

César Vallejo: el hambre y el dinero

Lectura de Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía, de Enrique Foffani

JORGE MONTELEONE

CONICET

Resumen

César Vallejo acabó sus días en París herido mortalmente por la pobreza. Ese poeta de una lucidez apabullante y de una altísima consciencia social, es el mismo que realizó en la lengua española la mayor revolución poética del siglo XX, con la radical transformación de las formas de subjetividad que anunció Rimbaud en el siglo XIX con *Je est un autre*. ¿Cómo es posible que este pasaje haya ocurrido y cómo hay que describir las sucesivas y complejas mediaciones para que tenga lugar? En este artículo analizamos las respuestas otorgadas en un libro completamente innovador en la crítica literaria sobre el poeta peruano: *Vallejo y el dinero*, de Enrique Foffani (2018). El autor no sólo lee la poesía de Vallejo en el marco de una economía política, sino también en el marco de una teología cristiana, ya que, al igual que Baudelaire, poeta lírico en el auge del capitalismo (como lo llamó Benjamin) Vallejo también liga el dinero al pecado original y el sentimiento de culpa se reúne a la vez con una deuda y con una falta. En consonancia con esas conclusiones, indagamos los modos en los cuales la poesía de Vallejo representa poéticamente el trauma del hambre como recurrencia en la dimensión del imaginario poético.

Palabras clave: *Vallejo, Poesía, Autor, Dinero, Hambre.*

Abstract

César Vallejo spent the last days of his life in Paris, mortally wounded by poverty. This poet, who had an overwhelming lucidity and a highly developed social consciousness, is the one who revolutionized Spanish language poetry in the 20th century through the radical transformation of subjectivity forms as foretold by Rimbaud in the 19th century when he said, “*Je est un autre*”. How could this passage take place? How could we describe the complex and successive mediations that enabled its occurrence? In this article we will analyse the answers to this questions as developed in an an absolutely innovative book when it comes to literary criticism about the Peruvian poet: *Vallejo y el dinero* (Enrique Foffani, 2018). The literary critic reads Vallejo’s poetry not only in the light of political economy but also of Christian theology. Foffani claims that Vallejo, in like manner as Baudelaire did (“lyrical poet in the apogee of capitalism” as named by Walter Benjamin), finds a connection between money and original sin while feelings of

guilt simultaneously meet debt and need. In accordance with some of his conclusions we will inquire into the ways Vallejo's poetry represents poetically the trauma of hunger as a recurrent topic in the poetic imaginary dimension.

Keywords: *Vallejo, poetry, Author, Money, Hunger.*

Introducción

Vallejo y el dinero, de Enrique Foffani, es un gran ensayo de interpretación crítica de una obra literaria, publicado en 2018 en Lima, en la ineludible colección Archivo Vallejo, dirigida por Gladys Flores Heredia, donde se publican textos de grandes vallejistas (Foffani 2018). El género de ese tipo de ensayos como el de Foffani suele pasar desapercibido ante las obras mismas que son su objeto y con el paso del tiempo esas interpretaciones se vuelven a veces invisibles, pero hacen que la obra misma alcance un ápice de legibilidad. Podría afirmarse que los ensayos de interpretación forman parte de la obra misma en la serie diacrónica de su emergencia y, por ello, no están afuera de la literatura: son, aun las de carácter evaluativo y canonizante, literatura. Pero ciertos ensayos no sólo establecen las condiciones de legibilidad de una obra, a veces por primera vez (pienso en *El Ulises de James Joyce*, de Stuart Gilbert, que fue escrito en comunidad de lectura con el propio Joyce y determinó su interpretación) sino que logran algo sólo destinado a unos pocos: transforman la obra misma, en la medida en que la producen en unanimidad, bajo una luz dialógica que es a la vez exégesis y apropiación. Podemos hablar así del Dante de Francesco de Sanctis, del Genet de Sartre, del Dostoiéwsky de Bajtin, del Martín Fierro de Martínez Estrada, de la Sor Juana de Octavio Paz, del Góngora de Dámaso Alonso, del Darío de Pedro Salinas, del Henry James de Leon Edel, del Baudelaire de Benjamin, del Lautréamont de Bachelard, del Pound de Hugh Kenner, del Racine de Barthes. El volumen de Foffani, escrito a lo largo de muchos años (y cuyas páginas no agotan, de todos modos, las páginas del propio Foffani dedicadas a Vallejo) es un texto de madurez, es decir, en cierto modo un texto definitivo, tramado con cientos de lecturas. Sin duda ya es un libro imprescindible y central y del cual puede afirmarse, como en los ejemplos que di antes, que se trata del *Vallejo* de Enrique Foffani. Será muy difícil releer a Vallejo sin los ecos de esta nueva mirada crítica y, a la vez, desde ella, la poesía del poeta peruano se vuelve –todavía, si cabe– más extraordinaria.

Un poeta lírico del capitalismo periférico

No resulta posible resumir aquí las tesis centrales de *Vallejo y el dinero* porque requieren de un examen muy pormenorizado, pero al menos baste señalar que Enrique Foffani ha cifrado con enorme precisión en qué radica la singularidad de este poeta mayor, César Vallejo, que continúa y magnifica aquella primera revolución poética en la transición del siglo XIX al siglo XX en la lengua española y que fue la de Rubén Darío. En este libro se hace evidente que el pasaje del modernismo a la vanguardia y el cruce con la tradición barroca determinan que la mayor revolución de la lengua poética en español durante la modernidad no se produjo en España sino en Latinoamérica. Puesto que el territorio es americano, habría que concluir entonces que la primera intuición

acerca del sujeto poético en el surgimiento de la modernidad, unida a la eclosión de la ciudad en la cual se asienta el capitalismo, también ocurrió en América: se halla en un cuento de Edgar Allan Poe escrito en 1840: “*The Man of the Crowd*”, “El hombre de la multitud”, e inspira a Baudelaire, su traductor y su hermano gemelo en el espíritu, para constituirse como el primer poeta autoconsciente de la modernidad. Fue Walter Benjamin el que proyectó una gigantesca reflexión inconclusa sobre París, como capital del siglo XIX en la obra de los pasajes (*Das Passagen-Werk*) y que tuvo su centro de sentido en Charles Baudelaire, cuya poesía se escribió durante el Segundo Imperio, cuando el prefecto Hausmann, a las órdenes de Napoleón III, modificaba para siempre la ciudad de París. Fue Benjamin el que llamó a Baudelaire “un poeta lírico en la era del auge del capitalismo” (“*Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*”, Benjamin 1991: 509) ¿Dónde comienza, entonces, el libro de Enrique Foffani? Se inicia con una cita de Vallejo, un epígrafe tomado de una crónica escrita en París en la cual el poeta peruano asiste, el 15 de enero de 1927, a la terminación definitiva del bulevar Hausmann, en la que señala las mil demoliciones y apropiaciones y los 1.200.000.000 de francos que ha costado. Y la segunda cita corresponde, justamente, a Walter Benjamin, que menciona el vínculo de Hausmann con el idealismo imperial napoleónico y con el florecimiento de la especulación financiera. ¿Y qué comienza a leer Foffani a partir de allí para comprender a Vallejo? Que el poeta latinoamericano es *también* un poeta lírico que se halla en el centro del auge del capitalismo y que es testigo del *mismo* escenario que poetizó Baudelaire y que indagó Benjamin para definir la situación histórico-social y estética del poeta moderno. Por eso para comprenderlo es necesario vincular a Baudelaire y Vallejo, pero no como una situación epigonal sino como dos articulaciones de la modernidad que no se producen en París como un origen sino como un pasaje: César Vallejo, en consecuencia, no se enfrenta a la modernidad en la experiencia urbana de París, sino ya lo hace en Latinoamérica: en Lima. Entonces, en el íncipit del libro, que es un impulso fundamental, Foffani no repite a Benjamin como una consigna, sino que se remonta, *a través* de Benjamin y de Baudelaire, al primer texto anticipatorio de la modernidad, a “El hombre de la multitud”, de Poe, que analiza con agudeza para alcanzar algo así como la escena moderna primordial y para ir, desde ella, más allá, a otro origen. Que no supone, como es previsible, llegar a la lectura de *El Capital* de Marx, sino también a la obra de un sociólogo heterodoxo que influyó en varios miembros de la escuela de Frankfurt, como Lúkacs, Kracauer o el propio Benjamin: Georg Simmel.

Foffani advierte que Simmel había descrito aquello que la teoría marxiana no pudo habilitar: ¿cómo se caracteriza una teoría social del dinero? ¿cómo se vive la vida cotidiana en una economía capitalista? Con la lectura analítica de *Filosofía del dinero* de Simmel y con su artículo señero, “Las grandes ciudades y la vida intelectual”, unido al antecedente del libro de Ferdinand Tönnies, *Comunidad y sociedad*, el crítico reconstruye la escena originaria, la ciudad que es a la vez el escenario primordial de la modernidad y la sede del dinero de la sociedad capitalista, en sus más sutiles implicancias. A partir de allí, se ocupa del tema central: la situación del mayor poeta latinoamericano, que es la del artista que proviene de una sociedad del capitalismo periférico y que es, asimismo, una artista en situación de carencia, en progresiva pauperización a causa de la falta de dinero en la ciudad moderna. Ese dinero que es el móvil, el dios, la potencia del capital.

Excurso: El artista del hambre

La confluencia del sujeto imaginario de la poesía de César Vallejo y la figura autoral que se deriva de su correspondencia aumentan el significado del hambre como recurrencia traumática en toda su obra.¹ No es el único trauma que convoca su imaginario: también lo es la cárcel, por aquellos 112 días de prisión en Trujillo entre 1920 y 1921, cuando el poeta fue acusado como uno de los instigadores de desórdenes públicos en un confuso episodio en los que se vio involucrado. De ese injusto castigo Vallejo sale con libertad provisional y ante los rumores de que el proceso judicial puede abrirse otra vez, parte a Europa en julio de 1923. Allí, en París, escribe algunas crónicas para diarios peruanos cuyo pago se difiere y demora; se entera de la muerte de su padre al año siguiente y, con una nostalgia desgarrada por su tierra natal, vive como si fuera un exiliado que busca con desesperación, sin conseguirlo, medios de subsistencia. Pronto se halla en una situación calamitosa además de enfermarse de malestares intestinales. Tan sólo medio año después de su estancia en París, el 31 de enero de 1924, le escribe a Pablo Abril de Vivero, solicitándole algo de dinero mientras aguarda la paga intermitente que llega de América, esta frase lapidaria: “Me hallo sin un céntimo, *completamente pobre*” (Vallejo 2011: 115. Indicamos sólo número de página en las citas siguientes de este libro). El 19 de octubre de 1924 le cuenta que está internado en *La Charité* a causa de hemorragias intestinales y que llora como un niño por cualquier motivo. Y agrega: “Dentro de seis u ocho días más creo que saldré del hospital según dice el médico. En la calle me aguarda la vida, lista, sin duda, a golpearme a su antojo” (128). Y el 5 de noviembre escribe: “La noche del domingo 27, pudo haber sido fatal. ¡Horrible! (...). Hay dolores que espantan, y la muerte es un hecho evidente, pavoroso. Hay gente dura de corazón, y uno puede morir de miseria”. Y así mes a mes, año tras año, progresa el registro de la calamidad 8 (129). Como el 30 de mayo de 1928: “Le escribo en un estado de ánimo horrible. (...). Estoy hecho un cadáver. No puedo ya ni pensar (...). Estoy en la miseria absoluta y perezco de debilidad” (245) o el 12 de mayo de 1929: “En cuanto a mí, sigo marcando el paso en el mismo punto de siempre. Mi dilema es el de todos los días: o me vendo o me arruino. Y aquí me he plantado porque ya me estoy arruinando. Van a ser seis años que salí de América, ¡y cero!” (261). La novia de un amigo suyo, Rosarito Sánchez, lo recordó nostálgico de la tierra natal, imposibilitado de volver, taciturno, triste: “No tenía dinero, *prácticamente se moría de hambre...*”, afirma (32).

Ruth Tsoffar indaga en el *Libro de Rut*, del *Antiguo Testamento*, la representación textual del trauma del hambre: se trata de una experiencia avasalladora que pone en jaque los vínculos del propio cuerpo con la naturaleza, con la moral y con el propio espacio vital. Así, la representación del trauma del hambre se relaciona menos con la experiencia que con la memorización de esa experiencia en su literal y persistente manifestación en una imagen recurrente (Tsoffar 2007). Lo que nos interesa retener de esta conclusión, no es su carácter de ocurrencia en la memoria sino la dimensión imaginaria en la que se manifiesta el trauma y que en Vallejo se cifra en las dos dimensiones antedichas. No se

¹He desarrollado las relaciones entre el sujeto imaginario de la poesía y la figura de autor en el libro *El fantasma de un nombre (poesía, imaginario, vida)* (Monteleone 2016).

trata de negar el terrible peso de la experiencia vivida, sino de la capacidad de transmutar el trauma en imagen. En Vallejo dicha transmutación es poética. No sólo porque su correspondencia la manifiesta sino también porque el poeta la modeliza. Por esa razón Enrique Foffani, al estudiar la *Correspondencia completa* en la edición aumentada al cuidado de Jesús Cabel, llamó a Vallejo como el cuento “*Der Hungerkünstler*” de Franz Kafka: “el artista del hambre” y señala que en una misma superficie “el hambre y la enfermedad hacen de signos en una escritura ya escrita” (Foffani 2018: 357). La dimensión de la experiencia no es menor a la dimensión del arte y Vallejo transfigura en él aquello que como imagen retorna en el trauma; se trataría entonces del mismo *retorno* que representa la *rueda* del título de su poema “La rueda del hambriento”, que comienza: “Por entre mis propios dientes salgo humeando, / dando voces, pujando, / bajándome los pantalones... / Váca mi estómago, váca mi yeyuno, / la miseria me saca por entre mis propios dientes, / cogido por un palito por el puño de la camisa” (Vallejo 2010: 322). La imagen del cuerpo se compromete en el hambre: un cuerpo humillado, reducido, cuya delgadez roza la caricatura (“cogido por un palito por el puño de la camisa”) y cuyos órganos digestivos (“Váca mi estómago, / váca mi yeyuno”) están vacíos. Esta figura del hambre del poema parece sostenida por el cuerpo del autor, y entre una y otra imagen la escritura refuerza su contundencia. Como si el poema mismo previera este movimiento, a la imagen del hambre como tema en la poesía de Vallejo de inmediato se le une el relato de las penurias pasadas por el poeta en París. Así, la nota 102 correspondiente al poema “La rueda del hambriento”, en la edición de Antonio Merino que aquí citamos, afirma: “El poema parece bastante autobiográfico. Ernesto More narra algunos de los ‘horrores’ vividos por Vallejo” (Vallejo 2010: 561). Y a continuación resume una frase muy citada del texto biográfico, “testimonial”, *Vallejo, en la encrucijada del drama peruano*, de Ernesto More Villanueva, gran amigo de Vallejo:

No teniendo recursos para pagar una habitación, solía tomar el metro –para lo cual era suficiente adquirir un billete por unos cuantos céntimos– en el que podía descansar y dormir dos o tres horas, tomando conexiones, hasta la hora en que cesa el servicio: la una de la mañana en esos tiempos. Y después era el deambular por los bulevares, el reposar en los bancos de los paseos, de los que era echado por la policía” (More 1968: 153).

Esa “rueda del hambriento” puede ser leída entonces como una *vuelta* del sujeto que una y otra vez regresa –de la experiencia a la imagen y de la imagen al ritmo– al vívido trauma del hambre, que es también el lugar del poeta en el capitalismo inmediatamente anterior de la Segunda Guerra. Puesto que el hambre no solo se evoca, también se profetiza; no solo es memoria, también es prospección. Y el trauma no solo se recuerda, también se proyecta como muerte posible o como la repetición de la esterilidad. Esa confluencia de tiempos es ejemplar en los célebres versos del poema “Piedra negra sobre piedra blanca”: “Me *moriré* en París con aguacero / un día del que *tengo ya el recuerdo*” pero también en la correspondencia. El 12 de setiembre de 1927 escribe:

Hasta ahora vivo sumido en un paréntesis provisorio, a las puertas siempre de otro género de existencia, que, como repito, no llega nunca. Todo lo tomo así: con el carácter

provisional. (...). Empiezo a preferir la miseria definitiva, antes que sostenerme en tan equívoca y temblorosa inseguridad del porvenir. (...). Yo he nacido para pobre de solemnidad y cuanto haga yo en contra será, como lo ha sido hasta ahora, estéril. Me parece que esto no es literatura, porque parto de la realidad y apunto a la realidad (225).

Ese estar en el paréntesis provisorio es una situación intermediaria, entre-dos, como en el poema “Traspié entre dos estrellas” en el cual aparece aquel amado que todo lo pierde y no puede saciarse, el “pobre pobre” y en el cual los enunciados del cristianismo (“amado sea”, “bienaventurados los que tengan hambre y sed de justicia porque ellos serán saciados”) se delimitan en el vacío concreto del hambre: “¡Amado sea aquel que tiene chinchas, / el que lleva el zapato roto bajo la lluvia, / el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas, / (...)! / ¡Amado sea / el que tiene hambre o sed, pero no tiene / hambre con qué saciar toda su sed, / ni sed con qué saciar todas sus hambres” (Vallejo 2010: 373).

El poeta pobre

El hambre es, entonces, un núcleo imaginario que persiste y se actualiza en el cuerpo del poeta y en el cuerpo del poema. Como observó lúcidamente Foffani, mientras advierte que en la correspondencia junto al *pathos* del hambriento también puede hallarse la dignidad del escritor en la autoironía y la autoparodia lúcida para luchar contra la economía del capital, en Vallejo la indigencia que prueban sus cartas tiene una correlación con el discurso poético: “fomenta una semiosis interna basada en una economía de recursos que es siempre objeto de recapitalizaciones de sentido. Un poeta pobre recicla, vuelve a invertir en lo ya escrito y extrae de él un rédito retórico efectivo en términos pragmáticos de persuasión” (Foffani 2016: 327). Pero a la vez el hambre que efectivamente *sufre* el autor en los días del epistolario, fue siempre un motivo recurrente en la poesía de Vallejo, tal como lo demostró Giovanni Meo Zilio (1992) en su clásico y pormenorizado recuento temático. A tal punto que dicho trauma también obró, en parte, menos como memoria que como presentimiento. ¿No es, acaso, el pan la contraparte del hambre? ¿Aquel pan otorgado en el yantar, comido el pan de la eucaristía y el pan familiar de aquella madre que fue en el poema XXIII de *Trilce* comparada con una panadería cálida que proporciona alimentos, la “tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre” y los cuatro hijos como “cuatro gorgas” que fueron sus “mendigos”? ¿No es la madre que falta un hambre capital, interminable y no es ella la que transforma la cárcel –el otro trauma– en abrazo, como en *Trilce*? Así el sujeto Vallejo, el hifalto –el hijo de la falta ya que no el hidalgo– es interpretado por el poeta Hans Magnus Enzensberger como la “víctima de sus presentimientos”: “Las enfermedades de las cuales sufrió Vallejo eran desconocidas en la medicina. Una de ellas se llamó España, y la otra, una enfermedad muy vieja y venerable, contra la cual no había ningún remedio: el hambre. El Viernes Santo del año de 1938 Vallejo murió de hambre” (Enzensberger 1974: 74).

Pero este poeta minusválido que acaba sus días en París herido mortalmente por la pobreza, este poeta de una lucidez apabullante y de una altísima consciencia social, es

el mismo que realiza en la lengua la mayor revolución poética del siglo y cuyo correlato es también la radical transformación de las formas de subjetividad que anunció Rimbaud con el *Je est un autre*. ¿Cómo es posible que este pasaje haya ocurrido y cómo hay que describir las sucesivas y complejas mediaciones para que tenga lugar? El libro de Foffani lo explica, lo analiza, lo describe, lo vuelve evidente y concreto. Pero lo hace con un método que no puede cristalizarse, que no puede fijarse, que no puede tomar el poema como un documento referencial ni la biografía como una justificación. Antes el estudioso ha recorrido toda la bibliografía vallejana, ha leído “todos los libros”: no sólo las obras de Vallejo, las ediciones relevantes, las notas y los prólogos de los mejores editores; no solo los ademanes críticos de algunos de sus maestros, como Rafael Gutiérrez Girardot, Emil Volek, Saúl Yurkievich, Nicolás Rosa, David Lagmanovich, Enrique Pezzoni, Susana Zanetti, Ana María Barrenechea; no solo el diálogo con todos sus pares, sino también la generosa referencia a los que los precedieron, que cita, convoca, discute, glosa, asume, comenta, en una vasta comunidad que está presente en cada página y que jamás olvida. Con ese acervo, en diálogo constante, Foffani explica a Vallejo pero jamás lo cristaliza; lo hace en movimiento, en su dinamismo, lo describe como un poeta que atraviesa múltiples encrucijadas y contradicciones, como un sujeto en tensión: Vallejo es un serrano, un cholo, un poeta de raíz campesina en la gran ciudad; es un marxista que proviene del catolicismo y que alcanza, a través de una ideología de reivindicación social, una utopía proletario-mesiánica; es un lúcido testigo de la modernidad, un adelantado en la sociedad metropolitana que proviene de una comunidad precapitalista; es la víctima de la carencia en la ciudad, que se apropia de la carencia misma para transmutarla en una utopía contracapitalista; es un sujeto huérfano cuya falta se traduce en la ciudad moderna como falta de dinero; es un sujeto en el cual se procesa la cultura originaria del indigenismo y la cultura del pasado del barroco colonial, al mismo tiempo fiel al español andino y al extrañamiento de la lengua hasta el hermetismo, que nunca transige con la transparencia del sentido; es el poeta de una subjetividad arrasada por el dolor y el suplicio del cuerpo físico que, a la vez, es un gran ironista que salva su dignidad del oprobio y la humillación; es el nostálgico de la madre que asimismo deserta para siempre de su lugar natal y que transforma el lenguaje en el exilio de la lengua materna como un proceso de desmadre lingüístico. Estas encrucijadas, estas tensiones no son las únicas –menciono sólo algunas– pero todas ellas se entrelazan minuciosamente en el análisis de Enrique Foffani.

Oro y teología

Hay algo mucho más sorprendente aún en este volumen: el trabajo interpretativo sobre la materialidad del poema en la materialidad de la lengua y, en paralelo, la noción de que esa materialidad de la lengua tiene un correlato en la materialidad de la mercancía, que se proyecta como fantasmagoría y como alegoría y cuyo índice de equivalencia universal es el dinero. Desde aquellos análisis que Ángel Rama hizo de Rubén Darío, de los dípticos seriados de Martí o de la poesía de Antonio Ramos Sucre, no vislumbraba en la crítica de poesía latinoamericana –la poesía entendida como fenómeno discursivo y con todas las determinaciones históricas de una sociedad en particular– no recuerdo desde

aquellos notables análisis de Rama, decía, una mejor andadura conceptual para describir el complejísimo pasaje y las contigüidades entre la escritura concreta del verso en sus aspectos constructivos y sus analogías significantes en el campo simbólico-social. Foffani ejemplifica en Vallejo un análisis materialista del imaginario poético y, al mismo tiempo, una materialización del significante en la enunciación del poema, porque su contexto de emergencia es, justamente, la del poeta en el capitalismo, la del poeta que expone una subjetividad en la relación entre lenguaje y economía. Eso es evidente, por ejemplo, cuando el crítico analiza, a lo largo de ciento cincuenta páginas de una meticulosidad iluminada y en toda la obra poética de Vallejo, libro a libro, el imaginario del oro en cinco fórmulas acuñadas, en cinco enunciados líricos: el oro absurdo, el oro negro, el oro en desgracia, la “cantidad enorme de dinero que cuesta ser pobre” y el oro mismo que será entonces “de oro”. O bien analiza la relación del guano, la “simple calabrina tesórea” que producían las aves marinas, como fuente de riqueza en la historia económica del Perú, devenido analógicamente materia del imaginario poético en el espacio simbólico de *Trilce*. La sorprendente sutileza de esta relación, desde lo temático a lo filológico, desde la política del ritmo a la economía política, desde el topos al tópico, atravesado por un diálogo acuciante con Mariátegui tanto como con Mallarmé, produce una serie de homologías y equivalencias sorprendentes –por ejemplo, la razonada fundamentación crítica acerca de la descomposición del guano y la descomposición de la lengua poética en *Trilce*– que aventuran una hipótesis que también comparto: la materia, atravesada por una fuerza nominadora, *resiste* como tal en lo que la refiere como aquello que formaliza el nombre.

El poema abre el vacío para que la materia tenga lugar: *otro* lugar. Las palabras hallarían en la materia su materialidad primera y podrían ofrecer en ese intersticio el espacio de una coalescencia en la imagen. De ese modo el poema es, respecto de la materia, el sitio intersticial donde lo real y lo imaginario confluyen.² Pero este libro de Foffani complejiza esa hipótesis porque la vuelve social: la materia no es virginal, la materia no está afuera de los procesos de transmutación económica, la materia es pasible de ser transformada en mercancía y ésta en dinero y, a la vez, el dinero es un signo que no sólo se enfrenta al signo del poema, sino que también incrusta en el poema los restos del lenguaje técnico-económico.

Pero Enrique Foffani no sólo lee la poesía de Vallejo en el marco de una economía política, también la lee en el marco de una teología cristiana, ya que, como señala, tanto Baudelaire como Vallejo –poetas de formación católica– ligan el dinero al pecado original y el sentimiento de culpa se reúne con una deuda y con una falta. El análisis de estos desplazamientos de intercambios simbólicos en la estructura formal de la obra de arte, atravesada por esa concepción del dinero en el artista católico, es similar a la que puede verse, por ejemplo, en la cinematografía de otro artista católico, Robert Bresson. La relación entre el dinero y el relato cinematográfico, en el cual el primer plano de los

²He analizado este aspecto en mi trabajo “Materia e imaginario poético” (Monteleone 2011.)

billetes como objeto de delito obra como un signo ominoso, puede verse de un modo ostensible no sólo en la renombrada *Pickpocket (El carterista)*, de 1959, sino en su última película: *L'argent (El dinero)*, de 1983, basada en un cuento de Tólstoi (“El cupón falso”), en la cual la puesta en escena puntuada por la aparición formal del dinero que va sumiendo a los que lo tocan en la delincuencia y el crimen, se interpreta no sólo como dominación y alienación, sino también como el mal, del mismo modo en la que aparece, tal como la describe Foffani, como emblema de *Trilce*: un sujeto que por el dinero cae en desgracia y el dinero como des-gracia: “ligando la pérdida de la gracia con el oro que sigue funcionando como una metáfora de la riqueza perdida” y abriendo la escena a la mercancía-dinero “sin desvincular de su discurso el sentido teológico”.

Un gobelino barroco

Para la eficacia de este libro no sólo se necesita esa inteligencia crítica y esa sensibilidad solidaria con su objeto –que es también un objeto de amor– sino es necesario el recurso del método. Ese método, que no responde a ninguna formalización sino a un espesor concreto, se despliega en esas páginas de apretada tipografía como un tapiz: la escritura crítica de Enrique Foffani es algo así como un “gobelino barroco”: los párrafos pueden tener una página y media, hasta dos páginas o un poco más, en los que los hilos argumentativos y demostrativos se van entretejiendo, anudándose unos en otros, proliferando a través de puntos nodales que abren otros y luego otros y que luego vuelven sobre sí mismos, para encontrarse en otro lugar que perfecciona el deslumbrante espesor del tejido. Pero este tapiz barroco de su crítica también puede mirarse verticalmente, yendo con la vista desde el principio al final, leyendo el conjunto del libro. Así se verá lo que ocurre al contemplar el gobelino: el detalle se vuelve patrón que, a la vez, se repite y se magnifica y todo el conjunto produce una poderosa sensación de totalidad. “Esto es, totalmente, César Vallejo”, siente el lector de este volumen. Pero, a la vez, cuando la vista se posa en uno u otro motivo, cada uno de ellos se incrementa, y entonces cada elemento torna a explicarse en el contexto que lo contiene, lo enmarca, lo refiere otra vez, más y mejor, y así lo multiplica. Y si el lector, en cambio, sigue horizontalmente la trama del gobelino en sus secuencias y sus nudos, se encuentra con una interminable serie de significantes que Foffani sabe hallar de un modo asombroso. Lo hace en la vida cotidiana, lo hace en sus mensajes privados y lo vislumbra en todo lo que toca, como buen barroco: las palabras en las palabras significan en todo su despliegue irisado, en sus morfemas, en sus sentidos, en sus derivas; las palabras crean sus familias léxicas, sus reverberancias súbitas, sus resonancias etimológicas, fonológicas, fonemáticas, semióticas, polifónicas, anfibológicas. Apenas citaré dos de las decenas de iluminaciones del libro: “el fonema *or* liga el orín y el oro a la boca, a su cavidad oral, a la boca que habla (que recuerda) y a la boca que come”. O bien; “al poder del dinero se le opone el poder del afecto. Otra paradoja: si el dinero falta afecta y el afecto desafecta al sujeto de la falta”.

Enrique Foffani es un crítico que conoce los resortes de la oralidad y descubre, como un saber que se cruza en la trama, los adagios, las paremias, los refranes que pueblan su propio discurso crítico y se enlazan en el discurso poético. Otros tres ejemplos al

respecto: “En Lima también la muerte lima la vida y se lima en la letra que leeremos muchos años después: ‘La letra con sangre entra’”. O bien: “es el arte del usufructo: una suerte de ‘de paso cañazo’ de la oportunidad, un *kairós* interesado en recoger provecho propio” o, en fin, la comprensión del verso de Vallejo “la moneda suena 69 veces púnicas” porque en la oralidad popular el dinero es “contante y sonante”. Creo que no hay mejor tratamiento para la palabra poética de Vallejo, que trabaja en las capas superpuestas de la lengua y produce su propio palimpsesto en franco proceso de reciclaje.

Y si, finalmente, como frente a todo tapiz, uno posa la vista en algunas zonas especiales, hallará algo inesperado, algo inaudito, algún tesoro, unas líneas, a veces mínimas, que ofrecen toda una revelación, eso que agrega un sentido peculiar al marco general y que a veces incluso se halla en las notas al pie: puedo nombrar la relación con Leon Bloy y con la figura de Carlitos Chaplin; el estar afuera de la lengua castellana de las palabras *Trilce* y *guano*; la referencia de Lima como una nueva Bizancio para comprender un verso; la familia poética de los clowns, el trapequista y el saltimbanqui. La apoteosis de estos hallazgos se encuentra en el capítulo final “Lectura de un billete y una moneda: avatares de una paradoja”. Sólo Foffani puede reflexionar en un libro sobre *Vallejo y el dinero*, en un libro sobre el poeta pobre, el poeta necesitado, el poeta indigente, acerca de los alcances semiológicos del hecho único de que la efigie de César Vallejo haya quedado estampada en el billete de diez mil intis y en la moneda de veinte soles y sólo un crítico-poeta como él pudo señalar esa paradoja que estaba a la vista de todos, que está ahora en la tapa del libro y nadie, sin embargo, había señalado: “...un Vallejo que queda amonedado en el dinero contra el que su poesía trató de innumerables maneras de desagiar, de pulverizar a favor de otro valor que no sea el económico. En la historia de la poesía latinoamericana no hay mayor ironía que esta: que aparezca la efigie de Vallejo en el papel moneda”, escribe Foffani.

Por eso mismo este libro es profundamente político y no es necesario que reconstruyamos el contexto de su publicación, porque Enrique Foffani lo menciona explícitamente en esas conmovedoras palabras finales: “Después de tantos años me encontré con que el factor-dinero debía hablar en el discurso crítico, ante esta fase neoliberal que todos vivimos en carne propia en América Latina, la lengua del presente”. A través de la dolorosa relación del poeta con el dinero Foffani habla de una impugnación del capitalismo que confisca cuerpos y produce pobreza con esa paradoja que César Vallejo había cifrado en un verso genial: “la cantidad de dinero que cuesta el ser pobre”. Pero también habla de la respuesta de la poesía, que como dijo Enzensberger citado por Foffani, no puede transformarse en mercancía, no existe ningún “mercado de la poesía” y es el único producto de la actividad intelectual humana inmune a cualquier intento de explotación comercial. La poesía es la utopía de lo no intercambiable. Un espacio donde todo trabajo, el trabajo poético, no redunde en ganancia sino en incesante pérdida, gasto sin rumbo, donación, exceso en perpetua resta. Porque en el espacio poético no es posible ahorrar ni ganar, sino decir, que es una multiplicación, una pluralidad, no un menoscabo ni una reducción. En la poesía nadie llega a empobrecerse ni a quitar ni a cortar o a pedir más por menos, sino a dar todo de sí en cada poema y a derrochar el oro de la lengua y así multiplicarlo como un eco y a ofrecer entonces un contradiscurso a la usura y a la ganancia del interés compuesto.

Por eso Foffani, el crítico-poeta del poeta-pobre, hizo en este libro lo único que puede hacerle: lo enriquece. Enrique enriquece, Enrique Foffani es, como su nombre lo indica, el enriquecedor de César Vallejo.

Referencias bibliográficas

Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften*, I, T. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Enzensberger, H. M. (1974). Vallejo: víctima de sus presentimientos. En J. Ortega (Ed.), *César Vallejo* (pp. 65-74). Madrid: Taurus.

Foffani, E. (2016). El epistolario de César Vallejo. Breves notas sobre las relaciones entre poesía y dinero. En A. Echevarría y G. Flores Heredia (Eds.), *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 319-333). Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

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

Meo Zilio, G. (1992). El lenguaje poético de César Vallejo desde Los heraldos negros hasta España, aparta de mí este cáliz, visto a la luz de los resultados computacionales. En C. Vallejo, *Obra poética* (pp. 621-660). Colección Archivos, 4. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Monteleone, J. (2011). Materia e imaginario poético. En R. Antelo y L. Reales (Orgs.), *Argentina: texto tempo movimiento* (pp. 138-149). Santa Catarina: Letras Contemporáneas.

Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre (poesía, imaginario, vida)*. Rosario: Nube Negra / Paradoxa.

More, E. (1968). *César Vallejo en la encrucijada del drama peruano*. Lima: Bendezú.

Tsoffar, R. (2007). The Trauma of Otherness and Hunger: Ruth and Lot's Daughters. *Women in Judaism: A Multidisciplinary E-Journal*, 5 (1). Disponible en <https://wjudaism.library.utoronto.ca/index.php/wjudaism/article/view/3178>

Vallejo, C. (2010). *Poesía completa*. (Ed. A. Merino). Madrid: Akal.

Vallejo, C. (2011). *Correspondencia completa*. (Ed. J. Cabel). Madrid: Pre-textos.