosóficas y modos de pensamiento de otras latitudes son opciones que no se pueden negar; sin

embargo, debemos señalar que provienen de otras culturas, teorías y pensamientos. Por otra parte, Neale-Silva no llega a señalar que la cultura andina concibe formas de relación entre el hombre y la naturaleza, y que al igual o a semejanza de otras culturas y filosofías también se plantea ello. Si bien es cierto que la divinización de la naturaleza enraizada en la cosmovisión andina que anota González Vigil se orienta a la poesía de Vallejo, empero, no traslada sus argumentos al cuento.

Las formas de pensamiento formuladas como cosmovisión, como concepciones religiosas o sencillamente como mitos o creencias en la conciencia popular, pueden tener semejanzas entre las diversas culturas, con algunos matices diferenciadores. Lo que no se puede aceptar es una forma de reduccionismo al interpretar las narraciones de Vallejo que presentan episodios que vinculan al hombre con la naturaleza, con las deidades, con los espíritus, o que muestran ciertos comportamientos inexplicables, recurriendo solo a filosofías, teorías, pensamientos o conocimientos de otras latitudes. Ese fue el sentido de nuestro trabajo «*Fabla salvaje* de César Vallejo: más acá del complejo edípico» (Villafán 2014: 375-400) y que debe continuar con otras obras.

En tal situación, también se hace pertinente tratar de penetrar en su riqueza significativa proponiendo como hipótesis que la cosmovisión y el pensamiento andino sirven de sustento a ENDC, en consideración de que su gestación proviene de un espacio de herencias andinas como es Santiago de Chuco, el pueblo de nacimiento y vivencias de César Vallejo.

2. LOS REFERENTES CULTURALES Y LA INTERTEXTUALIDAD

2.1. Santiago de Chuco como referente cultural y geográfico

Gran parte del arte de Vallejo es impensable sin los referentes culturales de Santiago de Chuco, donde pese a la influencia de la cultura hispano occidental, subyace la herencia espiritual del pueblo andino culli o culle. ENDC está concebido sobre la base de referentes culturales indudables, reconocibles y verificables, que pertenecen al pueblo del poeta. A este efecto, se ha hecho una investigación de su tradición oral, se ha recurrido a entrevistas a fin de reconstruir concepciones, ritos, festividades religiosas y prácticas de sus hombres en el marco de su espacio geográfico, se ha aplicado una especie de arqueología cultural y se ha recorrido parte de su geografía.

La búsqueda de estos referentes para el caso de «El niño del carrizo» se ha realizado mediante entrevistas a pobladores de Santiago de Chuco en 2015 y 2016, en el marco del Congreso Internacional «Capulí, Vallejo y su tierra», que organiza Danilo Sánchez Lihón. Se pudo recoger valiosos testimonios; asimismo, se recorrió una buena parte de la pendiente hacia la zona temple. Fueron entrevistados en mayo de 2015: Juan Ulloa (63) y Manuel Quispe (50); en mayo de 2016: Deysi Alcántara Paredes (54), Alfonso Salinas Ulloa (47), Jaime Vejarano Diestra (45), María Ibáñez (54), Flor Zavaleta Dionisio (77) y Julio García Blas (73). Todos son santiaguinos.

Solo a manera de muestra damos cuenta de la entrevista realizada el 28 de mayo de 2015 a dos pobladores santiaguinos, al señor Juan Ulloa, de sesenta y tres años (domiciliado en Santa Mónica n.º 406); y a Manuel Quispe Ruiz, de cincuenta años (domiciliado en Rusia en 1931, sector Cerrillo). De la conversación realizada, sintetizamos la siguiente información:

En Semana Santa se adornaba el anda de la Virgen María con carrizos y flores. Según Juan Ulloa, hasta cuando él tenía quince años más o menos, es decir, aproximadamente cuarenta y ocho años atrás, los carrizos se recogían en El Naranjo, un lugar en la confluencia de los ríos San Antonio y Patarata, que está en la parte baja de Santiago de Chuco, una zona cálida o temple donde también hay frutales. Era la Hermandad de la Virgen la que ordenaba traer los carrizos a unos «enviados», que era un grupo de varones entre grandes y chicos (mayores y menores), a quienes les daban fiambre y alguna propina. El dueño de los carrizos los «regalaba para la virgencita o santita». En el anda los carrizos se colocaban como parantes en los cuatro ángulos y luego otros más delgados o finos a donde se insertaban las flores. En la parte superior se extendía una tela especial para dar sombra a la Virgen.

Las informaciones resumidas de todas las entrevistas y del recorrido realizado dan luces importantes acerca de la referencialidad de ENDC:

1. En cuanto a la geografía de Santiago de Chuco se ha verificado que hacia el sureste de la ciudad (ubicada a más de 3000 m s. n. m.), en el sector Chambuc y Huamada se extiende una vasta superficie en declive pronunciado, donde los ríos San Antonio, Huaychaca y Patarata descienden formando cuencas y quebradas cada vez más cálidas llamadas «temples». Aguas abajo desarrolla el carrizo formando bosques o relictos. En su curso los ríos bajan por cauces rocosos, forman cataratas y cascadas. La unión de los ríos San Antonio y Patarata en El Ingenio cobra especial importancia; en sus inmediaciones se halla El Naranjo, con playas y planicies breves, a donde gusta ir la gente de Santiago. Era destino de excursiones escolares, práctica educativa y recreativa hoy olvidada. En lo climático, a esta zona caliente se le denomina «temple», que en El Naranjo

alcanza temperaturas elevadas en el día. Hay en esta zona producción de variados frutales, generalmente en huertos familiares: limones, naranjas, limas, pacayes o wabos, tunas, etc.; asimismo, hortalizas diversas.

2. El agua descende desde las partes altas por estrechas quebradas, formando corrientes, cataratas, remansos; también hay manantiales o puquiales. Aflora también de las montañas rocosas y de las peñolerías. El agua de esas fuentes es muy dulce y agradable para los santiaguinos del campo. Muchas veces la toman directamente apoyándose en sus cuatro miembros; esto era y es costumbre aún, sobre todo en los varones, especialmente niños y jóvenes.
3. A través de una especie de arqueología cultural, rastreando la tradición oral, queda verificado que existen referentes culturales aludidos en ENDC. Hasta los años setenta más o menos, en el marco de la Semana Santa católica, el anda de la Virgen María se adornaba con carrizo, el cual servía de armazón de formas variadas (lancha, rosas, jardines, huertos), y sobre este se colocaban flores y cirios. El carrizo era recolectado de los valles bajos y cálidos llamados temples; estaba a cargo de una comisión integrada por personas mayores y menores a cambio de compensaciones en dinero o fiambre de parte de la Hermandad de la Virgen (cabe anotar que se verificó que en la iglesia de Santiago de Chuco hay actualmente un anda de madera fija, así como columnas con puentes para la tela que dará sombra; por lo que ya no se utiliza el carrizo). Dada esta referencialidad, nos inclinamos a considerar a la imagen del cuento como una virgen.
4. El carrizo cobra especial significado para el pueblo de Santiago de Chuco desde tiempos remotos. Era y aún hoy es apreciado y buscado para la construcción de bóvedas y techos de las casas; para rituales católicos, para fabricar antorchas, antaras,

flautas, cometas; e incluso tiene valor medicinal mediante baños con hervidos de carrizo que se consideran tónicos. Para los niños cobraba importancia emotiva porque en los meses de agosto y septiembre fabricaban cometas que hacían volar en lo que ahora son los espacios del cementerio de Santiago de Chuco, especie de loma alta y descubierta, con vientos en correntadas favorables para este juego (en alguna medida, de los hombres de Santiago de Chuco podríamos decir que eran hasta cierta época los hombres de carrizo, tal como los guatemaltecos de Asturias eran los hombres de maíz).

5. Se ha recogido también la creencia en el duende (testimonio de Jaime Vejarano y Julio García) que aparece en los remansos de los ríos y se aposenta sobre las piedras. Este ser mítico mágico sale de las montañas y rocas próximas al río. Se trata de un hombrecito de piel blanca y cabellos rubios. Cuando las madres al ir al río descuidan a sus bebés, mientras lavan o pastan sus animales, los cambian de lugar y también puede empreñar a las muchachas.

Como se puede apreciar, la referencialidad de los elementos culturales y geográficos del cuento no es difícil de cotejar o verificar. Estos elementos son producto de la experiencia vital de Vallejo en Santiago de Chuco, su pueblo, donde, como señala González Vigil, él nació y pasó su infancia y adolescencia en la sierra, en el medio andino, integrado a las costumbres y fiestas colectivas y en comunión con la naturaleza y amor por ella (2012a: 32). Asimismo, lo que Hart señala para la poesía de Vallejo, que «a menudo poseían una fuente empírica» y que en su método poético se revela «su arraigamiento en la realidad empírica» (2014: 315-316) también es válido para su narrativa; más aún en el caso particular de ENDC.

En suma, las prácticas culturales de Santiago de Chuco se manifiestan en el cuento. En ellas contienden las herencias

andinas con las occidentales. El cuento recoge sin duda estos referentes culturales y de paisaje del pueblo de Santiago de Chuco. Al igual que en otras obras narrativas y un grueso porcentaje de su obra poética, la cultura santiaguina tiene su espacio. Lo extraordinario en el arte de Vallejo es que el microuniverso de su pueblo fue proyectado a una dimensión universal. Más que crear a partir de una imaginación pura, procesa una práctica cultural y la convierte en narración literaria. Es la misma operación que tiene lugar en *Fabla salvaje* y «Más allá de la vida y de la muerte», donde a partir de las concepciones andinas (en su versión culli) erige obras de múltiples dimensiones.

2.2. Intertextualidades

Los carrizos en la narración literaria

Sánchez Lihón, en su libro *La piedra bruja* (2009), desarrolla una narración que bien pudo titularse no ya «El niño del carrizo» sino «Los niños del carrizo» por el mismo espíritu emocional que fluye de ambos textos. Se trata del relato «Un paseo a El Naranjo» en que se narra una excursión escolar desde la escuela de Santiago al lugar denominado El Naranjo, de donde traerán de vuelta carrizos para fabricar antorchas para las fiestas patrias y cometas para el mes de agosto. El Naranjo, según el texto de Sánchez, está en una zona temple, en la confluencia de los ríos Patarata y Huaychaca. Y lo especial es que allí se «produce muchos carrizos» (2009: 70). La emoción que embarga a los niños es inmensa, desde el anuncio de la noticia por el profesor, durante los preparativos y en la caminata misma. En el retorno continúan las emociones pese a la cuesta brava, un esfuerzo heroico que no les hace declinar nunca, esta vez porque llevan la preciada carga de los carrizos. El retorno al pueblo es apoteósico. Algunas citas pueden ser ilustrativas en relación con las emociones que causa en los niños ir de paseo a ese lugar.

Cuando un profesor anuncia la expedición al lugar se lanzan gritos de júbilo:

—¡A El naranjo!

—¡A El naranjo! ¡Qué lindo! (Sánchez 2009: 68).

El narrador describe el momento: «La formación se ha vuelto un alboroto que no pueden acallar los demás profesores». Los planes para traer carrizos que serán útiles para las antorchas y cometas se manifiestan de inmediato:

—Esta vez traeré diez carrizos.

—Yo, veinte (Sánchez 2009: 68).

La contemplación de la naturaleza genera emociones intensas. El narrador, al aproximarse a la quebrada, advierte: «Hay momentos en que la bajada es profunda y deja ver unos árboles de copa extendida, como una alfombra suspendida en el aire, que se mira desde arriba. Cada árbol mirado de ese modo es un personaje, un ser tutelar de la pampa o la hondonada» (Sánchez 2009: 74).

De lo mostrado en la narración de Sánchez Lihón coinciden con el cuento de Vallejo los datos siguientes:

1. La existencia de una fuente de carrizo.
2. El lugar está en la parte baja de Santiago de Chuco; para ir allá se baja por pendientes pronunciadas.
3. La inmensa e intensa emoción que causa el ir a ese lugar, en especial a los niños.
4. Es un espacio de goce y disfrute de la naturaleza.
5. La emoción que causa recolectar el carrizo.

Así, Sánchez, a través de su relato reitera y replica muchos años después las emociones de los niños del cuento de Vallejo en

lo que concierne al carrizo como elemento de la naturaleza. Aparte de ello, al describir: «Cada árbol es un personaje», aun cuando no explicita cosmovisiones, partimos de una humanización. Luego, al señalar que dicho árbol es «un ser tutelar de la pampa o de la hondonada», nos lleva a una divinización de la naturaleza. Humanización y divinización son dos actos de un mismo proceso en el pensamiento andino.

Buscando al «genio de la montaña». Los duendes en Santiago de Chuco

En cuanto a publicaciones acerca de los duendes en Santiago de Chuco, un rastreo rápido nos lleva a dos fuentes: *El duende de la Pamplona. Relatos de mi tierra* (2014), de Javier Delgado Benites; y *El ojo de la memoria* (2015), de Carlos Caballero Alayo. En ambos casos hay una base oral. En el primero, el autor nos anuncia en sus palabras introductorias que:

Un tema mágico sobre duendes, cuando éramos niños, nos hacía tener miedo si pasábamos solos por un río, una laguna, un bosque, una peña, un lugar desolado y vivíamos pendientes de no ser descubiertos y nos vaya a ver el duende. Era misterioso porque si nos veía, llorábamos toda la noche, nos robaba y seríamos llevados al lugar donde vivían. Los padres tomaban precauciones, nos hacían una cruz en la frente con algún carbón o tizne que significaba protección contra aquellos seres extraños (2014: 7).

Luego nos presenta treinta y un narraciones recogidas de la tradición oral sobre duendes y duendas, no solo en ríos, cascadas, remansos, lagunas y peñas, sino también salidos de árboles y plantas diversas; asimismo, en ciertos sectores y casas de Santiago de Chuco. Cada relato es anunciado como testimonial. Se remarca que el duende es encanto y que puede encantar a los humanos, especialmente a los niños.

El ojo de la memoria, de Caballero, es un libro de hondo sentimiento de amor por la tierra, de apego profundo a Santiago de Chuco. Son ficciones salpicadas de tradiciones diversas acerca de la vida en ese pueblo. Allí encontramos una narración titulada «Rosalina, la muda que habló», donde se alude a duendes y diablos, «una de las muchas creencias que campean entre la gente sencilla, buena, crédula, humilde y generosa de Santiago de Chuco» (2015: 55).

Con estos dos libros donde aparece o se alude al duende, más lo registrado en los testimonios de los habitantes santiaguinos de las proximidades de los ríos y quebradas, este ser mágico que habita en los arroyos, puquios y roquedales que le rodean, es también un elemento de las concepciones andinas (en quechua de Ancash se llama *ichik ollqo*, «hombre pequeño»).

3. LA HISTORIA Y SU SIGNIFICADO: LA COSMOVISIÓN ANDINA

3.1. Vallejo y su identificación con lo andino

Para sostener que en ENDC subyace la cosmovisión andina, vale recordar algunos signos de la identificación de César Vallejo con lo andino. Claro es que hay que reconocer que su arte tiene diversas vertientes, como muy bien sostiene González Vigil (Vallejo 1998: 7-9). A estas alturas ya está convenientemente fundamentado el espíritu andino del mismo escritor; sin embargo, conviene subrayar algunos datos. Su adhesión a lo andino la encontramos en el poema «Telúrica y magnética», donde proclama: «¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo, / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!» (Vallejo 2012a: 457). Cuando le sugieren nacionalizarse francés Vallejo responde en una carta: «Si algo tengo de ser humano y vuelo de cóndor, es porque nací en la sierra del Perú...» (Hart 2014: 279).

Vallejo expresa en 1927: «porque no debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispano-americanizante de nuestro pensamiento, palpita, vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir» (Sobrevilla 1994: 322). En relación con sus años finales (1935 y 1936), Vallejo se interesó profundamente en el pasado incaico, a propósito de unos descubrimientos arqueológicos, en sus escritos «Los incas redivivos» y «Recientes descubrimientos en el país de los incas». Asimismo, escribió la pieza teatral *La piedra cansada*, donde se puede escuchar diálogos calificando a la piedra como madre: «mama roca».

No nos vamos a detener en los alcances de esos versos e informaciones, ni en otros hechos más con respecto a su identificación con la sierra, pero sí debe quedar claro que no se trata de un simple apego por el lugar o paisaje de la sierra, sino una identificación más profunda con el ser andino. Diremos, con González Vigil, que «esas raíces andinas marcaron para siempre su sensibilidad y su óptica» (2012a: 32).

3.2. Sincretismo y cosmovisión andina en «El niño del carrizo»

Rol del narrador ante la cosmovisión andina

Para dar cuenta de la cosmovisión andina, es necesario previamente señalar el rol del narrador, por cuanto es quien orienta la mirada y conciencia del lector. En el desarrollo del cuento, el narrador personaje presenta los acontecimientos en una operación de memoria y expresión de su conciencia; concentra su atención en los actos de Miguel, a la vez inserta brevísimos comentarios cognoscitivos acerca de esa actuación desde una conciencia madura. Este narrador, que también fue incluido en la comitiva expedicionaria, manifiesta sorpresa y asombro cada vez más intensos al observar los actos de Miguel, que para él tiene como punto culminante cuando lo observa

bebiendo del manantial en la misma posición de sus canes. En palabras de Estermann (1998: 139), el narrador da cuenta de una experiencia vivencial, la de la expedición en busca del carrizo; a la vez emite sus juicios acerca de la experiencia en su valor cultural. Frente a ello, nuestro rol es de interpretador hermenéutico de un texto que ofrece vivencias y pensamientos.

Hacemos notar que el narrador muy pronto pierde de vista la meta de la expedición: el carrizo. Se concentra más bien desde los primeros instantes en observar a Miguel, sus diversas maneras de conectarse con la naturaleza, con sus animales y las plantas, hasta apreciar el momento culminante de la compenetración de Miguel con ella al beber el agua. En un buen espacio la mirada asombrada del narrador es la mirada del otro, expresión de alteridad; pero a la vez es un proceso mental, pues finalmente, sin abandonar su asombro, narra y anota acerca de Miguel como conciencia pensante y esclarecida: «Miguel hacía así en signo de todo lo que sale de la tierra por las plantas, para tornar a ella por las manos...» (Vallejo 2012b: 405), que será objeto de comentario especial.

Vemos así que tanto Miguel como el narrador en esa expedición hacen aflorar actos, comportamientos y pensamientos de neta raíz andina. El cuento revela un doble descubrimiento del ser cultural que caracteriza a Miguel y al narrador. En tanto en el cuento no se explicita su origen, solo podemos entenderla conforme al marco cultural en que se ha gestado la historia, en este caso, Santiago de Chuco, una aldea andina perteneciente al mundo, donde, como se ha sostenido en otro trabajo (Villafán 2014), subyace la cultura andina en su versión culli.

Cosmovisión andina en «El niño del carrizo»

¿Qué es lo andino en «El niño del carrizo»? ¿En qué radica la cosmovisión y el pensamiento andino? Con palabras de Gonzales

Rosales señalamos que en el cuento «El niño del carrizo» Vallejo «construye el mundo desde la cosmovisión andina» (2011: 132). En consideración de sus principios básicos, los que se manifiestan en ENDC son la relacionalidad y la complementariedad. Según Estermann y Enríquez la relacionalidad del todo es fundamental en la filosofía andina, la red de nexos y vínculos es la fuerza vital de todo lo que existe. La relacionalidad se manifiesta en todos los niveles y todos los campos de la existencia. Implica una serie de formas: reciprocidad, complementariedad y correspondencia en los aspectos afectivos, ecológicos, éticos y productivos. Precisan que por la complementariedad todo ente y acción existen siempre con su complemento específico; que por este principio se enfatiza la inclusión de los «opuestos» complementarios en un «ente» completo o hace un todo integral (Estermann 1998: 98-99, 115, 126, 127; Enríquez 2005: 98). Es bajo estas reglas o principios que el cuento ENDC desarrolla una historia de sincretismos y hechos de neta filiación andina enmarcados en el pensamiento y la cosmovisión andinos, centrados de modo fundamental en lo religioso.

El sincretismo religioso

En el anda de la imagen hay sincretismo; la deidad es cristiana y el carrizo del adorno es andino; la festividad, la Virgen y su anda son cristianos, pero el ritual del adorno con carrizo y las flores traídas desde los valles bajos son andinos. De este modo conjuntan lo católico y lo andino nativo. Para Estermann el sincretismo «es el producto histórico de una convergencia entre dos universos religiosos o culturales, formando una nueva identidad religiosa o cultural» (2010: 83). Pero hay otros hechos más, el aroma del carrizo es especial y el tío del narrador se lleva a su casa el adorno de carrizo: «Su mejor mérito radicaba en la circunstancia de poseer un aroma característico, de mística unción, que persistía un año entero. El carrizo utilizado en Semana Santa, conservado

era en casa de mi tío, como una reliquia familiar, hasta que el año siguiente viniese a reemplazarlo» (Vallejo 2012b: 403). Puede entenderse así que el tío tiene ya en casa un nuevo elemento religioso sincretizado; ese carrizo tiene doble potencia revitalizadora: una por ser elemento de la naturaleza, de la Mamapacha; otra porque fue adorno de la Virgen católica. Así, el sincretismo es más pleno, más contundente. La Virgen, la deidad cristiana, y la Pachamama, la deidad andina, quedan vinculadas en esta religión sincretizada en la que como señala Estermann en sus estudios «Mamacha María se relaciona íntimamente con la Pachamama, para asegurar la vida y el orden» (1998: 272).

Hay comunidades actuales que combinan ritos a la Mamapacha con ritos cristianos. Cumplen con los pagos a la tierra con ofrendas, generalmente antes del rito central del cristianismo, la misa. Luego se integran con el mismo entusiasmo a los diversos eventos de las fiestas patronales dedicadas a cruces, santos o vírgenes. Al respecto, Estermann habla de procesos de «inculturación» de elementos foráneos: «la misma lógica andina de la inclusión complementaria permite al hombre andino incluir muchos elementos de ámbitos culturales distintos, en el seno de su propia cultura», que denomina el «principio inclusivo de la lógica andina». Propone como ejemplo que el *pago de la pachamama* va de la mano con la participación en la misa católica. En la reflexión acerca de la relación y el intercambio entre culturas, se considera que «tiene que haber una cierta complementariedad entre los elementos “autóctonos” y los nuevos elementos incorporados desde afuera; que se trata de una integración complementaria de las diferencias. Todo lo cual es la expresión misma de la capacidad integradora de la lógica andina, que conduce a sincretismos y a la interculturalidad» (Estermann 1998: 288-289). En ENDC se ha incorporado en el lugar de una deidad andina a una imagen cristiana; en lugar de la Pachamama a la Virgen María (así como en lugar de los apus

de las montañas se ha colocado la cruz cristiana). Sin embargo, el adorno del anda de la Virgen es con carrizo, planta que cría y ofrece la Pachamama, y al cual se le da también carácter sagrado, «el cañaveral sagrado», conforme reza el mismo texto.

Cosmovisión y religiosidad: la Pachamama y lo sagrado

Pachamama, la madre tierra. En principio la Pachamama significa madre tierra y es la base de la vida para el hombre andino. Según Estermann, la Pachamama es la fuente principal de vida y, por tanto, de la continuación del proceso cósmico de regeneración y transformación de la relacionalidad fundamental y del orden cósmico (*pacha*); según el *runa*, la Pachamama vive; la naturaleza (Pachamama) es un organismo vivo (Estermann 1998: 144, 176). Otros estudiosos también precisan: «El estrecho vínculo con la naturaleza, con la Madre tierra, resalta y se reconoce en la imagen del indio. A diferencia de otras culturas que ven a la naturaleza como objeto de transformación y ajena a la humanidad» (Gonzales Rosales 2011: 135). Sostienen la existencia de una identificación o «vínculo con la naturaleza»; asimismo, que la Pachamama es el origen pero también el sustento de la existencia, que «la tierra es sagrada. Es el espacio, el tiempo y la base de la vida. La vida humana está ligada a ella de forma profunda». «La tierra es la madre, y nosotros somos hijos y hermanos de la naturaleza» (Gonzales Rosales 2011: 116-119).

Lo sagrado. Postulamos que lo fundamental en ENDC es lo religioso. Veamos la interrelación de sujetos y elementos en torno a lo sagrado. Estermann sostiene que

La Pachasofía andina considera el universo como un conjunto integrado de relaciones, dentro del orden de correspondencia y complementariedad. Esta relacionalidad cósmica es algo

«sagrado» que refleja lo divino; la religiosidad es en el fondo «religiosidad» (conexión). Para el *runa* andino, lo divino no es algo totalmente distinto del mundo de la experiencia vivencial, sino su dimensión sagrada y sacramental.

Este filósofo señala que para el *runa* andino todo es sagrado (o «sacramental») porque forma parte de este orden cósmico y divino y, por lo tanto, toda relación en cierto sentido es «religión», nexo (directo o indirecto) con lo divino como fundamento inmanente de la relacionalidad. También señala que a pesar de la sacramentalidad universal «existen lugares (*topoi*), acontecimientos y momentos específicos, en donde lo divino se “revela” o “presenta” de manera muy densa y comprimida» (Estermann 1998: 262, 264). Tal es el caso del «cañaveral sagrado», de la Semana Santa y de la fuente de agua donde beben Miguel y sus canes, y que el narrador subraya al observar la posición en que bebe como un acto sagrado de integración plena con la Pachamana, la Madre Tierra, a través del agua: «Miguel hacía así el signo de todo lo que sale de la tierra por las plantas, para tornar a ella por las manos...» (Vallejo 2012b: 405). Nótese aquí que Vallejo señala por primera y única vez a la tierra, subrayo, pero de un modo contundente y definitivo. Miguel, en la mirada del narrador, hunde sus raíces en la Pachamama a través del agua y la tierra.

Salir de la tierra y tornar a ella es pues reconocer que el hombre sale de la Madre Tierra, de la Mamapacha y puede retornar a ella. Ello solo puede ocurrir simbólicamente en un ritual; el momento es visto por la conciencia del narrador como un ritual sagrado a través del cual la Pachamana, la Madre Tierra, amamanta a sus hijos (humanos y animales) y los revitaliza. ¿Qué obtiene Miguel de este ritual y a cambio de qué? Miguel y sus animales reponen fuerzas y energías gracias al agua. Miguel es compensado por

su conexión afectuosa, plena, fraternal con todos los hijos de Mamapacha: los animales y las plantas.

Montaña y manantial son *pakarina*. También queda sugerido el concepto de *pakarina*, el lugar de origen o nacimiento, que es un puquio, manantial, laguna, cuevas y cavernas en las montañas de donde emerge el agua (Motta 2015: 157; Espinoza 1997: 462). Era el lugar de origen mítico de los ayllus. Esa fuente de agua es la *pakarina* de hombres y animales. Miguel ha retornado a sus orígenes de manera triunfal y plena. Su acto es un reencuentro con la Pachamama. Se ha cumplido el principio de relacionalidad, lo que le crea alegría y plenitud existencial. El narrador asiste, observa y subraya los actos de Miguel, ya hecho conciencia. Asimismo, el carrizo viene del lugar de la *pakarina* del remoto pueblo andino.

Espacio sagrado. En la cultura es importante establecer el modo de relación entre ambiente geográfico y actividad humana. Para el hombre andino esa relación adquiere connotaciones particulares, una de las cuales es la dimensión sagrada del espacio, asociado a lo social, político y económico. Es decir, es también un asunto de carácter religioso desde la época prehispánica, como señala Regalado, puesto que acceder a los diferentes microclimas o ambientes ecológicos y controlar distintos valles, suponía una previa sacralización del espacio a través de rituales y establecimiento de centros de poder religioso o huacas. Dentro de ese modo de espacialidad se establecen criterios basados en la dualidad o bipartición (arriba/abajo, *hanan/hurin*), la tripartición (*urin pacha*, *kay pacha*, *hanaq pacha*; el mundo de abajo, de acá y de arriba) o de cuatripartición vertical y horizontal (arriba, abajo, izquierda y derecha, como por ejemplo el Tawantinsuyo) constituyendo una geografía y una territorialidad sagrada (Regalado 1996: 90-91).

En el cuento la demarcación del espacio está asociada a lo sagrado; se trata de una bipartición de espacios vinculados entre sí; *hanan-urin*. En el pueblo o centro urbano, que podemos considerar *hanan*, se realizará la procesión de Semana Santa, es el espacio de las deidades occidentales sincretizadas. El valle bajo o quebrada cálida es el *urin*: allí está «el cañaveral sagrado»; allí también está la fuente de agua, el manantial de la Pachamama, la remota *pakarina*. Ambos espacios se conectan en el ritual religioso. Esta «geografía sagrada o territorialidad sagrada» se entiende ordenada por la actividad y presencia divina; es un área conocida dentro de la cual tienen lugar eventos cargados de valor o significación sagrada (Regalado 1996: 91). Alude míticamente a dos espacios de intercambio de productos entre arriba y abajo, de ecosistemas opuestos pero complementarios.

El hombre y la naturaleza

El personaje Miguel a medida que avanza la expedición se va componiendo de modo cada vez más intenso con animales y plantas bajo la atenta mirada del narrador hasta llegar a una especie de éxtasis final en que termina plenamente integrado con la naturaleza o Madre Tierra. El momento culminante ocurre cuando Miguel con los cuatro miembros de su cuerpo bebe de la fuente junto con sus canes. Es entonces que al narrador se le figura como un ser que es la prolongación de la naturaleza. Manifestación de la concepción de la unidad hombre-naturaleza, ser humano-Mamapacha. Y no como entes separados.

Partiendo desde el principio de la relacionalidad del todo, para Estermann «el hombre no es distinto de los entes vivos no-humanos. También los animales y las plantas son “animados” y merecen como la Pachamama, respeto y un tratamiento justo, de acuerdo a su lugar en el orden cósmico». Según Palomino, «el hombre andino concibe la realidad como una totalidad

interrelacionada de elementos como el suelo, el agua, la flora, la fauna, el clima, el paisaje natural. El hombre mismo forma parte de esa totalidad»; por tanto, «El hombre está ligado estrechamente a todos los fenómenos “naturales”, porque forma parte de ellos» (citado en Estermann 1998: 177-178). Para García y Roca igualmente en la concepción andina el hombre es una forma más, ni superior ni inferior, sino exactamente igual a las infinitas formas que adopta la vida en el concierto de los mundos (2004: 59).

La presencia de animales y plantas con carga significativa profunda en la narrativa y poesía de Vallejo es frecuente. Solo para referir algunos, encontramos animales: búho, pacapaca, cóndor, caballo, buey, vicuña, asno, cuy, mosca, etc.; asimismo, plantas: papales, maíz, alcanfor o eucalipto, carrizo, rocoto, líquenes, etc.

Miguel, las plantas y animales. Miguel establece una relación íntima con la naturaleza. Primero, con sus perros. Repararnos en una integración que en sus momentos culminantes desaparece las distancias entre animal y humano; segundo, con las plantas: que pueden ser los arbustos, las sábilas o pencas, los árboles: conexión que se sintetiza muy bien en el mismo texto: «Al entrar en los puros dominios de la naturaleza, parecía moverse en un retozo exclusivamente zoológico» (Vallejo 2012b: 404). También va en búsqueda del carrizo junto con los demás expedicionarios. Se cuelga de las ramas, prueba frutos. Finalmente, en la escena crucial de esta integración, junto con sus perros bebe el agua que brota de la montaña; lo hace en la misma posición de sus animales, apoyado con sus cuatro miembros.

En este aspecto, los planteamientos de Sánchez acerca de *Los ríos profundos*, de Arguedas, son plenamente válidos para ENDC: «los cerros tutelares tienen espíritu, al igual que

los ríos, las plantas y los animales, lo es también que todos ellos poseen identidad e interactúan con los demás seres del cosmos, incluyendo los humanos». Obras como las de Arguedas —subraya— responden «a la necesidad de transmitir una sociedad cósmica, en la que el hombre no está aislado de los demás seres sino que comparte una relacionalidad cósmica» (Sánchez Garrafa 2011: 59, 61).

Sentir la realidad más que pensarla. El modo de relación del hombre andino con los demás seres es afectivo. Según García, «todo acto de relación con la naturaleza, el mundo sobrenatural y humano debe hacerse con cariño» (2015: 68). También Estermann puntualiza que el *runa* «siente la realidad» más que la «conoce» o «piensa»; la racionalidad cognoscitiva es más bien emoción-afectiva. «El runa “escucha” la tierra, el paisaje y el cielo; él “siente” la realidad mediante su corazón» (Estermann 1998: 101-102).

Miguel siente la realidad paso a paso, aprehende el mundo con su corazón, con sus emociones. El narrador se concentra en el sentir de Miguel y es lo que también nos comunica paso a paso a los lectores. Es tan persistente el sentir de Miguel que el narrador ocupa la mayor parte del tiempo en contar y describir su modo afectivo de actuar; en un espacio, por demás mínimo, se libera para expresar su pensamiento.

Otros elementos desde la cosmovisión y cultura andina

La expedición como rito de transición. El rito «es ante todo una manifestación vivida de la vida comunitaria, el acto mismo de la conciencia del pueblo, por consecuencia, su propia historia», «la historia que el rito describe es la manera cómo una sociedad o un grupo enfoca su propia manera de ser. El rito es el retorno a lo cotidiano entendido como lo vivido de una comunidad (Urbano

1976: 7). «A través de los ritos se identifican los miembros del grupo como individuos que participan en las mismas creencias, preocupaciones, emociones y deseos y se sancionan los diferentes papeles que cada uno cumple en el seno de la colectividad». Dentro de ellos *los ritos de transición* son los relacionados con los cambios de vida de los individuos, cada uno de los cuales requiere de un tipo específico de rito o de ceremonia, según las necesidades religiosas o civiles con las que se establece el rol social de las personas (Silva Santisteban 1980: 63-64).

La narración sigue una senda de dos ritualidades: la ritualidad religiosa católica y la ritualidad religiosa andina. El rito de la Semana Santa es católico. Entre lo andino y lo cristiano se ha creado una complementariedad: anda cristiana, ornamento andino el carrizo. Miguel protagoniza un rito de transición. Conocer y aprender, para traer carrizo. Desde ya queda habilitado para ser comisionado. En lo estrictamente andino tenemos el rito del reencuentro con la Pachamama a través de una *pakarina*.

Lo mágico: el duende. En ENDC el narrador compara a Miguel con el duende al anotar: «se le habría creído un genio de la montaña» (Vallejo 2012b: 404), que nos remite al duende santiaguino. Por un instante se le compara con un ser mágico del mundo andino. Al utilizar el término «genio», Vallejo probablemente buscaba elevar el nivel del vocabulario o pensaba en un lector exótico, por lo que lo prefiere a «duende»; o, peor aún, a «hombre pequeño».

3.3. Del ritual de la muerte al ritual de la vida

Hay que subrayar que en el relato la búsqueda del carrizo se deja de lado para concentrarse a través de los ojos y la mente del narrador en el encuentro de Miguel con la naturaleza y el agua como momento culminante. ¿Se plantea un tránsito desde el ritual de la muerte a un ritual a la vida?

En el desarrollo de los acontecimientos el narrador nos presenta una transición, en el sentido de tránsito de lo católico a lo andino durante la expedición en pos del carrizo (y de ninguna manera una regresión a lo incivilizado, a lo animal, a lo irracional al modo de «Los caynas», del mismo Vallejo). La misión o expedición por una orden de origen católico, se transforma ante los ojos del narrador en una manifestación de integración entre el hombre y la naturaleza protagonizada por Miguel en un estado de encantamiento. Es una conexión sin límites, entre Miguel y sus canes, entre Miguel y las plantas, y finalmente entre Miguel y el agua. El acto de beber agua de las fuentes rocosas de Mamapacha adquiere significado ritual. Así, la misión de orden católico termina en un ritual andino, dado que el final abierto supone que volvieron con el carrizo recolectado, adornaron el anda con el carrizo y se realizó la procesión de Semana Santa. Es decir, se volvió al rito católico luego del rito andino de Miguel y sus canes en la fuente de agua, lugar privilegiado de Pachamama.

La Semana Santa es memoria ritualizada de la muerte de Jesús, donde su séquito (la Virgen y otras santas) también está conformado por seres que están muertos, y por quienes le guardan devota memoria. En cambio el ritual de Miguel es realizado ante una deidad viva y vivificante. De la misma manera, el carrizo, naturaleza viva, da energía vital a la Virgen muerta (el adorno permanece en la casa del tío durante un año como una reliquia familiar).

Dimensión mítica de «El niño del carrizo»

Según Sánchez: «La gente andina del pasado transitaba fácilmente entre la estructura social, la estructura del paisaje y la estructura del tiempo, y tenía en su mente exactamente lo que el mito declaraba. Es decir que el mito tiene un valor explicativo para diversas dimensiones de la existencia, no solamente para la

estructura social» (2014: 205). Diremos que Vallejo plasma una historia donde se cumple este papel del mito. Así, ENDC alcanza la dimensión de un relato mítico donde un héroe seguido por un testigo atraviesa espacios y tiempos. Miguel es el personaje mítico que desde los tiempos de la influencia externa a través de la religión católica, retorna a sus raíces andinas de manera gozosa y no conflictiva. De este modo suma, sin conflictos, dos vertientes culturales.

Motta, al plantear que *pacha*, concepto abarcador de tiempo y espacio, «es madre y nodriza de las incontables generaciones de hombres», subraya que dentro de ella la *pakarina*, como lugar de nacimiento u origen, «podía consistir en un cerro o una fuente de agua» (2015: 111-112).

Considerando este planteamiento puede sostenerse en el pensamiento andino que la historia relata un reencuentro con la *pakarina*, en este caso como fuente de agua donde Miguel hunde boca, pies y manos. Tenemos así el sentido más profundo del cuento a partir de su propia textualidad: «Miguel hacía así el signo de todo lo que sale de la tierra por las plantas, para tornar a ella por las manos...» (Motta 2015: 405).

En la línea espiritual de ENDC con respecto a la Mamapacha y sus elementos como las plantas, los animales, las aguas, y su relación con el hombre, muchos años más tarde Efraín Miranda en *Chozas* (1978) sintetiza ese mismo pensamiento y sentimiento. El yo poético de los versos que siguen bien podría ser el de Miguel, nuestro niño del carrizo:

me hace renovar mi amor a la Pachamama;
el sentimiento de sus hojas
me vuelve a reclinar a mi primera Madre;
el parentesco embrionario con mis animales
me hace decir que las estirpes son tus hijos;

que el ciclo minerales, plantas, animales, minerales, plantas...
es la única curva que se cierra;
y, cada día, estoy más en ti, como tú en mí:
en la quinua de tu carne vegetalizada,
en los huesos de tus terrones animalizados
en el agua de tu sangre manantializada
(citado en Espino, Mamani, Gonzales 2011: 117-118).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABALLERO, Carlos (2015). *El ojo de la memoria*. Callao: Capulí, Vallejo y su tierra.

DELGADO, Javier (2012). *Chuquismos en la obra y en la tierra de César Vallejo*. Lima: Juan Gutemberg Editores.

_____ (2014). *El duende de la Pamplona. Relatos de mi tierra*. Lima: Juan Gutemberg Editores.

ENRÍQUEZ, Porfirio (2005). *Cultural andina*. Puno: Care Perú/Editorial Altiplano.

ESPINO, Gonzalo, MAMANI, Mauro y GONZALES, Guissela (2011). *¡Soy indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Lima: Pakarina Ediciones.

ESPINOZA, Waldemar (1997). *Los incas*. Lima: Amaru.

ESTERMANN, Josef (1998). *Filosofía andina*. Quito: Abya, Yala Editing.
_____ (2010). *Interculturalidad. Vivir la diversidad*. La Paz: Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología.

FLORES, Gladys (ed.) (2014). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

GARCÍA, Federico y ROCA, Pilar (2004). *Pachakutiq. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Lima: Editorial del Pedagógico San Marcos.

GARCÍA, Juan (2015). *La racionalidad en la cosmovisión andina*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial.

GELLES, Paul (2002). *Agua y poder en la sierra peruana. La historia y política cultural de riego, rito y desarrollo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela (2011). «Representaciones de lo femenino en *Chozo de Efraín Miranda Luján*». En ESPINO, Gonzalo, MAMANI, Mauro y GONZALES, Guissela. *¡Soy indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Lima: Pakarina Ediciones, 116-124.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

GONZALES ROSALES, Dante (2011). «La construcción del mundo: marcas andinas en *Chozo de Efraín Miranda Luján*». En ESPINO, Gonzalo, MAMANI, Mauro y GONZALES, Guissela. *¡Soy indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Lima: Pakarina Ediciones, 132-139.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2012). «Trayectoria de Vallejo». En VALLEJO, César. *Poesía completa*. Lima: Ediciones Copé, 11-38.

HART, Stephen (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima: Cátedra Vallejo.

HUAMÁN, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: Universidad Autónoma de México.

LIENHARD, Martín (1996). «El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tlaloc». En RULFO, Juan. *Toda la obra*. Madrid: ALLCA XX, 944-952.

MANTILLA, Mario (2013). *El discurso andino en Los ríos profundos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MOTTA ZAMALLOA, Edmundo (2015). *Pacha. Visión andina del espaciotiempo en la perspectiva del pensamiento seminal*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Escuela de Postgrado UNMSM.

NEALE-SILVA, Eduardo (1987). *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Barcelona: Salvat Editores.

REGALADO, Liliana (1996). «Espacio andino, espacio sagrado: visión ceremonial del territorio en el periodo incaico». *Revista Complutense de Historia de América*, 22, 85-96.

SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo (2011). «Visión andina del mundo en *Los ríos profundos* de Arguedas». En ROBLES, Román. *Memoria y homenaje a José María Arguedas. Centenario de su nacimiento*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 55-73.

SÁNCHEZ LIHÓN, Danilo (2009). *La piedra bruja*. Lima: Editorial San Marcos.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando (1980). «El pensamiento mágico-religioso en el Perú contemporáneo». En SILVA SANTISTEBAN, Fernando (ed.). *Historia del Perú*. Tomo XII. Lima: Editorial Mejía Baca, 9-114.
_____ (2004). «Occidente y el mundo andino». En ORTMANN, Dorothea (comp.). *Anuario de las ciencias de la religión*. Lima: UNMSM/CONCYTEC.

SOBREVILLA, David (1994). *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Lima: Amaru Editores.

URBANO, Enrique (1976). «Hacia una ritología andina». *Allpanchis* 9. Cusco: Instituto de Pastoral Andina, 3-7.

VALLEJO, César (1996). *Obra poética*. España: ALLCA XX.

_____ (1998). *Novelas y cuentos completos*. Lima: Ediciones Copé.

_____ (2012a). *Poesía completa*. Lima: Ediciones Copé.

_____ (2012b). *Narrativa completa*. Lima: Ediciones Copé.

VILLAFÁN, Macedonio (2014). «*Fabla salvaje* de César Vallejo: más acá del complejo edípico». En FLORES, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 375-400.

WIENER, Christian (2006). «Vallejo y el “doble” en su última narrativa». En ZAVALETA, Carlos. *La prosa de César Vallejo*. Lima: Editorial San Marcos, 193-204.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 83-98

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5173

La figuración lírica como mecanismo de representación en *Fabla salvaje*, de César Vallejo¹

The Lyrical Figuration as Mechanism of Representation in César Vallejo's *Fabla salvaje*

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

aamerico17@hotmail.com



RESUMEN

Bajo un modelo modernista de escritura el texto desarrolla los tópicos ligados a lo extraño, lo imprevisto, lo inesperado; un mundo donde las explicaciones racionales no conducen a una respuesta satisfactoria y uno de los pilares de dicha construcción está marcado por la extrañeza, la perplejidad que propone el

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

mundo representado. Frente a la certeza el relato propone un mundo inquietante.

Palabras clave: César Vallejo, narrativa, *Fabla salvaje*, figuración lírica, representación.

ABSTRACT

Under the *modernista* model of writing, this text presents motifs related to the uncanny, the unforeseen, the unexpected; a world where the rational explanations fail to give satisfactory answers. One of the pillars of such constructions is determined by the uncanny, the perplexity proposed by the represented world. Faced with certainty, this story proposes a disturbing world.

Keywords: César Vallejo, narrative, *Fabla salvaje*, lyric figuration, representation.

Recibido: 29/09/18 Aceptado: 15/11/18 Publicado *online*: 21/01/19

1.

César Vallejo publicó la novela corta *Fabla salvaje*, en Lima, en mayo de 1923. En la obra, ambientada en un pequeño pueblo en la cordillera de los Andes, se retrata el progresivo colapso emocional de una joven pareja de esposos. El episodio que desencadena los desvaríos y el sufrimiento de Balta, el esposo de Adelaida y protagonista de la novela, ocurre al principio de la historia y puede parecer vinculado a la presencia de una entidad sobrenatural, aunque también permite sospechar que es consecuencia de una patología mental. De acuerdo con la clave en que se lea esta historia, se puede considerar a *Fabla salvaje* como una pieza de literatura fantástica, con el protagonista asolado por una extraña fuerza, o bien como una de literatura realista, con el mismo protagonista cayendo rendido ante los malestares mentales y fisiológicos que desconoce que operan en su interior.

Según se narra en el relato, Balta, una mañana de julio, recién salido de su cama, ha creído ver en el espejo de su habitación, en vez de su propio reflejo, un rostro que le resulta ajeno y, a su vez, tan aterrador como amenazante: «Balta quedóse pálido y temblando. Sobresaltado volvió rápidamente la cara atrás y a todos lados, como si su estremecimiento hubiérase debido a la sorpresa de sentir alguien agitarse furtivamente en torno suyo. A nadie descubrió» (Vallejo 1967: 85). Conforme pasan los días, el joven marido, a causa de que empezará a percibir a esta entidad prácticamente en todas partes, se convertirá en una persona más taciturna y agresiva. Su esposa Adelaida será, pese al gran amor que ella siente por él, constante víctima de su rechazo. La situación se tornará todavía más compleja, puesto que ambos son conscientes, tal como se menciona en un pasaje de la novela, de que serán padres de una criatura que ya se encuentra en camino.

El relato —y he aquí una de las razones por las que todavía, a casi un siglo de su publicación, concita la atención de la crítica—, alberga algunos de los tópicos literarios vigentes en su época, como la exploración de los límites entre la razón y la falta de cordura, pero situados en un entorno rural y con personajes de origen indígena. Esta peculiar situación le permitió a Vallejo entremezclar, en la trama de *Fabla salvaje*, ciertas creencias y supersticiones de origen popular, características del mundo andino, con una idea que había sido desarrollada y explotada previamente por la literatura occidental: la existencia de un doble maligno.

En ese sentido, y este es el objetivo de este trabajo, resulta llamativo reconocer los recursos, tanto estilísticos como conceptuales, de los que se valió Vallejo para conciliar ambas tradiciones discursivas, de modo que —como se irá a constatar a continuación— *Fabla salvaje* termine representando un hito dentro de su producción narrativa y, más ampliamente, de su producción en prosa. Como parte de esa labor de conciliación, el narrador, en su pretensión de transmitir al lector las sensaciones y emociones de Balta, recurre al uso de imágenes descritas de forma lírica, por lo que cabría afirmar que en estos pasajes el Vallejo narrador deja al descubierto al Vallejo poeta. Además, si se considera que *Fabla salvaje* fue creada mientras su autor se encontraba en medio de un proceso de experimentación y afianzamiento en su escritura (Zavaleta 1989), tanto en prosa como en verso, su análisis, sin duda alguna, contribuirá a hurgar aún más en los mecanismos expresivos de una figura tan relevante para la literatura en español como lo fue Vallejo.

2.

Un aspecto que distintos miembros de la crítica literaria peruana, a lo largo de los años, han coincidido en destacar, con respecto a

Fabla salvaje, es que su prosa es, no solo notoriamente distinta, sino superior a la del libro anterior de Vallejo, *Escalas*, el cual apareció también en 1923, pero un par de meses antes, en marzo. Si la prosa de *Escalas*, un conjunto de relatos breves, contiene términos arcaizantes y periodos sintácticos de gran extensión, muchas veces cargado de aposiciones, *Fabla salvaje*, en cambio, es una historia lineal en la que se suceden una serie de escenas descritas sin exageración en los detalles, pero sí con precisión en enfocar los objetos y fenómenos desde un ángulo determinado. La precisión se impone ante la altisonancia. Este giro significó, de acuerdo con lo manifestado por más de un estudioso de Vallejo, el fin de un proyecto estético, al que se identifica, según el crítico de turno, con el modernismo, pero también con la vanguardia y el barroco, que ya resultaba desfasado para principios de los años veinte del siglo pasado.

Carlos Eduardo Zavaleta señala, a propósito de la prosa del relato, que «el lenguaje de esta novela corta, *Fabla salvaje*, es medido, sobrio, dosifica bien el argumento en escenas que van pintando una atmósfera adecuada a las intenciones del autor [...] Aquí Vallejo está limpio de la retórica de *Escalas*, descrea de los artificios, y su frase directa se ha logrado ya» (1989: 174). En la misma línea, Edmundo Bendezú, quien también recurre a Zavaleta para llevar a cabo su interpretación de *Fabla salvaje*, apunta que en este libro la prosa «está agotando todas las posibilidades del modernismo» (1992: 136). Según la lectura de estos dos autores, el modernismo es concebido como un movimiento en el que el estilo, enrevesado y lleno de adornos, posee un excesivo protagonismo que es, sin embargo, contraproducente para conseguir los efectos esperados. La fluidez y precisión de la prosa de *Fabla salvaje*, si se sigue lo planteado por Zavaleta y Bendezú, contrasta de inmediato con los textos de *Escalas*.

Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban aborda la prosa de *Fabla salvaje*, y antes que recurrir a la clasificación por escuelas o tendencias estéticas, opta por identificarla a partir de sus propios rasgos: «Poco después, con *Fabla salvaje*, una novela corta, publicada poco antes de su viaje a Europa, Vallejo logró un afinamiento de su prosa de ficción mediante una expresión más espontánea carente de los excesos barrocos de *Escalas*. En *Fabla salvaje* [...] se da la prosa más tersa de toda su narrativa» (1999: XXI). También enfatiza la calidad de la prosa de Vallejo para lograr, sin artificios, espontaneidad en su expresión. El resultado es que la lectura del relato, tal como se puede inferir a partir del término empleado por Silva-Santisteban, sea suave y sin sobresaltos. Emparentado en cierto grado con Silva-Santisteban se muestra Miguel Gutiérrez. Si bien no comparten los términos empleados, ambos coinciden en señalar que la prosa de Vallejo adquirió una cualidad que antes poseía en menor cantidad: la inmediata legibilidad, en desmedro de los tanteos del principio: «El aspecto más saltante del lenguaje de *FS* es el abandono del experimentalismo vanguardista de *Escalas*, por el empleo de la norma estándar del español» (2004: 37). Desde la perspectiva de Gutiérrez, Vallejo apuesta por una prosa que resulte más accesible en comprensión para sus lectores. Deja de lado, así, los vericuetos que se presentaban en su escritura de *Escalas*.

Ricardo González Vigil es el más enfático, entre los especialistas en Vallejo, en destacar la dimensión de *Fabla salvaje*: «[Esta novela es] la mejor obra, narrativamente hablando (porque, en sus mejores momentos, *Escalas* posee mayor originalidad creadora y logro expresivo, aunque de índole lírica o lírico-reflexiva), de Vallejo de la etapa que vivió en el Perú» (2012: 15). El atributo se sostiene en la condición narrativa de la obra, por lo que cabría inferir que el desarrollo de la historia consigue envolver al lector por completo, puesto que su lectura no es opacada por la manera

en que se emplea la prosa. La forma comulga con el contenido, razón por la que la forma no es un obstáculo.

3.

Una revisión más exhaustiva de las lecturas realizadas acerca de *Fabla salvaje* desde los años ochenta, cuando por los cincuenta años del fallecimiento de Vallejo surgió un súbito interés por su narrativa, deja ver que hay dos puntos de acceso para su correspondiente exégesis. Uno es la figura del protagonista, Balta. Otro es el trabajo de Vallejo en cuanto autor de la obra. Cada caso presenta diversas aristas. Considerando la importancia, a juzgar por lo dicho entre sus especialistas, de la manera en cómo fue utilizada la prosa, lo que propició que *Fabla salvaje* sobresalga ante otros títulos de la narrativa vallejana, consideramos necesario fijar nuestra atención en reconocer qué mecanismos de la escritura utiliza y bajo qué condiciones los aplica en la narración. Por ese motivo, nuestro trabajo se centraría en la figura de Vallejo, sobre todo para analizar sus decisiones como creador.

Otro de los rasgos del libro que coinciden en celebrar los investigadores es la destreza de Vallejo para retratar no solo el paisaje, sino también las tribulaciones de los protagonistas, es decir, representar tanto un mundo exterior como un mundo interior. Lo consigue porque recurre a una imaginería moldeada por un sutil tono lírico. Zavaleta describe la pervivencia del poeta en los siguientes términos: «Eso sí, mantiene el arrebato lírico del novelista entre romántico y afecto a la magia y lo sobrenatural» (1989: 174). Por su parte, Bendezú es uno de los primeros en aludir al uso de imágenes, constituida a partir de metáforas, en la narración: «El narrador con un lenguaje metafórico complejo confronta al lector con el fenómeno de la pérdida de la imago de Balta y de su transformación en una especie de ello primigenio. Vallejo utiliza una metáfora geométrica para mostrar

la fragmentación que se opera en la vida mental de Balta y su regresión hasta una etapa puramente instintiva» (1992: 147). Lo resaltante del aporte de Bendezú es que traslada los atributos del narrador al propio Vallejo, de modo que deja al descubierto, o hace más obvio, cuál es el grado de responsabilidad del autor en los efectos de la obra. Este hecho no implica, por supuesto, desconocer la distancia existente entre el autor textual y el autor real de la obra.

El empleo de imágenes para describir fenómenos o situaciones que sobrepasan la concepción racional, o que se hallan en un plano de conciencia solo alcanzable por el personaje; en otras palabras, la figuración lírica, es, justamente, el recurso al que recurre Vallejo para tratar de transmitir a sus lectores el sufrimiento de Balta. Por ello, su experiencia como poeta resultará determinante. Cabría vincular este recurso con otro de los atributos que se ha señalado en *Fabla salvaje*: que Vallejo dota de hondura psicológica a los personajes indígenas. Miguel Gutiérrez apunta al respecto: «Hasta esta *novelle* de Vallejo, en la narrativa peruana se representaba a los personajes del mundo rural como seres simples o de psicología elemental» (2004: 34). Vallejo, en su afán de representar los padecimientos de su protagonista, consigue un efecto de naturalidad que Gutiérrez explica así: «Uno de los aciertos de Vallejo es describirnos con decoro y verosimilitud la caída de Balta en los abismos de la locura (la locura de los celos) sin transgredir en ningún momento su horizonte mental y cultural» (2004: 35).

González Vigil sabe sintetizar los aspectos que, con la experiencia poética, Vallejo muestra en la obra con precisión y naturalidad: «El paisaje andino es retratado con intensidad poética y entrelazado hábilmente a la psicología de los personajes, y al desarrollo de la intriga. El mérito mayor tiene que ver con

la matizada caracterización psicológica del protagonista Balta Espinar, su esposa Adelaida y el pequeño hermano de ella» (2013: 16-17). Tanto para el mundo exterior (el paisaje andino) como para el mundo interior (Balta, Adelaida y Santiago), la representación tal como es ejecutada resulta determinante.

Macedonio Villafán también se fija en la figura de Vallejo para la construcción de *Fabla salvaje*. En ese sentido, ofrece algunos rasgos que lo caracterizarían y que influyen en la obra. Así, por ejemplo, indica que «Vallejo evidentemente conocía al indio: la condición del hombre andino o indígena, su situación social e historia, y al mismo tiempo, su espiritualidad y cultura» (2014: 378). Esta observación permite articular la experiencia del autor con la configuración del narrador. Por eso, afirma Villafán: «el narrador asume un modo de visión de la naturaleza recubriendo su concepción bajo un manto de misterio, que no oculta la cosmovisión andina» (2014: 392). Esto en cuanto al mundo exterior (paisaje). Con respecto al mundo interior (personajes) y la labor del autor, Villafán afirma: «La respuesta a su conducta y temores [los del protagonista] hay que encontrarla en las formas de relación que se establecen en el universo cultural del pueblo [la cultura andina] donde tiene lugar la historia» (2014: 395). Esta idea puede ser vinculada con los valores por los que, según Gutiérrez, como se ha visto previamente, *Fabla salvaje* es una obra lograda: el decoro y la verosimilitud para representar el mundo interior de sus personajes. Cabría sostener que Vallejo alcanzó esos valores en su obra porque compartía, si no todo, una parte, el modo de interpretar el mundo —la base de la cultura andina— de sus personajes. Es así que también para la constitución de los personajes hay un vínculo con la experiencia vital del autor.

4.

Si se tiene en cuenta la última afirmación de Villafán, resulta pertinente comprender, desde el mundo andino, la actividad emocional de las personas, puesto que es en ese plano donde Balta es afectado, y es el mismo en el que Vallejo, como narrador, se concentra en representar con determinadas imágenes líricas. Abordar estas concepciones ayudará a desentrañar el empleo de imágenes al que recurrió Vallejo en la obra, ya que, de algún modo, se conocerá la base sobre la que se sostenía él mismo y que aplicó en *Fabla salvaje*.

En su investigación sobre la salud mental comunitaria, Escribens, Portal, Ruiz y Velásquez sostienen que en el Ande peruano subsiste una manera ancestral de concebir al ser humano, en sus distintos planos. En el caso de las emociones, la manera en cómo se activan y se manifiestan estas atraviesa distintas capas del individuo: «al corazón llegan los pensamientos o recuerdos penosos, los *llakis*, donde son cargados con afecto; estos “pensamientos emocionales” borran la distinción entre las facultades intelectuales y las afectivas. Es así que llenan el corazón, surgen del corazón, llenan el cuerpo y las personas se convierten en pena “eres pura pena”» (2008: 38). De acuerdo con esta concepción andina de las emociones, los sujetos dejarían al descubierto su condición, puesto que se «convertirían», cabría decir «encarnarían», en la emoción que los embarga.

En *Fabla salvaje*, resulta notorio que para Vallejo sus personajes son transparentes, de modo que identifica los sentimientos que estos experimentan. Así, por ejemplo, puede decir de Balta que «[estaba] rebosante de ilusión y muy confiado en los años futuros» (1967: 87) o que «[estaba] poseído de una impresión de cólera y sutil inquietud de presagio» (1967: 99). Esta clase de descripciones, comunes para cuando se emplea un narrador omnisciente, pueden contribuir a hacer más naturales

a los personajes. Más aún cuando se trata de una actividad que también se lleva a cabo en la cultura andina. Sin embargo, Vallejo no se limita a este recurso cuando quiere exponer el mundo interior de su protagonista. Y aquí es donde la prosa de poeta se utiliza con mayor énfasis.

Una muestra de la imaginería con tono lírico es la siguiente:

Esto lo dijo haciendo de tripas corazón, pues aguja muy fina jugaba a lo largo de sus tensas venas y cosía ahí un recodo a otro, una papila firme y vibrátil a otra fugitiva, con dura pita negra que él nunca había visto brotar de los vastos pencales maduros... Era dura esa pita, y le hacía doler; y esa aguja erraba vertiginosamente en su sangre conturbada. Balta quería cogerla y se le escurría de los dedos (1967: 91-92).

La imagen se sostiene en una metáfora y es empleada para referirse a un estado emocional de Balta. La expresión popular «hacer de tripas corazón» aparece antes, quizá como una marca intertextual que ayude a los lectores a interpretar lo que vendrá a continuación. El malestar que siente Balta fue provocado por la inseguridad y la insatisfacción, luego del diálogo con su esposa. Este malestar, a los ojos del Vallejo poeta, se convierte en una aguja. Propiedades de ella, como el hincar y el deslizarse, son útiles para traducir la conservación del malestar dentro de Balta. En este pasaje, la imagen es la de un objeto cotidiano, una aguja de coser.

Una clasificación sencilla de las imágenes líricas presentes en *Fabla salvaje* nos permite identificar cuatro ámbitos en los que se dividen estas. Uno es el de los elementos inorgánicos (fenómenos atmosféricos y accidentes geográficos); otro, el de los orgánicos (plantas y animales); otro más es el de las sensaciones físicas producidas por eventos específicos; y, por último, el de objetos reales o imaginados.

5.

La existencia de un doble maligno de Balta puede ser, como se dijo en un principio, interpretada de dos maneras: concebirlo como una entidad sobrenatural o como una alucinación producida por una enfermedad mental. Gutiérrez propone el siguiente diagnóstico: «FS narra un caso psicopatológico que los especialistas caracterizarían quizá de esquizofrenia paranoica» (2004: 33). González Vigil también comenta la afección mental de Balta: «*Fabla salvaje* no es solo una historia de celos patológicos. Representa una tragedia en la que la parte salvaje (el *habla salvaje* del título, que juega, a la vez, con el vocablo arcaico *fabla* y su conexión con *fábula*) del ser humano y, en general, de la Naturaleza se apodera de la mente de Balta» (2012: 16).

Otra vez en consideración de la observación de Villafán, mencionada líneas más arriba, la visión de Balta como un paciente de alguna enfermedad mental no tratada no puede ser amparada tan solo desde la mirada occidental. La andina también tendría que ser tomada en cuenta. La afirmación de González Vigil, de que la parte salvaje, natural, se ha apoderado de la mente de Balta, también motiva a hacer caso de la observación de Villafán. Y es que en el mundo andino, tal como lo revela el trabajo de Alejandro Viveros: «El sujeto es un elemento constitutivo de la naturaleza y contiene en sí mismo, todas aquellas características que conforman el mundo en el que vive. Existe entonces una continuidad entre ser humano y naturaleza, así como también entre individuo y comunidad. Estas características además están presentes en los diferentes niveles de la vida del sujeto» (2006: 33). Y es aquí que resulta pertinente comentar lo siguiente: en la percepción de salud mental de Occidente, como lo refleja el comentario de González Vigil, la naturaleza es un factor desestabilizador en el sujeto; mientras que en el comentario de Viveros, sobre el mundo andino, esta es, por el contrario, uno

armonizador. En el trabajo de Escribens, Portal, Ruiz y Velásquez, se afirma que la salud mental en el mundo andino implica la armonía con la naturaleza:

Pareciera, entonces que la salud mental es concebida como un balance; esto no implicaría eliminar o sacar «lo malo» —la «enfermedad»— para reemplazarla por algo distinto, entendido desde la lógica occidental como bueno o saludable, sino que se busca el equilibrio entre los diferentes elementos presentes ya que todos son importantes para la vida, por ejemplo la pena, la alegría, la cólera, el dolor, asimismo *la armonía entre el cuerpo, los cerros, la tierra, etc.* (2008: 36, el énfasis es nuestro).

A su vez, Viveros también revela que la geografía es consustancial al pensamiento andino: «El mundo andino es desde ya algo sumamente determinante respecto de su geografía. El paisaje andino es caldo de cultivo para el simbolismo de su pensar. La radicalidad de su geografía conlleva *un pensar que no se aísla de su entorno sino que lo adscribe*» (2006: 39, el énfasis es nuestro). Es evidente, entonces, que en el mundo andino, tanto el bienestar como el pensamiento de los seres humanos debe estar en armonía con el entorno geográfico.

De acuerdo con la clase de imágenes que se encuentra en *Fabla salvaje*, se identificó que los accidentes geográficos y los fenómenos atmosféricos, es decir, el entorno en su conjunto, eran empleados para expresar la alteración de las emociones dentro de Balta. No deja de ser llamativo que los elementos elegidos por Vallejo compartan una característica reconocida en el pensamiento andino. Estos elementos son el relámpago, la nube y el rayo. Se vale de sus cualidades físicas para simbolizar los efectos de la presencia de ciertas emociones. Los tres casos, en la cosmovisión andina, son conocidos como «fenómenos de transición». Santos señala al respecto que: «lugares,

acontecimientos y tiempos especiales donde las deidades se revelan de manera más densa y perceptiva, [están] asociados a fenómenos de transición» (2009: 97). En tanto que Morón, también sobre los fenómenos de transición, agrega: «Todos los fenómenos de transición, por su precariedad y peligrosidad, merecen una dedicación ritual y ceremonial especial por parte del ser humano» (2009: 8).

Según estas observaciones, el empleo de esos elementos en las imágenes líricas, si se considera que Vallejo —como lo plantea Villafán— actúa desde su conocimiento de la cultura andina, revela algo más que una mera psicopatología de un solo individuo. Para darnos cuenta, hay que revisar los pasajes en que figuran dichos elementos. El primer caso, el del relámpago, se muestra así: «el estupor *relampagueó* en sus nervios, haciéndole derribar el espejo» (Vallejo 1967: 91, el énfasis es nuestro). El segundo, el de la nube, ocurre de esta manera: «y luego de meditar un momento, *una nube sombría* subió con ferrado vuelo a su frente. “Desde julio...”, pensó. Y entonces recordó, después de largo tiempo, la visión intempestiva que, como en sueños, tuvo en el espejo, aquella lejana tarde de julio» (Vallejo 1967: 93, el énfasis es nuestro). El último caso, el del rayo, es más demostrativo: «Volvió a mirar el acantilado de la cordillera y se le trastornó la cabeza. Con la velocidad del *rayo*, cruzó por su cerebro la fugitiva idea, sutil, imprecisa, de un ser vivo, real, de carne y hueso, innegable, a cuya existencia pertenecía la imagen del cristal. Alguien es, indudablemente. Alguien debía ser» (Vallejo 1967: 106, el énfasis es nuestro). En todos los casos, se sirve del elemento para aludir a un efecto de la interacción de Balta con su doble maligno. Asimismo, en todos los casos, se recoge el rasgo de que son eventos súbitos, imposibles de dominar o de controlar.

El conflicto que Balta sostiene (o cree sostener) contra su doble es reflejo de la falta de armonía con su entorno. Si se analiza este hecho desde la cosmovisión andina, Balta está experimentando la revelación de una entidad divina, por la que se siente perseguido y acosado. El uso de los fenómenos de transición permite asociar esas emociones y sensaciones súbitas más fuertes que él con el poder del entorno debido a su condición sacra. Por ello, para Balta es alguien real, de carne y hueso, capaz de fecundar a su mujer en vez de él. No debe extrañar, por lo tanto, que sea también en un elemento como el agua donde vea aparecer a este doble suyo. Es una entidad relacionada con la naturaleza.

El desbalance de Balta existe. Las manifestaciones de este pueden variar: ser consideradas como alucinaciones, desde una perspectiva occidental; o ser vistas como anuncios de una fractura entre el sujeto y su entorno sagrado, desde una perspectiva andina. Vallejo emplea símbolos andinos para describir este desbalance cuando trata de representar, a través de imágenes líricas, lo que siente Balta. El origen del desbalance no queda claro. Lo que sí queda claro es que Vallejo se nutre de la cosmovisión andina cuando determina la sustancia de sus personajes, pero se vale de recursos estilísticos propios de la literatura occidental de principios del siglo XX cuando debe modelar su prosa, la forma de su expresión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENDEZÚ AYBAR, Edmundo (1992). «César Vallejo». *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen, 135-149.

ESCRIBENS, Paula, PORTAL, Diana, RUIZ, Silvia y VELÁSQUEZ, Tesania (2008). *Reconociendo otros saberes. Salud mental comunitaria, justicia y reparación*. Lima: Demus.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2012). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Narrativa completa*. Lima: Ediciones Copé, 7-52.

GUTIÉRREZ CORREA, Miguel (2004). *Vallejo, narrador*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

MORÓN TONE, Edward F. (2009). «Identidad latinoamericana como *chakana* en el marco de la filosofía intercultural desde Josef Estermann». *Cuadrantephi*, 18-19, 1-14. Recuperado de <<http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.18/4.%20chakana.pdf>>

SANTOS JUNIOR, Avelar Araujo (2009). «Cosmovisión y religiosidad andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros». *Espaço Ameríndio*, 3, 1, 84-99.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1999). «Prólogo. La narrativa de César Vallejo». En VALLEJO, César. *Narrativa completa*. Lima: Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, XV-XXXI.

VALLEJO, César (1967). *Novelas y cuentos completos*. Lima: Francisco Moncloa.

VILLAFÁN BRONCANO, Macedonio (2014). «*Fabla salvaje*, de César Vallejo: más acá del complejo edípico». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 375-400.

VIVEROS ESPINOZA, Alejandro Javier (2006). *Acercamiento fenomenológico hermenéutico al pensamiento andino. La transculturalidad como trasfondo en el análisis del pensar en los Andes sudamericanos*. Tesis para optar al grado de magíster en Filosofía con mención en Axiología y Filosofía Política. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.

ZAVALETA, Carlos (1989). «La prosa de César Vallejo». *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 34-35, 169-179.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 99-112

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5174

El compromiso social realista en *El tungsteno*, de César Vallejo. Un proceso de innovación de los mecanismos del discurso narrativo realista

Social Realist Commitment in *El tungsteno* by
César Vallejo. Innovation of the Mechanisms of
Realistic Narrative Discourse

SAADEYA MOUSA ABD EL AZEEM

Universidad de Kafr El Sheikh

(El Cairo, República Árabe de Egipto)

saadeya.mousa_2011@yahoo.com



RESUMEN

El propósito de este trabajo consiste en realizar una aproximación al compromiso social realista hispanoamericano que ofrece la narrativa del escritor peruano César Vallejo (1892), sobre todo su novela *El tungsteno* (1931), que se convierte en una de las obras novelísticas más brillantes en toda la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. En primer término, este trabajo arroja luz sobre la trayectoria vital y literaria del escritor peruano César Vallejo, una de las más brillantes figuras de la

lirica hispanoamericana del siglo XX. En segundo término, este trabajo se propone discutir los mecanismos del discurso narrativo innovador de *El tungsteno*. Entonces, partimos de un estudio analítico del compromiso social en la narrativa vallejana; luego, estudiamos los mecanismos del discurso narrativo en la novela, partiendo del estudio analítico de los personajes protagónicos, y el contexto narrativo realista de *El tungsteno*, como veremos y reconoceremos a continuación.

Palabras clave: César Vallejo, compromiso social, *El tungsteno*.

ABSTRACT

This work examines the social realist commitment characterized in the narrative of Latin American author and Peruvian poet César Vallejo (1892). This commitment to a social realist cause is particularly seen in his novel *El tungsteno* (1931), a brilliant work that became one of the most outstanding novels of the first half of the twentieth-century Latin American literature. This paper first sheds light on the life and literary trajectory of Peruvian poet César Vallejo, one of the most brilliant lyricists of the twentieth century Latin America. Secondly, this work will examine the innovative narrative discourses embedded in *El tungsteno*. To do that, I will do an analytical study of social commitment in Vallejo's narrative; then, I will examine the narrative discourses mechanisms used, partaking with an analytical study of the main characters and then exploring the realistic narrative context of *El tungsteno*, as it will be discussed in depth in this paper.

Keywords: César Vallejo, social commitment, *El tungsteno*.

Recibido: 30/03/18 Aceptado: 15/08/18 Publicado online: 21/01/19

1. TRAYECTORIA VITAL Y LITERARIA DE CÉSAR VALLEJO

César Vallejo (1892-1938) es un poeta, novelista, periodista y cuentista peruano de principios del siglo XX. Es uno de los mayores innovadores de la poesía del siglo XX y el máximo representante de las letras peruanas en absoluto.

La geografía vital de Vallejo abarca tres espacios bien definidos: su tierra natal y Trujillo hasta 1917, Lima entre 1918 y 1923, y Europa de 1923 a 1938 (Valdivia 2010: 279). En su infancia, sus padres deseaban que se dedicara al sacerdocio, lo cual se reflejaría después en su escritura teñida con abundantes referencias bíblicas y litúrgicas. Vallejo también vivió una infancia de padecimiento y aflicción, aunque rodeado del cariño de los suyos.

En 1910, se matricula en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de Trujillo y por asuntos económicos tuvo que dejarla con el propósito de trabajar y ahorrar para continuar luego sus estudios.

El futuro escritor peruano apoya a su padre en las tareas administrativas de gobernador, y toma contacto con la realidad de los mineros de Quiruvilca, cerca de Santiago de Chuco, lo que influirá más adelante sobre su novela *El tungsteno*. En 1923, partió hacia Europa y residió la mayor parte de su vida en París. Vivió del periodismo y otros trabajos de traducción y docencia.

César Vallejo ocupa una posición significativa no solo en la literatura peruana o hispanoamericana, sino en toda la literatura cosmopolita. Así, la tradición crítica concede un enorme interés a la obra vallejana, calificándola como arte incomparable con un lenguaje crítico singular. El escritor francés Roland Barthes afirma que el arte de Vallejo: «no encuentra otro parangón en la literatura peruana. Es un arte incomparable: posee la posibilidad que le permite mantenerse eternamente en el campo de no importa qué lenguaje crítico» (citado en Ballón 1974: 12). Además, la

historia de la crítica vallejana ejemplifica las mutaciones y las transformaciones innovadoras que ha experimentado la crítica literaria del Perú, puesto que la obra literaria de Vallejo hace un enfoque sobre el proceso cultural y el componente ideológico del Perú, pasando por el movimiento modernista y vanguardista hasta llegar al realismo socialista. Por ello los críticos lo consideran como un mito. Y aquí me inspiro en boca de Hinostroza: «Vallejo no es un escritor, ni un hombre, ni nada aproximado: es un mito» (1967: 67).

Las primeras escrituras de César Vallejo coinciden con la publicación de sus primeros poemarios: *Los heraldos negros* (1918), de afiliación modernista; y *Trilce* (1922), obra poética que coincide con la irrupción del vanguardismo.

En sus primeros escritos narrativos se ve influenciado por el vanguardismo, sobre todo con su novela publicada en Lima titulada *Escalas*, que es una colección de relatos vanguardistas. Más tarde cultiva otro texto fantástico como *Fabla salvaje* (1923).

2. APUNTES SOBRE EL COMPROMISO SOCIAL EN LA NARRATIVA VALLEJIANA

El contexto literario hispanoamericano de los años treinta supone una nueva conciencia nacionalista. De modo que el nacionalismo domine todas las obras literarias de la época, sobre todo los temas relacionados con el proceso de la emancipación y las reclamaciones de las masas trabajadoras de sus derechos en la educación y la vida acomodada, y, por consiguiente: «La influencia de las clases sociales en la evolución de la literatura y el significado que asume para con el pueblo, son dos aspectos de su desarrollo nacional e histórico, con una fuerte vinculación con uno y otro» (Lukács 1966: 67). De ahí se crea un nuevo tipo de novela denominada la novela proletaria o indigenista. Dicha

novela cuenta con la polémica establecida acerca de las obras literarias y su relación con el compromiso de los intelectuales y su situación frente a las clases sociales y la revolución. A medida que interfieren diversas facetas referidas al compromiso político y social, el componente cultural e ideológico de las clases sociales, la literatura revolucionaria y su relación con el socialismo, etc. (Reyes 2011: 10).

El eminente escritor peruano César Vallejo cuenta con este tipo de novela proletaria, y adopta esta experiencia de subjetivación de la conciencia nacional. Para él este periodo se destaca por su transformación ideológica, influenciado por el marxismo y la problemática social de su tiempo. Sobre todo, después de pasar dos años de praxis política, es decir, su viaje durante los años 1930 y 1931 a Rusia y su expulsión de Francia acusado de actividades subversivas (Reyes 2011: 8-9). Con respecto a la literatura proletaria, el propio César Vallejo en una de las notas de *El arte y la revolución* nos cuenta precisamente que: «Aún no se ha llegado en Rusia a un acuerdo tocante a la literatura proletaria» (1973: 60).

Esta etapa representa para el escritor César Vallejo su madurez literaria adoptando el movimiento del realismo socialista, donde él cultiva la novela proletaria o indigenista. Cultiva este tipo de novela para expresar su añoranza y para poder extremar su deseo de lucha, de protesta, de esperanza, volcando su rabia y su melancolía en sus personajes narrativos. Intenta contemplar la problemática del hombre indio y el mestizo de su tierra, y añade la opresión social como resultado de la enorme brecha y la separación de las clases sociales. Como nos informa el escritor peruano en sus notas de *El arte y la revolución*: «[...] la literatura proletaria debe servir a los intereses del proletariado y, específicamente, debe enmarcarse dentro de las directivas y consignas prácticas del partido comunista, vanguardia de las masas trabajadoras.

En otros términos, literatura proletaria equivale a literatura bolchevique» (1973: 61).

Se añade que Vallejo, en su narrativa, es el primero en abrir sendas para otros escritores comprometidos con la realidad social con su primera novela *Escalas melografiadas* (1923), que incluye relatos sobre la cárcel debido a problemas sociopolíticos. Con esta obra, el escritor peruano intenta establecer las bases y dibujar los rasgos de un nuevo movimiento literario de los años treinta, el realismo social, que a su vez cuenta con otros seguidores, entre ellos, Miguel de la Mata con su novela *Vagancia*, Ciro Alegría con su novela *El dilema de Krause*, Magda Portal con su novela *La trampa*, Gustavo Valcárcel con su novela *La prisión* (Reyes 2011: 33).

3. REFLEXIONES SOBRE EL COMPROMISO SOCIAL REALISTA EN EL TUNGSTENO

El tungsteno (1931) se compone de tres capítulos, que siguen en su narración el modelo clásico: presentación, nudo y desenlace.

El primer capítulo nos muestra a los personajes principales física y socialmente. Este capítulo narra la historia de los «soras», que es el primer núcleo social presentado. Se compone de indígenas que desconocen la propiedad individual, la ambición, y viven en perfecta armonía con la naturaleza. Debido a ello, las soras se hallan a merced de los intereses económicos de la empresa norteamericana y de sus bajas necesidades personales, que constituyen la piedra de toque de los hechos ocurridos en la novela.

En el segundo capítulo, se desarrollan los enfrentamientos de clase y sus consecuencias de despojo, la degradación y la violación de los derechos humanos de los explotados.

El tercer capítulo nos presenta el desenlace de los procesos y los acontecimientos ocurridos en el relato, y termina con un mensaje metafórico declarativo de rendición social.

El tungsteno es el ejemplo más palpable de este tipo de novela proletaria e indigenista. Sin embargo, César Vallejo en esta novela no intenta escribir una obra que refleje al proletariado limeño ni ofrece los conflictos de los obreros contra los patronos como es común en la *literatura bolchevique* (Reyes 2011: 14). En efecto, el escritor peruano concede un enorme interés a la problemática de los indios en trance de proletarización, convirtiendo a la novela en un instrumento de la lucha de las clases a favor del proletariado, influenciado por su experiencia personal. Es así que sus experiencias vitales del mundo andino durante su infancia y adolescencia y el conocimiento del ambiente minero se ven reflejados en la obra, dramatizando los sucesos del relato. De modo que el hombre para Vallejo se considera un ser esencialmente dialéctico: «[...] tensado entre la crisis y la antítesis, ha perchado su nivel de analogía, se encuentra en un mundo en que la palabra no reconoce su referente y la mimesis aristotélica se convierte en una utopía sobre la que no cabe siquiera discutir, mientras la dialéctica es el dominio de la diégesis» (Oviedo 2009: 121). Por lo que Vallejo es un escritor consciente de su función, y se considera la voz más auténtica no solo de la narrativa peruana, sino también la voz colectiva.

En *El tungsteno*, Vallejo nos presenta un cronotopo del contexto sociohistórico de un país andino, que puede ser tanto el Perú como otro país existente en la región, sometido a los intereses imperialistas y los poderes opresivos herederos de los regímenes colonialistas. Así, esta novela cuenta con un propósito social, es decir, la denuncia de la explotación económica del imperialismo norteamericano mediante la extorsión de los indígenas y los abusos contra los obreros de las minas. Vallejo denuncia la sumisión de

la clase burguesa a las autoridades y los personajes adinerados frente al capital norteamericano y la corrupción moral y secular de las autoridades peruanas a lo largo de su historia.

En *El tungsteno*, Vallejo toma conciencia de las diferencias existentes entre los destinos marcados de los ricos y los pobres, y adopta una actitud de compromiso en su escritura. Esto viene señalado en su obra *El arte y la revolución*, cuando dice: «La política lo penetra todo ahora. De ahí que los intelectuales se meten en ella y no siguen indiferentes como antes. Porque siempre ha habido injusticia y se ha muerto de hambre el obrero y lo han baleado. Y nadie dijo nada. Hoy la conciencia política se agranda y se transparenta» (Vallejo 1978: 148).

Vallejo escoge como tema las relaciones sociales en una zona bajo la influencia de la explotación minera por una empresa norteamericana.

En el año 1931 estaba muy fresco el enfrentamiento y la lucha de los trabajadores mineros contra la empresa Cerro de Pasco Copper Corporation, en la zona central de la sierra peruana, cuyo movimiento huelguístico terminó en la denominada masacre de Malpaso. En estas acciones, el recién creado partido Comunista del Perú había tenido una importante participación a través de sus cuadros políticos (Reyes 2011: 14).

El escenario propicio para el desarrollo de los hechos de *El tungsteno* era la región donde operaba la Cerro de Pasco, por acumular un gran número de obreros. Así que en Vallejo funciona tanto el medio minero como el mundo andino como elementos imprescindibles para caracterizar a sus personajes y dramatizar los acontecimientos de la narración.

4. TÉCNICA INNOVADORA DE LOS MECANISMOS DEL DISCURSO NARRATIVO EN *EL TUNGSTENO*

El fundamento genérico que nos permite analizar el compromiso social realista en *El tungsteno* exige un delineamiento de la lectura crítica de esta novela, partiendo de un estudio analítico de los personajes protagónicos, el punto de vista narrativo y el lenguaje utilizado en esta obra novelística.

Los personajes protagónicos desempeñan un papel muy importante en el desarrollo de los hechos de la novela, puesto que adoptan unas tendencias y doctrinas muy precisas. Encontramos al protagonista, el herrero Servando Huanca, quien representa la doctrina comunista, en un intento de difundir los objetivos de la revolución rusa. Y aquí me inspiro en sus propias palabras:

¡Ya verán ustedes! ¡Ya verán! Ahí tengo un periódico que me han enviado de Lima, escondido. Ahí dicen que Lenin va a ir a Rusia y va a levantar las masas contra ese Kerensky y lo va a botar y va a poner en el gobierno a los obreros y a los pobres. ¡Allí también dicen que lo mismo hay que hacer en todas partes; aquí en el Perú, en Chile, en el extranjero, en todos los países, para botar a los gringos y patrones, y ponernos nosotros, los obreros y los pobres en el gobierno (2011: 122).

Mientras que Leónidas Benites, el otro personaje de la novela, plantea el problema de la intelectualidad y de la necesidad de un poder cultural de un país reconquistado y sumergido en la economía moderna y la administración social y política:

[...] Los indios y los peones no pueden ser gobierno. No saben ni leer. Son aún ignorantes. Además, hay dos cosas que no hay que olvidar. Primero, que los obreros sin los intelectuales —abogados, médicos, ingenieros, sacerdotes, profesores— no pueden hacer nada, y no podrán, no podrán, ¡y no podrán nunca!

Segundo, que los obreros así estuviesen preparados para gobernar, tienen que ceder siempre los primeros puestos a los que ponen el capital, porque los obreros solo ponen su trabajo... (2011: 123).

De hecho, existe una viva conciencia de incompetencia ética y de carencia de principios morales que parecen ciertos por el abuso y la malversación con que actúa un sector privilegiado de la sociedad peruana: «—¡No, no, no! ¡Espéreme un instante! ¡Hágame el favor! Déjeme hablar. Vamos por orden: dice usted que los obreros no pueden hacer nada sin los abogados, profesores, médicos, sacerdotes, ingenieros. Bueno, pero lo que pasa es que los curas, profesores, abogados y demás son los primeros ladrones y explotadores del indio y del peón» (2011: 123). Y, por consiguiente, el personaje Benites tiene fe absoluta de que los intelectuales son los únicos que deben dirigir y gobernar a los indios y los obreros.

La postura revolucionaria de Huanca, la reacción de desengaño de Benites por la pérdida de su trabajo, y la venganza ahogada por la muerte de Graciela, confluyen rotundamente en la aceptación del proyecto revolucionario, puesto que los sentimientos son los únicos factores que provocan la revolución, sin una verdadera conciencia de clase. En palabras de S. Huanca:

—Hay una sola manera de que ustedes, los intelectuales, hagan algo por los pobres peones, si es que quieren, en verdad, probarnos que no son ya nuestros enemigos, sino nuestros compañeros. Lo único que pueden hacer ustedes por nosotros es hacer lo que nosotros digamos y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más. Hoy por hoy, ésta es la única manera cómo podemos entendernos. Más tarde, ya veremos. Allí trabajaremos, más tarde, juntos y en armonía, como verdaderos hermanos... (2011: 129).

Así que el protagonista Benites puede mirarse como *alter ego* de Vallejo, es que ambos personajes pertenecen a la casta de los intelectuales. El origen indio y mestizo lo sitúa en busca de la identidad en un intento de establecer el peruano moderno.

Sin embargo, la hegemonía social y económica se interpreta en la opresión disfrazada en el sentido del deber. Según las palabras de Vallejo en *El tungsteno*: «Las autoridades y la pequeña burguesía hacían responsables de lo sucedido al bajo pueblo, es decir, a los indios, una represión feraz e implacable se inició contra las clases populares» (2011: 103). Y desde esta perspectiva se puede clasificar *El tungsteno* como ejemplo de arte revolucionario, donde Vallejo dibuja «cuadros de miseria, agobio, y dolor de explotación e injusticia, con intención de protesta, con propósitos de afirmar un credo ideológico» (Castagrino 1988: 187).

También, mediante los hechos de la novela, se puede determinar una tesis muy palpable sobre el cristianismo y cómo se puede convertir en un compromiso social, principalmente porque tanto el cristianismo como la doctrina marxista cuentan con un mismo mensaje que es el amor y la tolerancia. Así que «[...] Vallejo quizás esté proyectando en *El tungsteno* los motivos de su propia decisión en aquel entonces de rechazar el cristianismo a favor de una militancia política, según lo muestran los escritos políticos contemporáneos» (Valdivia 2010: 281).

El punto de vista narrativo en *El tungsteno*

En el discurso primario de *El tungsteno*, el punto de vista narrativo —según Genette está presentado por un narrador extradiegético-heterodiegético— es que se encuentra fuera de los hechos y los narra en tercera persona. Mencionamos por ejemplo: «Los soras, en quienes los mineros hallaron todo género de apoyo y una candorosa y alegre mansedumbre, jugaron allí un rol cuya

importancia llegó a adquirir tan vastas proporciones, que en más de una ocasión habría fracasado para siempre la empresa, sin su oportuna intervención» (Reyes 2011: 26). Además, desde el comienzo de la novela, el narrador se presenta con una voz heterodiegética, no participa en la historia que narra, actúa como si conociera todas las circunstancias del relato y de sus personajes protagónicos. Citábamos, por ejemplo, una breve acotación de la novela:

Se oía ahora más baja y pausada su respiración. La señora se acercó de puntillas, inclinóse sobre la cama y observó largo rato. Habiendo meditado un momento, volvió a llamar, aparentando tranquilidad:

—¿Benites?

El enfermo lanzó un quejido oscuro y cargado de orfandad, que vino a darle en todas sus entrañas de mujer.

—¿Benites? ¿Cómo se siente usted? ¿Le haré otro remedio? (Vallejo 2011: 59).

En cuanto al lenguaje de *El tungsteno*

Vallejo usa el lenguaje coloquial con sus diversos matices para poder expresar sus metas deseadas, es decir, la lucha contra la injusticia, la violencia y el abuso de los derechos de los pobres, intentando mezclar la rudeza con el lirismo. Vallejo logra fusionar el lenguaje con la interferencia de otros reflejos sociales, como el sexo, el alcohol y las drogas, haciendo de *El tungsteno* un documento literario vivo de las letras universales existentes antes de la Segunda Guerra Mundial para plasmar la infrahumanidad.

5. CONCLUSIÓN

El escritor César Vallejo es una de las más brillantes figuras no solo en la literatura hispanoamericana, sino también en toda

la literatura mundial. El discurso narrativo hispanoamericano cuenta con un nuevo tipo de novela, es decir, la novela proletaria e indigenista. Se caracteriza por una nueva conciencia nacionalista, concede un enorme interés a la emancipación y las reclamaciones de las masas trabajadoras de sus derechos a la enseñanza y al acceso a una nueva vida acomodada. Desde esta perspectiva, Vallejo adopta la novela proletaria, esta experiencia de subjetivación de la conciencia nacional, influenciado por el marxismo y la problemática social de su tiempo.

Como es obvio, *El tungsteno* es un cronotopo preciso de la novela proletaria. Se cataloga dentro de la literatura social y de protesta, y se incorpora en el contexto americano de la narrativa indigenista y regional.

Por último, *El tungsteno* es una novela de carácter ético y pragmático. Cuenta con un propósito social: la denuncia de la explotación económica del imperialismo norteamericano mediante la violación y el chantaje de los indígenas y los abusos contra los obreros de las minas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland (1964). «Eléments de Sémiologie». *Communications*, 94, Paris: Editions du Seuil, 11, citado en BALLÓN AGUIRRE, Enrique (1974). *Vallejo como paradigma*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 12.

CASTAGNINO, Raúl (1988). «Dos narraciones de César Vallejo». En MERINO, Antonio (ed.). *En torno a César Vallejo*. Madrid: Ediciones Júcar.

HINOSTROZA, Rodolfo (1967). «Reflexiones sobre el asunto poético». *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria.

- LUKÁCS, Georg (1966). *Sociología de la literatura*. Madrid: Península.
- OVIDO, Rocío (2009). «Refutación de la paradoja, la dialéctica poética y social de César Vallejo». *América sin Nombre*, 13-14, 113-122.
- REYES TARAZONA, Roberto (2011). «Prólogo». En VALLEJO, César. *El tungsteno*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 9-35.
- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario (2010). «Creatividad y comunión en César Vallejo, autor y traductor». *Mutatis Mutandis*, 3, 2, 279.
- VALLEJO, César (1973). *El arte y la revolución. Obras completas*. Tomo segundo. Lima: Mosca Azul Editores.
- _____ (1978). *El arte y la revolución*. Volumen 4. *Obras completas de César Vallejo*. Barcelona: Laia.
- _____ (2011). *El tungsteno*. Prólogo de Roberto Reyes Tarazona. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 113-126

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5175

El paréntesis provisorio: cartas de César Vallejo en el exilio

The Temporary Parentheses: César Vallejo's Letters in Exile

ANDRÉS ECHEVARRÍA

Investigador independiente

(Montevideo, Uruguay)

punto.ae@adinet.com.uy



RESUMEN

En septiembre de 1927, César Vallejo le cuenta a Pablo Abril de Vivero en una carta: «Hasta ahora vivo sumido en un paréntesis provisorio, a las puertas siempre de otro género de existencia, que, como repito, no llega nunca. Todo lo tomo así: con el carácter provisional». Más allá de cualquier especulación biográfica, las epístolas desnudan desde la voz del poeta los laberintos que le tocó transitar en Europa: dificultades económicas, enfermedades, pasiones, proyectos, pensamiento político, descripción de los contextos geográficos e históricos, triunfos y derrotas. Hurgar y comparar las diversas actitudes frente a distintos interlocutores, analizar los momentos anímicos y opiniones que exhiben estos documentos, permite acercarnos a la visión del poeta que reflejó

en su obra desde el yo lírico —inmerso en algunos de los pasajes más trascendentes del siglo XX— la insondable condición humana.

Palabras clave: César Vallejo, epístolas, Europa.

ABSTRACT

In September 1927, César Vallejo tells Pablo Abril de Vivero on a letter: «Until now I live under a temporary parentheses, always on the doors of another kind of existence, one which, I repeat, it never comes. I take everything like this: with a provisional character». Beyond a biographical speculation, the letters reveal, from the poet's voice, the labyrinths where he had to walk in Europe: financial trouble, illness, passion, projects, political thinking, description of geographical and historical contexts, success, and adversity. By researching and comparing Vallejo's attitudes towards different individuals, and by analyzing the emotional situations and opinions that these documents evince, I will approach to the poet's perspective and to his lyric voice, which —immerse in some of the most transcendental scenes of the twentieth century— reflects on the unfathomable human condition.

Keywords: César Vallejo, letters, Europe.

Recibido: 30/06/18 Aceptado: 15/09/18 Publicado *online*: 21/01/19

En su *Correspondencia completa* (Ed. Pre-Textos), Jesús Cabel reúne 285 documentos epistolares dirigidos a 47 destinatarios, destacan las cartas enviadas a Pablo Abril de Vivero por ocupar el mayor porcentaje de las encontradas. Esta correspondencia a su coterráneo se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Uruguay por gestión de la viuda de Xavier Abril —hermano de Pablo Abril que vivió varias décadas en Montevideo y falleció en esta ciudad en 1990—. En el 2013, quien suscribe se encargó de publicarlas en una edición facsimilar y transcrita —titulada *Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*—, lo que propició el estudio en detalle de algunas características de la escritura y pensamientos plasmados allí.

Estas epístolas abarcan el periodo entre 1924 y 1934, reflejan las peripecias del exilio parisino mientras la inestabilidad política de Europa hacía asomar la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial. Vallejo había llegado a Francia en 1923 con una causa judicial abierta en el Perú luego de lo acontecido el 1 de agosto de 1920 en Santiago de Chuco, su pueblo natal. Ese episodio había ocasionado la muerte de Antonio Ciudad —quien acompañaba a las autoridades durante el episodio—, de tres gendarmes y el incendio de algunos edificios; todo producto de una arenga propiciada por el comerciante e influyente en lo político Carlos Santa María, quien quería debilitar el poder local a partir de un atraso en los sueldos de los guardias. Vallejo —inculpado por los desórdenes en su tierra— no solo va a vivir durante el exilio las penurias económicas, sino que le va a pesar el recuerdo de la cárcel que tuvo que sufrir en Trujillo y la preocupación durante algunos años por una futura detención.

Una beca gestionada en España por el propio Pablo Abril de Vivero —quien cumplía misiones diplomáticas para el Perú— permite el envío de dinero a París, donde Vallejo intentaba superar sus dificultades económicas. El contacto con intelectuales de

la época, el encuentro con quien sería su esposa —Georgette Philippart—, proyectos, opiniones sobre los momentos cruciales que vivía el mundo, el contacto con la Unión Soviética y un sinnúmero de pistas para revelar el mundo del poeta por aquellos años, se vislumbran en las cartas. Es interesante también el hecho de que el lenguaje oral —tal como atestiguaron familiares y quienes lo conocieron— y epistolar de Vallejo contiene algunos giros, neologismos y metáforas que también incluyen sus obras, lo cual permite sentir de cerca la voz identificable del escritor para aquellos que conocen su poesía y prosa.

Estudiaremos, entonces, algunos pasajes en las cartas escritas por César Vallejo a Pablo Abril de Vivero en el exilio.

1924

París, 23 de marzo de 1924

He dormido en un hotel donde no he pagado, y para salir de aquí me exigen que yo pague (Vallejo 2013: 28).

París, 14 de mayo de 1924

No me olvide. No me olvide. Consígame algo, Pablo gentilísimo y magnánimo. Consígame algo en cualquier periódico, por correspondencia o crónicas de París (Vallejo 2013: 32).

París, 26 de mayo de 1924

Yo no soy bohemio: a mí me duele mucho la miseria, y ella no es una fiesta para mí, como lo es para otros. Usted ha visto mi situación en París (Vallejo 2013: 34).

París, 6 de junio de 1924

Le envió un cuento. Ojalá pudiese usted venderlo a algún periódico de allá. Espero sus gratas noticias sobre estas cosillas. Desocúpese, Pablo, y ya me escribirá (Vallejo 2013: 36).

París, 4 de agosto de 1924

Le ruego ver si es posible que esa beca me la concedan a mí, para terminar mis estudios de Jurisprudencia en Madrid (Vallejo 2013: 40).

París, 19 de octubre de 1924

Hay horas más, acaso, mucho más siniestras y tremendas que la propia tumba. Yo no las he conocido antes. Este hospital me las ha presentado, y no las olvidaré. Ahora en la convalecencia, lloro a menudo por no importa qué causa cualquiera. Una facilidad infantil para las lágrimas me tiene saturado de una inmensa piedad por todas las cosas. A menudo me acuerdo de mi casa, de mis padres y cariños perdidos. Algún día podré morirme, en el transcurso de la azarosa vida que me ha tocado llevar, y entonces, como ahora, me veré solo, huérfano de todo aliento familiar y hasta de todo amor. Pero mi suerte está echada. Estaba escrito. Soy fatalista. Creo que todo está escrito (Vallejo 2013: 48).

Desde las primeras comunicaciones asoman las penurias económicas del exilio y van a haber algunas constantes, como el intento de concretar las publicaciones de artículos, estrategias para solventarse y la crónica angustiada de su situación. La carta del 19 de octubre tiene un tono más dramático y nostálgico, evidencia un sentimiento de orfandad incrementado por la internación producto de padecimientos que lo acompañarán hasta el final. París abría puertas fundamentales para su trascendencia, pero el precio que debía pagar sería indudablemente duro. Esa «facilidad infantil para las lágrimas» mencionada el 19 de octubre nos recuerda algunos testimonios en Perú, cuando se le vio llorar más de una vez por la muerte de Rubén Darío y en los meses de prisión en Trujillo. La sensibilidad del Vallejo que refleja en sus versos la metafísica del sufrimiento está expresada en las cartas, y si bien mantenía el entusiasmo por la creación —envía artículos a *El Norte* de Trujillo y publica en la revista *Alfar* de La Coruña,

dirigida por el uruguayo Julio J. Casal—, también es el año en el cual muere su padre y es internado para la peligrosa operación de hemorragia intestinal en el Hospital de la Charité a la que se refiere en la carta de octubre. En este periodo vive un tiempo en la casa del escultor Max Jiménez y es de recordar que el propio artista costarricense no logra establecerse en Francia por dificultades económicas y debe regresar a su país al año siguiente. Entre otros intelectuales, conoce a Vicente Huidobro y entabla una cercana amistad con Juan Larrea.

1925-1926

París, 8 de junio de 1925

Además, como ya le he escrito, en les *Grands Journaux*, me han dado un pequeño sueldo, que bien quisiera yo unirlo a lo de España para hacerme unos francos que me permitan vivir en París. Dígame si es posible que yo siga en París, percibiendo lo de España desde el 15 del presente mes, como usted me ha indicado. O si es forzoso que yo vaya a vivir en Madrid (Vallejo 2013: 72).

París, 8 de febrero de 1926

Emilio le habrá escrito ya sobre mi enfermedad. La tal blenorragia se ha complicado y hace 15 días que estoy en cama, sin poder levantarme (Vallejo 2013: 96).

París, 8 de abril de 1926

Hoy le envío por paquete certificado la maquette de nuestra revista. No se imagina usted cuánto me ha costado preparar esta maquette, puesto que estoy solo, absolutamente solo (Vallejo 2013: 98).

El trabajo en *Les Grands Journaux Ibéro-américains* asoma como importante y se preocupa en forma reiterada de que la beca gestionada por Pablo Abril no lo aleje de París. Las oficinas de *Los Grandes Periódicos Iberoamericanos*, cerca del museo del Louvre, eran una organización publicitaria que lo emplea en mayo de 1925, pero el buen ánimo del poeta por las tareas que debía cumplir no se mantendrá por mucho tiempo —también comenzó a enviar artículos a la revista *Mundial* en Lima—. En el fondo subyacía además el hecho, verificable en cartas y testimonios, de que Vallejo prefería vivir en París y no en Madrid, ciudad a la que viaja con desgano cuando la beca —que le fue otorgada hasta 1927— se lo exigía y no tenía otra posibilidad. En 1931, el impedimento de ingresar a Francia por su filiación comunista, lo tendrá en la capital española esperando siempre con ansiedad la oportunidad de regresar a París.

La blenorragia citada en la carta del 8 de febrero coincide con otras comunicaciones que tiene con amigos de su confianza. Se infiere por lo escrito que Abril de Vivero se había enterado de este padecimiento por otra vía: «Emilio le habrá escrito ya sobre mi enfermedad». Surge aquí otra faceta del poeta que lo muestra en su relacionamiento bohemio con el entorno. Si bien su vida estuvo signada por adversidades, en el Perú y en Europa, antes de conocer a Georgette, nunca fue renuente a aventuras amorosas como también a momentos divertidos que expresaban su sentido del humor.

Las cartas desnudan también el entusiasmo con el cual emprende diversos proyectos. El empeño para diseñar en solitario la *maquette* de la revista es una evidencia de ese carácter que exhibe de forma reiterada en algunos pasajes de su correspondencia. Otros a su alrededor abandonan los emprendimientos y en más de una oportunidad queda trabajando en solitario.

París, 11 de julio de 1927

Todavía no le he hablado nada sobre mi novela, pues espero la opinión de usted, para decidirme a la gestión.

Se trata de pedir que Gobierno auspicie económicamente la publicación en francés de mi novela de folklore americano, «Hacia el reino de los Sciris», que la tengo terminada y mecanografiada. Me apoyo, para esta gestión, en la labor, modesta, pero efectiva, que he hecho por la prensa a favor del Perú, desde hace tiempo; y digo que el objeto de dicha versión francesa de mi novela, es la difusión y propaganda europea de la cultura indoamericana y, singularmente, peruana (Vallejo 2013: 160).

París, 3 de septiembre de 1927

Le voy a pedir un favor a propósito. Yo desearía que la beca que hoy dejo fuera ocupada por Julio Gálvez, a quien usted conoce. Este pobre muchacho sigue en mala situación. La beca le permitirá estudiar y, sobre todo, no morir de hambre. En estos días se encuentra en Madrid. De tal manera que puede matricularse y seguir en Madrid. [...] Si Gálvez lograra ser el designado, quizás él podría compartir conmigo la pensión, reservándome cada mes una pequeña parte, que por muy corta que sea, me ayudará en algo. [...] He entrado a trabajar a «La Razón» de Buenos Aires, con un sueldito de quinientos francos y con un trabajo enorme, de 11 a doce y de dos a seis y media de la tarde. Soy aquí un poco secretario, portapliegos, traductor, portero, etc. (Vallejo 2013: 168).

París, 12 de septiembre de 1927

Por otro lado, la Universidad me exige «certificado de asistencia». La última vez que estuve a cobrar, así fue (Vallejo 2013: 172).

París, 17 de marzo de 1928

«Si nos atuviéramos a la tesis marxista (de la que ha de dar a usted una densa idea Eastman) la lucha de clases en el Perú debe andar, a estas alturas, muy grávida de recompensa para los que, como yo, viven siempre debajo de la mesa del banquete burgués. No sé muy bien si las revoluciones proceden, en gran parte, de la cólera del paria. Si así fuera, buen contingente encontrarían en mi vida, los «apóstoles» de América (Vallejo 2013: 202).

En este periodo vive en París el hermano menor de Pablo, Xavier Abril, y en más de una oportunidad le va a informar la situación del veinteañero que —de acuerdo con las palabras de Vallejo— no logra adaptarse. Justamente será Xavier Abril quien terminará viviendo sus últimos años en Montevideo —desde la década de los cincuenta hasta su muerte el 1 de enero de 1990—, y dejó allí las cartas que analizamos.

El propósito de publicar su novela *Hacia el reino de los Sciris* busca infructuosamente una financiación. Este trabajo —que en ese momento consideraba concluido— volverá a ser retomado por el autor al menos hasta 1928, ampliándolo y corrigiéndolo. Desde su primer poemario *Los heraldos negros*, Vallejo atenderá a la cultura indígena que portaba en su mestizaje y es esencial en toda su obra como parte de un sincretismo que integra vertientes europeas y americanas. En este tiempo conoce a quien será luego su esposa, Georgette, que se convertirá desde ese momento en su compañera de aventuras y desventuras. Mantiene correspondencia con el teórico marxista José Carlos Mariátegui y publica en *Amauta*; su pensamiento profundiza conceptos comunistas que expresa en diversos círculos. En muchas oportunidades puede apreciarse la asociación que hace entre la propia experiencia vital de exilio y la realidad política peruana con la necesidad de un cambio en el orden mundial hacia lo que considera más justo.

La beca española llega a su fin e intenta que se la otorguen a Julio Gálvez, sobrino de Antenor Orrego que lo había acompañado en el viaje desde el Perú a Francia en 1923. Gálvez, al igual que Georgette y el poeta, se afilió al Partido Comunista y tuvo un final trágico al caer abatido en defensa de la República en España.

1929-1934

Leningrado, octubre de 1929

Un gran abrazo fraternal desde este gran país, al cual dirigen las miradas todos los que, como nosotros, se dan cuenta de las pústulas sociales del régimen burgués.

Recuerdos de Georgette (Vallejo 2013: 246).

Salamanca, 27 de abril de 1930

¿Eso de «Nosotros»? Me parece un alarde inofensivo, retórico, en fin, una de tantas revistas «izquierdistas» españolas (Vallejo 2013: 276).

París, 23 de noviembre de 1930

Veo que lo de España va también de mal en peor (Vallejo 2013: 284).

París, 4 de febrero de 1934

Quiero desearle un exitazo (perdón por el término castizo de zarzuela Tío-Piporro) completo en sus propósitos. ¡Que todo le dé muchas pesetas para disfrutarlas en francos parisienses! Y (esto muy en serio) que, al fin, un día, se independice usted del Perú por el estómago, que sería formidable. Yo ando, por mi lado, bregando siempre por la dicha independencia, desafortunadamente sin resultado práctico (Vallejo 2013: 292).

En este periodo Vallejo acrecienta su compromiso político. Georgette —quien acompaña al poeta en los ideales— manifestará que Vallejo fue comunista por disciplina, pero trotskista por convicción y temperamento. Viajan a la Unión Soviética, desde donde le envía a Pablo Abril de Vivero una postal en octubre de 1929. Publicará la nota de la estadía en Rusia en la revista *Bolívar* de Madrid en 1930 y en esos meses aparece la segunda edición de *Trilce* con prólogo de José Bergamín y salutación de Gerardo Diego; la editorial fue la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Antes de que termine el año recibirá la orden por parte de las autoridades francesas de no ingresar a territorio por su filiación comunista, ello lo obligó a quedarse en España en 1931.

La permanencia en España lo muestra reafirmando sus convicciones y manifestando en reiteradas ocasiones la pasión por los cambios en un mundo donde asomaban las sombras de la futura guerra civil en España y la Segunda Guerra Mundial. En la carta fechada en Salamanca el 23 de noviembre de 1930, cuestiona a su coterráneo César Falcón —marxista y amigo también de Mariátegui— por un artículo que considera propio —y lo dice en tono irónico— de un «izquierdista» españolizado. Con Falcón se había encontrado en reiteradas oportunidades en París, compartieron incluso algunos proyectos de publicaciones, tal como asoma en cartas anteriores. El poeta buscó en ese momento, sin suerte, montar una obra de teatro y solo consiguió el apoyo de Federico García Lorca, que lo acompañó en la búsqueda de una sala con gran generosidad —conmueve como otras veces la maravillosa actitud de Federico—. En una carta a Gerardo Diego, Vallejo le cuenta el episodio:

Lorca ha sido muy bueno conmigo y hemos visto a Camila Quiroga, para mi comedia, sin éxito. La encuentra fuera de estilo. Vamos a ver en otro teatro. Además, Lorca me dice, con mucha razón, que

hay que corregir varios pasajes de la comedia, antes de ofrecerla a otro teatro. Yo no sirvo para hacer cosas para el público, está visto. Sólo la necesidad económica me obliga a ello (Vallejo 2011: 316).

Concebir la situación en la cual la actriz argentina Camila Quiroga (que vivía en ese momento en Madrid) rechaza esta obra frente a García Lorca y Vallejo muestra en definitiva que detrás de la historia siempre existe un ejercicio humano, con sus aciertos y desaciertos, y las estatuas posteriores revelan artificialidad para lo consagratorio. El peruano transitaba todos los estigmas de su tiempo: el exilio, los debates filosóficos y políticos y las adversidades para exponer una obra nueva. No fueron pocas las críticas que recibió en su vida, y la dificultad para la comprensión inmediata que exhibe alguna zona de su poesía (llevó el lenguaje poético más allá de lo que se había logrado hasta entonces) aleja una posibilidad comercial y justifica ese concepto expresado a Gerardo Diego: «Yo no sirvo para hacer cosas para el público».

En Madrid algunos edificios guardan el recuerdo de las estadías del vate. Donde funciona hoy una dependencia del Ministerio del Interior de España estuvo un café referente para las generaciones del 98 y el 27, la Granja El Henar (Alcalá 40). Los asistentes más nombrados fueron Ramón del Valle-Inclán y José Ortega y Gasset. Vallejo concurre en sus pasajes por la ciudad tal como lo menciona en alguna carta y Juan Larrea da testimonio de haberse reunido con él ahí. No queda nada de la fachada original reconstruida en la década de los cuarenta. Otro edificio vinculado a las imágenes descubiertas hace poco del poeta —breves secuencias de filmaciones en Valencia— es el Palacio de Zabálburu (Marqués del Duero 7), donde funcionó la institución que organizó en 1937 el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, el último gran acto de resistencia por parte de la intelectualidad republicana. El congreso se realizó en Valencia,

Barcelona y Madrid (ya sitiada) y asistieron, entre muchos otros y junto a César Vallejo: Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Antonio Machado, José Bergamín, León Felipe, André Malraux y Tristan Tzara. El edificio donde vivió con Georgette se encuentra en Alcalá 100, sobre la emblemática y amplia calle —la más extensa de Madrid— que va desde la Puerta del Sol hasta la carretera de acceso a la Estación de O'Donnell. En el edificio de seis pisos figura hoy una placa que recuerda la estadía del ilustre huésped. Otro sitio es el Paseo del Pintor Rosales, lugar de esparcimiento para los madrileños, en donde se tomó algunas fotos; hoy la zona está muy modificada en comparación con la época del peruano, ya que fue frente de guerra durante la guerra civil.

En julio de 1931 el poeta publicó en España el libro *Rusia en 1931*, con crónicas y reportajes de sus viajes a la Unión Soviética y logró un éxito editorial que demandó tres ediciones en el correr de tan solo cuatro meses. Hasta ese momento había realizado dos viajes a territorio soviético e iría por última vez a fines de ese año. En 1932 le será otorgado el permiso para regresar a París.

Las cartas a Pablo Abril de Vivero permiten seguir la historia del recorrido vital de Vallejo mientras escribía poemas que integrarían obras póstumas, así como artículos, obras para teatro y notas. Al igual que con las enviadas a Juan Larrea y a Gerardo Diego, entre otras, al leer las recibidas por Pablo Abril nos sentimos un poco interlocutores e intrusos en un mundo donde sigue resonando la voz del escritor que vivió e interpretó la metafísica de pasajes fundamentales del siglo XX. Tener un diálogo por esta vía con uno de los escritores más importantes que ha dado la literatura universal —y en mi consideración el más importante de habla hispana de los últimos cien años—, nos acerca a la génesis de su trascendental obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VALLEJO, César (2011). *Correspondencia completa*. Edición de Jesús Cabel. España: Pre-Textos.

_____ (2013). *Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*. Edición facsimilar, transcripción y prólogo de Andrés Echevarría. Uruguay: Biblioteca Nacional.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 129-134

ISSN: 2663-9254 (En línea)

BITÁCORA VALLEJIANA



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 129-134

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5176

César Vallejo: un cáliz hacia la inmortalidad

JUAN MANUEL CHÁVEZ

Universidad de Valencia

(Valencia, España)

juanmanuelchavez@gmail.com



La Abadía de Montserrat es un lugar en las montañas de la provincia de Barcelona, en España, con una historia que se remonta a un milenio atrás. Entre turistas y peregrinos, cada año llegan en promedio tres millones de personas; el número representa las tres cuartas partes de los turistas extranjeros que visitaron el Perú en 2017. Este nivel de atención se explica no solamente por los caprichos geológicos del paisaje, con rocas en pie que simulan frailes aglomerados y la monumentalidad arquitectónica del monasterio benedictino con sus arcos verticales, sino porque ahí se conserva a La Moreneta, Virgen negra que es la patrona de Cataluña. Se custodia, también, un libro del poeta César Vallejo.

En Montserrat hay una biblioteca cuya actividad comenzó en el siglo XII, con labores en su Scriptorium y el trabajo de los copistas.

Si bien su desarrollo de la Edad Media a la Edad Moderna se interrumpió en 1811, con la invasión de las tropas napoleónicas, su fondo no ha dejado de ser muy significativo; lo que sucedió en España también sucedió en Montserrat: saqueos y fuego. La biblioteca y sus archivos se dispersaron, además de perderse. En las primeras décadas del siglo XX se terminó la reconstrucción definitiva para preservar, a la fecha, unos cuatrocientos mapas, igual cantidad de incunables y el cuádruple de manuscritos. Wikipedia, la enciclopedia más controvertida y amplia de la historia, con difusión en doscientos noventa y ocho idiomas, advierte que también se albergan ejemplares de la primera edición de *España, aparta de mí este cáliz*, «cuatro de la obra de Vallejo». El poemario se imprimió ahí.

No obstante, sobre Montserrat corresponde hacer un par de precisiones. La Virgen negra no era negra y los ejemplares de Vallejo no son cuatro. La Moreneta, patrona de Cataluña, fue tallada hace ochocientos años en madera de álamo, con el rostro matizado de color blanco. En el Aula de la Natura, parador informativo en las alturas de Montserrat, se explica que el plomo de la pintura llegó a oscurecer el acabado con el paso de los siglos y, en consecuencia, se optó por ennegrecer todo lo que representa la piel para homogenizarla. En la biblioteca de Montserrat existe solamente un ejemplar de *España, aparta de mí este cáliz*, no cuatro; aunque se imprimieron mil cien ejemplares de aquella primera edición hecha el 20 de enero de 1939, nueve meses después de la muerte de Vallejo.

El estudioso peruano Julio Ortega, en su libro *César Vallejo. La escritura del devenir*, de 2014, realiza una aproximación bastante detallada al respecto:

Un exmilitiano, en una carta de 1973, aseguró haber participado en la impresión de la obra, de la que se terminaron «varios

ejemplares». El profesor Julio Vélez reprodujo la carta en su *España en César Vallejo*, donde cuenta que en su visita a la biblioteca de la abadía encontró «hasta cuatro ejemplares». En Madrid, María Zambrano me aseguró que ella recordaba perfectamente el libro de Vallejo; incluso que había sido impreso en «papel de pobres», hecho de trapo. Estuve en el verano de 1985 en la abadía para ver ese legendario libro, hasta ahora el único existente comprobable (2014: 168).

Entre las virtudes del poemario *España, aparta de mí este cáliz* destacan dos formas de subversión: a la palabra y a la realidad. Por un lado, se vale de fuentes ajenas para construir sus versos, ya sean pasajes de los evangelios bíblicos («aparta de mí este cáliz») como las peroratas belicistas del franquismo (con vocablos clave como «himno» o «corazón»); su lírica resulta de transformar el sentido de expresiones bastante divulgadas. Por otro lado, su aproximación a la guerra civil española gira hacia la dimensión humana del conflicto, centrando a las personas entre la esperanza de paz y una confraternidad que corre el riesgo de caer derrotada. Además, Enrique Ballón en su edición de la *Obra poética completa* de Vallejo afirma que «la escritura de Vallejo concerniente a los últimos años de su producción textual, acentúa los rasgos de compromiso político» (1979: LXXIII); *España, aparta de mí este cáliz* se inserta en esta etapa final.

El único ejemplar conocido de la primera edición no es el único de su especie; es muy similar al poemario *España en el corazón*, de Pablo Neruda, de cuya edición también se conserva solo un ejemplar. Ambos fueron impresos por el Ejército del Este, en las Ediciones Literarias del Comisariado, tal como figura en sus respectivas portadas. Las diferencias son cronológicas: el de Neruda es de 1938, el de Vallejo de un año después; las diferencias son de tinta: el de Neruda tiene impreso el título en rojo y negro, mientras que el de Vallejo solo en negro; las

diferencias son de calado sentimental: en el de Neruda no hay mayor detalle informativo sobre su hechura, mientras que en el de Vallejo dice: «Soldados de la República fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas».

España, aparta de mí este cáliz fue producto de las labores de personas que se jugaban la vida en 1939, durante la guerra civil española. Y los poemas dan cuenta de estas tribulaciones con algunos de los versos más piadosos de la tradición literaria de habla hispana: «Al fin de la batalla, / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: “¡No mueras, te amo tanto!” / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo». A la vista, se comprueba que el libro reúne quince poemas, tiene sesenta y cuatro páginas numeradas y las hojas parecen de un grosor similar a los papeles de ciento cincuenta gramos, impresa cada una solo por un lado; el espesor de la publicación es de casi un centímetro.

Àngels Rius i Bou, de la biblioteca de Montserrat, recuerda aspectos algo legendarios en torno al libro: que no se logró encuadernar; que las columnas impresas por un lado quedaron acumuladas y se fueron usando como papel general, al igual que el reciclaje de hojas para escribir del revés. Alguien cayó en la cuenta de los versos y se armó el ejemplar. Apenas verificar que el único conocido está empastado en falso cuero, sin la cubierta original.

Un detalle particular del ejemplar es el estupendo estado de conservación de sus páginas, que mantienen una textura robusta y su coloración va del blanco al hueso; no están amarillentadas aunque han pasado casi ochenta años. Rius i Bou presupone que este nivel de acabado puede guardar relación con alguno de los dieciséis molinos papeleros que había desde el siglo XVIII en Capellades, a menos de treinta kilómetros de Montserrat; ellos mantuvieron la tradición de producir papel con gran variedad de materiales desde fibra vegetal hasta un trapo viejo. Quizá ahí

aprendieron los soldados de la República a fabricar las hojas para *España, aparta de mí este cáliz*.

Si bien el aspecto manufacturero recayó en los soldados, las decisiones editoriales y la meticulosidad con el lenguaje fue responsabilidad de un experto: Manuel Altolaguirre, poeta, dramaturgo y guionista. Llevaba quince años de experiencia en publicaciones cuando se ocupó de *España, aparta de mí este cáliz*, y su esmero se percibe también por las páginas con que acompaña al poemario: un dibujo de César Vallejo por Pablo Picasso y el prólogo de Juan Larrea. En una entrevista, Larrea cuenta en el diario *El País* que «Picasso no conocía a Vallejo»; no obstante, «le leí un buen puñado de versos vallejianos. Picasso, profunda y visiblemente emocionado, exclamó: “A este sí que le hago el retrato”. Y dicho y hecho» (1977: s/p).

En la portada del único ejemplar conocido de la primera edición, asoman dos anotaciones que son particularmente significativas, pues tienen que ver con fechas que caen en la contrariedad. A los pies de la página dice: «Guerra de Independencia. Año de 1939»; es una exclamación por el sostenimiento de una libertad que sería coartada tres meses después con la dictadura que instauró Francisco Franco. En lo alto de la página se consigna, bajo el nombre del autor y entre paréntesis, los márgenes temporales de su vida: «1894-1938»; un error entre tanto primor editorial, pues César Vallejo nació antes, en 1892, año bisiesto que comenzó en viernes. Él llegó a los cuarenta y seis años de edad.

Es 15 de abril de 1938 y «César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo y duro», clama la tercera estrofa de un soneto en que el poeta tuerce la lógica, evocando lo imposible y lo posible, condoliéndose de sí mismo; este peruano hace justicia a una idea del célebre Tzvetan Todorov: «Lo que la memoria pone en juego es demasiado

importante como para dejarlo a merced del entusiasmo o la cólera» (2000: 15). Aquel fallecimiento en un hospital fue en primavera y un viernes, en el París que pronosticó y donde seguramente llovió. Nueve meses después del entierro de Vallejo en el cementerio francés de Montrouge, la impresión de *España, aparta de mí este cáliz* es un acontecimiento esencial en el inicio de su inmortalidad; que se conozca solamente un ejemplar de aquella edición hace único lo único.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLÓN, Enrique (1979). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Edición de Enrique Ballón. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

LARREA, Juan (1977). «Entrevista». *El País*. España, 24 de diciembre de 1977. Recuperado de https://elpais.com/diario/1977/12/24/sociedad/251766006_850215.html

ORTEGA, Julio (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Lima: Taurus.

TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós.

VALLEJO, César (1979). *Obra poética completa*. Edición de Enrique Ballón. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 137-143

ISSN: 2663-9254 (En línea)

RESEÑA



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 3, enero-junio, 2019, 137-143

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n3.5177

Miguel Pachas Almeida. *¡Yo que tan solo he nacido!* (Una biografía de César Vallejo). Lima: Editorial Gutenberg, 2018, 647 págs.



Escribir algunas líneas sobre la vida y obra de César Vallejo siempre resulta un proyecto que saca espuma a cualquier biógrafo o crítico literario. Por supuesto, comprender a la persona y al escritor adquiere mayor dificultad cuando sabemos que su experiencia vital y su escritura configuran su complejo perfil humanista. Entonces, para entender esta dimensión humana se tiene dos caminos: aproximarnos a la vida del

poeta o asediar sus versos. El profesor Miguel Pachas Almeida ha optado por el primer camino: abordar al César Vallejo persona, poeta y humano a partir de la indagación biográfica. Su libro *Georgette Vallejo: al fin de la batalla* (2008) y su ensayo *César Vallejo y su América hispana* (2014) son anticipaciones del libro

que reseñamos en esta ocasión: *¡Yo que tan solo he nacido!* (*Una biografía de César Vallejo*).

Fruto de una década de investigación, el autor nos propone un recorrido desde los orígenes biológicos del autor de *Los heraldos negros* hasta su deceso en las lejanas tierras parisienses. La biografía se divide en tres partes: la primera centrada en la experiencia provincial y capital (1892-1923); la segunda enfocada en la vida europea (1923 y 1938); la tercera parte, que bien pudo llamarse anexos, incluye el árbol genealógico de Vallejo y un archivo de documentos académicos, jurídicos y municipales. Sustentada mediante bibliografía confiable, entrevistas reveladoras, cartas emotivas, fotografías sugerentes y poemas esclarecedores, *¡Yo que tan solo he nacido!*... conjuga la lógica positivista y el proceder narrativo; en otras palabras, asume que la experiencia de vida ha sido causa objetiva y subjetiva para la formación de la personalidad de César Vallejo y, en efecto, para su producción literaria.

El sintomático título es un verso de «Altura y pelos» que se establece como un guiño para reconocer que la biografía transitará por las vicisitudes, premoniciones y lamentos de César Vallejo, así como por las adversidades que le permitieron reflexionar sobre la condición humana. Muestra de ello es que, desde un inicio, al autor le interesa configurar los poemas como efectos del cumplimiento de un presagio. Por ello, presenta el nacimiento como un augurio, pues se indica que el parto se complicó debido a la avanzada edad de su madre y «casi culmina con la muerte de ambos» (18), dato que lleva al autor a suponer que el poeta conoció los sucesos amargos que vivió su madre cuando lo trajo a este mundo y que los convirtió en el motivo literario de «Espergesia» y los sintetizó en los versos «Yo nací un día en que Dios estuvo enfermo, grave».

En la primera parte, se evidencia una mayor preocupación por revelar que la vida es la causa de los poemas. Por tal motivo, para

explicar el origen del verso «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé» se apoya en una entrevista a Víctor Clemente Gordillo, quien describe el atroz momento de la familia de Vallejo luego de enterarse de una traición: María Aguedita se había involucrado con el esposo de su hermana Nativa. Deduce el autor que esta situación provocó una profunda impotencia en Vallejo y se convirtió en el aliciente emocional para expresar el primer verso de «Los heraldos negros». Basándose en la información de Juan Espejo Asturrizaga, cuenta que luego de dicha noticia, Vallejo se sentó, «cogió lápiz y papel y, asestando un puñetazo sobre la mesa, lanzó un grito estremecedor: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé”» (151). En este caso, el vínculo entrevista-información bibliográfica resulta acertado, ya que nos permite conocer una veta interpretativa más sobre el tan conocido poema.

Esta vocación esclarecedora de la causa adquiere un rasgo subjetivo cuando se refiere a las motivaciones de los poemas de corte amoroso de *Los heraldos negros*. Menciona el autor que la separación de Zoila Rosa Cuadra propició la escritura de «Setiembre», poema en el que Vallejo «recordó que ella dio todo de sí» (172); asimismo, añade que «El poeta a su amada» surgió mientras iba «navegando en sus contradicciones amorosas [y] de su corazón roto brotaron desolados versos» (172). A lo largo de la biografía, el autor demuestra que posee información prolífica sobre las relaciones amorosas de César Vallejo, no obstante, como ocurre con los casos mencionados, no contribuye en la intención dilucidadora, ya que la relación entre hecho y poema carece de explicación y, en consecuencia, hace ver más a un Vallejo personaje, antes que persona.

En cambio, la biografía se objetiviza cuando se refiere a la gestión de los poemas de *Trilce*. El autor infiere que para el poeta la cárcel se convirtió en un espacio hostil en el que «sintió que el tiempo no pasaba y pronto cayó bajo las sombras el aburrimiento:

Tiempo Tiempo. / Mediodía estancado entre relentes. / Bomba aburrida el cuartel achica / tiempo tiempo tiempo tiempo (Trilce II)» (257). Agrega que esta desesperación por el paso lento del tiempo se plasma en el poema XVIII, pues sus versos transmiten «un desgarrante testimonio de esos cruciales y aciagos momentos en la cárcel: Oh las cuatro paredes de la celda. / Ah las cuatro paredes albicantes [...]» (257). Para el autor, como se aprecia en los versos citados, la experiencia carcelaria del poeta genera un tema, pero sobre todo es fuente para expresar un sentimiento y una reflexión, rasgos que nos introducen a conocer a un Vallejo más persona, antes que personaje.

Ciertamente, el recorrido biográfico adopta un proceder narrativo a través de la presentación de anécdotas familiares para develar ciertos rasgos del Vallejo niño y de la omnisciencia para anunciar los vaticinios. Desde una pretensión «ficcional», el uso de estos recursos resulta acertado, ya que aportan en la construcción del perfil humano del poeta de Santiago de Chuco. El autor «narra» que Vallejo se sintió bastante satisfecho cuando conoció a Antenor Orrego y que este encuentro «le causó un gran impacto, tanto que por la noche, acostado ya, avizó situaciones no solamente difíciles sino también de éxito al lado de su futuro mentor» (89). A través de la omnisciencia narrativa, no solo nos enteramos de que Orrego fue el guía de Vallejo, sino que nos percatamos del idealismo, la emoción y el optimismo del poeta.

La mayor objetividad de la propuesta biográfica se alcanza con la inclusión de las cartas, escritos que nos permiten escuchar la «voz» del Vallejo persona y humano. Por ejemplo, la sentida misiva que envía a su hermano Manuel acerca al lector a la interioridad en tensión del autor de *El tungsteno*, interioridad que condensa los deseos, los temores, las dudas y la confianza de Vallejo. Conviene, al respecto, oír este sentir vallejiano: «Te pongo estas líneas para anunciarte que mañana me embarco rumbo a París.

Voy por pocos meses, seguramente hasta enero o febrero y nada más. Voy por asuntos literarios y ojalá me vaya bien... Consuelen a mi papacito [...]» (312). Al arribar al fin de la primera parte, la biografía nos ha presentado un Vallejo persona cuyas experiencias han configurado al Vallejo poeta, aunque con una óptica más individual.

En la segunda parte, apoyado en ideas de artículos y ensayos, así como de testimonios de amigos cercanos a Vallejo en París, por ejemplo, José Domingo Córdova, la biografía transmite al lector una imagen más fidedigna del pensamiento político, de la nostalgia por el terruño y del propósito concientizador del autor de *El arte y la revolución*. Asimismo, para transmitir una atmósfera de certeza, el autor recurre a frases como que Vallejo «Indiscutiblemente fue un marxista...» (412) y «aseguró que la condición del poeta socialista...» (456). Una afirmación puede sintetizar el empeño por alcanzar la verosimilitud en la segunda parte: «[Vallejo] estuvo plenamente convencido de que el poeta no podía hacer de su obra una especie de catecismo político y [...] transmitió un mensaje poético con un lenguaje de elevada significatividad existencial» (373). A diferencia de la primera parte, en esta segunda parte Miguel Pachas Almeyda pretende construir un Vallejo humano mediante la conexión de las fuentes directas que permiten conocer a un escritor.

Este recorrido biográfico también nos invita a conocer las ideas estético-políticas de Vallejo. Producto del viaje por Europa y el acercamiento al marxismo, empezamos a conocer a un poeta de actitud más reflexiva. La relación de causa-efecto que se establece es la de reflexión (plasmada en textos periodísticos, ensayos, apuntes, discursos)-poema (de afirmación de la postura marxista). Miguel Pachas Almeyda asevera que Vallejo estuvo seguro de dos ideas: «1. Los grandes escritores nunca podrían obtener siquiera el sustento diario con la venta de sus obras [...]» (412);

«2. [El poeta socialista] no solamente no debía enfocar sus poemas en las cuestiones temáticas, técnicas y políticas, sino que debía utilizar la sensibilidad como insumo fundamental en su obra» (456). En ese sentido, la biografía sugiere que el compromiso político y la sensibilidad socialista fueron los gestores de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

Estamos hacia 1936 y la nostalgia de Vallejo por el terruño queda registrada en sus conversaciones. La confesión que le realizó a Gonzalo More sobre la posibilidad de nacionalizarse francés debido a que carecía de pasaporte es reveladora: «Si algo tengo de humano y vuelo de cóndor, es porque nací en la sierra del Perú y aunque no tuviera pasaporte o me lo quitaran, jamás dejaría de ser peruano» (517). Del mismo modo, la experiencia de la guerra civil significó un fortalecimiento de su mayor deseo: «un mundo en el que los seres humanos trascendieran el individuo al Hombre, capaces de dejar atrás el individualismo y convertirse en entes solidarios» (552-553), deseo expresado en el poema «XV» de *España, de mí este cáliz*. Vemos, entonces, que Vallejo poeta asoció afectivamente su sentir peruano y su vocación humanista.

Así como Vallejo supo que nació «un día en que Dios estuvo enfermo», también intuyó que moriría «en París con aguacero». El 15 de abril de 1938 a las 9:20 de la mañana, sin conocerse la causa, «César Abraham Vallejo Mendoza dejó este mundo, cumpliendo con creces su visión premonitoria» (561). Entre certezas, premoniciones y narraciones, Miguel Pachas Almeida construye la intensa vida del mayor exponente de la poesía peruana. Escrito con ánimo pedagógico e intuición literaria, *¡Yo que tan solo he nacido!* es «una» biografía cuyo propósito mayor es aprehender al César Vallejo humano. Puede que por momentos el exceso de pies de página ralentice la lectura y la inclusión de otros personajes distraiga la mirada al poeta; no obstante, la prosa ágil, el afán develador y el manejo creativo de fuentes nos llevan

a descubrir a la humanidad de una gran persona: el César Vallejo que solo había nacido. Después de tantas palabras, creo que esta biografía resulta ser una propuesta para ser leída y acceder a dicho descubrimiento.

Miguel Ángel Carhuaricra Anco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
angel_edu20@hotmail.com



INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Los trabajos presentados a la revista de investigación *Archivo Vallejo* deben adecuarse a las siguientes indicaciones:

1. Tratar temas relacionados con la investigación sobre la obra de César Vallejo, principalmente, y sobre la literatura iberoamericana en sus distintos géneros o en propuestas multidisciplinarias.
2. Ser originales.
3. Ser inéditos.
4. No deberán postular simultáneamente a otras revistas u órganos editoriales.
5. Los *artículos* deberán presentar título principal tanto en castellano como en inglés, además de un resumen/abstract (10 líneas como máximo) y un mínimo de tres palabras clave, todo en ambos idiomas. Debajo del título se debe indicar el nombre del autor, el nombre de la institución a la que pertenece y su dirección de correo electrónico. Deberán precisar, además, en una nota al pie de página, el contexto de investigación en el cual se inserta el artículo (título del proyecto global, fondo con el que se financia, número de proyecto, si se trata de un fragmento de una tesis, si se trata de una ponencia presentada en un congreso, etc.). Los *artículos* deberán tener una extensión mínima de 10 páginas

- y máxima de 25. Deberán estar compuestos en tipo Times New Roman de 12 ptos., con interlínea a espacio y medio.
6. Si los artículos incluyen gráficos, fotografías, figuras o portadas de libros, las imágenes deben tener una resolución mayor de 500 dpi y deben tener su leyenda respectiva.
 7. Para las *reseñas*, la extensión máxima será de cinco páginas (1700 caracteres cada una) y deberán tener los datos bibliográficos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, editorial, año y número de páginas).
 8. Las palabras o frases extranjeras deberán ir solo en cursivas, sin comillas, ni negritas, ni subrayadas.
 9. *Archivo Vallejo* considera un proceso editorial de dos a tres meses, tomando en cuenta las etapas de recepción, evaluación y confirmación de publicación. La editora de la revista se reserva el derecho de distribuir en los distintos números de *Archivo Vallejo* los textos evaluados según los requerimientos de cada edición; y estos se orientarán generalmente por criterios temáticos.
 10. Los autores de los textos son responsables del contenido y los comentarios expresados, los cuales no coinciden necesariamente con la dirección y los comités de la revista.
 11. *Archivo Vallejo* solicita una copia digital en formato Word y una copia digital en formato PDF de todos los trabajos. Estos deberán enviarse a la dirección electrónica: revistaarchivovallejiano@gmail.com.

NORMAS PARA LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Los trabajos presentados deben cumplir con las siguientes normas de referencias bibliográficas para ser sometidos al proceso de evaluación:

1. Todas las citas deberán insertarse en el texto entre comillas dobles, a excepción de aquellas que superan las cinco líneas de extensión, las cuales deberán ir sin comillas y en un párrafo aparte, con un tabulado mayor al resto del texto y en fuente Times New Roman de 10 pts. Para ambos casos se explicitará la referencia bibliográfica en el texto mismo a través de un paréntesis al final de la cita que indicará el (los) apellido(s) del (los) autor(es), seguido del año de publicación y del número de página correspondiente antecedido de dos puntos. Ejemplos:

Sin mención del autor en el texto: «Guevara advierte la multiplicidad de voces que se registra en la estela poética de Vallejo. ¿Qué caracteriza esa “multiplicidad” discursiva de la que habla?» (Flores Heredia 2014: 106, tomo II).

Tal como sostiene Flores Heredia: «Guevara advierte la multiplicidad de voces que se registra en la estela poética de Vallejo. ¿Qué caracteriza esa “multiplicidad” discursiva de la que habla?» (2014: 106, tomo II).

2. Las referencias bibliográficas citadas se deberán consignar al final del artículo y se deberán ordenar alfabéticamente. Las referencias bibliográficas serán únicamente las que se hayan citado en el texto y para su registro deben seguir el modelo APA (*American Psychological Association*). El autor se hace responsable de que todas las citas abreviadas tengan

la respectiva referencia bibliográfica al final del artículo. Para ello, deberá seguir este modelo:

LIBRO

VALLEJO, César (2002). *Correspondencia completa*. Edición, estudio preliminar y notas de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CAPÍTULO DE LIBRO

HART, Stephen (2014). «El nacimiento de Korriscosso (1892-1917)». César Vallejo. *Una biografía literaria*. Trad. Nadia Stagnaro. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 19-82.

EDICIÓN O COMPILACIÓN

FLORES HEREDIA, Gladys (ed.) (2016). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma.

ARTÍCULO DE LIBRO COLECTIVO

OVIDO, José Miguel (2016). «Mario Vargas Llosa: el sistema narrativo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma, 27-32.

ARTÍCULO DE REVISTA

TÁVARA CÓRDOVA, Francisco (2018). «Poesía y paisaje en *Extravagancias* de Marco Antonio Corcuera». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62, 253-266.

ARTÍCULO DE PERIÓDICO

GUEVARA, Pablo (1975). «Cuatro generaciones de poetas cuentan sus inicios». *La República*, 22 de marzo, 42.

ARTÍCULO DE PÁGINA WEB

TAGLE, Matías (2002). «Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda a través de su correspondencia privada (1919-1941)». 11 de abril de 2018. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942002003500012&lng=es&nrm=iso&tlng=es>. (Consulta 11 de abril de 2018).

TESIS DE GRADO

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian (2016). *Las consciencias lingüísticas escriturales en la literatura peruana*. Tesis doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SISTEMA DE ARBITRAJE

1. *Archivo Vallejo* es una revista de investigación arbitrada mediante el sistema de revisión anónima por pares (*peer review*), lo que significa que cada artículo será revisado y evaluado de manera anónima por dos especialistas externos al Centro de Estudios Vallejianos. Estos evaluarán el abordaje del tema y la solvencia intelectual de las ideas expuestas en los artículos, así como el valor del contenido con respecto a otros artículos o trabajos del mismo tópico.
2. El veredicto emitido por los árbitros puede ser de tres tipos: (a) aceptación, (b) aceptación con observaciones y (c) rechazo. En el segundo caso, las observaciones al trabajo serán recogidas por la editora y comunicadas inmediatamente al autor, quien tendrá un plazo máximo de siete días para responder. Si al término del plazo no presenta respuesta, se entenderá que el autor desiste de publicar en la revista.
3. La respuesta del autor a las observaciones se pondrá en conocimiento de los árbitros y del Comité Editorial, que en un

plazo máximo de quince días deberá emitir un veredicto de aceptación o rechazo del trabajo.

CÓDIGO DE ÉTICA

Archivo Vallejo es una revista de investigación que se rige por los códigos de ética internacional de publicaciones académicas establecidos por el Committee on Publication Ethics (Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journals Editors, COPE).

DETECCIÓN DE PLAGIO

Archivo Vallejo, al ser una revista de investigación académica, verifica la posible existencia de plagio en los artículos enviados para su publicación. Para ello, se revisan los artículos en la plataforma Turnitin. En caso se detecten fragmentos plagiados, la editora automáticamente descalificará el artículo para su publicación.



ARCHIVO VALLEJO

n.º 3

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

La edición de este tercer número
estuvo a cargo de Gladys Flores Heredia;
el diseño y la maquetación, de Rodolfo Loyola Mejía;
la traducción, de Miluska Benavides, José Miguel Herboso
y Gabriela Buitrón Vera; y la corrección de textos,
de Yuliana Padilla Elías.

Se terminó de producir digitalmente
el 31 de enero de 2019, año del centenario
de publicación de *Los heraldos negros*.

ISSN: 2663-9254 (En línea)

INVESTIGACIONES SOBRE VALLEJO

MANUEL ANDRÉS ZELADA PIERREND

La relación entre Vallejo y Kierkegaard repensada desde los poemas póstumos

CARLOS QUENAYA

Vallejo y Agamben: la potencia de la palabra nueva

MACEDONIO VILLAFÁN BRONCANO

Cosmovisión andina en «El niño del carrizo», de César Vallejo

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

La figuración lírica como mecanismo de representación en *Fabla salvaje*, de César Vallejo

SAADEYA MOUSA ABD EL AZEEM

El compromiso social realista en *El tungsteno*, de César Vallejo.
Un proceso de innovación de los mecanismos del discurso narrativo realista

ANDRÉS ECHEVARRÍA

El paréntesis provisorio: cartas de César Vallejo en el exilio

BITÁCORA VALLEJIANA

JUAN MANUEL CHÁVEZ

César Vallejo: un cáliz hacia la inmortalidad

RESEÑA

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Miguel Pachas Almeida. *¡Yo que tan solo he nacido!*
(Una biografía de César Vallejo)

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES