

Vallejo, contemporáneo

Vallejo, Contemporary

MICHELLE CLAYTON

Hispanic Studies, Brown University
Box 1861, 84 Prospect Street
Providence, Rhode Island 02912. EE.UU.
michelle_clayton@brown.edu
<https://orcid.org/0000-0002-1227-2041>

RECIBIDO: 26 DE ABRIL DE 2022
ACEPTADO: 22 DE OCTUBRE DE 2022

Resumen: A un siglo de distancia, la poesía de Vallejo nos sigue interpelando. Hasta nuestro momento histórico nos llegan sus «increíbles cuerdas vocales», probando la capacidad de la poesía para nombrar, para denunciar, para convocar y para conmovernos. En los últimos años en particular su nombre y su ética han estado reverberando en artículos periodísticos, en interpretaciones artísticas y reescrituras poéticas. En este artículo me enfoco en tres ejemplos. Primero, su importancia para dos poetas afroamericanos, Claudia Rankine y Jonah Mixon-Webster, quienes lo citan, lo analizan, lo reescriben para dar voz a injusticias específicas pero también compartidas, y para lanzar un llamado a la acción. Segundo, trazo una conexión insospechada entre la poesía de *Trilce* y prácticas de rescate en la danza de su época. Y finalmente, examino la reescritura irreverente y urgente de *Trilce* en *Los salmos fosforitos* (2017) de la valenciana Berta García Faet.

Palabras clave: César Vallejo. Claudia Rankine. Jonah Mixon-Webster. Berta García Faet. Reescrituras. Danza. Contemporaneidad.

Abstract: At a century's remove, Vallejo's poetry continues to speak to us. Its «incredible vocal chords» sing on into our own historical moment, testing poetry's capacity to name, to denounce, to make present and to move us. In the last several years in particular, his name and his ethos have been reverberating through journalistic articles, performances, and poetic rewritings. In this article I focus on three examples. First, his importance for two African American poets, Claudia Rankine and Jonah Mixon-Webster, whose articles and poetry cite, analyze, and rewrite Vallejo to highlight specific but also shared forms of political injustice and their necessary responses. Second, I discuss the unsuspected connection between the poetry of *Trilce* and Vallejo's contemporary performance horizon, particularly improvisatory dance, with its experiments in historical recovery. Finally, I consider the urgent, irreverent rewriting of *Trilce* in Valencian poet Berta García Faet's 2017 collection *The Volatile Psalms*.

Keywords: César Vallejo. Claudia Rankine. Jonah Mixon-Webster. Berta García Faet. Rewritings. Dance. Contemporaneity.

INTRODUCCIÓN

«yo te reclamo [...] enlace con esto que nos envuelve a todos, llámale la luz o César Vallejo o el cine japonés: un pulso sobre la tierra, alegre o triste, pero no un silencio de renuncia voluntaria».

Carta de Julio Cortázar a Alejandra Pizarnik¹

En un ensayo ya célebre de 2008, «Che cos'è il contemporaneo?», el filósofo italiano Giorgio Agamben se pregunta por el significado de lo contemporáneo en la literatura. Señalando que se trata en efecto de dos preguntas —«¿de quién y de qué somos contemporáneos?» y «¿qué significa ser contemporáneo?» (2011, 17)—, ofrece tres propuestas para contestarlas: que el verdadero contemporáneo, por paradójico que parezca, está en desfase con el momento que le toca vivir; que este anacronismo le permite percibir oscuridades donde sus congéneres se ciegan con las luces de la época; y que lo que atisba en esa oscuridad es una luz que proviene de un pasado que se aleja irremediamente del presente. De esta manera, propone Agamben, el verdadero contemporáneo mira a un mismo tiempo lo moderno y lo arcaico, anudándolos por medio de su mirada; como entiende que la entrada al presente pasa por un arco arqueológico, focaliza la atención en orígenes olvidados, opacados o perdidos. En el ensayo de Agamben se respira en todo momento una deuda con Walter Benjamin —el ángel de la historia; la arqueología de la modernidad; los residuos que relumbran en el presente en un momento de peligro y cuyo sentido se revelará en el futuro— a la vez que se siente la presencia de otros filósofos tutelares como Friedrich Nietzsche, Roland Barthes y Michel Foucault. Pero para ilustrar su argumento, Agamben recurre a la figura de un poeta, el disidente ruso Osip Mandelstam, y, en particular, a su poema «Vek» («El siglo»): poema que escenifica la noción de un tiempo fuera de quicio y que requiere la mirada de un poeta para reparar sus fracturas.

El poema de Mandelstam diagnostica un estado de crisis. Según Agamben, concibe el momento histórico ya como siglo —periodo compartido y extendido que excede a la vida personal— y ya como época, experimentada desde

1. Agradezco esta referencia a Iris Montero.

el individuo. Desde ambos ángulos, se presenta como un momento en quiebre, resumido en la imagen de una bestia con la espalda quebrada, cuyas vértebras piden ser suturadas por la mirada del poeta, quien deberá verter su propia sangre en la tarea curativa. La misión del poeta es conciliar el abismo entre dos momentos, dos urgencias diferentes: preparar el suelo, como dice Friedrich Hölderlin en su elegía *Pan y vino* (1801), para el retorno de los dioses. Pero el paisaje, el siglo, que habita la bestia en el poema de Mandelstam, es resueltamente secular; los dioses invocados son mitológicos (hay una referencia cifrada y ambivalente a Orfeo, ya como figura que logra animar al paisaje, ya como individuo que pierde lo que más ama mirando para atrás); y Mandelstam deja irresuelta la cuestión de si las dos temporalidades permitirán conciliarse; si el tiempo lírico vendrá a coincidir con y reparar el tiempo histórico; si el poeta podrá de alguna manera resolver el impase con su mirada, su lengua, su cuerpo, ofreciéndose como puente o como fuente. Es notable, además, que dos años más tarde, Mandelstam escribiera otro poema con el título contundente «No, no he sido nunca el contemporáneo de nadie» (un poema que Agamben no cita, aun cuando el gesto de declararse desincronizado parecería afirmar al poeta, precisamente de acuerdo con la propuesta agambeniana, como un «verdadero contemporáneo»).

El poema de Mandelstam fulgura en el texto filosófico como ejemplo curativo, pero también escenifica una puesta en crisis de la poesía, cuestionando su capacidad de actuar, de dar testimonio, de mirar al momento en los ojos, de sanar nada. Esta ambivalencia respecto del alcance político y estético de la poesía es la misma que resuena en los poemas parisinos de César Vallejo, por ejemplo en «Los nueve monstruos», el cual fue citado en 2007 en la revista norteamericana *Harper's Magazine* por el ensayista Garret Keizer: «Hay, hermanos, muchísimo que hacer». Al igual que Mandelstam, el nombre de Vallejo reverbera hoy en múltiples textos periodísticos, filosóficos y poéticos sobre nuestras urgencias actuales. La poeta jamaicana Claudia Rankine, por ejemplo, en los últimos años ha recurrido en varios momentos a la obra de Vallejo para dar forma a lo que intuye como una amenaza persistente con profundas raíces en la historia norteamericana. Autora del incandescente *Citizen: An American Lyric* (2014), que trenza poesía con prosa, lírica con crítica, Rankine es conocida por sus diagnósticos lacerantes del racismo institucionalizado en los Estados Unidos y por sus exploraciones de inequidades justicieras a escala generalizada en la época del capitalismo tardío. Llama la atención, por lo tanto, que al ser invitada a compartir un poema en un espacio virtual durante los

tempranos meses de la pandemia, haya seleccionado uno de Vallejo: «Me viene, hay días, una gana ubérrima, política».² Rankine lee el poema en una traducción de Clayton Eshleman, traducción que data de 1978 como constatamos por un curioso error (corregido en la versión que publicó Eshleman en 2007); en la versión que lee Rankine, la frase titular «Me viene, hay días», se traduce no como «Some days, there comes to me» sino como «For several days, I have felt». La traducción será incorrecta, pero su desvío temporal traduce bien el sentimiento de cambio radical que comenzaba a atisbarse en abril de 2020, cuando Rankine leyó el poema, echando mano de un libro que la había acompañado durante décadas.

¿Qué hay en este poema que habría llamado la atención de Rankine? Por la manera y el contexto en que se cita, podemos aventurar que el poema de Vallejo, a comienzos de la pandemia, parecía ofrecerse para convocar una comunidad de impares, entrelazados por un renovado afecto, dinamizados por una emergencia global que en un primer momento parecía apuntar a un posible reajuste político y social. El sentimiento de Rankine al seleccionar el poema sería semejante al que articula Vallejo en el primer poema de *España, aparta de mí este cáliz*: una excitación ante la inminencia de un ajuste transversal de cuentas, una toma de responsabilidad transnacional que energiza tanto al poeta como al soldado, al frágil individuo como a la fortalecida comunidad solidaria. Se situaba en un momento en que la humanidad se sentía dispersa, disgregada, amenazada, pero también condolidada, activada, comprometida a hacer cuanto fuera necesario o útil: o como dice el poeta con una humildad que le es propia pero también del momento, «no sé verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme: corro, escribo, aplaudo, / lloro, atisbo, destrozo», antes de acabar «[quebrando]», voluntariosa y victoriosamente, «mi pequeñez en traje de grandeza!». El mismo deseo o «gana ubérrima» de hacer algo, de hacer muchas cosas, de hacer cosas incluso contradictorias y contraproducentes, da impulso al poema que escoge Rankine, que articula en voz alta «me da ganas de gritar a todos» como dice Vallejo en «Ágape» (102)– una urgencia comunitaria ante una crisis global. Lo cual no excluye ni el egoísmo ni la complejidad afectiva: como enuncia el poema de Vallejo, encauzando las modalidades entremezcladas que tanto le impresionaban en las películas de su adorado Chaplin (también citado en el poema), «quiero ayudar al bueno a ser su poquillo

2. «A Poet a Day: Claudia Rankine Reads a Poem by César Vallejo», 15 de abril de 2020 (<https://billmoyers.com/story/a-poet-a-day-claudia-rankine-carlos-vallejo/>).

de malo» (520). La lírica trata de llegar a la colectividad pero se articula desde la necesidad individual; y, por lo tanto, el poeta termina confesando que, como fundamento de toda acción o activismo, «quisiera yo ser bueno conmigo / en todo» (522).

Todas estas consideraciones reverberan en la selección que hace Rankine, quien señala a Vallejo como articulador de una afectividad que se arraiga en lo personal pero va hacia lo social, representante de la desesperación pero también de la esperanza, filtradas ambas muchas veces por un sentido del humor articulado en la sintaxis, en la semántica, en las enrevesadas tonalidades de sus poemas. Esta no fue la primera vez que Rankine invocaba a Vallejo, sin embargo, y en la instancia anterior lo había convocado más bien para dar voz al horror. Voz imposibilitada, pero en su misma mudez, corrosiva y tajante. En septiembre de 2017, en las postrimerías de una violenta manifestación ultraderechista en Charlottesville (Virginia, EE.UU.) que motivó al entonces presidente de los Estados Unidos a insistir que había «gente muy buena en ambos lados», Rankine comenzó un ensayo en la *New York Times Magazine* con una cita de Vallejo: «Hay golpes en la vida, tan fuertes, yo no sé...». Como constata Rankine en su análisis, Vallejo da voz particularmente aguda a la experiencia incomprensible de tener que soportar actos horrendos convalidados por el poder («the ungraspable experience of having to bear unspeakable acts of power», Rankine 2017, trad. mía). El poeta peruano, según Rankine, apunta a la necesidad desbordante de registrar actos de violencia física, lingüística, justiciera, conceptual: de nombrarlos y testimoniarlos de forma figurativa y literal; dar constancia de los abusos en términos que los haga sensibles y resistentes. En este caso también Rankine se vale de una traducción, constatando que hay diferentes maneras de traducir la frase vacilante y entrecortada, «yo no sé»: como incomprensión, como intento fallido de testimoniar o como un quedarse mudo –lo cual vendría a dar voz, dice ella, con una elocuencia paradójica, al momento contemporáneo que nos toca vivir–. Como explica Rankine, «he pensado mucho en este poema este año, encontrándome con gente que se siente igualmente incapaz de traducir el horror de lo que está ocurriendo en los Estados Unidos; se sienten trastornados y les faltan las palabras para expresarlo».³ Para Rankine, el poder de la poesía de Vallejo radica en su

3. «I've thought about this poem often over the past year as I have encountered many who feel they, too, cannot translate the horror of what is happening in America. They are shocked, and they are speechless» (traducción mía).

capacidad de dar cuenta de lo incomprensible, lo estupefaciente, lo espeluznante de lo que estamos viviendo; de hacerlo a través de un lenguaje que se reconoce insuficiente; y de convocar una comunidad en torno o incluso a través de esa misma sensación de incapacidad. En el mismo acto de registrar su propia impotencia, esta poesía ofrece modelos para convertir las aporías del lenguaje en exigencias.

Aquí y en otros textos, Rankine demuestra el grado de engranaje de la supremacía blanca en las estructuras personales e institucionales de la vida estadounidense, pero es el poema de Vallejo el que le ofrece la imagen potente de una historia que «se empoza» en el presente y que cataliza al sujeto hacia el duelo –y también, potencialmente, y por la misma vía, hacia una resistencia–. Curiosamente, la traducción que maneja Rankine traduce mal: para el verbo «se empoza», en vez de «welled up» ofrece «backed up», lo que sugiere más bien un sistema de plomería atascado.⁴ Y sin embargo, como subraya Rankine, «fue esta metáfora, que compara al alma con un inodoro, lo que me hizo aprender este poema de memoria», ya que «el racismo, el antisemitismo, la xenofobia, la ira blanca, tan insoportables cada uno no se evacuarán del alma de nuestro sistema simplemente tirando de la cadena» (2017).⁵ Lo que parecería ser una mala traducción abre el poema a otras conexiones; le permite comunicarse con una amplia gama de inequidades y violencias, humillaciones, privaciones, abyecciones. Y, claro, lo que podría parecer una radical discrepancia tonal respecto del poema original no hace más que anticipar los choques que desde su primer poema nos disparará *Trilce*.

Si Rankine recurre a Vallejo para aludir a una experiencia compartida y para convocar al mismo tiempo a la resistencia, el poeta afroamericano Jonah Mixon-Webster lo invoca para presentar una queja notablemente específica y localizada. Su primer poemario *Stereo(TYPE)*, de 2018, compendio de monólogos dramáticos, incluye una sección cuasi documental sobre una crisis de agua contaminada en su pueblo natal de Flint (Michigan). Sede importante antaño de la industria automovilística, en las últimas décadas Flint decayó en una depresión financiera y social con consecuencias graves para las operaciones fiscales de la ciudad. Para contrarrestar la crisis del presupuesto, en 2014 se tomó

4. Como precisa Rankine en la antología *First Loves* (Ciuraru 2000), en que identifica la importancia de este poema para su iniciación en la poesía, la traducción era de Robert Bly.

5. «It was this metaphor comparing the soul to a toilet that made me commit this poem to memory. The unbearable racism, anti-Semitism, xenophobia, homophobia and white rage won't simply flush itself from the soul of our system» (traducción mía).

la decisión de recurrir a una fuente menos regularizada de agua potable para la población, antes de constatar el alto grado de contaminación por plomo de esas aguas, lo que afectó la salud de miles de sus habitantes, incluyendo los más sensibles al plomo, que son los niños. La protesta pública produjo finalmente un viraje en la política urbana, pero fue un viraje ralentizado, lo que se atribuyó al hecho de ser la población de Flint mayoritariamente afroamericana. La poesía de Mixon-Webster abre varias ventanas sobre esta crisis y una de ellas corresponde a un poema de Vallejo. «Black-on-Black Stone / Under A White Stone» utiliza como texto de base el soneto «Piedra negra sobre una piedra blanca», poema que vocaliza de manera explícita los «golpes» recibidos por el poeta en su vida.⁶ Por la parquedad de su letanía, su nombramiento tan concreto de diferentes instancias de dolor, su subversión subrepticia del formato del *carpe diem* (resumiendo no ya la vida de la amada retratada sino la muerte del sujeto lírico), este soneto ha servido de inspiración a varios escritores, entre ellos al irlandés Samuel Beckett, quien habría derivado el monólogo de Lucky en *Esperando a Godot* de éste y otros poemas de Vallejo (Kristal 2002). Aquí el poema:

Black-on-Black Stone/Under a White Stone
After César Vallejo

I will die in Flint, in the early gloaming of a raid
as blood honeys the fetid water.
I will die in Flint, in a handoff without witness
on any night. Perhaps, *this* night
I am found with broadcloth over my teeth,
a bagged object in clutch, empty
water bottles at my side, a dingy hoard of glooms,
and whatever's left of my body
now enters the day rearward. In some nature,
Jonah Mixon-Webster is dead
and weaponless. A fortuitous echo sucking air out,
a shrunk-mouthed portal shrilling
its sole evidence of event –
a darkening, then all at once, snow. (92)

6. Debo el hallazgo de esta reescritura poética a Raúl Soto autor de la traducción incluida aquí.

Negro sobre piedra negra / Debajo de una piedra blanca
Intertexto de César Vallejo (traducción de Raúl Soto)

Me moriré en Flint, durante el crepúsculo temprano de una redada
 cuando la sangre endulce el agua putrefacta.
 Me moriré en Flint, durante un pase sin testigos
 en una noche cualquiera. Tal vez *esta* noche
 me encuentren con una mortaja sobre los dientes,
 un objeto embolsado y apretado, botellas
 de agua vacías a mi lado, una acumulación de oscuridad sombría,
 y lo que quede de mi cuerpo
 entrando ahora al día de retroceso. De cualquier manera,
 Jonah Mixon-Webster está muerto
 y desarmado. Un eco fortuito succionando el aliento,
 un portal estridente de boca reducida
 la única evidencia del acontecimiento—
 una penumbra, de repente, nieve.

Si el poema de Vallejo que está en la base de este lamento evidencia la movilidad —por precaria que fuera— del poeta peruano, en el caso de Mixon-Webster, el destino lo abotona implacablemente al lugar de origen y a cuestiones de identidad: ya por compromiso con su comunidad natal, ya como señal de la fijación del sujeto negro, sujeto a los prejuicios del sistema que lo enmarca. Allí donde Vallejo daba cuenta de sus mínimas posesiones que ni siquiera eran posesiones materiales —sus recuerdos; sus huesos húmeros; el tiempo; su camino— Mixon-Webster inserta objetos contaminados, oscuridad, toxicidad y una notable falta de armas. El palo y la soga se traducen en una «mortaja sobre los dientes» que le ahoga la voz; se le escamotea su mismo aliento, en un «eco fortuito» y maligno de los asesinatos policiales de hombres negros en las calles estadounidenses —de Eric Garner (Nueva York 2014), Derrick Scott (Oklahoma 2019), George Floyd (Minneapolis 2020) y tantos otros—. Y finalmente, aun cuando Mixon-Webster sigue la práctica de Vallejo de nombrarse directamente como víctima, su destino se incrusta en un horizonte más amplio, el del agua putrefacta, «dulcificada», que enferma y mata a sus conciudadanos; su muerte arbitraria anticipa y nos alerta sobre tantas más. Pues Mixon-Webster plasma en su reescritura una imagen de la víctima que se asemeja a la que encontramos en «Masa»: un cadáver lleno de mundo que convoca a la comunidad, como sería el caso del mundialmente lamentado George Floyd apenas

un año más tarde –una muerte que desembocó, a pesar de la pandemia, en protestas masivas y justicieras a lo largo del país antes de difuminarse en protestas ante brutalidad policial y persecuciones raciales en otros países–. Como señala Vallejo, como repite Mixon-Webster, la muerte que se lamenta es siempre personal, pero el lamento amplificado puede convertirse en grito, abrirse al momento y al mundo.

Lo que ponen en juego Rankine y Mixon-Webster son performances de la poesía de Vallejo, adaptaciones para hacer que sus cuerdas vocales resuenen en contextos alejados del suyo. Los textos que toman de base provienen de *Los heraldos negros* y de los poemas póstumos, donde la propuesta ética está a flor de piel, pero captamos la resonancia de un proyecto semejante en el penúltimo poema de *Trilce* (LXXVI), que dice hablar «en nombre della que no tuvo voz / ni voto», una especie de rescate de lo no enunciado, lo no escuchado, que pide leerse también en clave política. Como es bien sabido, Vallejo quiso ponerle el título *Cráneos de bronce* al poemario y presentarlo bajo el seudónimo de César Perú; el haberse decidido en otra dirección no anula el hecho de que la voluntad doble de recuperar y representar estuviera en la base de su composición. Y en este sentido, resulta elocuente la anécdota que cuenta Antenor Orrego sobre las *performances* de *Trilce* en 1921, durante los meses que Vallejo pasó escondido en la casa de este en Mansiche. Relata Orrego:

A corta distancia de nuestra casa estaban las famosas ruinas preincaicas de Chan Chan. Algunas noches claras de luna, nos encaminábamos hacia ese escenario cadavérico, grandioso y magnífico en que parece haberse helado el tiempo desde un remoto pasado. [...] Vallejo recitaba allí algunas de sus más recientes composiciones, trepado sobre el muro carcomido de algún viejo y suntuoso palacio o de alguna huaca, preñada de pávidas conchas de aparecidos, relatadas por los vecinos. Sus palabras tenían resonancias de vetustas lejanías, como si un meteorito de milenios, fascinante por su extraño embrujo, volviera de súbito para montar la guardia de su canto. Las palabras caían sobre el fondo sonoro del mar cercano que las acompañaba con su trémolo profundo. Desorbitada ya un tanto la imaginación parecíanos, por momentos, que una teoría fantasmal de sombras arcaicas, levantándose de sus tumbas, desfilara ante nosotros desde más allá de la historia y de la vida. (1989, 67-68)

En la escena casi ritual aquí descrita, Vallejo se instala entre las ruinas para reanimar las presencias que en el pasado avivaban al recinto; prepara el suelo

para el retorno de los antecesores con sus gestos y palabras. La palabra poética resuena a través de tres ambientes que son naturales, culturales y sobrenaturales: la tierra con sus ruinas, el cielo con sus meteoritos y el mar que recibe y acompaña a la voz del poeta. Y no ocurre en un vacío social. Viene a dar forma a lo que se rumorea en tiempo presente entre los vecinos: la presencia fantasmática del pasado en el lugar, la potencia kinésica de los restos que piden ser redimidos. Y es por medio de su canto cuasi órfico –y con la ayuda, por cierto, del vino y del afecto subido entre un público interesado– que Vallejo parece retraer al lugar a sus antepasados.

La interpretación que hace aquí Orrego de la *performance* de su amigo hunde sus raíces en cierta vertiente de la poesía decimonónica: la que pasa, por ejemplo, por los poemas *En el Teocalli de Cholula* (1820) del cubano José María Heredia, o *Victoria de Junín: canto a Bolívar* (1825), del ecuatoriano José Joaquín Olmedo. En ambos poemas se produce, por medio de las palabras del poeta, una visión rediviva del pasado en el presente, un encuentro entre poeta y público que se carga de dimensiones éticas; se articula no solo una responsabilidad hacia el pasado sino un posible camino artístico hacia el futuro. La actuación de Vallejo, sin embargo, es más difusa; instala un ambiente más que rescata una herencia. El relato de Orrego cruza dos prácticas culturales operantes durante la composición de *Trilce* –el espiritismo y la tecnofilia– para convertir al poeta en un medio para la filtración de un pasado local, pero inespecífico: «remoto pasado», «algún viejo y suntuoso palacio», «alguna huaca», «sombras arcaicas». La falta de datos concretos sobre el pasado que se estaría recuperando apunta al estado incipiente de los estudios arqueológicos en la época, al escaso entendimiento de la herencia precolombina y preincaica hasta entre los ciudadanos histórica y culturalmente más enterados. El deseo de Vallejo será voluntarioso, pero no vanaglorioso; hunde sus raíces en ciertas prácticas muy en boga que provenían del mundo no tanto de la poesía como de la *performance*.

La conexión entre poesía y *performance* en las primeras décadas del siglo ha sido aún poco estudiada. En el ámbito crítico hispanoparlante –como también en los anglo y francoparlantes– se le ha concedido un lugar privilegiado al cine, que en tanto novedad tecnológica encapsula nítidamente las rupturas asociadas con la modernidad. Existe ya una gama nutrida de estudios importantes (McCabe 2005 para el contexto norteamericano y Lauer 2003 para el peruano, entre otros) que detectan en las técnicas e imágenes de la poesía de los años veinte mecanismos cinematográficos: movimientos panorámicos y

zooms, ritmos entrecortados, montaje y superposición, metáforas sorprendentes, imágenes enfáticamente modernas (rascacielos, viajes, velocidad, deportes y otras formas de entretenimiento). Y es cierto que la imaginación técnica impregna gran parte de la imaginería poética latinoamericana de los coetáneos de Vallejo, haciendo que la poesía de Oliverio Girondo, Manuel Maples Arce, Vicente Huidobro o Carlos Oquendo de Amat permita leerse o se proponga como estricta y ahincadamente contemporánea de la de sus congéneres europeos.⁷ No obstante, la cultura popular y social de la época ofrecía múltiples espectáculos y actividades menos arraigados en la novedad tecnológica; y por cierto, el factor «en vivo» de la *performance* en sus varios géneros —el teatro, la música, la danza, el circo— generaba un espacio notablemente animado para la discusión en torno al espectáculo y su recepción. Pues el mundo de la *performance* implicaba no solo el espectáculo en sí, sino todo cuanto lo rodeaba: anuncios, entrevistas, comentarios periodísticos, discusiones en persona; y el espacio de la *performance*, prolongándose en el tiempo por medio de las discusiones en torno a él y por su participación en un circuito que comenzaba a extenderse por todo el continente, ofrecía un lugar idóneo para forjar la comunidad y probar sus conexiones con otros espacios modernos. Es decir, la *performance* como evento era importante por cuanto ofrecía en términos de experimento cultural, pero también e igualmente por la manera en que escenificaba la capacidad de la cultura local de procesar lo que pasaba por su medio, como parte de una conversación más extensa sobre modernidades regionales o incluso continentales.⁸ Pues en las primeras décadas del siglo, el tránsito de una serie de conferenciantes, músicos, artistas y bailarines por diferentes zonas de América Latina forjó un circuito que ponía en tela de juicio la capacidad de públicos locales de mostrarse a la altura de recibir bien a estos íconos circulantes.

Ocupaban en este circuito un lugar distinguido las bailarinas, que tramitaban conexiones no solo con públicos populares y de élite, sino con intelectuales que se reunían en torno a ellas para festejar sus actuaciones y propo-

7. En el famoso texto «Poesía nueva» de 1926, que evidentemente expresa un sentimiento forjado a lo largo de años y lecturas anteriores, Vallejo condenó la incorporación superficial de estas imágenes a la poesía moderna, abogando en cambio por una práctica más sutil y más sentida.

8. Graciela Montaldo (2016), por ejemplo, se enfoca en el caso de Buenos Aires, que por su ubicación geográfica era la puerta de entrada de muchos *performers* a América Latina, pero ya para mediados de los años diez los mismos comenzaban a atravesar los Andes, subiendo por la costa desde Chile hasta México y Estados Unidos, haciendo escala inevitable y aplaudida en Lima, o trazando el mismo circuito de norte a sur.

nerles proyectos locales. Fue el caso de Ana Pavlova en Argentina, Brasil, y México; de Tórtola Valencia en Lima y La Habana; de los Bailes Rusos en Buenos Aires y Sao Paulo; de Antonia Mercé en Argentina y México. Aunque representaban diferentes estéticas y ofrecían repertorios diversos, había una lógica que unía sus propuestas y que tenía que ver con el rescate: ya de elementos folklóricos regionales, como fueron los casos de Antonia Mercé o de los Bailes Rusos, ya de formas gestuales clásicas, derivadas del estudio de esculturas, cerámica y frisos griegos y romanos. La figura pionera de estas operaciones de rescate fue la norteamericana Isadora Duncan, quien a principios del siglo comenzó a bailar en museos, bibliotecas y sitios arqueológicos, donde se ofrecía para reanimar una cultura perimida por medio de sus movimientos (Brandstetter 2015, 38-73). Y al mismo tiempo que trataban de redimir un pasado congelado, fragmentado, desatendido u olvidado, Duncan y sus seguidoras –al decir de Agamben (2001)– prometían restaurarle a la civilización moderna sus gestos: alisar sus movimientos espasmódicos, fortalecer los enlaces entre tiempos y espacios segregados.

Si en Europa estas bailarinas se habían inspirado sobre todo en cerámicas y frisos clásicos, en sus viajes a los bordes de Occidente –a la India, a Egipto, a América Latina– se dejaron guiar hacia otras prácticas regionales, folclóricas o arcaizantes; y de manera quizás inevitable, a instancias de los intelectuales y artistas que conocieron en sus viajes, comenzaron a inspirarse en artefactos precolombinos. El ejemplo más destacado de esta práctica sería el de la española Tórtola Valencia, quien pasó cuatro veces por el Perú entre 1916 y 1930; en 1925 coreografió una «Danza incaica» que por una vuelta de tuerca terminó por incluirse como muestra de cultura peruana en la Exposición Panamericana de 1929 en Sevilla (Clayton 2012). Pero más importante para el caso de Vallejo sería la bailarina suiza Delia Franciscus, mejor conocida como Norka Rouskaya, quien pasó por Lima en noviembre de 1917. Bailó primero en el Teatro Municipal, donde fue ampliamente aplaudida, y después del evento oficial, invitada por miembros de la bohemia limeña –entre la que figuraban José Carlos Mariátegui y Abraham Valdelomar–, bailó acompañándose de la *Marcha fúnebre* de Chopin en el Cementerio General de Lima. Esta segunda actuación desató una reacción escandalizada: presentando en el espacio consagrado del cementerio un espectáculo secular y supuestamente lascivo, el baile fue interpretado como una profanación, y tanto la bailarina como su público fueron arrestados (Stein 1997). El evento provocó una radicalización de la bohemia de Lima; en su consecuencia más visible, marcó el comienzo de la per-

secución que eventualmente llevó a Mariátegui a exiliarse en Europa. No hay duda de que noticias del evento, en su calidad de escándalo, habrían llegado a la bohemia de Trujillo, y no resulta, por lo tanto, descabellado aventurar que se filtra en la descripción que hace Orrego de la performance de Vallejo entre las ruinas de Chan-Chan, que se perfilaría entonces como una transculturación de esta danza, una manera de reconectarse con la herencia propia y encauzarla a través de una práctica poética encarnada. Vallejo estaría ofreciendo su cuerpo hablado, su poema conmovido y conmovedor, para dar forma y voz a un desatendido pasado local.

Hay otro indicio de que Vallejo tenía en mente las prácticas coetáneas de la danza mientras componía la poesía de *Trilce*, y es la referencia en el poema XXXVI a la estatua de la Venus de Milo (238). Este poema ha tendido a leerse como un diálogo con la tradición literaria y, muy particularmente, como una reescritura del poema «Yo persigo una forma» del precursor modernista Rubén Darío. Y evidentemente lo es, de una manera deliberadamente tambaleante: si Darío busca la perfección de la forma, Vallejo rechaza contundentemente la simetría («Rehusad, y vosotros, a posar las plantas, / en la seguridad dupla de la Armonía! / Rehusad la simetría a buen seguro», 238). Pero también apela a otro horizonte de prácticas artísticas, el de las bailarinas antes aludidas, que danzaban al lado de estatuas clásicas para captar y reanimar sus gestos. En cierto sentido, en *Trilce* XXXVI, Vallejo danza entre las ruinas del poema de Darío.⁹

Si la Venus de Milo rubendariana se perfilaba como estática y resistente ante el poeta, la que convoca Vallejo asoma de una manera notablemente más kinésica, dispuesta a explayarse en movimiento. Lo cual se condice con la disposición de la estatua, cuya figura aparece contorsionada: inclina su peso hacia un lado y se tuerce hacia adelante mientras distribuye su peso entre los miembros visibles e invisibles, presentes y ausentes de su cuerpo. La discusión aún irresuelta sobre la disposición probable de sus brazos —se conjetura que podían haber sostenido una lanza o una madeja o un espejo; que esta Venus tejía o se admiraba— reverbera en el énfasis que pone Vallejo sobre sus potencialidades, que dinamizan hasta a los sustantivos y adverbios convocados para describirla (los «aúnes que gatean / recién», 238) y cuyas «manquedades» se

9. Hay que reconocer, por otra parte, que el poema de Darío también contiene referencias cifradas a la danza: al ballet *La bella durmiente* orquestada por Tchaikovsky en 1890, y a los escenarios algo *kitsch* de los ballets clásicos de finales del siglo XIX (peristilo, palmeras, lago, fuente y barco).

convierten en espacio receptor para una existencia plena («esta existencia que todavía / perenne imperfección», 238). La estatua que emergió al mundo moderno en 1820 como una ruina se traduce aquí en figura de la resistencia, de la duración; transformando su pasado en porvenir, el poema la concibe como emblema de la supervivencia fragmentada de la antigüedad en la modernidad, como piedra de toque para un radical reajuste: «Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!» (238).

Y es más: la Venus de Milo, símbolo predilecto de la belleza femenina, se presenta no como ideal al que aspira el poeta, sino como colaboradora en un mismo experimento estético y existencial. Se la convoca en la segunda estrofa de una manera notablemente irrespetuosa: «¿Por ahí estás, Venus de Milo?» (238), como si la estatua y el sujeto lírico simple y casualmente compartieran escenario o taller. Es decir, si Darío se posiciona en su poema como espectador impaciente de un espectáculo que nunca llega, Vallejo se presenta como actor en la misma escena; de igual manera que la estatua, se encuentra incorporado y librando una lucha encarnada con el mundo de la materia. Esta contienda con el material entrama no solo la piedra de la que se compone o se libera la estatua, sino el lenguaje como forma heredada, con la que el poema debe negociar y luchar para articular lo nuevo. No es casual, por lo tanto, la referencia a los «verdes guijarros gagos» en el poema, que remiten a los esfuerzos del gran orador ateniense Demóstenes por subyugar su tartamudez, llenándose la boca de piedras. De la misma manera, Vallejo en *Los heraldos negros* había aprendido a hablar a través de los discursos heredados, los que trastocaba y torcía hasta que emergieran nuevas formas expresivas y lingüísticas, de las que hace gala *Trilce*.

En la visión que forja Vallejo de la estatua, es precisamente su falta de brazos, su falta de simetría, la que abre un espacio para la improvisación, para el encuentro con el mundo; esta Venus energiza a todo cuanto halle a su alrededor a través de su manquedad. No es simplemente que la estatua haya sabido guardar su belleza legendaria a pesar de su estado mutilado; es precisamente la imperfección de la estatua la que la abre al mundo, y que rebota sobre el sujeto lírico, dándole la sensación de estar en exceso («tal siento ahora al meñique / demás en la siniestra», 238), motivándole a llevar a cabo sus propias activaciones. Tal como ocurre en el «Torso arcaico de Apolo» de Rainer Maria Rilke –otro poema quizás inspirado en la danza–, la estatua provoca una transformación en el sujeto lírico, pero el contacto en este caso no es visual sino físico, kinestésico: radica en la disposición del poeta a adoptar la pose de

la estatua para medirse con o contra ella. Dándole un codazo a Darío, Vallejo ocupa su lugar al lado de la Venus de Milo; adopta la pose de esta y le emula los movimientos, encontrando en la imperfección de su figura un impulso para su arte.

Esto también marca una diferencia significativa con las prácticas de sus contemporáneos: con el caso, por ejemplo, del brasileño Mario de Andrade, quien también dio cuenta del impacto que había tenido sobre su estética el paso de otra tropa de bailarines por su Sao Paulo natal, «palco de los bailes rusos» como lo llama en su poemario *Pauliceia desvairada*, igualmente de 1922. Pero mientras Mario se identifica explícitamente con el virtuosismo de su bailarín principal («¡Pero Nijinsky soy yo!»), declara en «Paisaje n.º 2», 2012, 66), Vallejo sería incapaz de hacer tal proclama. Lo suyo es una *performance* de la incertidumbre, de lo tentativo, del cuerpo que tantea y de la voz que tartamudea; lo que propone en sus poemas son experimentos, no alardes.¹⁰

Será por eso, por último, que haya decidido apelar a la Venus de Milo en vez de medirse con la estatua más aludida por sus coetáneos vanguardistas: la Victoria de Samotracia, la que había «debutado» en el primer manifiesto futurista para después lucir en un sinfín de manifiestos subsiguientes, representante de una velocidad paradójicamente estancada. La Venus de Milo, por el contrario, se asociaba más bien con la generación anterior, con los poetas franceses reunidos en los tres tomos de *Le Parnasse contemporain* (1866-1876), cuyo interés en lo escultórico –en el trabajo de cincel imitado en la forma esmerada de sus poemas– los llevó a recurrir repetidas veces a su figura. La convocan Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Alexis Martin: como ideal de belleza femenina, como inspiración para el poeta, hasta como elemento de decorado moderno, en su vertiente más kitsch.¹¹

10. Resulta tentador leer a Vallejo en conjunto con un bailarín contemporáneo nuestro, el bailarín sevillano Israel Galván (1973), quien interviene incansablemente en los gestos heredados del flamenco, contorsionándolo de acuerdo a sus investigaciones estéticas y éticas –en espectáculos como *La edad de oro* (2005; repaso de experimentos flamencísticos en el que habita el cuerpo de una serie de bailarines), *La curva* (2010; rescate del precursor vanguardista Vicente Escudero), *Lo real* (2012; lamento por el holocausto contra la población gitana), *Fla.Co.Men.* (2013; indagación extensa en formas de masculinidad bailadas y vividas) o *La fiesta* (2017; puesta en escena de lo que encubre el *tablao* tradicional)–. Estas dos últimas se condicen con la decisión de Vallejo de arriesgarse más allá de la vergüenza en sus experimentos lingüísticos, sintácticos, y corporales, de presentarse «como un niño que se lleva la cuchara por las narices». El espectáculo *Solo* (estrenado en 2007), por otra parte, que activa siempre una relación directa con el lugar donde se presenta y por lo tanto cambia de acuerdo con la contingencia del entorno, se asemeja a los setenta y siete experimentos improvisatorios que compone y componen *Trilce*.

11. Debo estas referencias a Jacques Khalip, Bill Keach y, muy especialmente, a Alani Hicks-Bartlett.

En estos poemas la Venus de Milo es resueltamente una figura estática; si algo hay de movimiento en ella, es el *striptease* que se le anticipa, otro «abrazo imposible» que apunta a una apropiación sexualizada por la mirada y la voz casi sin excepción masculinas. Excepción elocuente sería el poema «Venus de Milo» (1910) de la poco atendida poeta afroamericana Henrietta Cordelia Ray, quien percibe en los «raros contornos» de la estatua una «simetría incomparable» –simetría a contrapelo que se emparenta con la que detecta Vallejo en la estatua–. En el poema de Ray, contemplar la «maravilla de mármol sin par» hace aflorar en torno suyo al mundo clásico griego; convoca de manera efímera su presencia fantasmática ante los ojos fascinados de la que la contempla.¹² Reverbera aquí también el sueño del rescate activado en Chan Chan.

ENTREACTO

Aun cuando no tengamos registro documental del interés de Vallejo en el mundo de la *performance* durante sus años en el Perú, llama la atención que en su primera crónica desde París vuelque los ojos sobre un espectáculo en Montmartre, dando cuenta de una *performance* inquietante que contorsiona cuerpos e idiomas y que produce la sensación de estar fuera de lugar (Clayton 2011, 154). Al mismo tiempo, lo que se relata en esa crónica no estaría fuera de lugar en *Trilce*. En el famoso poema XIII, por ejemplo, Vallejo nos presenta «posaderas sentadas para arriba» (192) en lo que podría explicarse, por la contigüidad del referente «trapecios», como una invocación del circo –entretenimiento sumamente popular en el Perú en la época, como ha atestado Muñoz Cabrejo (2001)–. Curiosamente, el circo también parece filtrarse en la sorprendente fuente tipográfica que se usa en el interior del volumen –en la página 4, la que antecede directamente al primer poema– para el título del poemario, que desentona con las demás fuentes y sobre todo con la versión xilografiada, cuasi expresionista, que aparece en la portada del libro.¹³

12. La decisión de Ray de convocar a figuras de la antigüedad clásica como la Venus de Milo ha ocasionado algo de sospecha y un relativo olvido en la tradición afroamericana; pero como discute Morse (2017), heredar de manera tan decidida una parte de la tradición europea –tradicción que además se fundamentaba en robos y apropiaciones– igualmente puede leerse como un gesto de insurrección, de arrogación compensatoria.

13. Mis agradecimientos a Andreas Puskeiler, Doug Scott, Gabriel Sánchez Espinosa y Carlos Aguirre, todos los cuales me ayudaron a leer la tipografía del poemario.

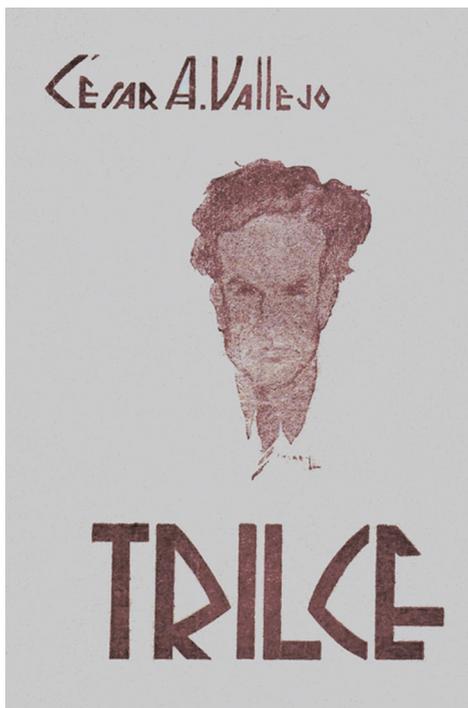


Figura 1.

Portada original del libro (1922).



Figura 2.

Fuente usada en el interior (pág. 4).

Si la tipografía de la portada resulta sombría, casi funesta, la que se incrusta en el interior del poemario es más festiva, hasta pregonera; al estilo del ballet *Parade* (1917) de los Bailes Rusos, llama al público a asistir a un espectáculo cuasi circense. Se opera aquí una curiosa inversión de las funciones de la tipografía: la que tiene aires de póster y que podría apelar a un público amplio se esconde en el interior del texto, mientras la que subraya la seriedad y solemnidad del autor se usa en la portada, como para desanimar y desviar a ese mismo público. Resulta indeterminable si la inclusión de la tipografía circense era elección de Vallejo o si los presos que trabajaban en los talleres tipográficos de la penitenciaría estaban experimentando ellos mismos con diferentes dispositivos y técnicas (Aguirre 2015), pero la traigo aquí a luz porque apunta a una nueva posibilidad para la lectura de estos poemas: como 77 números en un *show* de variedades, activaciones momentáneas e idiosincrásicas de las «cuerdas vocales» del autor, haciendo gala de un amplio repertorio de estilos y apelando a un público que incluye al mismo artista. Pues en *Trilce* atendemos al

show de un *performer* que se escucha a sí mismo y se mira actuar; se instala en un lugar ante un objeto, un recuerdo, un interlocutor, un giro conceptual; gesticula y discurre y produce una maraña de discursos, cambios bruscos, interrupciones, sugerencias y disgustos. Echando mano de voces y gestos que provienen de los mundos de la literatura, de la música, de la pintura, del teatro, de la ciencia, de los afectos, del entorno natural y familiar, de las pasiones internas, se activa una subjetividad descentralizada, movедiza, voluble; se revela en estados de ánimo cambiantes y poco poéticos. Estos estados de ánimo se radican en pasiones momentáneas, y esas pasiones volatilizan tanto al cuerpo del hablante como a su lenguaje. En los raros casos en que un objeto se está quieto en un poema, el lenguaje que se usa para describirlo nunca deja de moverse; se desplaza de un discurso a otro –de lo científico a lo artístico, de lo objetivo a lo petulante–, abalanzándose sobre su referente desde todos los ángulos posibles. *Trilce* devuelve así el discurso a su base etimológica que, como señala Roland Barthes, es física: «*dis-cursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas» (1993, 13). Al estilo del amante que describe Barthes, Vallejo en *Trilce* se presenta «presa de sus figuras: se agita en un deporte un poco loco; se prodiga, como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua» (13). El discurso del amante se desplaza alrededor del lenguaje y de otros cuerpos como un cuerpo en sí, yendo y viniendo y vociferando y jadeando. El lenguaje de *Trilce* se mueve y conmueve. Hasta conmueve al mismo *performer*, espectador repentino de sus propios actos, que ofrece por momentos palabras de aprobación, insatisfacción o duda: el «¡Ea! Buen primero!» (196) con que termina el XVI se respalda al final del siguiente («¡Buena! ¡Buena!», 198) antes de fragilizarse en el último verso del XIX: «Se ha puesto el gallo incierto, hombre» (202).

Noventa y cinco años después de que Vallejo decidiera posicionarse al lado de la Venus de Milo para ver qué resultaba, la valenciana Berta García Faet publicó el poemario *Los salmos fosforitos*: secuencia de setenta y siete poemas que en su número y sus referencias se revela como una reescritura de *Trilce*. El juego intertextual se hace explícito en una nota al final, que ofrece indicaciones para una eventual lectora:

Este libro puede leerse solo o acompañado. Mi consejo es que se lea junto a *Trilce*, de César Vallejo. La compuse «acompañándome» de sus 77 poemas. Siempre hay conexiones: el tema, el tono, la estructura sintáctica, la distribución sonora, la propia materialidad: palabra, sílaba, letra, número. (2017, 179)

La conexión se transparenta también en el adjetivo escogido para el título del poemario (que inicialmente llevaba el título más escueto de *77 salmos*): estos salmos son fosforitos, es decir, volátiles, movedizos, cargados de afectos múltiples, como las improvisaciones que acabamos de analizar y a las que García Faet quiere a su vez convocar. Como toda reescritura, son también relecturas: la praxis de la poeta consistió en sentarse con el poemario vallejiano, dejarse emparar de la forma, el estilo, el humor y las preocupaciones de cada poema, y ponerse a jugar en el interior de cada uno: sondeando y respondiendo al texto original, cuestionando sus formulaciones y motivos, ensayando maneras de articular las suyas propias. La poeta se instala en el texto trilceano, y se siente allí como en casa. Casi literalmente: como explica en la nota final, «escribir “al lado” fue una cuestión espacial: usar el mismo oxígeno; el mismo cuarto, silla con silla, litera bajo litera» (2017, 179). Tal como había hecho Vallejo con la Venus de Milo, García Faet se posiciona al lado del autor, le hace preguntas y se las contesta, se apropia de su texto e interviene en el texto, le da otro marco y lo pone al día. Un día que encubre los cien años de distancia que separan a ambos poetas, en un texto que anuda dos momentos poéticos, imprentándole a la poesía de Vallejo otra urgencia actual. García Faet hace pasar a la poesía de *Trilce* por el ojo de una aguja, y con ella va hilando una narrativa que combina autobiografía lírica, reclamos y reescrituras feministas, reflexiones laborales y gritos de alarma globales.

Los salmos fosforitos proponen una traducción dentro de la lengua, aun cuando la lengua que se genera, al estilo de *Trilce*, traspase los límites del lenguaje concordado e incorpore formas que provienen de todos los registros del castellano. También traspasa los límites de *Trilce*: si aquel se anclaba en el español del Perú de comienzos del siglo XX, *Los salmos fosforitos* se regodean en el plurilingüismo que caracteriza a la España multiregional del siglo XXI; echan mano de palabras valencianas y catalanas con impronta familiar; incorporan voces de la cultura popular (canciones, películas, dibujos animados); hacen referencia a los viajes vivenciales y literarios/artísticos/filosóficos de su autora por España, Francia, Alemania, Estados Unidos, México, Centroamérica, Perú. Hay numerosas divergencias personales, coyunturales y literarias entre uno y otra poeta, pero los puntos en común son más abundantes de lo que se podría esperar. *Trilce* da cuenta de las memorias, experiencias y experimentos literarios y vivenciales de un hombre en la cúspide en sus treinta; terminados sus estudios, comenzada su carrera de docente, medita sobre el legado lírico que le toca heredar, deformar y recomponer en el proceso de forjar su propia

voz, de activar sus «increíbles cuerdas vocales» (322). *Los salmos fosforitos* articula las experiencias, sueños, fantaseos y lecturas de una «neo-niña» (García Faet 2017, 31) española al borde también de sus treinta, estudiante de doctorado en los Estados Unidos, sopesando sus lecturas de poesía mundial con textos filosóficos, obras de arte visuales y artefactos de la moderna cultura de masas, traspasado ya el quicio de la era virtual.

En ambos casos, las experiencias y los experimentos se arraigan en la memoria, en frases rememoradas, en emociones compartidas con familiares, amigos, amantes, y lecturas. Ambos poetas privilegian la niñez como lugar donde se forjan tanto los lazos como los sueños, los arraigos y las pérdidas, a la vez que se deleitan recordando o anticipando encuentros más adultos: la «merienda succulenta» de Vallejo (310) o las «oscuras madrugadas sexuales» de García Faet (2017, 147). Como sugieren estas frases, ambos poetas fundan insistentemente su poesía en lo físico, en lo sensorial, en experiencias y memorias del cuerpo. Muchas veces son registros de placer, pero también toman la forma de estímulos externos que entran en el cuerpo de manera involuntaria, como la famosa «serpentina u del bizcochero» del XXXII (230) que prácticamente pide traducirse como «gusano de oído»: un fenómeno que casualmente abunda en el texto de García Faet, donde la frase «quizás quizás quizás» de una canción de 1947 se convierte en un *leitmotiv* o mantra. Allí donde Vallejo incorpora referencias a la cultura popular y familiar de su época –juegos de niños, canciones, cinema, circo–, la cultura que habita García Faet circula de manera mediatizada y rastrea consigo múltiples contextos y resonancias: la canción «Quizás quizás quizás», traducida al francés y al inglés poco después de su estreno en español, y difundida al mundo en la versión fonética de Nat King Cole de 1958, una vez más y para siempre en la película *In the Mood for Love* (2000) del director hongkonés Wong Kar Wai. Y si hay referencias que circulan y se entienden más allá de su lugar de origen, también las hay privadas, que se restringen al ámbito de una relación íntima (las riñas de amantes de *Trilce* LI, 268; los «cines granates» de *Los salmos fosforitos*, 2017, 37) o que dependen de contextos coyunturales compartidos. (Esta lectora, por ejemplo, que escuchaba canciones de Mecano en España en los 90, no evita asociar la pareja corazón-pulmón mentada varias veces por García Faet con la canción «Quédate en Madrid»). El horizonte cultural de *Los salmos fosforitos* trenza además los espacios físicos con el mundo virtual, y por momentos ese otro espacio penetra en el mundo de los salmos, al nombrarse los portales de Facebook (García Faet 2017, 140),

de OkCupid (160, en una graciosísima transposición de *Trilce* LXIX, «Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes docentes?», 306), y hasta de Google como cerebro prostético de la modernidad, motor de búsqueda de personajes, referencias, hasta de significados de palabras sueltas en la poesía de Vallejo («No sé nada. Busco en Google “finta”, “peluza”, “Newton”»); García Faet 2017, 33).

Como sugiere este último ejemplo, el juego que desata García Faet con la poesía de *Trilce* raya por momentos en lo irreverente; cuestiona, sospecha, duda y reconoce su propia ignorancia respecto de palabras, intenciones, apóstrofes. Esto se anuncia ya a nivel visual: cada poema contiene una palabra o frase tachada y «corregida» en tinta más ligera que susurra alternativas. También pululan en el poemario momentos desarmantes en que la poeta adopta el lugar de la interlocutora y desde allí interpela y reta al poeta. Por ejemplo, allí donde *Trilce* V dice «A ver. Aquello sea sin ser más» (174), *Los salmos fosforitos* precisan: «te refieres a que sea yo misma? Te refieres / a que sea?» (García Faet 2017, 18) Y no es Vallejo el único interlocutor en el texto: bordando sobre la tela de *Trilce*, García Faet va hilando un vasto collage literario, artístico, filosófico. Entremezcla las anónimas voces femeninas de las jarchas medievales con poetas místicos y barrocos, filósofos alemanes con sociólogos franceses, poetas norteamericanos con artistas visuales (la carretilla roja de William Carlos Williams con el caballo de Franz Marc), y encuentra un centro de gravedad en Gustavo Adolfo Bécquer, cuyas oscuras golondrinas, en un chiste encantador, no hacen más que volver.

«Retorn[a] el eterno retorno», nos dice el XXI (García Faet 2017, 49), y de retornos se trata en un poemario que se presenta en su totalidad como una sextina, como una fuga (García Faet 2017, 179); pero son retornos que trastornan el punto de origen, que truecan el sentido de las figuras originales. En varios momentos se trata de una reelaboración feminista, como subraya el XVII, donde la opaca frase vallejana «estría urente» (198) se convierte en la contundente «mis estrías son feministas», que luego van «desfilan[do] por las calzadas romanas como restos / de letras y de números» (García Faet 2017, 41), una nueva generación de «ceros a la izquierda». (Las estrías volverán en el XXXVI, donde la Venus de Milo será reemplazada por Madame Bovary, otra lectora compenetrada con lo que lee). Las reescrituras también se prestan a hacer visibles violencias incrustadas en la maquinaria social: sobre la trama del «traje turbio de injusticia» del VI de *Trilce* (176), que apuntaba a una injuria personal, García Faet entreteje una injusticia estructural, informándoo-

nos de manera contundente que no hay traje que no fue «fabricado por algunos niños» (García Faet 2017, 20). Es, además, una violencia con visos geopolíticos: los niños tienden a ser mexicanos o centroamericanos; el «borde» que se cita en el epígrafe del poemario (García Faet 2017, 9) también alude a los bordes y fronteras geográficos por donde caen invisibles cuerpos violentados.

Un parecido grito de alarma geopolítico se articula en el XLII (García Faet 2017, 98-102), el más autobiográfico y autocrítico de los salmos, que habla del posicionamiento de la poeta y de las posibles o imposibles tomas de posición de la poesía ante los horrores que quiebran las vértebras de nuestro siglo. En este poema el «collige, virgo, rosas» del *carpe diem* clásico se transforma en un collage de rosas y niños, pero es un mar de niños muertos abandonados por una Europa no ya raptada sino rapaz. El poema nada hacia la esperanza, pero se ahoga en la desesperanza; no hay distancia real, nos sugiere, entre el «Esperad» de la postergación y el «Desesperad» de no haber actuado (García Faet 2017, 100). Burlándose directamente de su propia incapacidad para actuar («Berta García Faet, vaya a saber qué otra cosa qué / otra autopista / estaría haciendo usted buenamente / si no estuviera aquí, escribiendo. / Buenamente! Dios, qué vergüenza!», 2017, 102), la poeta o el poemario reconoce que «los poemas de cauta crítica socio-política son o somos poemas imposibles. Un fracaso» (2017, 101).

Y sin embargo, es precisamente en la articulación del fracaso que se juega el desafío heredado de Vallejo: desafío lingüístico, artístico y moral. Como reconocen todos los poetas aquí citados, hasta en las instancias en que a Vallejo le falla la tonada –o quizás precisamente en esas instancias– el poeta logra dar voz, de manera paradójicamente elocuente, al momento contemporáneo que nos toca vivir, e insta a poetas posteriores a seguirle esa tonada. En la poesía de García Faet, en las de Rankine y de Mixon-Webster, en las mismas tentativas trilceanas, se trata de hablar a partir de la incertidumbre, conversar por encima de la incompreensión, materializar al lenguaje en su opacidad, rendir transparentes las relaciones. Esta capacidad para seguir testando y reclamando, aun cuando falten las palabras, es lo que hace que esas «increíbles cuerdas vocales» lleguen vibrando hasta nuestro momento histórico, probando la capacidad de la poesía para nombrar, para denunciar, para convocar y para conmovernos. Poesía que a un siglo de distancia, por encima y a través de un mundo de injusticias y diferencias, nos sigue interpelando.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. 2001. «Notas sobre el gesto». En *Medios sin fin*, trad. Antonio Gimeno Cuspina, 47-56. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio. (2008). 2011. «¿Qué es lo contemporáneo?», trad. Cristina Sardoy. En *Desnudez*, 17-29. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguirre, Carlos. 2015. «La cárcel y la ciudad letrada: hacia una historia cultural de la prisión en el Perú en el siglo veinte». En *Delincuentes, policías y justicias: América Latina, siglos XIX y XX*, ed. Daniel Palma, 144-92. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Barthes, Roland. 1993. *Fragments de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina. México: Siglo XXI.
- Brandstetter, Gabriele. 2015. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, trad. Elena Polzer. New York: Oxford UP.
- Ciuraru, Carmela, ed. 2000. *First Loves: Poets Introduce the Essential Poems that Captivated and Inspired Them*. New York: Scribner.
- Clayton, Michelle. 2011. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley: California UP.
- Clayton, Michelle. 2012. «Touring History: Tórtola Valencia between Europe and the Americas». *Dance Research Journal* 44(1): 28-49.
- Cortázar, Julio. 2009. «Julio Cortázar | Alejandra Pizarnik». *Litoral* 248: 304-05. <http://www.jstor.org/stable/43400904>.
- De Andrade, Mario. (1922). 2012. *Pauliceia desvairada*, trad. Arturo Carrera y Rodrigo Álvarez. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- García Faet, Berta. 2017. *Los salmos fosforitos*. Madrid: La Bella Varsovia.
- Keizer, Garret. 2007. «Specific Suggestion: General Strike». *Harper's Magazine*. October.
- Kristal, Efraín. 2002. «“Considering Coldly...”: A Response to Franco Moretti». *New Left Review* 15(May/June): 61-74.
- Lauer, Mirko. 2003. *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- McCabe, Susan. 2005. *Cinematic Modernism*. Cambridge: Cambridge UP.
- Mixon-Webster, Jonah. (2018). 2021. *Stereo(TYPE): Poems*. New York: Alfred A. Knopf.
- Montaldo, Graciela. 2016. *Museo del consumo*. Buenos Aires: FCE.
- Morse, Heidi. 2017. «Black Classical Ruins and American Memory in the Poetry of H. Cordelia Ray». *Legacy* 34(1): 53-81.

- Muñoz Cabrejo, Fanni. 2001. *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Orrego, Antenor. 1989. *Mi encuentro con César Vallejo*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Rankine, Claudia. 2017. «Was Charlottesville the Exception or the Rule?». *New York Times Magazine*, 13 de septiembre.
- Ray, Henrietta Cordelia. 1910. «The Venus of Milo». En *Poems*, 81. New York: Grafton.
- Soto, Raúl. 2022. «Jonah Mixon-Webster y un intertexto de César Vallejo». *Intervención y coyuntura* 15 de marzo. <https://intervencionycoyuntura.org/jonah-mixon-webster-y-un-intertexto-de-cesar-vallejo/>.
- Stein, William. 1997. *Dance in the Cemetery: José Carlos Mariátegui and the Lima Scandal of 1917*. Maryland: University Press of America.
- Vallejo, César. 2007. *The Complete Poetry: A Bilingual Edition*, ed. y trad. Clayton Eshleman. Berkeley: California UP.