



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022, 189-218
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5318

El exilio en James Joyce (1882-1941) y César Vallejo (1892-1938)

Exile in James Joyce (1882-1941) and César Vallejo (1892-1938)

STEPHEN M. HART

University College London

(Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>



RESUMEN

Este ensayo se centra en las superposiciones y coincidencias biográficas, sociales, culturales y literarias que existen entre la vida y la obra de dos grandes escritores del siglo XX, el novelista irlandés James Joyce (1882-1941) y el poeta peruano César Vallejo (1892-1938). Aunque nunca se conocieron, ambos vivieron en París durante las décadas de 1920 y 1930; y aunque tampoco leyeron los escritos del otro, se encuentran similitudes sorprendentes entre sus obras respectivas. Los dos compartían una relación angustiada con el catolicismo, también se involucraron en la política de izquierda, y estaban fascinados por las posibilidades creativas de los juegos de palabras (ambos son

conocidos por su amplio uso de neologismos). Esto llevó tanto a Joyce como a Vallejo a confiar en el «oído» —más que en el «ojo»— al escribir sus obras maestras. Finalmente, sus obras demuestran una coincidencia en el uso de ciertos tópicos, tales como el enfoque en el contraste entre la comunicación oral y la producción anal, y la exploración de lo absurdo y la paradoja (el círculo cuadrado, el mundo al revés y el «sonido» del silencio).

Palabras clave: César Vallejo; James Joyce; exilio; religión; revolución política; revolución lingüística.

Términos de indización: literatura; crítica literaria; análisis literario (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

This essay focuses on the biographical, social, cultural, and literary overlaps and coincidences that exist between the lives and works of two great twentieth-century writers, the Irish novelist James Joyce (1882-1941) and the Peruvian poet César Vallejo (1892-1938). Although they never met, both lived in Paris during the 1920s and 1930s; and although neither read the other's writings, there are striking similarities between their respective works. Both shared an anguished relationship with Catholicism, were also involved in left-wing politics, and were fascinated by the creative possibilities of wordplay (both are known for their extensive use of neologisms). This led both Joyce and Vallejo to rely on the «ear» —rather than the «eye»— in writing their masterpieces. Finally, their works demonstrate a coincidence in the use of certain topics, such as the focus on the contrast between oral communication and anal production, as well as the exploration of absurdity and paradox (the squared circle, the upside-down world, and the «sound» of silence).

Key words: César Vallejo; James Joyce; exile; religion; political revolution; linguistic revolution.

Indexing terms: literature; literary criticism; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 17/10/2022

Revisado: 14/11/2022

Aceptado: 21/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

«I am content to recognize myself an exile:
and, prophetically, a repudiated one».
James Joyce

1. INTRODUCCIÓN

James Joyce (1882-1941) y César Vallejo (1892-1938), dos artistas destacados que escribieron en dos idiomas mundiales —el inglés y el español, respectivamente—, rara vez han sido comparados. Roberto Fernández Retamar, en el fino prólogo de su edición de las poesías completas de Vallejo, se refirió a la coincidencia de que los dos escritores publicaron una obra maestra en el mismo año:

1922 es, en lo político, el año de la marcha sobre Roma de Mussolini y las «camisas negras». Literariamente, la fecha es más feliz, y no menos sintomática: ese año aparecieron el *Ulises*,

de James Joyce, y *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, dentro de la lengua inglesa, el primero iba a decidir el rumbo de la prosa; y el segundo, el de la poesía. [...] No en un centro mayor de la cultura europea, sino en una ciudad peruana, y en humildísima edición hecha por manos de presos, también ese año, aunque es cosa que suele recordarse bastante menos, apareció *Trilce*, de César Vallejo (1965, p. VII).

Por su parte, Fernando Balseca ha señalado el rol fundamental desempeñado por el lenguaje en las dos obras maestras de Joyce y Vallejo que se publicaron en 1922:

Lo que ocurre en *Ulises* como escena fundamental de su relato —y lo que será un punto de cruce con *Trilce* de César Vallejo— es que su texto, de modo deliberado, es una puesta en escena de la palabra, es el despliegue de la lengua que nos permite ver *in situ* cómo esta actúa, casi, por su propia cuenta. En Joyce y en *Trilce* la presencia del lenguaje es el drama mismo de la literatura, el tema de la obra (2004, p. 8).

Otros críticos han comparado con cierta intensidad la obra del gran escritor irlandés con la de Jorge Luis Borges (Murillo, 1968) y la de Leopoldo Alas (Sieburth, 1983), y también se ha demostrado que Joyce tuvo una influencia importante en la evolución de la novela hispanoamericana del siglo XX (Fiddian, 1982); sin embargo, hasta ahora no se ha estudiado con profundidad los puntos de cruce que existen entre la obra de Joyce y la de Vallejo. Como esperamos demostrar en este ensayo, estos puntos incluyen tanto la obra como la vida de ambos escritores y se expresan en coincidencias sociales, culturales y literarias que merecen ser destacadas.

A despecho de la proximidad de las fechas de sus biografías (Joyce nació en 1882; y Vallejo, diez años más tarde; y hay

solamente tres años entre sus muertes respectivas), hay que enfatizar que ambos escritores no se conocieron (Mazzotti y Slote, 2022). En sus ensayos literarios y cartas, por ejemplo, Joyce no menciona ni una sola vez a Vallejo. Esto no debe sorprendernos por dos razones: primero, el *ranking* de Vallejo como poeta de aclamación universal se basa principalmente en aquellas obras que fueron publicadas póstumamente en 1939; segundo, el conocimiento de Joyce de la literatura en español era escaso. En la biblioteca de 600 ejemplares que Joyce dejó en Trieste, cuando en junio de 1920 se trasladó a París, no hay ningún libro en español (Ellmann, 1977, pp. 97-114). Vallejo, igualmente, desconocía por completo la obra de Joyce. Aunque un fragmento del monólogo final de *Ulysses* fue traducido al español por Borges (1925), Vallejo no hace ninguna referencia a Joyce ni en sus artículos periodísticos ni en sus ensayos literarios.

Si, por lo tanto, hay similitudes entre la obra de Joyce y la del poeta peruano, estas no pueden atribuirse a la influencia de una obra sobre la otra, sino que habrían surgido porque dos hombres de genio y carácter semejantes dieron una respuesta similar a sus experiencias de vida, literatura, política y religión en la misma época cronológica. De hecho, fue solamente para una generación latinoamericana posterior a la época de Vallejo que se reconoció «en el autor de *Stephen Hero* y *Ulysses* una imagen de su propia heterodoxia religiosa y oposición a las restricciones culturales de un sistema neocolonial» (Fiddian, 1982, p. 84; traducción nuestra). Sin embargo, según veremos, las coincidencias entre la vida y la obra de Joyce y Vallejo son sorprendentes.

2. COINCIDENCIAS DE TRAYECTORIA

Para hacer más clara la comparación entre los dos escritores, exponemos abajo las características más destacadas de sus trayectorias respectivas de una forma que sea aplicable a ambos:

Nuestro escritor nace en la segunda mitad del siglo XIX en un país que todavía depende culturalmente de un poderoso imperio colonial, y cuyo idioma oficial habla. En su juventud sufre una pobreza extrema que solo fue aliviada por la cercanía de sus lazos familiares y el profundo afecto por su madre. De joven, experimenta una crisis de fe; mientras rechaza la doxología ortodoxa de la Iglesia católica, los símbolos y valores del catolicismo aparecen en sus obras creativas, a veces distorsionados y otras veces tratados con una dosis de ironía. A pesar de perder su fe católica, sigue siendo supersticioso. A lo largo de los años, se siente atraído por el anarquismo, el socialismo y el movimiento nacionalista contemporáneo que promueve el valor de la cultura autóctona de su país natal. Se casa con una mujer que no es una escritora profesional ni tiene ganas de serlo. En la década de los veinte se traslada a París y publica en 1922 una obra maestra, adelantada a su tiempo y destinada a tener un enorme impacto en el mundo literario. Los manuscritos de sus obras revelan una minuciosa atención a los matices lingüísticos más finos en sus extendidas reelaboraciones. El *leitmotiv* más importante de su obra es el juego de palabras. El sello distintivo de su arte es el exilio, que experimentó física y lingüísticamente. Los tópicos más apreciados en su obra incluyen las figuras geométricas, la inversión de las categorías espaciotemporales, el silencio, y un énfasis en la realidad fisiológica del cuerpo humano. Murió en la primera mitad del siglo XX, frustrado por la idea de que su última y más grande obra sería incomprendida.

Algunas de las similitudes implícitas aquí entre Joyce y Vallejo son de naturaleza biográfica y merecen alguna aclaración. Los dos artistas, como se sugirió anteriormente, tuvieron una educación similar. La infancia de Joyce estuvo marcada por la pobreza, especialmente a partir de 1892, cuando su padre fue despedido de su trabajo en la oficina del Collector of Rates en Dublín

(Joyce, 1975b, p. 3). La trayectoria de Vallejo es semejante. No solo los años de la infancia, sino también los años que pasó en París se caracterizaron para el poeta peruano por la extrema pobreza, como lo revelan las numerosas cartas insistentes que escribió a sus amigos en las décadas de 1920 y 1930 (Hart, 2014, pp. 205-276).

Tanto Joyce como Vallejo compartían un profundo afecto y cariño por la madre. El tono infantil adoptado por Joyce en las cartas que escribió a su madre desde París (15 de diciembre de 1902; 25 de enero de 1903; 8 de marzo de 1903; 20 de marzo de 1903; y 10 de abril de 1903), así como la rapidez con que regresó a Dublín al enterarse de la enfermedad de su madre, delatan una gran dependencia emocional con su progenitora. Casi un año después de la muerte de ella, el 13 de agosto de 1903, Joyce le escribió a Nora una carta en la que describió sus sentimientos de culpa y remordimiento:

Creo que a mi madre la mataron los malos tratos de mi padre, los años de problemas y mi cínica franqueza de conducta. Cuando miré su rostro mientras yacía en el ataúd, un rostro gris y consumido por el cáncer, comprendí que estaba mirando el rostro de una víctima y maldije el sistema que la había convertido en una víctima (1975b, p. 12; traducción nuestra).

Vallejo quedó igualmente paralizado emocionalmente por la noticia de la muerte de su madre el 8 de agosto de 1918, como recuerda Juan Espejo Asturrizaga (1965, p. 70). En su cuento «Más allá de la vida y la muerte», escrito poco después del fallecimiento de su madre, el poeta relata un encuentro imaginario con ella muerta, que le parece que ha salido de su tumba. Trilce XXIII y Trilce LXV, junto con un poema un poco posterior, «El buen sentido», de *Poemas en prosa*, también se enfocan en la madre muerta, a quien el poeta se dirige como si todavía

estuviera viva (Vallejo, 1997). Otra característica común de los dos escritores es que ambos se enamoraron y casaron con mujeres no literarias —en el sentido de que no eran escritoras—; Joyce se casó con una camarera (Nora Barnacle) y Vallejo con la hija de una costurera (Georgette Philippart).

El carácter de Joyce y el de Vallejo presentaban semejanzas en otros aspectos. Por ejemplo, ambos eran supersticiosos; Joyce, especialmente, tenía esta actitud muy manifiesta con respecto a las palabras, a tal punto que lindaba con el miedo. El escritor irlandés le dijo repetidamente a Stuart Gilbert que ciertos acontecimientos imaginarios que había descrito en sus novelas resultaron ser premoniciones de cosas que ocurrieron empíricamente años después (Atherton, 1959, pp. 14-15). El poeta peruano, por su parte, tuvo varias premoniciones durante su vida; en otoño de 1920, por ejemplo, se escondió en la casa de Antenor Orrego, situada en un lugar remoto de la campiña de Trujillo, en un intento de esquivar a las autoridades policiales que querían enjuiciarlo por haber causado un incendio muy dañoso con premeditación en Santiago de Chuco en agosto de 1920 (Flores y Távora, 2021). Una noche, mientras dormía en la casa de Orrego, Vallejo tuvo la premonición de su propia muerte; se vio a sí mismo en su lecho de muerte, en París, rodeado de personas desconocidas que no se conmovieron por su deceso (Espejo, 1965, pp. 97-98). Muchos de estos detalles, sorprendentemente, resultaron ser ciertos.

Ambos escritores se mudaron permanentemente a París en los años veinte (Joyce en 1920 y Vallejo en 1923) y publicaron en 1922 una obra cuya rica expresión experimental tendría un impacto duradero en el futuro de sus respectivas literaturas nacionales. Una de las pocas obras literarias escritas en castellano que sea comparable en complejidad lingüística con el *Ulysses* de Joyce es el *Trilce* de Vallejo. Estas dos obras literarias, por lo demás,

recurren muy frecuentemente a la técnica del juego de palabras. Una consecuencia lógica de esta fascinación por la innovación lingüística es el uso extensivo de múltiples correcciones manuscritas. Joyce a menudo comparaba el manuscrito de *Finnegans Wake* con la suprema obra maestra de la caligrafía irlandesa, *The Book of Kells*; y, como deja bien claro la investigación de Groden (1977), Joyce utilizó tres etapas principales de composición para crear *Ulysses*, y recurrió a una cantidad enorme y hasta desconcertante de correcciones de pruebas (Hayman, 1963). Las dos obras principales de Vallejo, por su parte, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, publicadas póstumamente en 1939, también revelan que el poeta recurrió a muchas correcciones en varias etapas de las galeras de su obra (Fló y Hart, 2003). La cronología de estas obras del poeta, basada en un análisis de los diversos cambios realizados en los textos mecanografiados, sigue siendo motivo de feroz controversia: Noël Salomon (1971), Michèle Bernu (1972) y Roberto Paoli (1981), entre otros, han realizado interpretaciones detalladas de poemas individuales a la luz de las correcciones en los manuscritos y los tiposcritos.

Como vemos, hay paralelismos tanto en las trayectorias biográficas de los dos escritores como en sus obras respectivas. El paralelo más llamativo lo constituye el fuerte rechazo de ambos de una cultura colonial impuesta desde fuera. En efecto, la obra de cada uno constituye un desmantelamiento radical de la logocentricidad de esa cultura colonial que para Joyce sería Inglaterra; y para Vallejo, España. En su reevaluación de las certezas epistemológicas de su época, ambos escritores terminaron por cuestionar la infraestructura misma de la cultura, a saber, el lenguaje. Como ha señalado Jennifer Levine sobre Joyce:

Por resultado de las condiciones mismas de su nacimiento, al parecer, era más que probable que Joyce comprendiera el poder engañoso de las palabras: los ciudadanos del Dublín angloirlandés, como los de la Trieste austro-italiana de Svevo y la Praga germano-checa de Kafka, se sintieron posicionados *a priori* a cierta distancia de su lengua [...] y por eso, quizás, esta cautela inicial con respecto a su propia lengua le enseñó a Joyce la dolorosa pero inevitable verdad de que el lenguaje nunca es algo «natural», y que no existe una relación necesaria entre la palabra y lo que representa (1979, p. 26; traducción nuestra).

Vallejo, al parecer, se encontraba en una posición lingüística muy similar en el Perú, al tener cierto «recelo» con respecto al lenguaje del conquistador español. Encarcelados dentro de sus lenguas maternas y enajenados en sus países de origen, Joyce y Vallejo son como paradigmas del artista moderno, un exiliado excéntrico y desheredado. Sin embargo, al revolucionar la lengua de sus antepasados, ambos estaban afirmando el valor de su nueva visión híbrida del mundo moderno.

3. LA RELIGIÓN

El papel de la religión en la obra de Joyce, como en la de Vallejo, sigue siendo un tema muy importante. Mientras que algunos críticos enfatizan que la decisión del escritor irlandés de abandonar la Iglesia católica en 1898 fue un acto auténtico motivado por un deseo sincero de independencia espiritual, otros sugieren que los símbolos cristianos son, sin embargo, remodelados de acuerdo con diferentes criterios, a menudo artísticos, en su obra. La teoría de la epifanía de Joyce es un buen ejemplo de esta remodelación artística de un concepto religioso. Vallejo, igualmente, es presentado como un marxista ateo por algunos críticos, y particularmente por su viuda Georgette de Vallejo; y por otros, como Enrique Chirinos Soto, como un poeta cristiano

(Hart, 1998). De hecho, la relación de Joyce con los jesuitas irlandeses parece que juega el mismo papel en los estudios críticos de los expertos en el novelista (por ejemplo, Boyle, 1978) que, en la crítica de los vallejólogos, el mito de un joven Vallejo que quiere ser obispo (Espejo, 1965, p. 23). Por otra parte, es cierto que ni Joyce ni Vallejo poseían el ateísmo tranquilo y confiado del que gozaba el escritor inglés Matthew Arnold. Nuestros dos escritores no veían las promesas de la religión con indiferencia y —típicamente— tendían a cuestionar la fe al enfrentarse con la evidencia cruda de la aniquilación física del cuerpo humano causada por la muerte. En *Ulysses*, por ejemplo, el Sr. Bloom está tan impaciente con la fe inquebrantable del Sr. Kernan en la resurrección, que empieza a tratarla con ironía:

Mr Kernan said with solemnity:

—*I am the resurrection and the life*. That touches a man's inmost heart.

—It does, Mr Bloom said.

Your heart perhaps but what price the fellow in the six feet by two with his toes to the daisies? No touching that. Seat of the affections. Broken heart. A pump after all, pumping thousands of gallons of blood every day. One fine day it gets bunged up: and there you are. Lots of them lying around here: lungs, hearts, livers. Old rusty pumps: damn the thing else. The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. The last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! (Joyce, 1963, p. 133).

Para el Sr. Bloom, el corazón, los pulmones, el hígado —todo se revela en el momento de la muerte— son nada más que bombas oxidadas que ya no sirven para nada. El humor negro que se articula en el discurso de este personaje puede compararse con la tonalidad que encontramos en un poema que Vallejo mecanografió unos quince años después, el 8 de diciembre de 1937,

«Sermón sobre la muerte», cuya segunda estrofa dibuja un contraste irónico entre la fe cristiana en la resurrección y la terrible presencia de la muerte:

¿Es para terminar,
mañana, en prototipo del alarde fálico,
en diabetis y en blanca vacinica,
en rostro geométrico, en difunto,
que se hacen menester sermón y almendras,
que sobran literalmente patatas
y este espectro fluvial en que arde el oro
y en que se quema el precio de la nieve?
¿Es para eso, que morimos tánto?
¿Para sólo morir,
tenemos que morir a cada instante?
¿Y el párrafo que escribo?
¿Y el corchete deísta que enarbolo?
¿Y el escuadrón en que falló mi casco?
¿Y la llave que va a todas las puertas?
¿Y la forense diéresis, la mano,
mi patata y mi carne y mi contradicción bajo la sábana? (1997,
t. 3, p. 296).

Al igual que el Sr. Bloom, Vallejo parece decir: «una vez que estás muerto, estás muerto». La muerte se burla de la vida y su «alarde fálico», y el cuerpo moribundo es un «espectro fluvial en que arde el oro», siendo aquí el oro un símbolo del alma. La idea implícita es que la vida del alma es extinguida por el cuerpo. El poeta sugiere que la muerte lo destruye todo, incluido el lenguaje en el que se registra su poder destructivo. El párrafo y el corchete deístas son los medios por los cuales el hombre trata de protegerse de la terrible finalidad de la muerte, pero aquí Vallejo muestra el lenguaje en el proceso mismo de ser superado por su enemigo. Al invadir el lenguaje del poeta, la

muerte destruye también su carne (pues Vallejo veía la carne y la palabra como íntimamente unidas), y al poeta no le queda más que su «contradicción bajo la sábana», es decir, el órgano masculino. Este poema demuestra la angustia sentida por Vallejo con respecto a la interpenetración de conceptos relacionados con la muerte, el lenguaje y el sexo. Encontramos una atmósfera muy semejante en la obra de Joyce; como Maud Ellmann ha sugerido con respecto a Stephen, protagonista de la novela *Retrato del artista adolescente*:

Lo que horroriza a Stephen, mientras divierte a Joyce, es la forma en que la lujuria y el lenguaje pueden converger en un solo miembro corporal. La mano, en un caso, y los labios, en el otro, están manchados por su intimidad. Revelan, entre el texto y la sexualidad, una conexión, la cual es más astuta que una rima (1977, pp. 190-191; traducción nuestra).

Si bien Joyce y Vallejo son muy conscientes del dogma de la Iglesia, sus escritos a menudo niegan el valor de sus promesas, ya sea con humor o con sarcasmo. La religión, para ambos autores, es una hermenéutica que, a primera vista, consiste en soluciones tentadoras pero que también ofrece pistas falsas.

4. LA REVOLUCIÓN POLÍTICA VS. LA REVOLUCIÓN LINGÜÍSTICA

Así como la religión, la política desempeña un rol fundamental en la obra de nuestros dos escritores. En una carta escrita a Stanislaus, fechada el 31 de octubre de 1906, Joyce se refirió a sí mismo nominalmente como «socialista» (1975b, p. 41). Para Joyce, el socialismo se identificaba a menudo con el nacionalismo irlandés, pero sobre este punto tenía algunas reservas. Escribió a Stanislaus el 6 de noviembre de 1906: «Si el programa irlandés [nacionalista] no insistiera en el idioma irlandés,

supongo que podría llamarme nacionalista. Siendo así, me conformo con reconocerme como un exiliado: y, proféticamente, un exiliado repudiado» (p. 125). Nótese cómo Joyce elude la cuestión política recurriendo a su propia personalidad enajenada. A pesar de su interés inicial por el socialismo, el 1 de marzo de 1907, Joyce le escribió a Stanislaus para informarle que ya no deseaba ser conocido como un «socialista» (p. 152). A primera vista, esta desilusión de Joyce por el socialismo parece indicar una brecha entre él y Vallejo, pero debemos recordar que —a despecho del entusiasmo que el escritor peruano sintió por el trotskismo y el estalinismo en los años veinte— Vallejo sintió un desengaño profundo con respecto al comunismo, especialmente con la versión estalinista en los años treinta (Hart, 2014, pp. 305-312).

Aunque la idea de la promoción de la lengua irlandesa no convenció completamente a Joyce, y aunque su interés por la política revolucionaria duró muy poco, su propia obra puede verse en un sentido más profundo como un acto de liberación lingüística y mental de la tiranía del régimen colonial. Como Stephen, Joyce aspiraba a «forjar en la herrería de mi alma la conciencia no creada de mi raza» (citado por Ellmann, 1977, p. 75). Ciertamente, consideraba su novela *Ulysses* como una epopeya irlandesa, según le escribió a Carlo Linati en una carta fechada el 21 de septiembre de 1920 (1975b, pp. 270-272). Es importante recalcar que sus publicaciones coincidieron con la irrupción del movimiento de independencia política. Como Richard Ellmann ha señalado: «Irlanda estaba logrando la independencia al mismo tiempo que *Ulises* estaba logrando la publicación» (1977, p. 89).

Vallejo veía su propio arte en términos semejantes a Joyce. Por ejemplo, para el poeta peruano, el ingrediente nacional del arte no podía restarse sin dañar a la obra en su totalidad. El seudónimo

que originalmente pretendía que apareciera en la portada de *Cráneos de bronce* (que finalmente pasó a llamarse *Trilce*) era César Perú. Fue solo como resultado de las burlas de varios de sus colegas literarios que Vallejo finalmente abandonó la idea e incluyó su propio nombre en la portada del poemario. Como demuestra este seudónimo bastante pretencioso, Vallejo debió considerarse a sí mismo —y por extensión, a su propia obra— en términos de un arte nacional. Sin embargo, no simpatizaba totalmente con el movimiento lingüístico contemporáneo que requería un mayor énfasis en la lengua y la cultura amerindias del Perú, y en esto se le puede comparar a Joyce. Una de las principales publicaciones contemporáneas asociadas a este movimiento lingüístico fue *Amauta*, a cuyo editor, José Carlos Mariátegui, Vallejo respetaba mucho. Pero, al igual que Joyce, el poeta se identificaba con el movimiento nacionalista solamente hasta cierto punto, puesto que excluía la adhesión completa a un programa específico de rehabilitación del idioma precolombino. Es de notar, por ejemplo, que la sección de *Los heraldos negros* que revaloriza la herencia cultural precolombina del Perú, «Nostalgias imperiales», es impersonal y, en ciertas secciones, mediocre. Vallejo tenía sus dudas con respecto a los diversos movimientos indigenistas que surgieron en las primeras décadas del siglo XX. La revolución que él apoyaba en aquel momento era mucho más profunda, e incluía una recreación de la estructura fonética y auditiva de la lengua.

Los intereses políticos de Vallejo eran sostenidos. Como demuestra el análisis del periodismo con sus ensayos políticos, el poeta pasó por una etapa de trotskismo de 1927 a 1929, a la que siguió un período de estalinismo de 1930 a 1931. Durante la guerra civil española, como su poemario *España, aparte de mí este cáliz* revela, Vallejo trataba de crear una fusión entre el socialismo y ciertas nociones utópicas del judeocristianismo en

la última etapa política de su obra (1936-1938). Sin embargo, tanto para él como para Joyce, mientras la revolución que querían crear contenía componentes religiosos y políticos, en su forma más auténtica, era una revolución esencialmente lingüística. Ambos querían cambiar el mundo al crear una revolución en la palabra, como lo dijo claramente Vallejo:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuando más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva (1973, p. 64).

Por tanto, la revolución tenía que ser una revolución de la lengua.

5. EL OÍDO VS. EL OJO

La forma en que tanto Joyce como Vallejo tenían el objetivo de «dilatar el lenguaje hasta el infinito» fue por medio del juego de palabras. En la obra de ambos queda claro que este juego constituye el trampolín de la invención lingüística. A diferencia de la metáfora de los siglos XVI y XVII, que involucraba al lector «en un proceso de abstracción» (Terry, 1958, p. 219), y a diferencia de la metáfora surrealista que recurre predominantemente a la esfera visual, la figura retórica más común en la obra de Joyce y de Vallejo es de tipo auditivo. Harry Levin ha argumentado que *Finnegans Wake* «carece de imágenes visuales» (1941, p. 175) y José María Valverde ha hecho un comentario similar sobre la obra

poética de Vallejo (1952, pp. 55-61). El sesgo visual que subyace, por ejemplo, a la obra del artista surrealista está en contraposición al sesgo auditivo de la figura retórica que predomina en la obra de Joyce y de Vallejo. De acuerdo con la fórmula estética de ambos escritores, los objetos se fusionan no según los criterios de representación visual, sino según la semejanza de sus respectivos significantes. Vale la pena recordar que, en *Finnegans Wake*, Joyce representa a Shem el artista como el «oído» y a Shaun el racionalista como el «ojo» (Boyle, 1978, p. 10).

El hecho de que Joyce contemplara el lenguaje ante todo desde la perspectiva del sonido es evidente en la manera en que utilizó lenguas extranjeras en sus obras creativas. Por ejemplo, el famoso verso de Dante, «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» (Inferno, canto V, v. 100), es decir, «el amor, que el corazón noble aprende pronto», se cita en *Finnegans Wake* de la siguiente manera: «lamoor that of gentle breast rathe is intaken» (Joyce, 1975a, p. 292). Como vemos, «gentil» y «s'apprende» se transcriben, respectivamente, en el texto inglés de Joyce como «gentle» e «intaken», dejando así prácticamente intacta su vestidura fónica. Está claro que se trata de una traducción fonética más que semántica, a saber, las palabras equivalentes escogidas para el texto inglés dependen de criterios fonéticos y no semánticos. Para un traductor tradicional, la palabra más apropiada para traducir «gentil» sería en inglés «noble»; y para «s'apprende», «is learnt». En cambio, la «traducción» de Joyce es una ingeniosa reconstrucción etimológica del italiano original; el juego de palabras que emplea, claramente, se genera a través de oposiciones fonéticas más que semánticas.

Vallejo también parecía escribir su poesía desde la perspectiva del sonido (significante) de la palabra más que su sentido (significado). Su poema «Intensidad y altura» demuestra su forma de ver el lenguaje como un sistema de sonidos capaz de

reorganizarse perpetuamente para producir nuevos patrones semánticos. Las dos primeras estrofas del poema demuestran cómo funciona el «collideorscape» de Vallejo:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo (1997, t. 3, p. 213).

Parece que el poeta se siente desesperado. Está atrapado entre su deseo de expresarse y la imposibilidad física de hacerlo. Cada vez que intenta expresarse, sale espuma o niebla de su boca. Es una imagen que evoca perfectamente la ironía que sustenta los esfuerzos del poeta. Como sugiere Vallejo, en el sexto verso, aspira al laurel (emblema de la dignificación del poeta), pero se limita a «guisarse» con cebollas malolientes. Las rimas del poema apuntan a cómo el lenguaje ejecuta una espiral de alejamiento infinito del sentido mismo: «espuma>suma>puma>bruma» y «atollo>cogollo>encebollo>desarrollo». Mientras que el deseo del poeta de captar el sentido parece conducir a un callejón sin salida, la textura fónica del lenguaje parece capaz de generarse espontáneamente a través de la fricción fonética de los fonemas. Junto a este proceso de fisión lingüística, Vallejo revela el proceso inverso de repulsión semántica. Así, el neologismo «toz» es una fusión de dos palabras que son fonéticamente similares, a saber, «tos» y «voz». Este neologismo presenta en forma telescópica el tema principal del poema: a pesar de los esfuerzos del poeta, el lenguaje («voz») sale como sonido sin sentido

(«tos»). Asimismo, este neologismo demuestra que la innovación lingüística de Vallejo funciona de acuerdo con patrones que son auditivos más que visuales.

Tanto Joyce como Vallejo están, por tanto, empeñados en producir una poética de valor superficial, basada en el sonido más que en el sentido. Sus escrituras funcionan horizontalmente entre significantes, y no verticalmente entre significante y significado, revelando así que se adhieren a un sistema filosófico basado en el pirronismo, que obedece a un sistema según el cual, en palabras de Hugh Kenner, «toda cohesión está relacionada con la superficie, toda realidad es estilística, y todo decoro es cosmético» (1978, p. 61; traducción nuestra). De acuerdo con este *modus operandi*, el significado, tal como se entiende en el sentido tradicional, se vuelve vacío. Kenner da un ejemplo de las consecuencias lógicas del pirronismo:

Una descripción pirrónica de *La divina comedia* de Dante señalaría su vasto inventario de similitudes entrelazadas, y aun más evidentemente sus sonidos entrelazados, y observaría que, cualquiera que sea el carácter del poema de Dante, ciertamente es una vasta organización de palabras que se constituyen en grupos de tres: el diccionario italiano, por así decirlo, reorganizado para mostrar recursos de rimas triples (1978, p. 58; traducción nuestra).

Aunque esto —en circunstancias normales— sería una forma equivocada de leer la obra maestra de Dante, Joyce y Vallejo obligan en ocasiones al lector a leer sus obras según criterios pirrónicos.

6. LA PRODUCCIÓN VERBAL VS. LA PRODUCCIÓN ANAL

Reflejando su énfasis en la materialidad del significante en lugar de la «profundidad» del significado, Joyce y Vallejo tienden en sus obras respectivas a explorar consistentemente la naturaleza y el funcionamiento del cuerpo humano fisiológico. Esta exploración incluye el análisis de las emociones, como el amor (en el corazón), pero también incluye la descripción del funcionamiento de la digestión en el estómago y en el canal alimentario. En *Finnegans Wake*, por ejemplo, se describen los vínculos que existen entre varias partes del cuerpo humano, y el texto llega a extremos escatológicos. La similitud entre la literatura y el excremento se proyecta con mayor profundidad en el capítulo 6 del primer libro de esta novela, al centrarse en una comparación entre la producción verbal (discurso) y la producción anal (excremento). En una sección del texto, el discurso salta del inglés al latín, por ejemplo, así:

Primum opifex, altus prosator, ad terram viviparam et cunctipotentem sint ullo pudore nec venia, suscepto pluviali atque discinctis perizomatis, natibus nudis uti nati fuissent, sese adpropinquans, flens et gemens, in manum suam evacuavit (highly prosy, crap in his hand, sorry!), *postea...* (Joyce, 1975a, p. 185).

El «supremo prosista» («*altus prosator*») en este pasaje es el famoso escritor latino Virgilio, y el protagonista es Aeneas, el héroe épico de la *Eneida*, pero, en la recopilación de Joyce, Aeneas se convierte en Eneas y sufre un accidente vergonzoso: «llorando y gimiendo evacúa su estómago en su propia mano» («*flens et gemens, in manum suam evacuavit*»). Joyce trata al protagonista de Virgilio con una sorna irónica al disculparse ante el lector («sorry!»). Esta palabra no estaba en la primera versión de *Finnegans Wake*, y se agregó en la versión final del borrador

(Hayman, 1973, p. 185). Lejos de ser el héroe mítico que fundó el Imperio romano, Eneas, según la proyección irónica de Joyce, sufre de tremendos problemas en su digestión:

Then, pious Eneas, conformant to the fulminant firman which enjoins on the tremylose terrian that, when the call comes, he shall produce nichthemericly from his unheavenly body a no uncertain quantity of obscene matter not protected by copright in the United States of Ourania or bedeed and bedood and bedang and bedung to him, with this double dye, brought to blood heat, gallic acid on iron ore, through the bowels of his misery, flashly, faithly, nastily, appropriately (Joyce, 1975a, p. 185).

Esta «materia obscena», es decir, la mierda producida por Eneas, se convierte en arte según la perspectiva de Joyce. Al crear un juego de palabras basado en la palabra griega «kopros» ('excremento') y la palabra «copyright» ('derecho de autor'), Joyce sugiere que la literatura está indisolublemente ligada al proceso de digestión y su producto, el excremento. De esta manera, el «copyright» se combina con el «kopros» para crear el neologismo «coprighright». Esta innovación neológica es interesante porque Vallejo crea un juego de palabras semejante cuando junta la palabra «excrementar» con la palabra «mentir» para crear el neologismo «excrementido» en Trilce XIX:

Hoy vienes apenas me he levantado.
El establo está divinamente meado
y excrementido por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente (1997, t. 2, p. 60).

Con este neologismo («excrementido»), Vallejo ironiza la descripción del nacimiento de Cristo. Según vemos, Joyce y Vallejo comparten la misma técnica innovadora que consiste en crear

neologismos basados en una parodia de los patrones de la literatura sagrada o canónica.

Asimismo, tanto el escritor peruano como el escritor irlandés tenían una fijación con la conexión entre la producción literaria y la producción anal. El primer poema de *Trilce* es un buen ejemplo de la presencia de este tópico en la obra de Vallejo:

Quién hace tanta bulla y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea grupada.

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio (1997, t. 2, p. 33).

Juan Espejo Asturrizaga (1965) ha propuesto que este poema fue escrito por Vallejo mientras estaba preso en Trujillo —desde noviembre de 1920 hasta febrero de 1921 (Flores y Távora, 2021)—, y que está basado en la súplica del poeta por más tiempo en la letrina. El acto de evacuación del estómago está ligado, a través de una red de imágenes entrelazadas, a la creación del mundo —y, especialmente, al afloramiento de islas dentro del mar— y, finalmente, a la creación del poema mismo.

Así, pues, el poeta se asimila al «salobre alcastraz» que expulsa de su cuerpo la «simple calabrina tesórea», que sería el poema. La permutación gradual de la materia base en poesía se representa de manera efectiva a través de la transformación de la «bulla» de los «BEMOLES», creando así una especie de «epifanía» que recuerda a la obra de Joyce. El caos descrito en las primeras estrofas del poema citado se transforma, como resultado del proceso intelectual de la creación poética, en un nuevo «equilibrio». Vallejo, según vemos, de la misma manera que Joyce, usaba la realidad fisiológica del cuerpo humano para crear su obra y, para hacerlo, no tenía miedo del tabú.

7. EL CÍRCULO CUADRADO

Joyce y Vallejo no solo utilizaron la imagen del excremento como emblema del acto creativo, sino que también fueron aficionados a utilizar figuras geométricas como dispositivos estructuradores de sus obras. Esto bien podría ser porque el pirronismo de sus obras respectivas, es decir, el énfasis en la perspectiva de la superficie, les obligaba a buscar figuras estructurantes que fueran diferentes de las técnicas tradicionales basadas en la profundidad alegórica, que comúnmente apuntalaban la expresión en el arte medieval y posmedieval. Una de las figuras preferidas tanto para Joyce como para Vallejo fue la del «círculo cuadrado». Hay muchas referencias en *Finnegans Wake* a la idea de «cuadrar el círculo» y, por el contrario, «dar vueltas circulares al cuadrado». La figura geométrica que aparece en esta novela, por ejemplo, define la perfección de la obra de arte como una fusión del círculo con el rombo:

8. EL MUNDO AL REVÉS

Como el análisis del círculo cuadrado lo demuestra, la obra de Joyce y de Vallejo frecuentemente distorsiona el espacio euclidiano. No solo se disuelven los límites entre las diferentes figuras geométricas, sino que se distorsiona también la linealidad del tiempo mismo. Stephen Heath (1984) ha señalado que el patrón arquetípico de *Finnegans Wake* es la espiral, que a su vez se basa en la concepción viconiana de la historia como una serie de repeticiones cíclicas. Un uso común que involucra esta interrupción del continuo espaciotemporal en esta novela es el de un hombre que mira la parte posterior de su propia cabeza:

Bloody certainly have we got to see to it ere smellful demise
surprends us on this concrete that down the gullies of the eras
we may catch ourselves looking forward to what will in no time be
staring you larrikins on the postface in that multimirror megaron
of returningties, whirled without end to end (Joyce, 1975a,
p. 582).

En este pasaje, Joyce imagina una nueva posicionalidad creada por el arte, en la cual el artista podrá ver, a través del espejo del arte, la imagen de su futuro ser. Y encontramos una idea semejante en Trilce VIII, en el cual el poeta espera un momento en el que podrá pasar a un mundo de espejos invertidos donde será posible ver su propia nuca:

Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda (1997, t. 2, p. 45).

Según vemos, la cosmovisión paradójica de *Trilce* incluye la creación de un mundo en donde las categorías espaciotemporales están invertidas. En la obra de Vallejo, el uso del tópico del mundo al revés a menudo expresa la fusión de una revolución política con la revolución lingüística (Hart, 1985).

9. EL SILENCIO

En la obra de nuestros dos escritores, cuyo ataque al lenguaje es feroz e implacable, quizás no deba sorprendernos el hecho de que nos encontremos con una perspectiva mística en torno a la imagen del silencio. En efecto, el silencio es un motivo muy importante que recorre la totalidad de *Finnegans Wake* y siempre aparece al final de un capítulo. Como ha señalado Clive Hart, el silencio se utiliza en esta obra como una imagen del período crepuscular de unión entre diferentes edades de la historia —o «sandhi», para usar el término hindú—, una idea que Joyce adaptó de su lectura de los teósofos (1962, pp. 52-56). En un momento de esta novela, por ejemplo, Joyce se refiere a la creación de un mundo utópico a través del arte, que implica una resolución del contraste entre el lado masculino y el lado femenino en la vida, y dice así: «She could have all the g. s. M. she moo-hooed after fore and rickwards to herslf, including science of sonorous silence, while he, being brung up on soul butter, have recourse of course to poetry» (1975a, p. 230).

Esta «ciencia del silencio sonoro» de *Finnegans Wake* encuentra un paralelo en *Trilce* de Vallejo, donde el silencio se erige como una imagen del reverso oculto de la realidad que es un estado de dicha prelingüística y prelapsaria. Porque el sonido, como sugiere el poeta al lector de *Trilce*, contiene inevitablemente la semilla de su opuesto, es decir, el silencio:

Piano oscuro ¿a quién atisbas
con tu sordera que me oye,
con tu mudez que me asorda?

¡Oh pulso misterioso! (1997, t. 2, p. 93).

El misterioso pulso silencioso del piano, mencionado en Trilce XLIV, es un motivo arquetípico de la expresión suprema a la que aspira la poesía de Vallejo.

10. CONCLUSIONES

De muchas maneras, que van desde las similitudes en el carácter de los dos escritores hasta la exploración de temas y técnicas literarias comunes en sus respectivas obras, Joyce y Vallejo son creadores afines. Y su afinidad se expresa sobre todo en su absorción del exilio. Como ha propuesto Héléne Cixous, el exilio es la verdadera razón de ser del protagonista Stephen, de *Ulysses*, y también fue una característica crucial de la propia vida de Joyce (1968, p. 506). Al tener que exiliarse de su tierra natal, y buscarse en utopías artísticas, religiosas y políticas, Vallejo siguió un derrotero semejante al trazado por Joyce. Dejando atrás sus países, ambos artistas trascendieron el código ortodoxo del idioma nacional y crearon un arte fundamentalmente descentrado. *Finnegans Wake* carece de centro, como nos recuerda Clive Hart (1962, p. 114), mientras que Vallejo, como D. F. Gallagher ha señalado, «es muy aficionado a usar adjetivos y adverbios que son solo un poco neologísticos, solo un poco dislocados» (1973, p. 21). Huérfanos del país, del idioma y del yo, el escritor irlandés y su compañero peruano trascienden sus orígenes. En algún momento a lo largo de la curva de sus órbitas descentradas, Joyce y Vallejo, sin que ellos lo sepan, coincidieron. Enfocar con mayor claridad ese hipotético punto de encuentro ha sido el objetivo de este ensayo.

REFERENCIAS

- Alighieri, D. (1933). *La divina commedia*. Casa editrice Giuseppe Laterza & Figli.
- Atherton, J. S. (1959). *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusion in James Joyce's Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Balseca, M. F. (2004). *Trilce ante Joyce / Ecyoj etna eclirt. Kipus: Revista Andina de Letras*, (18), 7-17. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bits/tream/10644/1391/1/RK18-Do-Balseca.pdf>
- Bernu, M. (1972). Lecture de «Los mineros salieron de la mina» de César Vallejo. En *Séminaire César Vallejo. I. Analyses des textes* (pp. 13-36). Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers.
- Borges, J. L. (trad.) (1925). La última hoja de *Ulises*. *Proa*, 2(6), 8-9.
- Boyle, R. (1978). *James Joyce's Pauline Vision: A Catholic Exposition*. Southern Illinois University Press.
- Cixous, H. (1968). *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Grasset.
- Ellmann, M. (1981). Disremembering Dedalus: A Portrait of the Artist as a Young Man. En R. Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (pp. 189-206). Routledge and Kegan Paul.
- Ellmann, R. (1977). *The Consciousness of Joyce*. Faber and Faber.
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre*. Mejía Baca.
- Fernández, R. (1965). Prólogo. En C. Vallejo. *Obra poética completa* (pp. VII-XX). Casa de las Américas.
- Fiddian, R. (1982). James Joyce and the Spanish American Novel: A Preliminary Study. *The Crane Bag*, 6(2), 84-88. <https://www.jstor.org/stable/30023909>

- Fló, J. y Hart, S. (eds.) (2003). *César Vallejo: Autógrafos olvidados*. Tamesis.
- Flores, G. y Távora, F. (eds.) (2021). *Expediente Vallejo: Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo*. Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú.
- Gallagher, D. P. (1973). *Modern Latin American Literature*. Oxford University Press.
- Groden, M. (1977). *Ulysses in Progress*. Princeton University Press.
- Hart, C. (1962). *Structure and Motif in Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Hart, S. (1985). The World Upside-down in the Work of César Vallejo. *Bulletin of Hispanic Studies*, 62(2), 163-178.
- Hart, S. (1998). Vallejo's «Other»: Versions of Otherness in the Work of César Vallejo. *Modern Language Review*, 93(3), 710-723. <https://doi.org/10.2307/3736492>
- Hart, S. (2014). *César Vallejo: una biografía literaria*. Cátedra Vallejo.
- Hayman, D. (ed.) (1963). *A First-Draft Version of Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Heath, S. (1984). Ambiviolences: Notes for reading Joyce. En D. Attridge y D. Ferrer (eds.), *Post-structuralist Joyce. Essays from the French* (pp. 31-68). Cambridge University Press.
- Joyce, J. (1963). *Ulysses*. The Bodley Head.
- Joyce, J. (1975a). *Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Joyce, J. (1975b). *Selected Letters* (edición de Richard Ellmann). Faber and Faber.
- Kenner, H. (1978). *Joyce's Voices*. Faber and Faber.
- Levin, H. (1941). *James Joyce*. Norfolk University Press.

- Levine, J. S. (1979). Originality and Repetition in *Finnegan's Wake* and *Ulysses*. *PMLA*, 94(1), 106-120. <https://www.jstor.org/stable/461804>
- Mazzotti, J. A. y Slote, S. (2022, 20 de octubre). *The Centennial of Trilce and Ulysses: César Vallejo and James Joyce* [Conversatorio]. The James Joyce Centre, Dublín, Irlanda. <https://www.facebook.com/1572635970/videos/1130591604226447/>
- Murillo, L. A. (1968). *The Cyclic Night: Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Harvard University Press.
- Paoli, R. (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Casa Editrice d'Anna.
- Salomon, N. (1971). Algunos aspectos de lo «humano» en *Poemas humanos*. En A. Flores (coord.), *Aproximaciones a César Vallejo. Tomo II* (pp. 191-230). Las Américas Publishing.
- Sieburth, S. (1983). James Joyce and Leopoldo Alas: Patterns of Influence. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7(3), 401-406. <https://www.jstor.org/stable/27762251>
- Terry, A. (1958). Quevedo and the Metaphysical Conceit. *Bulletin of Hispanic Studies*, 35(4), 211-223.
- Vallejo, C. (1973). Regla gramatical. En *El arte y la revolución* (p. 64). Mosca Azul Editores.
- Vallejo, C. (1997). *Poesía completa* (edición de Ricardo Silva-Santisteban) [4 tomos]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valverde, J. M. (1952). *Estudios sobre la palabra poética*. Ediciones Rialp.