

Vallejo en la poesía nueva puertorriqueña

A principios de la década del sesenta en Puerto Rico se inicia un proceso poético de tramas y significados que implican una incorporación del discurso poético puertorriqueño al discurso de cultura hispanoamericano y una reinterpretación de lo histórico como perspectiva central.

Resulta exagerado señalar fechas que determinen con precisión cambios en los procesos. A la poesía del sesenta, representada inicialmente por los poetas reunidos alrededor de la revista *Guajana*,¹ la auguran algunos trabajos de la década del cincuenta: Hugo Margenat, Luis Antonio Rosario Quiles, José María Lima, por ejemplo. Pero es en los sesenta cuando el discurso poético sistematiza sus referencias: la valoración de lo histórico y lo social es una empresa característica de este discurso. Desde los editoriales de *Guajana*, por ejemplo, los poetas recusan programáticamente una realidad que hallan depredante. Desde la poesía impugnan las injusticias sociales y proponen la eliminación del colonialismo, raíz de males económicos y espirituales. Estas proposiciones se configuran en un lenguaje básico que conlleva una ideología que los poetas convierten en práctica común, en método resolutivo, acreditado por una conciencia crítica, moral. No hablamos de nada nuevo. El reconocimiento de la poesía social ya era práctica generalizada en otros países latinoamericanos desde los cincuenta. Lo importante para la aventura poética puertorriqueña es que en estos años se constituye el repertorio de códigos que van a definir la práctica de la nueva poesía.

La peculiar naturaleza de esta escritura que se perfila a partir del sesenta se explica desde su tradición puertorriqueña y desde sus recurrencias al repertorio de la cultura hispanoamericana. Pero la valoración del mundo social y el ordenamiento de sus signos vinculan esta poesía, además, a un espacio poético que interactúa sobre ella, irradiando en los niveles del signo y el sentido su drama y su material desmesura. Nos referimos al espacio de la defectibilidad del mundo contemporáneo que Vallejo formulara a partir de *Poemas humanos*, en el cual se inscribe una parte de la poesía joven puertorriqueña.

La singularidad de estas relaciones podría ser explicada si nos remitimos a la teoría de la cultura americana que Lezama Lima postula en su obra, pues ella sustantiva, en parte, la relación aludida. Con su trabajo —su ensayística en especial—, Lezama diseña las configuraciones culturales que ocurren en un discurso en tanto repertorio constituido por variadas fuentes. Para Lezama el discurso de cultura se constituye como pro-

¹ La revista *Guajana* apareció por primera vez en septiembre de 1962. Fundada por un grupo de jóvenes universitarios, bajo la dirección de Vicente Rodríguez Nietzsche, se dedicó, esencialmente, a la poesía. Se distingue por su invariable propuesta que designa la literatura como instrumento de crítica social.

ceso de integración, suma de discursos, y su expresión se designa como poética incorporatriz.²

Pero las convergencias que hacen tan decisivamente que el pensamiento vallejiiano se reformule en el discurso de la poesía nueva puertorriqueña no suponen solamente la existencia del proceso generativo de la teoría de Lezama. Hay otras tramas, otros puntos de encuentro para los puertorriqueños que hacen esencial el acercamiento a Vallejo. Por lo menos dos nociones más suponen tal relación: 1) los reclamos de una experiencia de frustraciones que establecen la correspondencia con una ideología humanista, y 2) la práctica de un texto conflictivo que lleva a una escritura escéptica y produce un diálogo ironizado con la realidad.

La poesía de José María Lima (1934), la de Angela María Dávila (1944) y la de Lilliana Ramos Collado (1955) —aunque es una muestra mínima de la producción puertorriqueña— nos servirá para plantear esas relaciones. Por sus fechas de nacimiento, representan tres promociones que ejemplifican la producción poética de las últimas dos décadas, precisamente lo que consideramos la poesía nueva. Ellos escriben ese discurso que es como una lectura discontinua de Vallejo. Desde esta poesía Vallejo se convierte a la vez en anticipación y prolongación de algunas experiencias propias de estos poetas. Por eso son las articulaciones convergentes. Como la de Vallejo, la poesía de los puertorriqueños expresará las vivencias de una realidad conflictiva, pero también el orden promisorio que resiste al desgarramiento de un mundo deficitario. Y ello es porque también estos poetas, como dice Alberto Escobar del Vallejo de *Poemas humanos, viven su época*.³

Gran parte de la poesía de José María Lima y la poesía de Angela María Dávila plantean, en correspondencia directa con la de Vallejo, esa primera noción que mencionamos: una revisión historicista de la condición material del hombre en el mundo. Desde su individualidad destacan un presente despojado de los signos de la vida. En varios de los textos del libro de Lima, *La sílaba en la piel*⁴ —donde recoge treinta años de producción poética—, los dramas de la guerra de Vietnam y la guerra civil española, por ejemplo adquieren una historicidad paralela a través de las recurrencias a la poesía de Vallejo. Así, por ejemplo, se presenta el poema «Carta informal a mi hermano norvietnamés o quizá a su esqueleto sonoro»:

Hermanito, jazmín y loto,
corazón de arrozales redimidos,
desde acá el flamboyán
te envía un beso.
Sabemos que tu muerte nos despierta

² Véase, por ejemplo, *La expresión americana* (1957). Confróntense las provechosas discusiones que al respecto Julio Ortega establece en «“La expresión americana”: Una teoría de la cultura», *Eco*, No. 187 (1977), pp. 55-63, y en el Prólogo a la selección de obras de Lezama, *El reino de la imagen* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981).

³ Considero especialmente la sección de *Poemas humanos en adelante*; ver Alberto Escobar, *Cómo leer a Vallejo* (Lima: 1973).

⁴ José María Lima, *La sílaba en la piel*. Obra poética 1952-1982. (Río Piedras: Qease, 1982). Las citas corresponden a esta edición y los números entre paréntesis al final de cada cita indican sus respectivas páginas.

Es un decir que mueres
—Vallejo lo sabía— (pp. 52-3)

Lo importante no es que simplemente Lima, como Vallejo, exprese su compasión por los que combaten y sucumben, para lo cual, tal vez, hubiese sólo bastado una denuncia solidaria. Importa que la poesía de Lima no resuelve su sistema significador en los límites que supondría el texto referido a una acción particular, es decir, referido a la guerra de Vietnam. El texto de Lima se figura en la acción denotativa que implica la práctica misma de los códigos vallejianos; pensamos en las precisiones del lenguaje, en la figuración y rupturas que hacen singular a Vallejo, y en el desarrollo original que de este lenguaje hace Lima. Es notable, también, el uso del coloquialismo que Vallejo usó en su texto *España, aparta de mí este cáliz: es un decir*, cuando ambos poetas refieren las tragedias de la guerra, uso que hace complementarios ambos espacios, lo cual también supone, siempre desde el texto de Lima, la posibilidad de una re-lectura de ambos espacios históricos, donde los datos de información sean intercambiables o se integren en una sola imagen, en una experiencia doblemente trágica. De manera que la significación más completa del texto de Lima es demostrable en la escritura que remite a lo complementario, a la convergencia de los discursos revelada en una sola imagen posible. Es importante señalar que los versos «Es un decir que mueres / —Vallejo lo sabía—» implican un paralelo sentir esperanzado: el que Vallejo ponía en las hazañas y los sacrificios de los combatientes de la guerra civil española y el que Lima anuncia para los vietnamitas. Estos versos traducen la imagen que quiere redimir lo trágico de ambas guerras, es también una manera de anunciar la esperanza en la utilidad del sacrificio.

Hay otras alusiones directas a Vallejo. En el poema «El sueño de los justos», dice: «si algún dique se afloja / Vallejo lo compone;»⁵ ello ejemplifica el sentido de una ideología que propicia la revalorización de situaciones conflictivas. La experiencia de Vallejo aquí demandada no implica una duplicación que impersonalice el trabajo nuevo. Esos versos revelan, más bien, una concentración de la experiencia poética; afirman la capacidad misma del lenguaje para reformularse en cada trabajo como forma original de una experiencia participante.

El aspecto humanista de la poesía de Vallejo (problematizado ya desde distintas perspectivas por algunos críticos)⁶ es un modelo de extrema conciencia en la formulación de la poesía de Angela María Dávila. En muchos de los poemas de su libro *Animal fiero y tierno*,⁷ la condición humana desgarrada es restituible a un estadio positivo, porque su idea de la materialización del mundo dimana de lo que en sus textos se con-

⁵ Lima, *La sílaba*, p. 50.

⁶ Sobre la problematización del aspecto humanista en Vallejo considero particularmente interesantes los estudios de Noël Salomon, «Algunos aspectos de lo "humano" en Poemas humanos», en Angel Flores, Ed. Aproximaciones a César Vallejo, Vol. 2 (New York, 1971), pp. 191-230; Guillermo Sucre, «Vallejo: inocencia y utopía», en su *La máscara, la transparencia* (Caracas: 1975); Jean Franco, César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence (Cambridge: 1976); y Julio Ortega, «Vallejo: La política de la subversión», *Hispanic Review*, 50, No. 3 (1982) pp. 267-96. Estos estudios coinciden entre sí en varios aspectos, pero no siempre; los trabajos de Salomon y Sucre, por ejemplo, presentan contrastes esenciales.

⁷ Angela María Dávila, *Animal fiero y tierno* (Río Piedras: Qease, 1977). Las citas corresponden a esta edición y los números entre paréntesis al final de cada cita indican sus respectivas páginas.

cibe como el decir irrestricto que sobre la naturaleza humana formulara Vallejo. Uno de estos poemas, dedicado a Vallejo, y cuya dedicatoria es en sí un himno a ese aliento fundacional, diseña esa conciencia:

a don César Vallejo
 muela de piedra, masticador
 de todas las penas humanas, poeta
 invencible, querido hombre
 acorralado, por el dolor,
 por la ternura
 de su lengua
 semilosa;
 su lengua
 fundadora
 entre pedruscos
 y terrones de esas
 espigas como palabras;
 regadas con canales
 de un llanto de montaña;
 con hilo de agua
 filoso de dolencia:
 con cariño y respeto.

Y el poema:

Aquel amigo
 que me golpea tiernamente con su diminutivo
 ¡qué aumentativo suena!
 ...
 qué pequeñitos se ven los cataclismos,
 los meñiques se me llenan de miel,
 el abismo ya es grieta
 y la luna se puede recoger en un ojo
 como una lágrima detenida,
 la vida es paja ínfima;
 en un minuto
 los carteles se vuelven miniaturas
 y en la puntita aguda
 de un alfiler increíble
 se refugia el dolor,
 como un acento en la í, ahí,
 cuando llueven los itos
 la sombra ancha se hace un filito breve; (pp. 24-5)

El lenguaje aquí es, claro, una recreación de la imagen análoga a la de Vallejo. Pero el sentido pleno de la poesía radica en su voluntad de fe. La escritura de Vallejo, reconfigurada, convocada en los márgenes de otra realidad, es una razón que rehace el mundo material, un mundo donde se inscriben nombres e historias conflictivas, y lo resuelve en una nueva historia que se hace y rehace por el poder solidario de la palabra.

También la poesía de Lilliana Ramos Collado accede a las revisiones de la tradición humanista, pero mediante un proceso que cuestiona las posibilidades del diálogo entre el hombre y la realidad. Esta perspectiva plantea esa segunda noción que determina el movimiento de la poesía nueva puertorriqueña ante la poesía de Vallejo y que vere-

mos más adelante en detalle. En el trabajo de Lilliana Ramos los límites del significado comportan una revisión de las relaciones del hombre con su mundo; pero lo singular es que el proceso para llegar a esa resolución final conlleva un tipo de concepción textual similar al cuestionamiento de las relaciones entre el signo verbal y el objeto sostenidas por Vallejo. Este proceso la distingue de las figuraciones de José María Lima y Angela María Dávila, para quienes el humanismo es una suficiencia que determina el lenguaje y su significación y no constituye un debate, como sí se formula en las relaciones de la poesía de Lilliana Ramos. La experiencia humanista a la que acceden las poesías de Lima y Dávila es plena y solidaria; no duda de su entrega.

Al libro de Lilliana Ramos, *Proemas para despabilar cándidos*,⁸ lo rige una conciencia humanista ironizada por las insuficiencias del mundo material. Como en Vallejo, el proceso de la escritura expone esta ironía. Pero a diferencia de Vallejo, para quien, como bien ha visto Julio Ortega, la revisión de la condición material del hombre en el mundo supone «...un cuestionamiento radical de las relaciones normalmente estables entre el signo verbal y el objeto, entre el sujeto emisor y el oyente, entre los mismos signos del lenguaje puesto a prueba...»,⁹ en la poesía de Lilliana Ramos, aunque también se presenta un cuestionamiento de la función poética, la ironía se resuelve en una reformulación del diálogo entre sujeto y mundo, y como un crítico refuerzo de la conciencia humanista. Así, por ejemplo, en el texto «Catalogario de incautos»:

A

quien asesine de dos en dos:
espumarajos a su boca
aquel que cabecee de ojos ante el asco:
aplicación de colirio y pantalones
quien prorrumpe en ansiedad ante el
recodo incierto de una ráfaga:
depilado en la barba sea su sueño
quien afile dientecitos en el pan de otro:
machacado sea

B

quién no se eriza los propios cansancios
para quedar mejor en la foto familiar
quién no le da cuerda a su cabeza
a pesar de haber dormido de esquina
sobre un sable de ironía simple
quién no ha deseado engatusar hombres
entrevesarlos
tirarles de la manga
aspaventar sus cálculos
quién no busca la forma veloz de arrancase
de una vez
de su gerundio

⁸ Lilliana Ramos Collado, *Proemas para despabilar cándidos* (San Juan, Reintegro, 1981). Las citas corresponden a esta edición.

⁹ Ortega, «Vallejo: La política de la subversión», p. 280.

de crecer a estirones
 de cantazo
 con salto imperfecto
 caer patasarriba
 machacado sea (pp. 49-50)

El poema podría considerarse como «poética». En la parte A, de inmediato, el hablante asume una posición crítica, dirigida a un sujeto indeterminado representado en ese «quien». La crítica es un rechazo a la injusticia: impugna el crimen. Machacados sean la cobardía, el egoísmo y la codicia; dice el hablante. Implícitamente esa crítica postula una conciencia humanista. Pero en la parte B, como si se tratara de otro hablante que desconociera la situación que hasta ahí lo conduce, la voz es irónica y, como una respuesta que mediatiza la crítica consciente, se apresura a declarar con un dejo de sorna la debilidad humana:

quién no ha deseado engatusar hombres
 enrevesarlos
 tirarles de la manga
 aspaventar sus cálculos

En la parte B, la sucesión de situaciones muestra las debilidades humanas, la vanidad, el orgullo, la pretensión, que ironizan la preocupación social, el humanismo elemental de la parte A. La escritura está implicada en la penúltima estrofa por la palabra «gerundio»:

quién no busca la forma veloz de arrancarse
 de una vez
 de su gerundio
 de crecer a estirones
 de cantazo
 con salto imperfecto
 caer patasarriba

En el proceso, la escritura es autoironizada. La situación paradójica no implica una debilidad del carácter de la escritura. Más bien lo que asoma es la conciencia del poeta que declara imperfecto el desarrollo, el «crecer a estirones / de cantazo,» de la escritura ironizada. El proceso imperfecto, como dice el poeta, cae patasarriba. Si el mundo es imperfecto, la ironía no es la solución. De ahí que al final del poema, en lo que viene a ser la última estrofa, sólo un verso, se reitera la crítica a la debilidad humana. La mediación irónica, dice el verso: «machacado sea».

En este proceso de revisión de la condición material del hombre en el mundo, proceso ironizado, como en Vallejo, hay un cuestionamiento de la función del lenguaje poético. Pero si para Vallejo, como sugiere Julio Ortega, el conflicto de la inadecuación del signo y el objeto revela las insuficiencias del lenguaje poético y plantea con ello la subversión sistemática de la escritura, en la poesía de Lilliana Ramos el lenguaje cede ante la naturaleza de la conciencia humanista: desde una escritura resolutiva se proponen los signos clásicos que sustituyen la defectibilidad del mundo por la propuesta de un historicismo esperanzado, justo.

Esta poética es aplicable a la empresa del libro: buena parte de los textos reconocen una realidad deshumanizada que hace escéptica e irónica la concepción. Pero en el de-

bate la escritura cede para entregarse como incidencia compleja del compromiso social y crítico.

En el último poema del libro, «Viaje de vuelta», el poeta hace acopio de las experiencias que son la esencia de su aventura, y ya en las estrofas finales explica lo que su escritura recobra como pensamiento final de su recorrido:

y el regreso nos cuesta
 nos clava cogotes de montaña en cada párpado
 nos arranca una mano al señalar abismos
 nos tortura de reojo
 a media voz
 pero estamos ágiles
 listos a dinamitar la cima del horror
 a fusilar al odio en su cobija
 a fijar el pavimento de un nuevo mundo
 aparatosa ha de ser la ecuación de la alegría:
 al fin llegar a nosotros
 entre nosotros mismos
 sobre cada ala un trozo de metal
 el cráneo al aire
 el alma en rodilleras
 brazos extendidos
 tal debe ser
 ahora
 el fuselaje del amor (pp. 67-8)

¿Por qué a diferencia de Vallejo la revisión de la poesía de Lilliana Ramos restituye decididamente el diálogo humanista y no asume los signos del lenguaje que para Vallejo significaron, como sistema, no sólo la revisión de la condición del hombre en el mundo, sino, también, la práctica del texto conflictivo, la incertidumbre de su suficiencia eficaz? La poesía de Vallejo, como la de los poetas puertorriqueños, se articula en un escenario socialmente conflictivo; de ahí las demandas que en la poesía consignan lo histórico.¹⁰ Los poemas de *España*, sobre todo, asumen la historia, su carácter trágico, sus demandas desgarrantes. En esta poesía de Vallejo culmina en forma trágica el proceso de su más hondo humanismo. La guerra civil española —que sobrevive a Vallejo— impone ciertamente la desesperanza. Así, si la conciencia que asume la historia no encuentra un sentido que la reconcilie con ese mundo, buscará evolucionar, reformulándose en el proceso poético, beneficiando la configuración de una escritura extrema que siempre connota su condición histórica. Las articulaciones de la poesía de Lilliana Ramos o de la poesía puertorriqueña se construyen no sólo en la imagen y el sentido de la de Vallejo; su significar se produce en la latencia de una zona histórica actual, no en el diseño que implica un devenir aleccionador. La vertiente utópica de *Poemas humanos* y *España*, de la que habla, entre otros críticos, Guillermo Sucre,¹¹ de alguna

¹⁰ Los breves ensayos de Vallejo permiten ver su voluntad de asociar el arte con la historia política de su momento. Véase *El arte y la revolución* (Lima: 1973). Estos trabajos distan mucho de la complejidad de su poesía; no obstante su preocupación social, su contenido humanista está presente, ello es una preocupación que enhebra su producción. Véanse, por ejemplo, las páginas 122-4.

¹¹ Sucre, «Vallejo: inocencia...» en *La máscara*.

manera alcanza la posibilidad de su realización —lo utópico como factible— en el presente puertorriqueño. Ya en los años sesenta el grupo de poetas de la revista *Guajana*, refiriéndose al arte y su significado para la sociedad decía: «En nuestros más cercanos tiempos en América, la grandiosa figura de César Vallejo nos ha demostrado lo que puede ser y hacer el arte —y en este caso la poesía—, cuando va dirigido hacia lo que afecta y toca al hombre de inmediato. Su *España, aparta de mí este cáliz* y sus *Poemas humanos*, bastan para afirmar lo dicho». ¹² El mundo material significado por Vallejo presenta una evolución e irradia como futuro reivindicador. El mundo material de los puertorriqueños es el mundo humano de Vallejo asumido en el presente esperanzado. De ahí la suficiencia del lenguaje ante el mundo defectivo. De ahí, también la complejidad de la escritura de Lilliana Ramos rehecha, en un proceso dialéctico, frente a la imperfección e ironía de su realidad, re-hecha en condición humana.

El humanismo y el radicalismo de la escritura de Vallejo están presentes en la poesía de otros jóvenes también. Muchos de los poemas de Edwin Reyes (1944), ¹³ por ejemplo, entrañan una concepción indudablemente vallejianista de la defectibilidad del mundo y la práctica del texto impugnador. De semejante manera, pero desde un lenguaje ajustado a su individualidad, se nos presenta la poesía de Aurea María Sotomayor (1951), quien desde el epígrafe de su libro ¹⁴ —un fragmento de «Los nueve monstruos», de Vallejo— remite a la tradición humanista y bajo el signo del poema, específicamente, a las experiencias del dolor, de la soledad del hombre en el mundo. Vallejo es más que una complementariedad en la poesía nueva puertorriqueña. Su sentido es doblemente significativo: es el modelo de una escritura crítica, transgresora de su propio discurso y cuestionadora de su función; ello es, por consiguiente, el modelo que entraña una práctica radical de la escritura. Vallejo es además cifra de esa propuesta de la tradición humanista cuyo sentido esperanzado supone que la revisión del mundo que implica liberación y justifica no existe sólo como perspectiva del devenir histórico, sino que es, también, asunción de un tiempo presente vivo e, irrevocablemente, inscrito en las representaciones de lo utópico. La poesía puertorriqueña adelanta su imagen desde el escenario mismo de Puerto Rico.

El proceso que comenzó en los sesenta construye su sentido no sobre referencias que le usurpan mitos a la cultura, sino en la labor que para la historia hace visible las fuerzas que la representan.

Rubén González

¹² Editorial, *Guajana*, 2^{da} época, No. 5 (enero-mayo 1967).

¹³ Edwin Reyes, *Crónica del vértigo* (San Juan: Huaralí, 1977).

¹⁴ Aurea María Sotomayor, *Aquelarre de una bobina tartamuda* (San Juan: 1973).