

tu propio relato alcanzas al fin el don de la ubicuidad te dispersas de país en país de ciudad en ciudad de barrio en barrio: estás a la vez en los disturbios saqueos enfrentamientos de Brixton y Notting Hill junto a hindús y paquistaneses insurrectos: en el devastado fantasmal South Bronx de Young Lords y Black Panthers con boricuas y africanos drogados: en el Kreuzberg turcoberlinés y su onírico paisaje de inmuebles abiertos al vacío y sombras fugitivas de apariencia sonámbula: la metrópolis futura la encuentras aquí (p. 192).

De esta manera el libro viene a ser, entre otras muchas cosas, una respuesta elocuente a aquellos que quieren someter el texto — a su narrador — a servidumbres extraliterarias. Por lo visto, es un problema que ha preocupado al narrador, que en su relato recoge muchas de las críticas que imagina que el lector debe de estar formulando en contra de la actitud aparentemente poco solidaria de su protagonista. Pero si las recoge es sólo para rechazarlas: para justificarse ante el mundo, ante sus lectores. "Yo siempre escribía mis cosas", le dice en una imaginaria conversación con su también inexistente esposa, "con la esperanza de que tú y unos cuantos entenderíais por qué me he alejado de la política y apartado de todo: para que me comprendiérais y, bueno, me quisiérais un poco" (p. 159). Invitado a participar en una manifestación política, el protagonista duda en acudir. Teme caer en el simplismo, en la estrechez de miras; porque "su militancia es múltiple, tentacular, polimorfa: abarca el espacio geofísico y cultural; el pasado, presente y futuro; las tropelías e injusticias de la Historia" (p. 171). Por otra parte, las manifestaciones públicas muchas veces resultan decepcionantes. Cuando el protagonista finalmente decide acudir al mitin, encuentra que los *mass media* lo han convertido en otro espectáculo más, vaciándolo de cualquier eficacia política. Olvidado el verdadero propósito de la reunión, las "vedettes y notables" reunidos ahí nada más se preocupan por lucir bien y complacerse con sus propias emociones: "cantando Aida o Don Giovanni en el vasto y soberbio escenario, voglio fare el gentiluomo e non voglio piu servire,

todos cogidos de la mano, haciendo reverencias y pasos de baile, robándose luz frente a las cámaras, saludando alborozadamente al público" (p. 153). Para Goytisoló (o su narrador) no es suficiente abrazar tal o cual causa política aislada. Su militancia es mucho más amplia y profunda y, a fin de cuentas, sólo puede ser ejercida mediante el lenguaje, la escritura: lo cual no implica que sus resultados sean menos encomiables que los mitines políticos, tantas veces caracterizados por la hipocresía de los participantes.

Pero no hay que sacar demasiadas conclusiones contundentes de un libro como éste, que se caracteriza precisamente por sus estimulantes contradicciones, por sus ambiguos engaños y por sus tergiversaciones. El texto se define a sí mismo como "una fábula sin ninguna moralidad" y hay que resistir la tentación de imponerle una. Tampoco conviene ponernos muy solemnes como críticos. En la última sección del libro el narrador les pide a éstos que no abunden en tecnicismos: "Por favor nada de 'experimentación', 'sintagma verbal', 'niveles de lectura', 'propósito lúdico'" (p. 193). Así que limitémonos a decir en conclusión que, lo mismo que el *Quijote* (obra con la que tiene tantos puntos de contacto) se trata de una novela enormemente divertida. Olvidar esto sería cometer con ella una grave injusticia. Divertida por la forma en que el texto juega con las expectativas del lector; pero también, de una manera más inmediata, por la sorna con que Goytisoló se burla de tantos aspectos de la vida contemporánea, desde el "teologismo dialéctico" y el "egocentrismo democrático" que pesan sobre gran parte de nuestros sistemas políticos hasta el consumismo y la paranoia que tanto influyen en nuestras costumbres sociales. De este modo cumple con el propósito, serio pero de ninguna manera solemne, que anuncia en otra parte del libro: exponer "las ideas cliché de la época que configuran poco a poco el mapa universal de la idiotez" (p. 183); propósito, por cierto, que nos remite otra vez al mundo de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. En fin, en *Paisajes después de la batalla*, además de sumergir al lector en un análisis fascinante de los diferentes recursos del arte narrativo, Goytisoló nos deja una visión de la sociedad

contemporánea penetrante y divertida como pocas. ¿Qué más puede pedirse?

James Valender

EL VALLEJO REAL

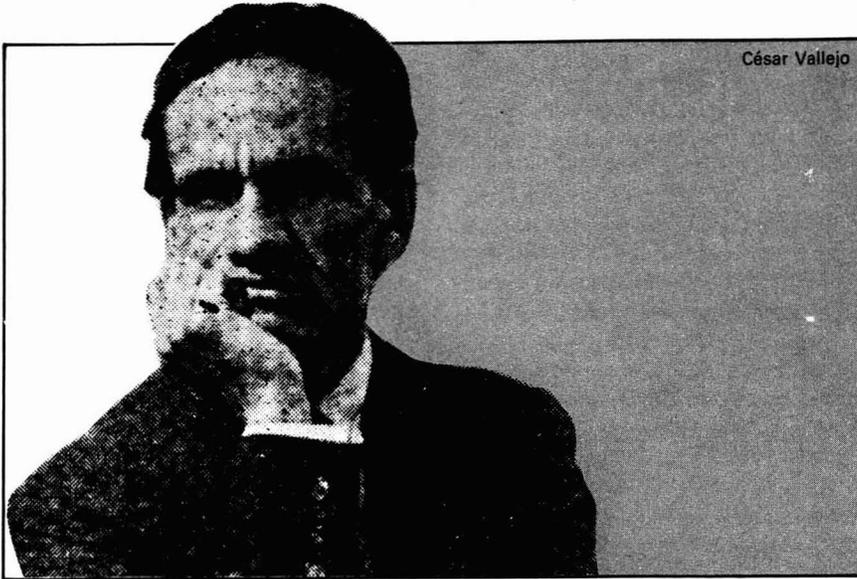
I

Vallejo es una figura prestigiada por la crítica literaria, no sin razón, y también una figura idealizada por un *deber ser* del escritor que sin duda se le ofreció en la realidad sin todo el bagaje arquetípico que los ordenadores del deber ser gustan ver en el poeta peruano. En efecto, la figura de Vallejo soporta un vaivén pendular que oscila entre la verdadera realidad del poeta y lo que cierta zona de la crítica ha querido ver en él. Vallejo es un poeta revolucionario porque su obra es revolucionaria. Cualquier otra consideración es demagógica si pretende una analogía integral entre su poesía y su ideología. El Vallejo político titubeó tanto como puede titubear cualquier ser humano situado entre la explotación y el totalitarismo. Sin embargo, no se le conocen titubeos cuando se trata de asumir una poética tan radical como la que conforma *Trilce*.

La poética de *Trilce* es quizá la más radical entre las poéticas latinoamericanas. Se sitúa junto a obras radicales como *En la marmédula* de Oliverio Girondo, o como *Altazor* de Vicente Huidobro. Quizá no tiene la voluntad explícitamente teórica de *Blanco*, de Octavio Paz. Pero en 1922 no se había recogido aún entre los creadores latinoamericanos la necesidad de una formulación teórica que funcionara como apoyatura y que contribuyera a la comprensión de la actitud de los productos literarios. De ahí que *Trilce* se vea diacrónicamente como un libro desolado y

▲ José Pascual Buxó: *César Vallejo: crítica y contracritica*. Universidad Autónoma Metropolitana. Colección Molinos de Viento. México, 1982, 100 pp.

▲▲ Angel Flores: *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. Premià editora de libros. México, 1982, 145 pp.



sincrónicamente como un libro auto-bastecido. Salvo por sus defensores, que pocas veces han acertado a manejar una documentación idónea, *Trilce* es visto como un libro fracasado. Al respecto, "Trilce I y el problema de las séxagesis", uno de los cuatro ensayos que recoge el libro de José Pascual Buxó, *César Vallejo; crítica y contracritica*, amplía el espacio de la crítica sobre Vallejo al discutir las distintas interpretaciones que ha merecido el poema I de *Trilce*, a la vez que ilumina varias zonas del mismo libro.

Buxó es todo el tiempo consciente de que la comunicación poética, uno de los problemas más discutidos de *Trilce*, tiene una dimensión distinta de toda otra comunicación lingüística. Las discusiones que traba con las distintas interpretaciones que tanto Corpus Barga, Mc Duffie y Eduardo Neale-Silva intentan de *Trilce* I, no dejan duda acerca de la realidad de que toda hermenéutica que genere el poema de Vallejo no deja al lector sino el sabor de estar traduciendo poesía en prosa. La ironía con que Buxó glosa las interpretaciones de los autores citados es una buena muestra de ello. Pero el tema es complejo y parece no tener más posibilidad de un regreso al principismo. Porque, ¿qué hacer con un ejemplo tan radical como *Trilce*? Quizás tratar de interpretar esa obra partiendo de la *actitud* poética que la obra manifiesta y no ceder un palmo al intento de *explicar*, intento que termina la mayoría de las veces en la dilución de la intensidad de la obra poética. El problema nos lleva a la consideración de qué es lo que

verdaderamente comunica un poema. En este sentido, es necesario responder en primera instancia que lo que un poema comunica es diferente de lo que comunica cualquier otro discurso, diferente de lo que comunica el discurso racional o sea lo que llamamos propiamente con el nombre de *discursivo*. En la acepción de Susanne K. Langer (*Problems of art*, Charles Scribners Sons, Nueva York, 1957, p. 148) "el material de la poesía es el lenguaje; su motivo o modelo es comúnmente el habla discursiva, pero lo creado no es el discurso real. Lo creado es un resultado compuesto y ordenado de una nueva experiencia humana". Por otra parte, la necesidad de comunicación referencial que se oculta debajo de la insistencia comunicativa es, la mayoría de las veces, el deseo de traducir el poema a otro lenguaje. Buxó es claro cuando desconfía de la nueva crítica y su pretensión escrituraria: el metalenguaje utilizado en sentido crítico produce una reelaboración del texto al crear un nuevo texto. Eso puede explicar el regreso de Buxó a preceptivas tales como la literatura comparada o a la exégesis. En el caso del poema I de *Trilce*, la arquitectura verbal es estructuralmente dependiente de su ordenamiento sintáctico. Si *Trilce* I es el *poema de la defecación* o no, nada tiene que ver con su comunicación poética, que se produce siempre a nivel signifiante. La reelaboración de los significantes del poema para intentar una hermenéutica siempre va a depender de un metadiscurso. Así, la soledad de *Trilce* puede estar dependiendo de la necesidad de traducción del poema más que

de una pretendida oscuridad. Si *Trilce* es un libro fracasado lo es en el mismo sentido en que puede resultar fracasado *Un coup de dés* que, "nada o casi un arte", abrió las puertas de la poesía del siglo XX.

Es en el excelente e iluminador ensayo "Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo" donde Buxó centra su agudeza. Vallejo renace entonces como el poeta que siempre fue: una suerte de mago preverbal que cruzó al más allá del sentido para ser coherente con los primeros albores de la poesía en su relación con la realidad. Aquí aparece la poesía de Vallejo en su enorme dimensión: el tamaño que la poesía latinoamericana nunca llegó a alcanzar cuando cuestionó sus propios límites. Si *En la masmédula* Oliverio Girondo experimenta con el lenguaje verbal, nunca cruza el sentido de lado a lado. Si bien el libro de Girondo puede considerarse un libro de ruptura, nunca transgrede los códigos de comunicación que prevé la lengua. Al final, *En la masmédula* queda como un juego no demasiado comprometido con la realidad preverbal salvo en lo que el surrealismo puede lograr con sus largas tiradas de versos que no tocan la médula del problema poético. Las lenguas y sus estructuras permanecen intactas y la razón sólo es sustituida por una para-razón que no altera el significado de la sintaxis lógico-discursiva. También frente a *Trilce*, ese monstruo por su grandeza que resulta ser *Altazor* no parece más que un hábil juego de imágenes que son la fundación del creacionismo. *Altazor* comienza como una narración y finaliza con el balbuceo dadaísta que, aunque muy logrado, no altera la relación signo-referente. La coherencia de *Altazor* puede alcanzarse, como definición, en los versos del "Arte poética" de Huidobro, cuando expresa: "Por qué cantáis la rosa, Oh poetas?/ Hacedla florecer en el poema". Aún así, el deseo de rehacer el signo referencializado no va más allá, en *Altazor*, del empleo del juego paranomásico. En cambio, *Trilce* permanece aún como el ejemplo más radical, en cuanto a su coherencia interna, que se ha realizado en Latinoamérica dentro de la poesía de vanguardia.

Los dos ensayos mencionados, junto a "Uso y sentido de las locuciones en la poesía de Vallejo" y "César Vallejo: in-

tensidad y altura" conforman este libro de ensayos de Buxó. Vallejo aparece aquí como lo que realmente fue: un poeta en lucha constante con la realidad del lenguaje, espejo de esa otra realidad, la vivida, frente a la cual el poeta siempre padeció. Los enfoques de Buxó nos devuelven al verdadero vallejo, al poeta que la mala conciencia de la crítica nos escamoteó en nombre del otro Vallejo, el hombre con mayúsculas que la crítica "comprometida" pretendió elevar al grado de paradigma del escritor latinoamericano. Y Vallejo es, en efecto, paradigmático, pero de igual modo que lo hubiera sido de cualquier otra lengua o literatura: su compromiso primario siempre fue con el lenguaje poético.

II

La variante vital de César Vallejo se dibuja a través de los trazos biográficos que muestra el libro de Angel Flores, *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. Con el fondo temporal que va pautando la vida de Vallejo, se teje una figura sincrónica que permite recalcar en la humanidad de Vallejo. Si se hicieran cortes en profundidad de la vida del poeta peruano, se tendría la puntualidad del sufrimiento como única referencia. Los datos son tomados de cartas escritas por el propio Vallejo o por personalidades allegadas a él, lográndose así una suerte de fresco verbal que permite hacerse una idea acertada de lo que fue la vida de Vallejo. Vallejo fue, como Dylan Thomas, un hombre atormentado por la miseria. Para hacerse una idea clara de lo que es la existencia miserable referida a hombres de letras, bastaría con superponer las verdaderas "cartas de hambre" de ambos poetas. Se lograría así, entre otras cosas, una imagen cabal de lo que puede resultar el cinismo del sistema social cuando se trata de hacer padecer a los artistas. Un poco más arrogante, tal vez, Dylan Thomas; Vallejo quizá más sincero. Desde la incondicionalidad de un Juan Larrea hasta la compañía inseparable de Georgette, quien comparte en todo momento la suerte de su vida en París, el universo de Vallejo gira en torno al eje del más absoluto desvalimiento. Hay algo más que mala suerte en la vida de Vallejo: una especie de fatalismo en el que el

poeta, por lo demás, cree. Vallejo se siente un condenado a una existencia inexplicablemente adversa. Sin embargo, en ningún momento —si se sigue la selección de textos de Angel Flores— se le cruza el fantasma de la impotencia creadora de una forma separada de sus propios textos. La vida de Vallejo aparece siempre trabada, siempre como *escrivida* de manera que obra y vida se vean unidas en su poesía o absolutamente separadas en la realidad. El lamento de Vallejo aparece delimitado por un más allá de lo simbólico o por un más acá de la letra, aunque su escritura siempre parezca extrañamente cercana debido a la utilización del instrumental cotidiano que manifiesta. Nunca el medio camino: la pasión por la literalidad. Esta unidad preverbal o diferencia radical de vida y obra es lo que ha dejado un saldo negativo en la crítica vallejiána: por un no reconocimiento de esa separación tajante entre vida y obra el metalenguaje siempre ha estado condicionado por la peripecia vital y ha oscurecido muchas veces la situación misma de la poesía de Vallejo en nuestras letras. De ahí que libros como el de Angel Flores lleguen para llenar un vacío cuando hacen un trazado vitalista de la circunstancia vallejiána.

Eduardo Milán

LAS ANTOLOGIAS NECESARIAS

En el transcurso de diez años, Aurora M. Ocampo ha entregado a la imprenta de la UNAM tres trabajos fundamentales e imprescindibles para el estudio de la literatura hispanoamericana. Sus guías bibliohemerográficas, *Novelistas iberoamericanos contemporáneos, A-Z (1971-1979)*, son un invaluable instrumento de trabajo cuando se desarrolla una investigación acerca de escritores latinoamericanos, y sus antologías *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea (1973)* y esta *Crítica de la novela mexicana contemporánea* satis-

▲ Aurora M. Ocampo: *Crítica de la novela mexicana contemporánea*. UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, CELL, México, 1982. 310pp.

facen, de alguna manera, dos carencias: conforman una peculiar historia literaria, pues los ensayistas y críticos antologados analizan y comentan autores, obras, corrientes, momentos históricos que al sumarse en una lectura de conjunto estructuran una historia ricamente imbricada; y confrontan los múltiples puntos de vista, las modas y los modos de acercamiento crítico y analítico que poseen los compilados, lo que fructifica en una mejor y más cauta calibración tanto de los novelistas y obras estudiadas como de los ensayistas y críticos recopilados.

La crítica de la novela mexicana contemporánea descubre algunas preguntas que no es su cometido responder o, incluso plantear. En el análisis de la historia de la literatura mexicana es común encontrar fechas, momentos, autores, obras y características literarias que han terminado por imponerse como lugares de referencia que parecen estereotipadas mojoneras. Dos ejemplos: hay dos libros que pese a su gran utilidad práctica y divulgatoria —la antología *La novela de la Revolución Mexicana* de Castro Leal—, y a sus brillantes y sorpresivas interpretaciones —*El laberinto de la soledad* de Octavio Paz—, se han vuelto remitentes casi obligatorios para los *scholars* extranjeros que se asoman a nuestra literatura. Lo que apuntan Castro Leal —en su Prólogo— y Paz son el tema base sobre el que se elaboran variaciones y fugas, sin que los exégetas literarios norteamericanos —sobre todo— e hispanoamericanos puedan zafarse de esto que hoy parece un rígido corset, no porque Castro Leal o Paz lo hayan deseado, sino porque así se les ha tomado; efectivamente, Antonio: con el mejor vino se hace el peor vinagre.

El otro ejemplo son las rígidas fechas y los "movimientos literarios" considerados como algo ahistórico y apolítico. John S. Brushwood es muy ilustrativo, pues pese a sus valiosas observaciones anotadas en su "Períodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad", termina en lo que él —como muchos de sus colegas norteamericanos— ha contribuido a formar: fechas limítrofes que son útiles pero no suficientes para explicar las características presentadas tan esquemáticamente. Esto tiene como consecuencia la abrumante repetición de lugares