

A propósito de *Contra el secreto profesional* de Jorge Guzmán

AMERICO FERRARI*

El título de este libro de Jorge Guzmán (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1991, 189 pp.) procede de una cita extraída del libro de pensamientos de Vallejo *Contra el secreto profesional*, donde el poeta observa que las disciplinas estéticas mediante las cuales se realizan más o menos los poetas europeos, “[e]n América (...) a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo, no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no (...) han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan”. La lectura de Guzmán ahonda en esta idea y es, que sepamos, el primer trabajo que enfoca de manera estructurada y como una tesis metódica apoyada en numerosas referencias, las raíces fundamentalmente mestizas de la obra poética de César Vallejo. Esta tesis utiliza por una parte instrumentos teóricos y metodológicos para los que el autor refiere a la teoría de la “desnaturalización” de los fenómenos culturales de Terry Eagleton, así como al desconstruccionismo de Jacques Derrida; y para el estudio de los poemas adopta, modificado para las necesidades de su aplicación al caso específico de Vallejo, el método de análisis semiótico de Michael Riffaterre.

*AMÉRICO FERRARI: Profesor de la Universidad de Ginebra. Ensayista, especialista en César Vallejo.

Desde el principio el autor deja claramente sentados los postulados de su investigación: el primero es que el latinoamericano propende a identificarse con unidades culturales de los centros políticos mundiales, es decir a borrar su diferencia; contra esta tendencia Guzmán propugna una crítica que, sin rechazar los avances científicos y los métodos de investigación europeos y norteamericanos en lingüística, semiótica y crítica literaria, los utilice no para diluir u ocultar la especificidad de nuestra propia literatura, sino al contrario para descubrir y subrayar la diferencia que en un poeta mestizo como Vallejo, por ejemplo, hace de la obra poética una unidad cultural determinada por el sema “no blanco”, opuesto a la categoría “blanco”. El autor explica que prefiere este término a “mestizo” por las connotaciones raciales que acarrea este último, o sea características biológicas que el racismo asocia a cualidades estables de orden no físico como la personalidad, la inteligencia, etc. “No blanco” en cambio tiene la ventaja de ser una simple unidad cultural, perteneciente a la historia, condicionada y pasajera. Sin embargo el autor no renuncia del todo al término de “mestizaje” que aparece no sólo en el subtítulo del libro sino esporádicamente a través de sus páginas.

Basándose en estas premisas y en la convicción de que “no hay crítica neutra” y “de que todo texto crítico *es* una declaración que quiere mantener al mundo exactamente tal como es o quiere cambiarlo” el autor, que obviamente quiere lo segundo, tras haber elucidado en el primer capítulo los principales conceptos funcionales que vertebran su trabajo (mesticidad, otredad, las imágenes de “madre”, “padre” y “abuelos” subsumidas en las categorías de “no blanco” y “blanco”), aborda el análisis semiótico de un número limitado de poemas seleccionados sobre todo entre la producción de la primera época vallejana, *Los heraldos negros*, *Trilce*. Para ello, siguiendo a Riffaterre, Guzmán identifica en cada poema una matriz que genera el modelo que la manifiesta y que, en el fondo, refieren ambos a una cultura que incluye el código de una lengua, en este caso el español del Perú. Jorge Guzmán hace suyo el postulado de Riffaterre, según el cual “esencialmente un poema es un texto que dice una cosa y quiere decir otra”; se entiende que lo que “dice” el poema es el significado que nos remite directamente al aspecto referencial del texto; según Riffaterre/Guzmán la lectura “mimética” o referencial de estos significados fracasa; la otra lectura es la semiótica, hermenéutica o interpretativa que, a través de las desviaciones léxicas y gramaticales, nos da la “significancia” o sentido poético del texto. El poema se constituye así como un texto cerrado, estructurado como una unidad

semántico-formal: esa unidad es su “significancia”. La aplicación sistemática de este método ofrece sin duda un gran interés pero también, como veremos, plantea más de un problema.

A partir de ahí el autor dedicará los capítulos II, III y IV a rastrear y poner en evidencia, sobre todo en poemas de la etapa peruana de Vallejo, la presencia más o menos oculta de hipogramas “no blancos”, cuyo común denominador es la valoración de la feminidad, en particular de la madre y de las abuelas indias, propia de la sensibilidad indígena y mestiza del continente americano, y su supremacía sobre lo masculino y la representación privilegiada del padre (para los mestizos peruanos históricamente blanco) que domina en la cultura blanca. Se pueden considerar estos capítulos (afirmación del mestizaje a través de la evocación de los antepasados, conciencia de Vallejo de ser un poeta mestizo, emergencia del valor de la feminidad como marca de lo autóctono en el estudio de los temas madre, sexo, muerte y poesía) como la primera parte del estudio. Los capítulos V, VI y VII constituyen aparentemente un brusco viraje en la andadura del método, pues en vez de estudiar temas en poemas sueltos seleccionados abordan directamente un libro de poemas, el único que compiló Vallejo en su etapa de París, *España, aparta de mí este cáliz*, con, en realidad, un único tema: la nueva redención a cargo de la madre, ahora colectiva, que es España pero que el poeta mestizo percibe e interpreta desde su lengua o cultura peruana o sea desde el código “no blanco”, dominante ya en los primeros poemarios donde se hablaba de la madre individual.

Estas serían las principales articulaciones de la estructura teórica del libro. Acerquémonos ahora a algunos ejemplos de la práctica hermenéutica de Guzmán. El segundo capítulo (primero de los dedicados al análisis semiótico de poemas) lleva por título “Cuatro”. Hipograma no blanco, y en él se estudian cuatro poemas; tres de los dos primeros poemarios: la primera versión de “Hojas de ébano”, “Noche en el campo”, publicado en 1916, y el poema en su versión definitiva que aparece en la sección “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros*, “Trilce XVIII” y “¡Cuatro conciencias...!”, uno de los poemas póstumos.

Para los dos primeros textos (pero también para el tercero) el crítico excluye toda lectura “mimética” o referencial; para Guzmán no se trata en esta composición del tema del regreso al hogar, como lo ha interpretado más de un crítico vallejiano, sino que el modelo del poema es más bien *regreso imposible al hogar*. El crítico chileno observa en efecto que hay una inversión

o conversión del valor positivo y bucólico que tradicionalmente se da en la poesía occidental a la noche (serena, sosegada, etc.) en el campo (ameno, etc.), pues toda esta noche y todo este campo están sobrecargados de negatividad. Y así es en efecto. La atmósfera del poema es sombría y la noche oprime el propio hogar del poeta. La “noche” referencial sería una noche de viaje por el campo en que el poeta vuelve de vacaciones a su casa, pero en la interpretación semiótica esta noche resulta ser los efectos de la derrota india en la vida de un no blanco, tras el ocaso del sol quechua; y el campo (los entrañables *campos humanos* de los alrededores de Santiago de Chuco en el poema póstumo “Telúrica y magnética”) no son más que el “campo de batalla” donde fueron derrotados por los blancos los antiguos peruanos. A partir de ahí el autor sigue sustituyendo contenidos manifiestos por contenidos ocultos: así las puertas de la casa que reciben al viajero, calificadas de “ancianas” cuando el poeta las dejó “lozanas”. Alegando que “ancianas” y “lozanas” son adjetivos aplicados en español a personas e impropios para “puertas”, el intérprete sustituye “puerta” por “abuela india”. Por lo demás, el concepto de abuela, pero como adjetivo, se encuentra explícito en el texto en “abuela amargura (...) [que] afila sus melódicos raudales / bajo la noche oscura”. Los melódicos raudales asociados con “la turbia pupila de cascajo / de abierta sepultura” a su vez dan pie al crítico para introducir un nuevo modelo: *escribir poesía*, tomando el sema *ver* como metáfora por “escribir poesía” (pupila = ojo = ver + melódicos raudales): “en lo profundo de la sepultura, la abuela india musa, el lado femenino de la raza del hablante, sigue mirando y produciendo raudal de poemas...”, interpreta Guzmán.

La otra sustitución que merece un comentario, quizá la más importante porque da el título a todo el capítulo, es la del semema “cuatro” por “abuelos”, o sea, si entendemos bien, los cuatro abuelos del mestizo Vallejo. El primer ejemplo está en “Noche de ébano” (segunda y definitiva versión de “Noche en el campo”) donde, al fin del poema, hay unos “viejos alcanfores / que velan *tawashando* en el sendero...” El crítico observa que el término “tawashando” es castellanización de la palabra quechua “tawa” que significa “cuatro”, e interpreta que los alcanfores están “de cuatro en cuatro”, que la palabra “adquiere un poderosísimo sema *indio* por hallarse en un texto escrito en español” y finalmente que “cuatro viejos alcanfores” es metáfora por cuatro abuelos de un no blanco: o sea los cuatro abuelos de Vallejo, las dos abuelas indias y los dos abuelos españoles. Esta interpretación de “cuatro”, en quechua o en castellano, se extiende a los otros dos

poemas estudiados en el segundo capítulo, “Trilce XVIII” y “¡Cuatro conciencias...!”, uno de los poemas póstumos del decenio de los veinte. En el primero las dos paredes largas de la celda rectangular de la cárcel de Trujillo son vistas por el poeta como “dos madres que (...) llevan (...) a un niño de la mano cada una”. Las dos paredes largas son de nuevo en la lectura semiótica las dos abuelas indias, grandes y con marca positiva por ser indias, y las dos cortas... no está muy claro: “no son el niño que lleva de la mano cada madre, sino los padres de esos niños”, representados a su vez como niños, ¿o sea el padre y la madre del poeta, los dos mestizos como él? Uno de los dos niños llevados de la mano por las dos abuelas ¿sería pues la misma madre que en el mismo poema es la madre muerta y libertadora? Finalmente “las cuatro conciencias” que se enredan en la conciencia del poeta, movimiento que el mismo Vallejo declara inconcebible hasta para él mismo, son interpretadas por Guzmán tras una argumentación laboriosa y más bien oscura, como “la presencia de los cuatro abuelos *no blancos* (el subrayado es nuestro) en [el] texto”. En los análisis que siguen Guzmán aplica a la compleja relación *madre-sexo-muerte-poesía* el mismo método de sustitución de significados más o menos referenciales por contenidos semánticos más o menos ocultos que contribuyan a constituir la significancia del poema y que encajen en la tesis que el crítico se propone demostrar, esto es el carácter determinante del origen mestizo del poeta y la predominancia de lo “no blanco”: la rama femenina representada por las abuelas indígenas y la madre que, aunque mestiza ella misma, es la persona que directa y afectivamente encarna en la obra la fuerza y el poderío del elemento femenino, indio por consiguiente. Este desplaza y se sobrepone, en la cultura mestiza hispanoamericana, a la valoración de lo masculino y el padre, propios del mundo blanco o europeo-angloamericano. Son particularmente interesantes en esta parte del trabajo el análisis de “Trilce IX” (especialmente la interpretación sexual de la reiteración de la *v* antigramatical y su repercusión en la lectura del difícil verbo “enveto”, que ha dado problemas a muchos traductores) así como del difícilísimo “Trilce XXXVI” que, a mi entender, ha de conquistar la adhesión de cualquier lector que siga atentamente los pasos del análisis.

Por último, en los comentarios de los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, Guzmán, sin soltar nunca el hilo conductor de su análisis, a saber la virtud determinante de la visión mestiza que Vallejo tiene de la realidad, descubre forzosamente menos contenidos indios o “no blancos”, dado el

tema de la obra y las circunstancias en que fue escrita. Pero sí insiste en que la tónica que domina en el libro es la no blanca o mestiza serrana por la magnificación definitiva del semá "Madre", el poderío que el poeta le atribuye en sustitución del poder paterno y las promesas de emancipación y redención que lleva en sí. En relación con ello, el crítico insiste en la conversión de los significados católico-metafísicos (el paraíso y la salvación en una vida ultraterrena) a una significancia terrena y humana de todos los términos de la religión cristiana, pero subrayando fuertemente la conversión del elemento padre/masculino a la representación madre/femenino como agente activa de la redención de la humanidad. Una sensibilidad y una visión análogas de la feminidad y la "maternal imagen del mundo" se encuentra en José María Arguedas, y Guzmán, comparando a los dos escritores, la pone en evidencia con notable sagacidad y precisión en el capítulo I.

Es indudable que este libro logra el doble objetivo que su autor parece haberse propuesto: mostrar el germen o núcleo que introduce en la base de la obra el mestizaje del poeta, su diferencia, y demostrar en la obra misma la influencia preponderante de la rama femenina a partir de sus abuelas, de raza y cultura chimú, influencia que, en efecto, más de una lectura crítica ha soslayado para presentar a Vallejo en la pantalla de lo que nuestro crítico llama una "sosa universalidad". Dicho esto nos permitiremos para terminar discutir algunos aspectos que nos parecen problemáticos en el trabajo de Guzmán.

La primera observación concierne al método propuesto por Riffaterre y a su aplicación sistemática por parte del crítico chileno, desde dos puntos de vista: la declaración a priori del fracaso de toda lectura referencial de un poema, y la sustitución muchas veces forzada de un vocablo por un contenido oculto y exclusivo que no convence al lector y que además a veces no es necesario para que éste adhiera a la interpretación propuesta por el crítico; por ejemplo para "Noche en el campo" / "Hojas de ébano" las puertas del caserón convertidas en abuelas a través de una supuesta metonimia "puertas" = "habitantes de la casa" = "abuelas" (p. 47), interpretación basada en el adjetivo "ancianas" atribuido a "puertas" que, dice Guzmán, no se aplica en español a cosas sino a personas, nos parece bastante forzada. Estos versos (*están todas las puertas muy ancianas / y se mustia en su habano carcomido / una insomne piedad de mil ojeras*) hacen pensar en el otro de "Aldeana": *el tiempo que la casa torna ojosa*. No es que haya pasado mucho tiempo desde que el poeta se ausentó de su casa, como bien observa

Guzmán; lo que ha pasado, y es lo que el crítico no observa, es la muerte de su hermano Miguel en marzo de 1915, su hermano del alma, su compañero de juegos infantiles a quien dedica un emocionante poema, precisamente de *Los heraldos negros*; esta primera versión de “Hojas de ébano” fue publicada en *La Reforma* de Trujillo en 1916; Vallejo viajó a Santiago el mismo año de 1915 y en el verano de 1916. Se puede pues suponer que este poema tiene presente esa muerte y que es la ausencia del hermano lo que empaña el gozo del regreso al hogar y crea esa atmósfera fúnebre y de sepultura, empezando por la visión de las puertas muy ancianas, el caserón mustio ahogado en la negrura, etc. A nuestro entender se trata aquí de una *visión*: la visión de la casa de la infancia carcomida y envejecida por la muerte de uno de los seres más queridos del poeta. Una lectura “mimética” de esta primera parte del poema tendría por lo menos la ventaja de dejarnos entrever el estado de ánimo de Vallejo y su probable causa inmediata; sobre ese estado de ánimo deprimido parece sustentarse la meditación sobre el ocaso histórico del Perú y de su gente que Guzmán expone muy bien y que justifica efectivamente, como él lo hace notar, la inclusión de “Hojas de ébano” en la sección “Nostalgias imperiales”. Tampoco es muy convincente la sustitución “pupila” = “ver” = “escribir poesía”, ni la interpretación de “cuatro” como una constante que significaría “cuatro abuelos”, sobre todo cuando, comentando el poema “Cuatro conciencias”, el autor declara “la presencia de cuatro abuelos no blancos en [el] texto” (p. 66). No vemos de dónde salen cuatro abuelos no blancos de Vallejo, a menos que se trate de una errata: dos eran curas españoles y dos mujeres chimús. Y aún así: si las conciencias del poema refirieran a visiones o sensibilidades culturales o étnicas del mundo serían dos y no cuatro: la “blanca” y la “no blanca”. El problema, en nuestra opinión, está no en la concepción general de Guzmán, que nos parece del todo plausible, sino en la aplicación tan estricta de un método de sustituciones semánticas cuya constante es determinar en un sentido preestablecido, y asignando a cada unidad lingüística un valor positivo o negativo, todo lo que el poeta deja indeterminado en sus textos o que constituye núcleos polisémicos para los que sería mejor aplicar la pauta irónica de Rimbaud quien, interrogado sobre el sentido de uno de sus versos, respondió: hay que entenderlo en el sentido literal y en todos los demás... Y podríamos incluso referirnos al mismo Vallejo que en el poema “Panteón” pide que se le escuche “en bloque”. El sustituir de una manera tan sistemática y a veces casi mecánica lo dicho por lo que se supone que se ha querido decir transforma

al fin la obra en una desconcertante fe de erratas. El propio Guzmán observa (p. 165) que este método resulta muy difícil de aplicar en el caso de una cultura mestiza como la de Vallejo, dado el difícil acceso de la valoración de cada componente.

La segunda observación será sobre la estructura del estudio. Después del análisis semiótico de 12 poemas de *Trilce* y *Los heraldos negros* y de “¡Cuatro conciencias...!” Guzmán aborda directamente *España, aparta de mí este cáliz* dejando un hueco de quince años de escritura, o sea todos los poemas póstumos menos *¡Cuatro conciencias...* y *España...* Hay sin embargo en toda esta producción poética entre 1923 y 1937 textos tan importantes para marcar el lugar que ocupa en la obra el elemento andino como “Gleba”, “Los mineros salieron de la mina” y “Telúrica y magnética”, o, en el poema “Lomo de las sagradas escrituras” la transformación de la madre individual de *Trilce* en una “madre unánime” que prefigura la madre de todos los niños de la tierra del último poemario. Como subraya Guzmán la redención viene ahora de una figura femenina y no ya masculina como en la tradición europea, figura al mismo tiempo potente y sabia: la madre que encarna ahora en la España revolucionaria. Esta “nueva redención” es ahora matriz de poema y desde el estudio del “Himno a los voluntarios de la República” hasta el último poema “España aparta de mí este cáliz”, donde el autor descubre una matriz *no niñez* (el *hogar infantil*, tan importante en Vallejo, amenazado por la oscuridad del *no hogar*) el estudio de Jorge Guzmán, siguiendo siempre el hilo de las determinaciones mestizas de la visión vallejana del mundo, aporta muchos atisbos pertinentes y lúcidos.

Hemos de hacer sin embargo una última observación crítica sobre una nota del autor al pie de la página 135 de su libro. Comentando los versos 40-50 del “Himno a los voluntarios de la República” dice: “Resulta un poco aperplejante encontrar en estos poemas esta expresa apología de lo español”. Es esta afirmación lo que puede parecer más bien un poco aperplejante cuando se trata de un escritor peruano nieto de dos españoles, cuya única lengua era el español y que recibió en su hogar infantil una educación marcada tanto por la sensibilidad indígena de la madre como por las tradiciones hispánicas de la familia, entre ellas el acendrado catolicismo que reinaba en su casa, y que lo marcó siempre, por más convertido que se encuentre en los últimos poemas a una visión terrestre y no ultraterrestre de la redención. En realidad la visión que tenía de España y los españoles el Vallejo de los años de Europa era sumamente positiva y rayaba en el

entusiasmo desde mucho antes de la guerra española. En ocasión de su primer viaje a España en noviembre de 1925 escribió un artículo publicado en 1926, "Entre Francia y España". Al atisbar desde Biarritz los horizontes españoles, dice: "Vuelvo a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América hispana, reencarnada por el verbo que salva las distancias, en el suelo castellano (...) [E]sta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que sólo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América". En otros artículos de la misma época el poeta subraya la originalidad y la superioridad de la cultura española de la época oponiéndola a la francesa que él considera, en el artículo "París ha dejado de ser el centro del mundo", un calco inerte de la cultura y la moda norteamericana. El "centro del mundo" sería pues Nueva York, pero ése no es el mundo de Vallejo, quien sustituye la noción de "centro" por la noción de "polos". Estados Unidos es un polo, el otro es Rusia, concluye el poeta en "Los dos polos de la época" (1928); sólo que ya desde 1925 Rusia está identificada a España y a la América hispana; no es pues en esta etapa (la de los poemas póstumos que el crítico ha soslayado) la preocupación de lo mestizo o de lo indio lo que domina en Vallejo sino un proyecto político basado en la emergencia de las culturas periféricas (Rusia, España, Latinoamérica atadas en un solo haz) frente a la prepotencia (y la decadencia) de los viejos centros del occidente dominador. El propio Guzmán subraya en su libro que Vallejo asume sus dos culturas, la india y la española; pero ya fuera del Perú las asume concreta y universalmente situándose en el ojo del ciclón de la modernidad mundial; claro está que lo indio y lo mestizo, en esta visión, está totalmente presente pero en una proyección concretamente universal y junto con España y Rusia: ¡*Sierra de mi Perú, Perú del mundo / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!* Se adhiere, en suma, *al otro polo*.

Quizá el empleo sistemático del esquema blanco/no blanco para situar a Vallejo en su obra dentro y fuera del Perú es lo que enturbia un poco la visión en este estudio, al poner en evidencia todo lo que hay de indígena en su personalidad y en su obra, pero dejando en la sombra la otra cara del mestizaje: todo lo que había en él de español, incluso, sobre todo al final de la obra, en el frecuente empleo de españolismos léxicos y gramaticales, desde el tuteo en plural, "vosotros...", hasta las aberrantes "patatas", por papas, de "Sermón sobre la muerte". "No blanco" en efecto es un término poco claro para el Perú donde, como dice el dicho, el que no tiene de inga tiene de

mandinga: frente a blanco puede denotar indio puro, cholo o mestizo de indio y blanco, negro, zambo y hasta asiático o “injerto” de chino y otras razas... Más claro sería hablar de “semiindio/semiblanco”, lo que mantendría presente para el lector el valor determinante no de una sola sino de las dos culturas y las dos etnias, por más que en la primera parte de la obra la blanca española esté menos explícitamente declarada que la indígena chimú.

Temo haberme excedido en la crítica de la crítica y en la longitud de estas consideraciones; pero el libro de Guzmán merecería un comentario incluso más detallado que éste; aporta ideas sumamente originales y las fundamenta; y por sobre todo provoca la revisión de lugares comunes y estimula la discusión. Ojalá tantos insípidos estudios académicos tuvieran la misma virtud.