

la obra del chileno y la del puertorriqueño. Según Soledad Bianchi, la crítica no se ha detenido lo suficiente en buscar analogías entre la producción literaria lemebeliana y la de otros autores. El punto que enlaza a Lemebel y a Juliá es la crónica. Sin embargo, Bianchi reconoce que ninguno de los dos se reveló como cronista en sus primeros escritos, lo cual considera como una semejanza entre ambos. Las similitudes halladas en los textos de los cronistas se abordan en este apartado, sin dejar de reconocer las diferencias existentes.

Lemebel se erige como un libro de obligada consulta para el estudio de la obra del chileno. La imagen de la portada recibe al lector, una foto inédita de Paz Errázuriz muestra a una virgen/Lemebel de brazos abiertos que espera ser descifrada. Una interrogante abulta los ojos cansados de la figura, el vestido permite suponer los contornos redondos detrás de las líneas rectas que dibujan las telas. Los rostros maquillados se erigen. Las contradicciones entre el ser y las máscaras se muestran. El mundo de la noche alberga las historias. En una esquina, suenan unos tacones altos. 

MARÍA LUCÍA PUPPO

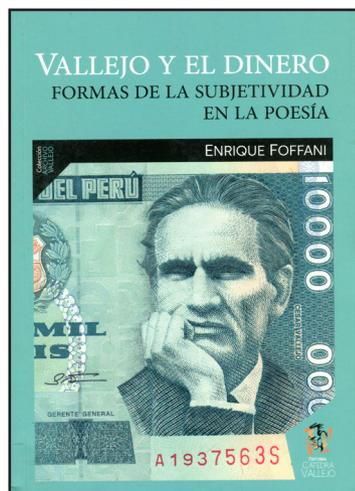
El don-oro de la poesía contra la economía-hambre capitalista*

Se han escrito muchas páginas sobre la filosofía del don, «lo sin precio» (Mauss) que puede asimilarse al «gasto improductivo» (Bataille), aquello que adviene como «el dar mismo y nada más» (Derrida) en tanto exceso que suspende la economía del intercambio (Marion) y se inserta en la lógica de la sobreabundancia (Ricœur). En la medida en que resulta gratuito y anterior a todo gesto, el fenómeno del don pone en jaque las simetrías y la simple linealidad donador-don-donatario.¹ *Es gibt, Il y a*: lo que hay es lo que existe porque «ha sido dado».

La poesía puede ser entendida como don en todos los sentidos y con todas las implicancias del término. Discurso hipercodificado que tensa el entramado basal de la lengua, la poesía explora la redundancia del sonido habilitando la proliferación infinita del sentido. ¿Es posible evaluar el alcance y espesor del objeto poema desde la lógica de la donación? ¿Cómo leer sus contornos vacilantes y rastrear en su superficie las marcas

* Enrique Foffani: *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*, Lima, Editorial Cátedra Vallejo, 2018.

¹ Oscar Del Barco: «La filosofía como pensamiento del don», en *Nombres* X/15, 2000, p. 128.



que delatan el origen? ¿Cómo dar cuenta del trayecto accidentado de una imagen, una frase o una experiencia que van a plasmarse en la letra? ¿Qué roles juegan el sujeto que enuncia y el sujeto que lee en la dinámica del poema-don? En

suma, ¿cómo aceptar o apropiarse de la ofrenda de un poeta que lo da todo sin que nadie le haya pedido nada?

Estas interrogantes se hallan en el núcleo profundo de *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*, libro en el que Enrique Foffani ofrece un abordaje sistemático, hondo y sumamente innovador de la obra del autor peruano. Como señala Ricardo González Vigil en las palabras de presentación, la importancia del dinero en esta poética apenas había sido reconocida por la extensa bibliografía vallejana, con la excepción de los trabajos de James Higgins² y José Cerna Bazán.³ A más de veinte y cuarenta años de distancia de esos trabajos, era necesario un enfoque renovado de este tópico sobre el que vuelve, de libro a libro, el autor de *Poemas humanos*.

2 James Higgins: *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970.

3 Cerna Bazán: José, *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1995.

Para plantear un primer acercamiento a la relación entre poesía y capitalismo, Foffani se retrotrae al origen de la modernidad. Propone entonces un lúcido análisis de «El hombre de la multitud», de Edgar Allan Poe, relato cuya influencia se vuelve decisiva en *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire. Luego compara las lecturas baudelairianas de Benjamin con una serie de apreciaciones que se desprenden del cine de Chaplin para comprobar que, en todos los casos, las nuevas sociedades urbanas se revelan como templos modernos del consumo, territorios cambiantes donde la medida ya no es lo humano. Esta conciencia asoma en los poemas de Vallejo, donde se sitúan «los nuevos modos de aparecer de la subjetividad y el dinero entendido como la mercancía de las mercancías de la sociedad capitalista» (29). De ahí la autoparodia con que el poeta se figurará en París, primero seducido y luego despreciado por la Ciudad Luz.

Hablar de una trayectoria lírica o un itinerario poético en César Vallejo implicaría integrar en la mirada crítica tanto una definición fija de autor como de obra. Contra esta postura determinista-evolucionista, Foffani recurre a la noción de «recorrido» o «travesía del discurso» (*parcours*) planteada por Michel Serres, que permite articular una compleja intersección de espacios y movimientos progresivos/regresivos en el devenir de un corpus literario (168). Desde esta óptica, es posible trazar diferentes «recorridos del discurso de la poesía de Vallejo» que van desde los *Poemas juveniles* hasta *España, aparta de mí este cáliz*. Uno de ellos se relaciona con la topoelocutiva, es decir, con el modo de estructuración del enunciado lírico, por obra del cual *Trilce* resulta un libro palimpsesto que rescribe

Los heraldos negros. Otra trayectoria posible es la que une la extraterritorialidad de la lengua llevada a cabo en este texto con la realfabetización de la lengua materna que se impone, finalmente, en *España...* Desde esta lectura —que podríamos llamar acaso metadiacrónica—, el sistema poético de Vallejo se muestra atravesado por múltiples desplazamientos hacia adelante y hacia atrás, de modo tal que la búsqueda de nuevas formas de expresión coincide con el esfuerzo de recuperar y resignificar los ecos de lo vivido. De este modo, y contrariamente a lo que indica la vulgata vallejana, el poeta peruano estaría delineando con su obra la figura parabólica de un *regressus ad uterum* puesto que, tras el abandono de la cultura andina natal y la vivencia de extranjería, sobrevendrá una necesaria vuelta simbólica al terruño íntimo y hablado de la infancia.

Otra travesía que revela el examen crítico de Foffani es la de la «materia prima» que conforma los poemas. El guano que canta Vallejo resulta sorprendentemente análogo al *pau* del Brasil, emblema nacional que en el caso peruano se vincula en línea directa con el estiércol, el residuo y la pobreza. Comercialización del resto, ganancia desde la carencia: la paradoja y la ironía surgen como recursos privilegiados de un poeta que, cada vez más, compensará los apremios económicos con los excesos lingüísticos.

Desde un enfoque que complementa y reactualiza la teoría de la imaginación material de Bachelard, Foffani demuestra que el oro se impone como el otro insumo fundamental de la poesía de Vallejo. Si el «oro negro» evoca la codicia burguesa en *Los poemas juveniles*, el «oro absurdo» de *Los heraldos negros* expresa el extrañamiento del sujeto rural en la urbe tanto como el rechazo del léxico modernista. En *Trilce* el dinero genera su pro-

pia retórica («Tengo ahora 70 soles peruanos») para dejar como saldo «su oro en desgracia». Argumenta Foffani: «Vallejo dotó al dinero de una máscara humana» (236). Queda claro que, configurando lo que Charles Mauron llamó una metáfora obsesiva, el poeta animiza la moneda y el metal para decir mejor el hambre y la miseria. La crítica corrosiva de la economía capitalista y el dinero se condensa más tarde en los *Poemas en prosa*, los *Poemas humanos* y *España...*, reforzada por la experiencia de los tres viajes a Rusia, la militancia en el partido comunista y la participación en la lucha por la República española (250). Una de las tesis centrales de *Vallejo y el dinero...* es que la escritura de este autor —«un tiro en la lengua»— busca saldar las cuentas con una sociedad cada vez más inhumana. Su gesto humilde pero grandioso consiste en proponer una operación centrada en el objeto (oro-plata-dinero) para desenmascarar la violencia ejercida sobre los sujetos.

Tres capítulos del volumen están dedicados al estudio de *Trilce*, poemario en el que el crítico argentino reconoce la gran «matriz» de la obra vallejana (163). Numerosas entradas van conformando una lectura caleidoscópica, que alternativamente pone el foco en la descripción de la ciudad como «el ámbito de la disonancia y la hostilidad» (110), el llanto nostálgico por Santiago de Chuco y los amores serranos, o bien la añoranza del hogar en una isotopía que asocia casa-familia-comida. El análisis de Foffani resulta especialmente iluminador cuando demuestra lo que es quizá el drama más profundo de *Trilce*: la constatación de «la pérdida de la experiencia vivida» en el sentido benjaminiano de *Erfahrung*, término que designa la experiencia acumulada como «una suerte de depósito

activo» de donde pueden emerger los contenidos sedimentados en su fondo (117-118). Si el capitalismo instala un presente continuo donde los rastros de la experiencia son borrados, la poesía de Vallejo, en cambio, vehiculiza la actividad de una «memoria rumiante», que no termina nunca de digerir el pasado (142).

Vanguardista antes de que se declararan las vanguardias, *Trilce* se revela como una especulación o un ejercicio que intenta la construcción de un lenguaje nuevo apelando, muchas veces, al vocablo arcaico y la sensibilidad barroca. El lenguaje de la ternura, los diminutivos y la predilección por el mundo infantil magnifican la soledad del poeta extranjero. Si el mal del hablante poético de Rubén Darío era soñar, el del sujeto vallejianos es sentir: experimentar el hambre, la exclusión y la impotencia que instaaura «el alquiler del mundo» capitalista, que Foffani traduce a la fórmula del «mundo desmaternizado» (131). La identificación del poeta con el pobre se entrelaza con la solidaridad con el indio. Siempre alejadas de la ortodoxia doctrinaria y la simpleza del panfleto, las composiciones de *Trilce* asumen el indigenismo como sensibilidad y recuperan a un Cristo inocente y crucificado.

En dos capítulos que examinan el epistolario de Vallejo, el autor del volumen rastrea los índices que delatan la cólera del paria, asimilable a la figura del marginal, el cholo y el latinoamericano en París. La súplica a los amigos por trabajo y por dinero se enuncia en paralelo con «el montaje de un amargo teatro de la intimidad» (367). Resulta especialmente significativo el contraste entre la primera carta enviada desde la capital

francesa, el 13 de julio, y la carta dirigida el 15 de septiembre a Alfonso Silva, donde el poeta le dice a su amigo que «Europa... estruja a uno el espíritu y lo despoja de lo que le dio». Foffani destaca en ese contrapunto el resquebrajamiento de un mito y la ironía que corona la obra del peruano: «Vallejo ha ido a París para demostrar su barbarie y no para corroborar su civilización» (382). Así, las cartas se pueden leer en un flujo continuo con las figuras grotescas que surcan la poesía: el huérfano, el *clown* trapecista, el sujeto que anticipa su propia muerte.

Como señala Giorgio Agamben⁴ en una de sus obras más recientes, «una forma de vida que se mantiene en relación con una práctica poética, cualquiera sea, está siempre en el estudio, está siempre en su estudio» (2018: 13). Esta hipótesis resulta pertinente a la hora de analizar los sucesivos autorretratos vallejianos, siempre paradójicos, conflictivos y precarios. También puede aplicarse a toda su obra escrita, que funciona como un gabinete de artista donde se pinta el dolor en la sociedad moderna y el rol que la poesía puede jugar en ella. Por último, la idea de «estar siempre en el estudio» se vincula con la práctica crítica de Enrique Foffani, que en todo momento invita a remover certezas, a evaluar matices y, por sobre todas las cosas, a descubrir nuevas significaciones en los textos que creíamos conocer de antemano. Estas riquezas, no asimilables a la plusvalía capitalista, son también formas de multiplicar y compartir el don inagotable de la poesía de César Vallejo. **C**

4 Giorgio Agamben: *Autorretrato en el estudio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.