

“Oh pulso misterioso”. La creación poética de César Vallejo

“*Oh, mysterious pulse*”. César Vallejo’s poetic creation

Gabriella Menczel*

Resumen

El estudio examina la concepción poética de César Vallejo, basada en la palabra –tropa central del texto– y no tanto en el concepto. Según nuestra hipótesis, además de las convencionales lecturas biográfico-referenciales y de las lecturas metafóricas de emociones universales o de la condición humana, cualquiera de las 77 piezas de *Trilce* puede interpretarse también como representación paradigmática de la concepción poética del autor. Se intenta explorar la transformación del signo poético de la referencia biográfica a la representación del propio proceso creativo y de tal forma, a la génesis de un nuevo sujeto poético. A modo de ilustración de tal hipótesis, se enfocarán sobre todo los poemas XLIV y XLV de *Trilce*. En el análisis se llamará la atención sobre algunos paralelismos entre la poética del vate peruano y de dos de sus contemporáneos húngaros de principios del siglo XX, Endre Ady y Attila József.

Palabras clave: concepción poética; proceso creativo; César Vallejo; Endre Ady; Attila József

Abstract

The study examines Cesar Vallejo’s poetic conception based on the word –central trope of the text– and not so much on the concept. According to our hypothesis, in addition to conventional biographical-referential readings and metaphorical readings of universal emotions or the human condition, any one of *Trilce*’s 77 pieces can also be interpreted as paradigmatic representation of the poetic conception of the author. It is attempted to explore the transformation of the poetic sign of the biographical reference to the representation of the creative process itself and so, to the genesis of a new poetic subject. To illustrate this hypothesis, *Trilce*’s XLIV and XLV poems will primarily be focused on. In the analysis, attention will be drawn to some parallels between the poetics of the Peruvian poet and two of his Hungarian contemporaries of the early twentieth century, Endre Ady and Attila József.

Keywords: poetic conception; creative process; Cesar Vallejo; Endren Ady; Attila József

* Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría

Correo: menczel.gabriella@btk.elte.hu

Según constata Julio Ortega (1993) en su introducción a la edición de *Cátedra*, “*Trilce* (1922) es el libro más radical de la poesía escrita en lengua castellana”, (p.9) y menciona luego la tendencia a borrar los referentes como una de las dificultades mayores del mismo. Uno de los poemas en los que efectivamente desaparece toda referencialidad es el XLIV, el del piano, cuyo viaje se había interpretado anteriormente como un pasaje alegórico hacia la subconsciencia (Neale-Silva, 1975, 134-144), pero en todo caso, como trayecto introspectivo y autorreflexivo. (Iberico, pp.46-47, citado por Ortega, pp.212-213)

Al leer el poema –a nosotros húngaros–, enseguida se nos ocurre “El piano negro” de Endre Ady, un poeta de principios del siglo XX en Hungría, contemporáneo del vate peruano, composición que también ha suscitado muchas polémicas y los críticos parecen aceptar que en el poema se trata de un empleo realmente novedoso del lenguaje poético que deja de ser referencial (Ignotus, 2005, p.67). El poeta húngaro identifica el piano con la Vida –con mayúsculas–, con el destino con el que se lucha a lo largo de esta y, por otra parte, se alude a la musicalidad de la poesía como condición generadora de la expresión. Con ello, pretendemos sugerir que el objetivo perseguido por el poeta es dar con las claves de la comunicación poética. El maestro es ciego puesto que le falta el conocimiento de cómo tocar el instrumento misterioso. En el poema de Vallejo, el viaje del piano puede comprenderse como una búsqueda instintiva, mediante “*pesadillas insectiles*”, la persecución del núcleo de algo que está por nacer, y es advertido por el “*heraldo de los génesis*”. En este caso, no es la ceguera, sino son la sordera y la mudez los obstáculos para la comprensión del misterio del pulso vital.

En lo que concierne a la estructura global elíptica del volumen *Trilce*, en ella predominan las rupturas formales, junto con la sensación de lo incompleto, lo imperfecto, lo truncado, que en varias ocasiones se ha intentado vincular con las tendencias estéticas de la época, fundamentalmente con los ismos europeos, con el surrealismo y con las concepciones del lenguaje futurista, creacionista, dadaísta. Sin embargo, mientras el surrealismo se rebela buscando respuestas, y efectivamente, se propone encontrar las claves en la subconsciencia humana, Vallejo más bien pone de relieve lo problemático de la orfandad, de la exclusión, de la carencia, de la ausencia, que en su poesía emergen como inherentes a la naturaleza del hombre (Ortega, 1970). Los poetas húngaros, por su parte, en la década de los '20, tras el subrayado papel de la forma del poema vanguardista “abstracto”, regresan a la poesía intimista, emocional. De esta manera, en lugar de la calidad estética de la composición, ganará terreno la metamorfosis continua; en vez del papel central del sujeto creador, se pone

de manifiesto el propio acto de la creación, el proceso de la génesis (Kulcsár Szabó, 1996, p.48). Además de estas similitudes conceptuales, asimismo llaman la atención los paralelismos biográficos entre César Vallejo y Attila József, otro poeta húngaro de la época, que para mí es el poeta húngaro de similares dimensiones universales: son aproximadamente de la misma edad, el húngaro nació en 1905, sus vidas se caracterizaban por el dolor, los sufrimientos, los desgajes familiares, la penuria, la búsqueda incesante de la madre que ambos habían perdido siendo jóvenes; toda la angustia acumulada por esta misma causa, y por las controversias experimentadas en sus relaciones amorosas.

Mi punto de partida ahora es la concepción análoga de la poética de ambos autores, especialmente en lo que concierne a la palabra poética. “El material más elemental y simple del poema es, en último análisis –según la definición vallejianana–, la palabra y el color de la pintura” (Vallejo, 1929, p.372). Mientras en el pensamiento del húngaro Attila József, el poema lírico... se concibe como una única palabra en gestación.¹ A diferencia del poder creativo de la metáfora vanguardista, aprovechada por muchos de los contemporáneos, como Vicente Huidobro, y que fue documentada como precepto fundamental del nuevo estatus del signo poético, ya por ejemplo, en la teoría de Peter Bürger acerca de las vanguardias (1987, p.142), tanto César Vallejo como Attila József profesan el vigor mágico de la palabra, pues para ellos será la palabra el elemento que pierde su referencialidad, y en vez de aludir a la realidad, se convierte en la realidad misma. A continuación, me interesaría ilustrar en el caso de ambos poetas cómo la palabra poética emerge en calidad de metáfora de la creación artística.

Numerosas piezas de *Trilce*, muy diferentes entre sí, fueron declaradas como ejemplos paradigmáticos de toda la colección (McDuffie, 1970 & Ortega, 1970). Teniendo en cuenta la documentación sumamente valiosa de Juan Espejo Asturrizaga (1965) acerca del trasfondo biográfico-personal de muchos poemas, nuestra hipótesis consiste en que aunque todos parten de una posible lectura referencial, en cada caso se añade una segunda, tercera, cuarta o enésima interpretación, discursiva, metafórica, metafísica u ontológica. En este sentido, cada poema puede comprenderse como una representación emblemática de la creación vallejianana, en tanto que nace como resultado de la potencia discursiva de la palabra poética.

Para ilustrar este procedimiento, he elegido los poemas XLV de *Trilce* (1922; el poema fue escrito en 1919) y “Zöld napsütés hintált” [Se columpiaba un sol verde y brillante], de Attila József (1936). A pesar de los más de catorce años de diferencia entre el nacimiento de los dos poemas, las coincidencias tanto temáticas como conceptuales los colocan en una dimensión

análoga verdaderamente sorprendente. Ambos se caracterizan por una voz confesional muy particular, pero mientras el poeta húngaro encuentra esa voz en los últimos años de su vida, en César Vallejo es precisamente la que caracteriza su volumen vanguardista más radical, *Trilce*, que ha sido interpretado por la crítica como obra hermética y sumamente enigmática. (Yurkievich, 1971; Escobar, 1973; Ortega, 1970 & Ferrari, 1982)

El poema XLV de *Trilce* anteriormente ya se ha interpretado como una composición de fuerte matiz erótico (Espejo Asturrizaga, 1965). No obstante, a nuestro juicio, la corporalidad en este poema es solo el punto de partida de la aproximación a la dimensión metafísica de la existencia, y su punto final será la experiencia de lo absurdo del ser como la única realidad válida del hombre. Ya se ha constatado anteriormente que la sensación del absurdo parte de la percepción del vacío, a lo largo de la búsqueda de la totalidad (Iberico). En el poema la carencia se tematiza en varios niveles: ya en la segunda estrofa, llama la atención el labio inferior, cuya parte complementaria no está presente, o bien, de igual modo, falta una parte orgánica de la brisa del mar, la sal (“*pasa la brisa sin sal*”). Esta experiencia del vacío se radicaliza extremadamente en la última estrofa, donde al final se multiplican las formas negativas, con el objetivo de subrayar la condición “*huérfana*” del ala, que “*aún no nacida*” ni siquiera puede ser ala. Al fin y al cabo, se trata de la persecución de la totalidad, de las partes complementarias de cualquier elemento, que –no obstante– se debe enfrentar con la presencia de la nada. (Ferrari, 1982, p. 57)

La situación lírica inicial, la imagen del mar, pone en marcha toda una serie de temas que desembocarán en la absurdidad del final del poema. El primero de los campos semánticos llama la atención sobre la importancia de la discursividad. El “*mar*” en singular, se convierte en “*aguas*”, en plural, en el segundo verso. El hecho de quebrantarse en múltiples fragmentos, aparece en paralelismo con el proceso de la desvinculación, y en el comienzo se tematiza la dicotomía de alejamiento y acercamiento. En la segunda estrofa aparece en primer plano la percepción como experiencia ontológica, mediante la “*canción dicha... del deseo*”. La palabra “*canción*” se repite y el atributo “*dicha*” se subraya en la posición final del verso, por lo cual, lo comprendemos en su calidad de intención comunicativa. Sin embargo, esta comunicación se mantiene en el nivel del deseo (*encima*, “*desvinculo*” y “*deseo*” consueñan desde el punto de vista fonético), puesto que la comunicación auténtica debe constituirse despojada, liberada de toda connotación sobrepuesta a lo largo de los siglos, con el fin de retornar al estado originario de la “*prodigiosa doncellez*”. Tan solo esta doncellez anhelada es capaz de proporcionar terreno para construir nuevos sentidos semánticos. No en vano se hace uso de las

parejas antitéticas del todo y la nada, denominadas por Julio Ortega (1993) como el drama del conocer y nombrar. Mediante el estado de la carencia se llega a la existencia completa, cuya condición imprescindible es el encuentro y el hecho de nombrar del complemento. Así como el sujeto lírico también solo reconocerá su complemento orgánico debido a la experiencia de la carencia, de la ausencia, que en este caso –como veremos más adelante– no será más que la palabra pronunciada y re-creada.

La pronunciación, la comunicación verbal en la tercera estrofa, se vinculan orgánicamente con la percepción sensual, y a la vez, con la búsqueda (basta referirnos a la “*caza*”, al verbo “*husmeo*”), donde las “*teclas*” vuelven a aludir a la creación, esta vez interior, profunda de los “*tuétanos*”.

En el inicio del poema de Attila József el panorama es todo lo contrario del texto vallejiano, acá el sujeto lírico se encuentra en una fusión idílica con el mar arcaico, no hay ninguna desvinculación. Los últimos dos versos de la primera estrofa nos recuerdan la relación íntima entre madre e hijo, gracias a las imágenes de la cuna, de la envoltura, la quietud, la calma que está en armonía con la imagen del mar soleado; pero de cuya percepción se excluye el yo lírico, ya que cierra los ojos.

Efectivamente, en la segunda estrofa, se fortalecen los otros sentidos de la percepción (el tacto [“*helada*”], el gusto [“*amargo*”] y el oído [“*habría gritado*”]), de manera muy parecida a la segunda y la tercera estrofas de Vallejo. No obstante esta armonía, el idilio, quedan perturbados ya en el primer momento, con el adjetivo “*verde*”, color atribuido al sol. Podríamos pensar que el color verde se refiere mejor al mar que al sol, que por la trasposición se ha introducido un detalle inquietante. Esta señal molesta se quedará confirmada con la imagen del “*encaje*”, que en principio se refiere al agua, anticipando la aparición de las olas, pero al mismo tiempo, se asocia con la envoltura del bebé y así con la tranquilidad de la cuna. El sabor “*amargo*” también proyecta el sabor de la espuma marítima, tal como el encaje preanuncia las olas y la cresta de los lagartos monstruosos. Asimismo, el adjetivo “*enorme*” del último verso puede referirse tanto a las olas como también al mar entero.

Las rimas asonantes en los últimos cinco versos del poema XLV de *Trilce* posicionan los temas de la nada, del nacimiento, relacionándolos con un valor (tal vez del sentido) expresado en la ambigüedad del oxímoron del “*oro de no tener nada*”. De acuerdo con lo anteriormente expuesto, la nada aquí constituye una instancia anhelada, la condición

necesaria para la creación, para poder “*empollar*”. Las palabras “*hermana*” y “*huérfana*”, en su posición de rimas, refuerzan las dicotomías del complemento y la soledad, mientras el “*ala*” como parte del día nos remite a interpretar la noche, la ausencia de la luz, en su condición previa al caos originario a la creación. El resultado de esta creación será un ala, cuya existencia ya en el mismo momento de su nacimiento se pone en duda: “*que a fuerza de ser una ya no es ala*”. En este punto se justifica la interpretación mítica del poema, donde el vocablo “*ala*” figura tres veces. El ala es el símbolo antiguo de la ligereza, de la libertad, de la espiritualidad, y además, es atributo de Eros/Amor/Cupido, o sea que del deseo sublime del amor. A estos campos semánticos se les añade la imagen alada de Pegaso, y con ella, la inspiración poética, la palabra creadora de la poesía. En el último verso queda evidente el hecho de que gracias a la potencia creadora nace no el ala sino la secuencia fonética, la palabra “*ala*”, que en el cuarto y el sexto versos de la cuarta estrofa figura en el medio, y al final, para concluir el poema, está en la posición más enfática, siendo la última instancia pronunciada.

Dando un paso más, la proyección del acto de empollar el ala de la nada, nos conduce directamente al mito del ave fénix, el cual tras su propia autodestrucción –proceso llevado a cabo en el poema también–, en el nido construido de mirra, incienso y otras sustancias perfumadas, renace de las cenizas, representando así la resurrección, la eterna renovación tanto en el ideario cristiano como en la antigüedad mítica, al referirse a la divinidad Solar.

En resumidas cuentas, a partir de la fragmentariedad y la identidad dispersada como primera impresión del poema, mediante el cuerpo evocado por los miembros perceptivos, la tendencia a la rima asonante, la ambivalencia semántica de las palabras, y no en último lugar, la correlación de las funciones referenciales y discursivas, conducen a la génesis de una unidad hermética. Sin embargo, muy de acuerdo con los mecanismos formales tan propios de las vanguardias, indudablemente se pone en primer plano el principio constructivo, y de esta manera es inevitable que el lector o el receptor del poema se empeñen en averiguar los procedimientos responsables por la yuxtaposición de los fragmentos.

En el poema de Attila József el mar espumoso y encrespado provoca temor en el sujeto lírico y, según su primera lectura referencial, nos describe la expulsión del yo, que termina varado en la orilla. La llegada a tierra, por una parte, sugiere el final afortunado del combate, pero por otra, se convierte en la metáfora del abandono, de la desprotección,

de la exclusión y la impotencia a la hora de combatir la fuerza natural extremadamente superior a sí mismo. En la primera estrofa, el mar aparece como una madre meciendo, o bien gestando a su criatura; en la segunda, el mar emerge como elemento natural ancestral y fuerte; en la tercera, como enemigo abrumador, y en la cuarta, es el vencedor de la palestra. A nivel metafórico, por lo tanto, se observa una transición desde la búsqueda de comunidad aparentemente desenvuelta, desde la posición armoniosa del feto, hacia una lidia desesperada y dolorosa que finalmente desembocará en la soledad absoluta.

Así valoramos se trata de un proceso muy similar al nacimiento metafórico-discursivo del poema de Vallejo, donde también el punto de partida es el mar mítico-ancestral. La voluntad de gritar, pero a la vez la incapacidad de realizarlo contrasta marcadamente con la versificación y las rimas regulares de todo el texto, que así subraya el proceso natural biológico del nacimiento, y también alude al carácter construido del orden poético, a la creación artística, tal como en el caso de Vallejo.

La tensión en ambos casos surge por la enfática oposición entre la forma rigurosa, o al menos la intención de darse con ella, y la pérdida de comunidad, el absurdo, en el nivel contextual. Entonces, la consistencia formal en ambos casos contrabalancea la representación alegórica de la soledad, y como resultado se genera el texto poético, al precio incluso del desmantelamiento, o bien, enajenamiento del sujeto lírico. La concepción poética de ambos vates, César Vallejo y Attila József, consiste en esta génesis que figura no solo como mecanismo poético sino también como tema y finalidad principal del arte.

Saúl Yurkievich afirma que con César Vallejo se introduce la arbitrariedad en la poesía y con ella revoluciona los medios tradicionales de la representación verbal (1971, p.13). Por una parte, esta observación es obviamente cierta, en tanto que la coherencia discursiva se rompe y el valor del signo lingüístico se vuelve móvil, inestable y polivalente (Yurkievich, 1971, p.14). Pero por otro lado, a partir de la discontinuidad y de las contradicciones, siempre nace, surge, se crea al final una voz, un vocablo que resulta ser el motor y a la vez el producto del mecanismo poético.

El poema XLIV del piano termina así: “*Oh pulso misterioso*”, dejándolo abierto a cualquier interpretación personal que venga del interior, que sea lo más enigmático posible, pero que produzca el “*pulso*” capaz de poner en marcha la circulación sanguínea

gracias al latido de corazón. Es decir, es el primer IMPULSO que provoca movimiento rítmico con el objetivo de vitalizar el cuerpo. De manera igual, la palabra poética es la fuerza generadora de la poesía, con la cual tras la desestabilización del signo tradicional, en César Vallejo y Attila József, dicha palabra emerge como el núcleo central de la composición.

La composición de los poemas (texto poético total) construida de las palabras (partes) se produce paralelamente con la construcción metafórica de cada obra, el mito del ave fénix, el mar originario y destructor, el pulso vital del piano. A fin de cuentas, a través del tejido discursivo del poema, el tema fundamental va a ser la propia creación poética, en tanto que la génesis se refiere incluso a la palabra poética. En este sentido se comprende la importancia de la concepción poética de Vallejo, según la cual, hasta a precio del desmantelamiento del sujeto lírico, la palabra generará el nacimiento y la vigencia ontológica del texto poético.

Recibido [29/05/2015] Aceptado [29/06/15]

Referencias

- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Jorge García (trad.) Barcelona: Península.
- Escobar, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva.
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Ferrari, A. (1982). "César Vallejo entre la angustia y la esperanza". En César Vallejo, *Obra poética completa* (pp.10-37). Madrid: Alianza.
- Ignotus. (2005). A fekete zongora. En Domokos Mátyás (Ed.), *Ady Endre: A Komorország poétája* (pp.60-67). Budapest: Nap Kiadó.
- József, A. (1989). Irodalom és szocializmus. En József, A. *Költészet és nemzet* (pp.19-43). Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó.

Kulcsár Szabó, Ernő (1996). A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján. En Kulcsár S. E., *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Budapest: Argumentum.

McDuffie, K. (1970). Trilce I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, 71(Abril-Junio), 191-204.

Nagy, H & Péter (1999). A vokalitás átrendeződése. Ady Endre: A fekete zongora. En Kabdebó Lóránt et al. (Eds.), *Tanulmányok Ady Endréről* (pp.130-139). Budapest: Anonymus.

Neale, E. (1975). El subconsciente. En Neale-Silva, E. *César Vallejo en su fase trílceica* (pp.126-147). Madison: The University of Wisconsin Press, USA

Ortega, J. (1993). Introducción. En César Vallejo, *Trilce* (pp.9-29). Madrid: Cátedra.

Vallejo, C. (1929, 30, 07). La nueva poesía norteamericana. (Originalmente: *El Comercio*, pp. 371-374.

Yurkievich, S. (1971). César Vallejo. En Yurkievich, S., *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (pp.13-51). Barcelona: Ariel.

_____. (1970). Lectura de *Trilce*. *Revista Iberoamericana*. 36(71), pp.165-189.

Diseño provisional

¹ “A költeményt ... úgyis fölfoghatjuk, hogy egyetlen keletkező szó ...” (in: “Irodalom és szocializmus”, 38)