

## ESPACIOS Y AUSENCIAS: DESARRAIGO Y TRAGEDIA DEL EXILIO EN CÉSAR VALLEJO Y EUGENIO MONTALE

### *Spaces and Absences: Being Uprooted and Tragedy of Exile in César Vallejo and Eugenio Montale*

María Virginia DI PIETRO  
*Universidad Nacional de la Plata*  
*mv.dipietro@hotmail.com*

Recibido: abril de 2017; Aceptado: septiembre de 2017;  
Publicado: diciembre de 2017

Ref. Bibl. MARÍA VIRGINIA DI PIETRO. ESPACIOS Y AUSENCIAS: DESARRAIGO Y TRAGEDIA DEL EXILIO EN CÉSAR VALLEJO Y EUGENIO MONTALE. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 7 (2017), 175-194

RESUMEN: César Vallejo (1892-1938) y Eugenio Montale (1896-1981) han renovado la tradición lírica y la han fusionado con elementos e ideas modernas; ambos fueron permeables a los mismos acontecimientos históricos que sacudieron a Europa y a América, pero han conservado un resabio de las tradiciones propias de las regiones donde se criaron (Perú para Vallejo, Italia para Montale); también experimentaron las consecuencias producidas por los cambios políticos. Por último, los dos han sido asociados en algún momento de la producción poética con el Hermetismo. Todos estos aspectos han proporcionado un fundamento para abordar algunos poemas de Vallejo y Montale que tratan el tema de la ausencia y de la casa, por un lado, como espacio interior, así como en relación a las ausencias, a los lazos afectivos y al recuerdo.

*Palabras clave:* Exilio; César Vallejo; Eugenio Montale; Espacio; Infancia.

ABSTRACT: César Vallejo (1892-1938) and Eugenio Montale (1896-1981) have brought up to date the lyric tradition and have merged it with new ideas and elements. Both writers were influenced by the same historic events that shook Europe and America. Nevertheless, they have been able to keep a hint of their own regional traditions: Vallejo from Peru, where he grew up, and Montale from Italy. They also bore the consequences of political changes. Finally, during their poetic production both writers have been associated with Hermetism.

Considering all these aspects, we are able to approach some of Vallejo's and Montale's poems about absence and home as inner space and memory, on the one hand, and in connection to absences, emotional ties and reminiscences, on the other hand.

*Key words:* Exile; César Vallejo; Eugenio Montale; Space; Childhood.

Las literaturas emergentes a principios del siglo XX han sido conformadas por un fuerte contenido político, puesto que la permeabilidad del texto artístico funciona como testigo portador del clima revolucionario y contestatario con el que se identifica el Novecientos. De esta manera, los acontecimientos producidos en ese periodo (las guerras mundiales, las diferentes revoluciones, los desafíos frente a todos los cambios vertiginosos del progreso) han conducido al hombre a un continuo estado de inquietud y de crisis existencial. Asimismo, el panorama político también manifiesta una serie de acontecimientos que frecuentemente impelen a las personas comprometidas a elegir el exilio como única vía de salvación.

Por otra parte, la casa representa mucho más que la construcción física material. Se proyecta simbólicamente como el ámbito en donde se concentran experiencias, costumbres, tradiciones y vivencias familiares, es decir, cuestiones intrínsecamente identitarias; y hasta podríamos arriesgarnos un poco más allá si nos centramos en la idea freudiana de la casa como expresión del «yo» psíquico.

César Vallejo (1892-1938)<sup>1</sup> respiró el clima vanguardista de principios del siglo XX a pesar de no haberse identificado con ninguna de sus manifestaciones, como explica Raúl Hernández Novás:

Si el paradigma de escritor latinoamericano de vanguardia puede ser Vicente Huidobro, quien convive con los vanguardismos europeos, se impregna de ellos e incluso llega a fundar un movimiento propio –el

1. Escritor peruano autor de obras destacadas de la lírica moderna entre las que se pueden citar *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *Poemas humanos* (1939). Desde 1923 se radicó en París hasta su muerte.

creacionismo— con toda la serie de actitudes acompañantes (lanzamiento de manifiestos, redacción de credos estéticos y artes poéticas, etc.), la atipicidad del vanguardismo de Vallejo resalta en la comparación. Su conocimiento de los vanguardismos europeos en el momento de *Trilce* debió de ser muy incompleto. No fundó movimientos, ni lanzó manifiestos, no elaboró poéticas explícitas ni puede hallarse en su poesía un código de recursos inequívocamente nuevos (Hernández Novás 1988, 12).

Eugenio Montale (1896-1981)<sup>2</sup> tampoco se ha identificado explícitamente con ninguna de las nuevas manifestaciones artísticas, aunque la crítica literaria, hasta hace unas décadas, lo ha asociado con el Hermetismo. Sin embargo, las últimas perspectivas críticas han destacado en el escritor italiano una mayor cercanía en sus producciones con el enfoque tradicional, identificándolo con el denominado «Clasicismo moderno»<sup>3</sup>, tal el caso de Tiziana de Rogatis (2002), quien ha construido una constelación temática donde Montale seguiría la línea literaria del escritor inglés T. S. Elliot.

Ambos poetas renuevan la tradición lírica y la fusionan con elementos e ideas modernas, propias del siglo, dado que César Vallejo, por su parte, ha vinculado su poética con la tradición americana y barroca española, aunque introduce fuertes innovaciones.

Ahora bien, ¿por qué comparar a estos dos reconocidos poetas del 900? Desde el punto de vista cronológico, ambos fueron contemporáneos, aunque no se conocieron y fueron permeables a los mismos acontecimientos históricos que sacudieron a Europa y a América. Además, ambos poetas han conservado un resabio de las tradiciones propias de los países donde se criaron (Perú para César Vallejo, Italia para Eugenio Montale); también experimentaron las consecuencias producidas por los cambios políticos, ya sea en carne propia como ha sido el caso de Vallejo, ya sea en la de amigos como fue el caso de Montale. Por último, los dos han sido asociados en algún momento de su producción poética con el citado Hermetismo.

2. Poeta italiano galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1975, es autor de una prolífica producción lírica donde manifiesta su preocupación filosófica y su retorno al mundo dantesco, así como su fuerte rechazo frente a la industrialización. Entre sus obras más relevantes se encuentran *Ossi di seppia* (1925), *Le occasioni* (1939), *La bufera e altro* (1956).

3. Giulio Ferroni ha definido a Montale como «clásico moderno» pues se perfila como un intelectual donde la dimensión «moderna» parece organizarse en un marco «clásico», dado que ha utilizado la tradición poética confrontándola con las propuestas estilísticas propias del léxico moderno, buscando en las cosas y en las palabras las marcas de la condición humana y social. En síntesis, Montale como «clásico moderno» ha alcanzado un perfecto equilibrio entre la tradición literaria y su relectura en el pensamiento contemporáneo.

Todos estos aspectos han proporcionado un fundamento para abordar algunos poemas de Vallejo que tratan el tema de la ausencia y de la casa, por un lado, como espacio interior y de recuerdo en el poema XXVII de *Trilce*, y también la representación de la casa en relación a las ausencias, a los lazos afectivos y al recuerdo en el LXI del mismo poemario. El texto en prosa «No vive ya nadie...» aportará algunos matices fundamentales para el análisis.

Por otra parte, destacan los temas del exilio y del desarraigo en otros tres poemas: «De todo esto soy el único que parte...» (París, 1936), «Hasta el día en que vuelva» y «Hoy me gusta la vida mucho menos...».

Estas expresiones poéticas de César Vallejo serán comparadas con tres poemas de Eugenio Montale que abordan problemáticas similares en cuanto al tema de la memoria en relación al espacio físico de la casa (*La casa dei doganieri*, «La casa de los aduaneros») y los otros dos referidos específicamente al exilio de dos mujeres hebreas que deben huir de Italia después de la promulgación de las leyes antisemitas, en el año 1938 (*A Liuba che parte*, «A Liuba que parte» y «Dora Markus»).

## 1. LA CASA COMO RECUERDO

A partir del siglo XIX con el determinismo geográfico balzaquiano, la casa se ha reformulado como símbolo de la personalidad de sus habitantes aunque la asociación del hombre con su entorno espacial se profundizó luego con las interpretaciones de la psicología moderna donde la casa se transforma en representación del «yo» psíquico.

Vallejo construye este espacio familiar y cotidiano como figura del recuerdo de épocas y personas amadas que ya no están, ausencias que fueron devoradas por el tiempo. Esta afirmación sustenta el abordaje analítico del poema XXVI de *Trilce*, «Me da miedo ese chorro», donde el poeta ha dibujado imágenes a partir de los recuerdos de las experiencias vividas en esa casa. La primera estrofa introduce la imagen metafórica del «chorro», que a continuación explica «buen recuerdo, señor fuerte, implacable cruel dulzor».

Me da miedo ese chorro,  
buen recuerdo, señor fuerte, implacable  
cruel dulzor. Me da miedo.  
En esta casa me da entero bien, entero  
lugar para este no saber dónde estar.

No entremos. Me da miedo este favor  
de tornar por minutos, por puentes volados.  
Yo no avanzo, señor dulce,

recuerdo valeroso, triste  
esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,  
me da muertes de azogue, y obtura  
con plomo mis tomas  
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,  
dame miedo, pavor.  
Recuerdo valeroso, yo no avanzo,  
rubio y triste esqueleto, silba, silba (Vallejo 2008, 305).

Pero estas explicaciones de la figura retórica se encierran a través de una frase que sirve como marco: «Me da miedo». Alude a la correntada de recuerdos que irrumpen como un aluvión a la memoria y generan temor.

Las definiciones atribuidas al «chorro» se exponen a través de una enumeración ascendente que va inclinando al lector desde una mirada pacífica («buen recuerdo») hacia un sentido más peligroso y temible («señor fuerte»), las figuras antitéticas mantienen el equilibrio entre la primera y la última expresión, sin embargo, resulta determinante la figura que remata poéticamente la descripción de esa fuerte presencia arrolladora de imágenes recordadas; alude a algo que se impone y que produce dolor e inquietud, «implacable cruel dulzor». Con el oxímoron se abre una visión más dramática de esos «espacios» visitados por el poeta que le producen al mismo tiempo dulzura y dolor. De ahí la presencia del miedo a partir del cual emerge una sensación que lo supera y teme no poder dominar. Sin embargo, la estrofa se cierra con la afirmación de que «esta casa me da entero bien»; se concentra así en el temor a los recuerdos generados por la visita a esa casa, a ese ámbito que desborda de experiencias vividas y traen en su «nostos» dolor y temor por los sentimientos que han suscitado.

Así se explican los versos de la segunda estrofa: «No entremos». No abramos esa muralla que contiene los «chorros» del recuerdo. No desea permitir que inunde el interior la memoria de las cosas pasadas, vividas en ese ámbito determinado porque posiblemente no las pueda manejar. La ruptura del ritmo del primer verso encierra la expresión de un estado anímico inquieto, nervioso y deja al descubierto un diálogo interior turbulento, tormentoso: «No entremos. Me da miedo este favor...».

Así como la expresión del miedo se une al «chorro» de recuerdos en la estrofa inicial, en este caso existe una decisión de resistir y no dejarse dominar por esas imágenes dolorosas del pasado que posiblemente le impidan al «yo» ser dueño de sí mismo. Pero el poeta enriquece la imagen del recuerdo con nuevas metáforas: se lo denomina «señor dulce», no ya

«fuerte», y el «recuerdo» pasa a ser «valeroso», virtud que él en este momento no posee dado que lo inunda el temor a enfrentarse con esas imágenes interiores que lo desestabilizan. Agrega en esta nueva enumeración de definiciones del recuerdo la imagen del «esqueleto», que ha definido como triste y cantor.

El recuerdo asume de esta manera la función de «cantar». No es el «yo» poético el que «canta», porque éste está dominado por el miedo. Es el mismo recuerdo que, ya depurado por la muerte (esqueleto), recibe la proyección de la capacidad del «yo» de transmitir sus emociones. La imagen barroca del esqueleto se ha actualizado con la carga de la visión psicoanalítica. Representa un despertar de recuerdos que permanecían muertos como los esqueletos y que ahora, con el chorro de imágenes generadas por esa casa, despierta y canta.

La tercera estrofa se centra en la descripción del cúmulo de impresiones generadas por el espacio, en el adjetivo atribuido a la casa. La llama «encantada». Un contenido positivo, fabuloso, asociado al mundo infantil que se opone a la imagen siguiente, «me da muertes de azogue». Estos contrastes resultan esenciales en el estilo vallejiano. Alberto Escobar ha afirmado –refiriéndose a «Los pasos lejanos»– que se descubre en el poeta la construcción de una amplia estructura montada sobre esta mecánica de contrastes:

Ella (esta mecánica) supone, en lo fundamental, el contraste de elementos que, por lo regular, no constituye pareja concurrente, y que, en la superficie, suelen contradecirse; pero que, en la jerarquización poética, se asimilan y convienen en un régimen que, si bien no coincide con la lógica, en cambio excita la intuición y vigoriza el símbolo (Escobar 1973, 62).

Desde esta perspectiva, el contraste pone de manifiesto la inquietud interior, el cúmulo de sensaciones generadas por el recuerdo que son a la vez dulces y dolorosas. La casa encantada se asocia y contrapone a la imagen de «muertes de azogue». Todas las figuras metafóricas de hondo simbolismo confluyen en la última estrofa, que remata y sintetiza la idea final de la poesía: «El chorro que no sabe a cómo vamos», el aluvión de recuerdos que tiene vida propia y hace perder el dominio del «yo» interior, «dame miedo, pavor». Nueva enumeración que lleva al miedo a su intensidad más alta: el pavor. Repite su decisión de no avanzar y el «yo» cobarde, que tiene miedo, se opone al recuerdo «valeroso». Sin embargo, a pesar de su decisión de no avanzar, de no corporeizar los recuerdos en palabras, el «esqueleto», el recuerdo, irrumpe y «silba, silba». No alcanza el nivel de la palabra poética, pero las imágenes recordadas se imponen a través de una melodía interior intraducible. De esta manera, el poema manifiesta el tema de los recuerdos del pasado unido íntimamente a un espacio determinado.

Montale comunica una idea similar en un poema titulado «La casa de los aduaneros»<sup>4</sup>:

Tú no recuerdas la casa de los aduaneros  
sobre el saliente a pico en la escollera:  
desolada te aguarda desde el atardecer  
en que allí entró el enjambre de tus pensamientos  
y se detuvo inquieto.

Desde hace años el ábrego azota los viejos muros  
y el timbre de tu risa ya no es alegre:  
la brújula va al acaso enloquecida  
y el cálculo de los dados ya no cierra.  
Tú no recuerdas: otro tiempo perturba  
tu memoria; un hilo se devana.

Sujeto aún un cabo; mas se aleja  
la casa y sobre el techo la veleta  
ennegrecida gira sin piedad.  
Sujeto un cabo; mas tú estás sola,  
ni aquí respiras en la oscuridad.

¡Oh el horizonte en fuga, donde se enciende,  
aislada, la luz del petrolero!  
¿Es éste el paso? (Rebulle el oleaje  
todavía contra la peña acantilada...)  
Tú no recuerdas la casa de esta  
tarde mía. Y yo no sé quién parte y quién se queda (Montale 1997, 93).

Este poema fue escrito en el año 1930. Comparte con el texto de Vallejo el tema de la memoria y del recuerdo, unidos al espacio físico de la casa. Ambos poetas están recordando las experiencias vividas en ese ámbito. Particularmente, el poeta italiano no se habla a sí mismo, sino que se dirige a un «tú» femenino que ya no está físicamente junto a él, y la casa protege los recuerdos de las horas vividas por el poeta junto a la mujer en ese espacio determinado. En efecto, la personificación de la casa que «espera» ser recordada por el personaje femenino concentra la fugacidad del recuerdo. Sin embargo, el poeta ha logrado vencer la fragilidad de la memoria y conserva sus experiencias entre esas paredes. A diferencia de Vallejo, en este poema Montale utiliza la técnica romántica del diálogo con un «tú» ausente y mudo,

4. Esta poesía había sido publicada por primera vez en el número 39 de la revista *Italia letteraria* (1930). Más tarde el poeta la incluyó en *Le occasioni* (1939).

al estilo de Leopardi (interlocutores mudos como la luna, la amada muerta, etc.), que imprime al poema un tono trágico de soledad y fatalismo.

Tiziana De Rogatis (2002) ha explicado en este poema la alusión a Anna degli Uberti, una joven que murió tempranamente; a su vez la casa también es reconocida como un espacio desde donde los guardacostas vigilaban el paso de los barcos por las orillas de Liguria, lugar donde la familia del poeta solía descansar durante el verano. Los pensamientos de la mujer son asociados en este caso al movimiento del entramado convulso y agitado de un enjambre, representación similar al «chorro» vallejiano, dado que transmite la misma idea de «irrupción», de algo que pugna por hacer sentir su presencia y que hace ruido. El recuerdo se impone al yo poético de manera agitada, en pleno movimiento. Ambas imágenes transmiten la misma experiencia de fuerza y vitalismo.

La proyección de la soledad del poeta en la casa acentúa el aislamiento y el abandono en que ubica su estado anímico. Los «viejos muros» comunican el paso del tiempo que aleja los recuerdos del presente de las experiencias vividas en el pasado. La figura coincide con el «esqueleto» vallejiano. El recuerdo, representado en los muros roídos por la humedad, está deteriorado por el tiempo destructor, al igual que el cuerpo humano se destruye con el tiempo después de la muerte transformándose en esqueleto.

Por otra parte, la ausencia de la mujer se une a su falta de memoria: «tú no recuerdas», y aparece con la imagen metafórica del «cabo» como pensamiento y recuerdo. Sin embargo, en la tercera estrofa el «yo» lírico se confronta a la idea del olvido: «Sujeto aún un cabo». El hilo de la memoria de las experiencias vividas en esa casa es recuperado por el poeta que «aún» –adverbio temporal a través del cual irrumpe la fragilidad de la memoria– recuerda. Pero la imagen se aleja y el tiempo que pasa se reconoce en la «veleta que gira sin piedad». El mito de Ariadna viene a nuestra mente resemantizado. La veleta del techo es un *correlativo objetivo*, término técnico con el que se indica la presencia de palabras clave que encierran un contenido simbólico y que portan una relación directa del objeto con el mundo emocional, está presente en toda la poesía de Montale. En este caso, la veleta encierra el sentido del tiempo irrecuperable, por eso gira alocada. Está ennegrecida porque pasa el tiempo y las experiencias se tiñen de otros sufrimientos que les quitan nitidez. El «paso» («varco») que nombra deliberadamente el poeta alude al contacto entre memoria y presente. La poesía concluye con la presentación de una duda respecto de la existencia humana y del recuerdo. Quién va y quién se queda se refiere a la memoria, a la ausencia y a la muerte. Así la problemática existencial se materializa y asume una forma determinada.

De esta manera, la casa de los aduaneros abre la posibilidad del encuentro del poeta con el cúmulo de recuerdos permitiendo la recuperación de la memoria y del pasado. Vallejo siguió el mismo mecanismo: la casa abre sus puertas a la memoria y el cúmulo de recuerdos (*chorro, esqueleto*) se le imponen al poeta, pero con dolor, y, a pesar de no querer recibirlos, se instalan y «silban».

## 2. LA CASA COMO REPRESENTACIÓN DE LA INFANCIA

En el poema XVI de *Trilce*, Vallejo retorna a la temática de la casa unida a las ausencias, pero explícitamente ligadas a los lazos familiares y al recuerdo.

Esta noche desciendo del caballo,  
 ante la puerta de la casa, donde  
 me despedí con el cantar del gallo.  
 Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró  
 al hermano mayor, para que ensille  
 lomos que había yo montado en pelo,  
 por rúas y por cercas, niño aldeano;  
 el poyo en que dejé que se amarille al sol  
 mi adolorida infancia... ¿Y este duelo  
 que enmarca la portada?

Dios en la paz foránea,  
 estornuda, cual llamando también, el bruto;  
 husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,  
 relincha,  
 orejea a viva oreja.

Ha de velar papá rezando, y quizás  
 pensará se me hizo tarde.  
 Las hermanas, canturreando sus ilusiones  
 sencillas, bullosas,  
 en la labor para la fiesta que se acerca,  
 y ya no falta casi nada.

Espero, espero, el corazón  
 un huevo en su momento, que se obstruye.

Numerosa familia que dejamos  
 no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera  
 puso en el ara para que volviéramos.

Llamo de nuevo y nada.  
 Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal  
 relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,  
 y tan de lo más bien, que por fin  
 mi caballo acaba fatigado por cabecear  
 a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice  
 que está bien, que todo está bien (Vallejo 2008, 356-357).

A diferencia del poema XXVII anteriormente analizado, aquí la focalización de la casa se construye a través de experiencias puntuales y profundamente afectivas, porque los recuerdos de la infancia se vinculan indefectiblemente al espacio, tal como ha expresado Italo Calvino en su ensayo *La strada di San Giovanni*: «Porque ahora las dos edades se han fusionado en una, y esta edad es una sola cosa con los espacios que ya no son lugares ni nada» (1995, 8).

Cuando el «yo» recuerda, se sitúa necesariamente en un lugar determinado y particularmente la casa de la niñez encierra sus imágenes plasmadas en la memoria que portan toda la melancolía y el «nostos» doloroso del recuerdo. Enrique Foffani afirma:

Ligada la memoria a la melancolía, hace del sujeto un huérfano: el sujeto que recuerda no es el sujeto recordado. Pero la figura del huérfano no es leída aquí desde la biografía para reunir una vez más el texto del arte al texto de la vida y entonces hablar de la vida a partir del texto. La noción de orfandad no puede pensarse desligada de la memoria del sujeto que en *Trilce*, como veremos, se constituye y se imagina como una figura que lucha por su constitución paradójicamente en la destitución (Foffani 1992, 136).

La carga afectiva nos inclina a un tono idílico que abre un juego dialéctico con permanentes imágenes modernas: «Las hermanas, canturreando sus ilusiones / sencillas, bullosas, / en la labor para la fiesta que se acerca, / y ya no falta casi nada. / Espero, espero, el corazón / un huevo en su momento, que se obstruye».

Pero la confrontación entre los recuerdos y el presente cobran cierto dramatismo ante la acentuación de la ausencia: «Está cerrada y nadie responde», «numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy nadie en vela», «llamo de nuevo y nada». La explicación cierra la idea en la última estrofa donde nos centra en la muerte de los seres queridos: «todos están durmiendo para siempre». De todas maneras, el tono dramático se corta abruptamente con frases coloquiales de uso familiar «y tan de lo más bien».

Se fueron para siempre, pero esta frase trae armonía y equilibrio a la situación; de esta manera corta lo trágico de la muerte.

Si en el primer poema se hablaba metafóricamente de «chorro», «*esqueleto*», aquí llama la atención la imagen del caballo. Se podría interpretar la figura del animal como expresión del mundo psíquico y de los recuerdos que se atesoran en él. Por eso, «esta noche descendiendo del caballo». Ante la imagen de la casa familiar, los recuerdos afloran. Es el mismo caballo que, al afirmarse en el texto que «todos están de lo más bien», reaparece al final: «mi caballo acaba fatigado por cabecear / a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice / que está bien, que todo está muy bien». El recuerdo de esta manera ligado al caballo, también estaría expresando movimiento, como el chorro del poema anterior y el enjambre de Montale.

La misma idea de desarraigo y soledad está presente en el poema en prosa «No vive ya nadie...». Todo el texto es una afirmación de la idea de Italo Calvino que ya explicamos. A un «tú» que da al relato un tono intimista, de algo atesorado, dicho «al oído», el poeta afirma que la casa como construcción no vale nada, sino que el valor de la misma está unido al recuerdo de las experiencias vividas y de los seres que la habitaron. Casa y habitantes son la misma cosa. «Lo que continúa en la casa es el sujeto del acto». La conclusión es terminante. Nada permanece en la casa: «Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes». Sólo permanece el recuerdo de la persona. La línea interpretativa es el tiempo y la fluctuación entre las visiones filosóficas de Heráclito y Parménides. Todo fluye, nos asegurará el primero, pero el poeta se inclina por el segundo: el ser, el sujeto, permanece unido a la casa. La diferencia radical entre los dos textos se funda en las formas: «No vive ya nadie» es un texto en prosa, el poema LXI está en verso. Al primero lo rige el mundo racional y al segundo, la intuición. Por eso, explica Yurkievich:

ambos versan sobre el hogar deshabitado, sobre la relación entre ausencia física y presencia en el recuerdo. En el primer poema prima la denotación, la lengua guarda la neutralidad para no interferir la disquisición sentenciosa. [...] Poéticamente, esta prosa es menos conmovedora, es decir menos operativa que el poema LXI, donde la reflexión general se transforma en experiencia personalizada, donde el acontecer se confunde con el padecer y con la lengua que lo expresa (1974, 442).

Ambos escritores utilizan la sugestión y el símbolo para construir el escenario poético y universalizan el planteo sin semantizarlo específicamente en la situación del desarraigo de la lejanía otorgándole mayor altura poética. Las palabras de Yurkievich sobre la temática de las casas y del recuerdo son aplicables tanto a uno como a otro poeta:

La pérdida de la eficacia poética se da cuando existe exceso de predeterminación ideológica. Hay merma poética cuando los significados son reducidos a la univocidad, cuando se los fija semánticamente y se les impone una significación restrictiva. Es decir que la eficacia poética está en relación directa con la sugestión, con el poder evocador que proviene de la inestabilidad semántica, está en relación directa con el enriquecimiento informativo que provoca la plurivalencia librada a su propia dinámica, está en relación directa con la multivocidad que posibilita al lector una pluralidad de lecturas, una pluralidad de opciones operativas (1974, 442).

### 3. LA CASA Y EL EXILIO

En «París, Octubre 1936», César Vallejo expone el tema del exilio de una manera nueva y original.

De todo esto soy el único que parte.  
de este banco me voy, de mis calzones,  
de mi gran situación, de mis acciones,  
de mi número hendido parte a parte,  
de todo esto soy el único que parte.

De los Campos Elíseos o al dar la vuelta  
la extraña callejuela de la Luna,  
mi defunción se va, parte mi cuna,  
y rodeada de gente, sola, suelta,  
mi semejanza humana dase vuelta  
y despacha sus sombras una a una.

Y me alejo de todo, porque todo  
se queda para hacer la coartada:  
mi zapato, su ojal, también su lodo  
y hasta el doblez del codo  
de mi propia camisa abotonada (Vallejo 2008, 429).

El exilio se plantea ya desde la elección de los verbos conjugados que se circunscriben a cuatro. Todos ellos aluden al desarraigo de la existencia: partir, quedarse, alejarse e irse. Se completan con el verbo ser, que marca la definición del sujeto-poeta. Resulta interesante abordar un tema tan traumático desde el punto de vista existencial a través de los elementos particulares que hacen al sujeto tal como la vestimenta.

La enumeración tiene el peso de la renuncia de lo cotidiano: calzones, zapato, ojal, doblez del codo de la camisa. Estos objetos concretos y cotidianos coexisten entremezclados con cuestiones más abstractas: «mi

gran situación», «mis acciones», «mi número hendido parte a parte». Las dos estrofas que abren y cierran el poema concentran el foco de la situación desde la cotidianeidad.

La segunda estrofa nos habla de los Campos Elíseos en París. El sujeto poético se muestra ya dividido y desarraigado: «mi defunción se va, parte mi cuna / y rodeada de gente, sola, suelta, / mi semejanza humana dase vuelta y despacha las sombras una a una». Cada verso presenta una pérdida de la integridad humana, pero ésta es sólo una semejanza de la misma. Desde esta perspectiva, la situación del exilio podría estar manifestada en la idea de «hacer la coartada», dado que todos los elementos restan en su lugar menos el yo poético. Se intensifica la idea del exilio en la renuncia de toda su vida. Desamparo y pérdida de su unidad interior son las ideas que se desprenden de estos versos.

En la misma línea interpretativa, Montale compone dos poemas que toman el exilio como tema: «Dora Markus» y «A Liuba que parte».

Dora Markus

I.

Fue donde el puente de madera  
 Lleva en Puerto Corsini al mar hondo,  
 y pocos hombres, casi inmóviles, echan  
 o recogen las redes. Con un gesto  
 de la mano señalabas en la otra orilla  
 invisible tu patria verdadera.  
 Después seguimos el canal hasta la dársena  
 de la ciudad, lustrosa de hollín,  
 en el bajío donde se hundía  
 una primavera inerte, sin memoria.

Y aquí donde una antigua vida  
 luce colores en una dulce  
 ansiedad de Oriente,  
 tus palabras irisaban igual que las escamas  
 del salmonete moribundo.

Tu desasosiego me hace pensar  
 en las aves de paso que chocan con los faros  
 en las noches tempestuosas:  
 es una tempestad también tu dulzura,  
 arrecia y no aparece,  
 y sus treguas son aún más raras.  
 No sé cómo extenuada tú resistes  
 en este lago

de indiferencia que es tu corazón; tal vez  
te salva un amuleto que tú guardas  
junto al lápiz de labios,  
al cisne, a la lima: un ratón blanco,  
de marfil; ¡y así existes!

## II.

Ahora ya en tu Carintia  
de mirtos florecidos y de estanques,  
inclinada en el borde vigilas  
la carpa que tímida pica  
o miras sobre los tilos, entre agudos  
pináculos, los resplandores  
del ocaso y en las aguas un flamear  
de toldos de desembarcaderos y pensiones.

La noche que avanza  
sobre la húmeda cuenca sólo trae  
con el latir de los motores  
gemidos de ocas, y un interior  
de níveas mayólicas dice  
al espejo ennegrecido que te vio  
distinta una historia de errores  
inalterados y la graba  
donde la esponja no llega.

¡Tu leyenda, Dora!  
Mas está escrita ya en esas miradas  
de hombres que tienen patillas  
altivas y débiles en grandes  
retratos de oro, y regresa  
en cada acorde que expresa  
la armónica destemplada en la hora  
que oscurece, cada vez más tarde.

Allí está escrita. El siempreverde  
laurel de cocina  
resiste, la voz no cambia.  
Ravena está lejos, destila  
veneno una fe feroz.  
¿Qué quiere de ti? Ceder no se puede  
voz, leyenda o destino...  
Pero es tarde, cada vez más tarde (Montale 1997, 84-87).

Esta composición dística relata la tragedia de una amiga personal de Montale, quien siendo de origen hebreo debe huir de Italia por la

promulgación de leyes antisemitas en el año 1938. Su amiga se llamaba Irma Brandeis, tal como ha explicado De Rogatis en su estudio crítico sobre el clasicismo moderno de Montale. La agrupación del poema en dos partes marca la presencia de dos ubicaciones temporales diferentes. La primera de ellas nos remonta a 1926 y describe un encuentro del poeta con la joven en la ciudad de Ravena, en la cual hay un canal que se comunica con el mar. Los versos describen las actividades propias de los hombres que trabajan allí y la referencia a Austria, lugar natal de Dora, se muestra estéticamente a través del gesto de la mano de la joven. En la descripción posterior se introducen elementos que aluden al progreso industrial, a la modernidad tal como el hollín de las fábricas. Asimismo con un oxímoron muy expresivo, «primavera inerte», se rompe el clima aparentemente idílico. La velada tensión e inquietud que emerge en la composición comienza a tomar cuerpo en la segunda estrofa donde las frases «antigua vida» y «ansiedad de Oriente», con una fuerte carga positiva de cariño y nostalgia se confrontan con una comparación descarnada y cruel: «tus palabras irisaban igual que las escamas / del salmonete moribundo».

En efecto, la vida añorada de otras tierras y de otras tradiciones brilla en las palabras con sabor a muerte y a agonía. Así en la última estrofa se compara la actitud de la mujer con las aves desprotegidas y asustadas que chocan contra las luces en medio de una tormenta. Su dulzura femenina se muestra tormentosa (imagen antitética) y con una imagen dantesca del «lago del alma», la describe indiferente a los hechos tumultuosos que la esperan, son acontecimientos que permanecen justificados por su resistencia a un amuleto que tiene en la cartera junto a los objetos que toda mujer posee: «un lápiz de labios, un cisne o una lima».

Si comparamos la enumeración de Montale, a través de la cual la protagonista está representada por los elementos femeninos que comúnmente lleva toda mujer consigo, con la enumeración de Vallejo, veremos que ambos se aferran a la cotidianeidad apacible y rutinaria (saco, botones, calzones, en el caso del poeta peruano y lápiz de labios, polvera, lima, en el del escritor italiano), que se rompe abruptamente con el hecho del desarraigo y del exilio.

Sin embargo, recién en la segunda parte se expone indirectamente el planteo de Montale frente a la tragedia del exilio. Dora debe huir por la persecución contra los judíos y vuelve a su casa de Austria (Carintia). El idilio emerge en los primeros versos con el logrado efecto visual del paisaje reflejado en el agua de los estanques. Por eso el pez (la carpa) nada sobre los tilos y entre las montañas; y las escalerillas y albergues incendian con su fulgor, sus luces eléctricas, la tranquilidad de las aguas. El paisaje montañoso y de la ciudad es descrito por medio de los reflejos que produce en el agua. Reaparecen

elementos de la ciudad moderna, pero el poeta se focaliza en el interior de la casa de Dora, antigua y lujosa (níveas mayólicas), pero en decadencia (espejos ennegrecidos, armónica destemplada, estropeada). Justamente en la imagen del espejo el poeta diferencia el paso del tiempo y las desgracias vividas: «al espejo ennegrecido que te vio distinta». Dora ya no es la misma. El exilio la ha marcado de tal manera que la cincelan, le dejan huella, en lo más profundo de su ser (donde la esponja no llega).

La palabra «leyenda» nos remonta a la tradición hebraica que debe callar a pesar de permanecer escrita en los retratos de sus ancestros. Pero no puede silenciarla porque regresa por la noche en las melodías tradicionales de la armónica vieja y gastada.

Esta poesía posee un profundo dramatismo donde proyecta el desarraigo por cuestiones ajenas a la voluntad personal que empujan a alguien a tomar esa decisión para salvarse. Pero las tradiciones que se llevan con uno no pueden negarse. Nadie puede dejar de ser lo que es a pesar de cambiar de país. La eficacia poética se logra como decía Yurkievich en que no se expresa directamente la problemática sino que sólo se la sugiere.

Esta temática también está trabajada por César Vallejo en el poema «Hoy me gusta la vida mucho menos...» expresando la imposibilidad de abandonar las propias raíces en el exilio: «¡Tanta vida y jamás me falla la tonada! / ¡Tantos años y siempre, siempre, siempre!». El poema concluye con la reflexión interior frente a la imposibilidad de abandonar la tonada peruana en su residencia parisina. La tonada representa la apropiación de su cultura, de la tradición del país que lo nutrió en su época infantil y juvenil. La tonada no puede abandonarla dado que define la identidad del yo poético. Incluso el desarraigo afectivo de todas las vivencias cotidianas que concentra el exilio no alcanza a borrar la esencia de su ser. También la tonada permanece de manera involuntaria. De la misma manera, Dora permanece fiel a su esencia cuando regresa a Calinzia. Pero el espejo es testigo de los sufrimientos ocasionados por el exilio y la imagen muestra una Dora diferente pero esencialmente atada a la tradición familiar, aunque ésta esté deteriorada.

«A Liuba que parte» construye una representación del exilio vinculada a la identidad personal y a la necesidad de protegerla:

No el grillo sino el gato  
del hogar  
ahora te aconseja, espléndido  
lar de tu dispersa familia.  
La casa que tú llevas contigo  
envuelta, ¿jaula o sombrerera?  
Vence a los ciegos tiempos como el mar  
–arca liviana– y basta a tu rescate (Montale 1997, 81).

Este poema es breve e intenso a la vez y se fundamenta en una experiencia personal de Montale puesto que su amiga debe huir hacia Inglaterra y exiliarse. El poeta juega con un simbolismo claro donde el grillo como consejero de fábulas infantiles (pensemos en Pinocho) no tiene aquí un peso importante. Por el contrario, el poeta construye una nueva imagen de consejero más fuerte para la situación existencial que vive Liuba: el gato. Este animal no alude a cualquier gato dado que le atribuye una cualidad que lo define e individualiza: es el gato «del hogar». Esta expresión construye en el lector la imagen afable del gato ronroneando al lado del cálido fuego del hogar familiar. Pero la imagen contiene también otro significado: la palabra «focolare» podría referirse a la concepción de la antigua tradición romana del fuego sagrado del hogar. En la antigua religión romana, era en el fuego hogareño donde moraban los dioses familiares, los ancestros, los Lares. El fuego del hogar representaba la tradición y la vida ancestral de la «gens», de la estirpe. Por eso Cicerón dirá que «a fuego extinguido, familia extinguida». Que el fuego del hogar se apagara era una maldición y una demostración del descuido de esa familia por el culto religioso privado. Descuidar el culto de los ancestros era la muerte espiritual de la «gens», de esa estirpe. A la luz de esa interpretación, se entendería el rechazo del grillo como consejero y su reemplazo por el gato porque éste posee en el momento histórico-existencial de Liuba y no existe mayor autoridad para dar un consejo puesto que el gato representa el testimonio de la tradición hebraica de la joven.

Como ya dijimos, por una asociación metonímica (gato/fuego del hogar/tradición familiar), el gato es su poseedor, su guardián y tiene la autoridad necesaria para ser consejero en ese momento específico del exilio. El personaje femenino es de origen hebreo y huye de Italia, igual que Dora, por la ley antisemita del 38. Llevarse el gato con ella es portar consigo la tradición familiar. Reemplazaría el fuego de la estirpe en la religión romana (gato/fuego sagrado, portador de la sangre familiar). En esos tiempos de persecución racial y exilio, el gato permanece junto a su dueña «escondido» en una caja donde se llevaban los sombreros. De esta manera, le aconseja huir escondida, huir en silencio, sin ser descubierta. Existe una alternancia de elementos cálidos, afectivos (hogar, espléndido, familia, casa) con otros hostiles (dispersa familia, jaula, ciegos tiempos, rescate). Marcan así el estado de inquietud y angustia de Liuba. Por otra parte, destacan el desarraigo que porta el exilio, una renuncia de todo aquello que brindaba confianza, seguridad y protección.

La confrontación antitética de luces y sombras es herencia barroca, similar a las antítesis de Vallejo. El primero recibe esta particularidad estilística del claroscuro por influencia del barroco inglés (John Donne), como lo

explica De Rogatis en su estudio crítico, y que conoce por Elliot; el escritor peruano, por el contrario, lo recibe como herencia de la tradición barroca española colonial.

En los últimos versos se compara la caja portadora de sombreros convertida temporalmente en jaula para el gato que permanece oculto durante la huida. La tradición hebrea está a salvo al igual que, en los malos tiempos de Noé, el arca salva a la humanidad. Y por ello basta para el rescate de su estirpe. La frase «espléndido lar de tu dispersa familia» cobra sentido al entender el gato como símbolo de la casa, la tradición hebrea, la estirpe de Liuba. Por eso Montale alude a su familia como «dispersa», dado que las persecuciones y el exilio han signado a los hebreos: en los orígenes, como pueblo de Sión buscando la tierra prometida (referido al Éxodo del Antiguo Testamento) y en el presente dispersos por el mundo. Desde esta perspectiva, el exilio cobra una dimensión más profunda: Liuba sigue el destino de su misma raza dispersa. Huye y sufre el desarraigo, como todos sus antiguos ancestros. Si continuamos con el montaje simbólico creado por Montale, resulta interesante reflexionar sobre la pregunta «¿Jaula o sombrerera?». Dado que ya deja de ser casa para el gato, símbolo de la estirpe de Liuba, no existe como una opción y por una asociación metonímica, la sombrerera se ha convertido en una jaula. El destino de su estirpe, de su «gens», está unido a la esclavitud, al éxodo bíblico. De esta manera, el gato y la sombrerera adquieren connotaciones profundas íntimamente ligadas al mundo afectivo y emocional. Liuba lleva consigo su destino existencial, con toda su carga del destino colectivo hebreo. Casa y exilio se unen de esta manera en la poesía.

La premura de la huida y la angustia que se desprende de la misma la encontramos en el poema de Vallejo «Va corriendo, andando, huyendo...».

La acumulación de gerundios acentúa el dinamismo y la prisa. Huye hasta de sus pies. Así como la imagen de la sombrerera indica algo que se esconde, identidades ocultas, aquí la palabra «apócrifo» y la frase «a paso de sotana» nos dan la misma idea: identidades ocultas y paso cauto pero presuroso. La segunda estrofa es marcada por la repetición del verbo «huir». Y la angustia remata el desarraigo: «huye/directamente a sollozar a solas». El exilio va de la mano con la sensación de soledad y la angustia de la huida se acrecienta en la siguiente estrofa:

Adonde vaya,  
 lejos de sus fragorosos, cáusticos talones,  
 lejos del aire, lejos de su viaje  
 a fin de huir, huir y huir y huir  
 de sus pies – hombre en dos pies, parado  
 de tanto huir – habrá sed de correr (Vallejo 2008, 474).

Por otra parte, la acentuación de «tanto» aumenta el énfasis del adverbio y la enumeración angustiosa del verbo sobredimensiona los sentimientos despertados por la situación. Por último, el desamparo y la soledad rematan la última estrofa que deja al descubierto la crudeza del exilio: «Nada, sino sus pies, / nada sino su breve calofrío / sus paras vivos, sus entonces vivos...».

La diferencia en los dos poetas ha sido marcada por sus particulares puntos de vista frente al exilio. El escritor italiano lo vivencia desde sus amigas exiliadas que sufren el desarraigo y esa elección del punto de vista ha producido una distancia; pero aunque Vallejo también lo expone en tercera persona, lo realiza desde el sentimiento que emerge de la situación en el rincón más íntimo de la situación de exiliado. En este sentido, Saúl Yurkievich ha afirmado:

Vallejo nos comunica sin idealización, sin ensoñación evasiva, sin afán ni armonizador ni enaltecedor (es decir, desrealizantes) una constancia veraz de su experiencia vital; hemos convenido que su representación del mundo es concomitante de la visión que postulan la ciencia y la filosofía contemporáneas, que Vallejo a través de signos sensibles, de una figuración simbólica, de imágenes cargadas de resonancias afectivas, de una singular conformación verbal que singulariza la percepción del mensaje, nos propone una metáfora epistemológica, una transcripción personal de la realidad (1974, 437).

Esta metáfora epistemológica planteada por Yurkievich puede proyectarse también al estilo del poeta italiano. Casa y recuerdo, casa y exilio son imágenes que se reiteran en César Vallejo y en Eugenio Montale. El desarraigo produce la ruptura de la interioridad y una inquietud solapada por el temor a la pérdida de la identidad personal (tonada en Vallejo, tradición familiar en Montale). Además, desde el punto de vista estilístico ambos poetas comparten la peculiaridad de simbolismos y montajes a través de los cuales dejan al descubierto su pensamiento interior, sus experiencias frente al desarraigo del exilio, la memoria de experiencias pasadas y las casas vacías. Pero esta transmisión de emociones está velada por un pudor natural en los poetas. Precisamente Yurkievich también ha expresado de Vallejo (aplicable también a Montale):

Ese conocimiento de alcance extrapoético no puede desprenderse de la estructura integral del poema; está inserto dentro de un montaje verbal específico y sujeto a la peculiar funcionalidad poética. Se trata de un conocimiento dentro de la forma artística no traducible a otros términos que los artísticos (1974, 441).

De esta manera, la temática del exilio adquiere connotaciones más amplias y no circunscriptas a un hecho histórico particular, hecho del cual parten, sino que se abre en direcciones más abstractas y universales que comprometen a todo ser humano.

El hombre está conformado por el universo afectivo. La memoria y el recuerdo constituyen su «yo» que perdura en el tiempo; y por ello el desarraigo de los espacios y de los lugares amados produce angustia. Ambos poetas hablan de la fragilidad de los recuerdos y del temor a perderlos. Ambos los han eternizado en sus textos y allí se concentró el dolor transformado en poesía.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALIBERTI, Antonio. *La poesía italiana en el tiempo. Del medioevo a nuestros días*. Buenos Aires: ATUEL, 1999.
- CALVINO, Italo. *La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori, 1995.
- DE ROGATIS, Tiziana. *Montale e il classicismo moderno*. Pisa: Ist. Editoriali e Poligrafici, 2002.
- DEVOTO, Giacomo y Giancarlo OLI. *Il Dizionario della Lingua Italiana*. Firenze: Felice Le Monnier, 2000.
- ESCOBAR, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: PLV Editor, 1973.
- FERRONI, Giulio. *Profilo storico della Letteratura Italiana*. Milano: Einaudi Scuola, 1992.
- FOFFANI, Enrique. «De la constitución del sujeto en *Trilce*». En vv. AA. *Vallejo. Su Tiempo y su obra*. Actas del coloquio internacional. Lima: Universidad de Lima, 1992, pp. 133-144.
- HERNÁNDEZ NOVÁS, Raúl. «Acerca de *Trilce*». *Casa de las Américas*, 1988, 29, 169, pp. 12-22.
- LUPERINI, Romano. *Montale e l'allegoria moderna*. Napoli: Liguori Editori, 2012.
- MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1984.
- MONTALE, Eugenio. *Poesías*. Prólogo, traducción y notas de Carlos Rispo y Alejandro Patat. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1996.
- VALLEJO, César. *Poesías Completas*. Ed. Ricardo Silva Santisteban. Madrid: Visor, 2008.
- YURKIEVICH, Saúl. «En torno de *Trilce*». *Revista Peruana de Cultura*, 1966, 9-10.
- YURKIEVICH, Saúl. «El salto por el ojo de la aguja». En ORTEGA, Julio (ed.). *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 1974, pp. 437-448.