

## CÉSAR VALLEJO: LA POESÍA QUE NO SE PUEDE ARTICULAR A SÍ MISMA

por Dinu Flămând



César Vallejo, joven

En un primer contacto la poesía de César Vallejo expresa una extraña imposibilidad de articularse a sí misma, como si su intento de captar la vida le pareciera enorme o inútil. *Quiero escribir, pero me sale espuma* («Intensidad y altura») confiesa él en una póstuma arte poética desconcertante, tras enumerar algunos intentos inútiles y afirmando que tras esos intentos queda solo «carne del llanto» o «fruta del gemido». El texto se enfurece hacia el final, pareciéndose el último verso a un impropio proferido a la suerte («vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva»). Pero de este modo, la duda y la impotencia captadas por la indignación y la rebeldía llegan a ser el mismo soplo impetuoso de la salida del bloqueo. Una manera de decir que, si lo esencial no puede ser expresado, la angustia existencial que asalta los problemas sigue siendo el mismo palpito del poema, incluso en ausencia de un discurso filológico coherente que lo explique, en ausencia de la literatura. Algo así no puede tener un nombre bien definido, lo puedes llamar por ejemplo... *trilce*, grupo de sonidos que deriva de lo impar, de la asimetría o la trinidad, algo como la eufonía, pura exclamación del hecho de existir, una forma de señalar una presencia no siempre compatible con el verbo. (Una extraña similitud se puede establecer con el espacio anacrónico

de *Uvedenrode*, poema del rumano Ion Barbu, escrito casi en el mismo período, en 1924, teniendo ambos, probablemente, más afinidades de los que se creyera). Además, dado que el título mismo no capta sentido alguno, tampoco los 77 textos agrupados bajo el paraguas de este capricho sonoro, *Trilce*, dejan la impresión de que remuevan los verbos o de que aislen estados anímicos, los segmentos de enunciado con destinatario y contenido distintos, con mensajes y vinculaciones metafóricas inteligibles, tal y como le corresponde a la poesía. Pero en todos se siente el mismo soplo (la misma respiración), el ímpetu de una articulación precipitada que, ahogada por la emoción, uno diría que no siempre logra estructurarse.

En la biografía de Vallejo el libro *Trilce* es la más arriesgada experiencia estética emprendida en el período más agitado de su vida. Resultan de su combinación opciones artísticas tan radicales como insólitas, hasta tal punto de que se necesitaran muchas generaciones de exegetas para reconocer el valor absoluto del libro. En 1922 se publicaba en Londres *La tierra baldía* de T.S.Eliot, poema esencial para comprender el modernismo y la poesía del siglo pasado. *Trilce*, publicado en Lima el mismo año, era un experimento de la misma envergadura. Tal vez incluso más innovador que el poema de T.S. Eliot, pero condenado al olvido porque se imprimía en el anonimato de los Andes, y había pasado casi desapercibido en su misma casa. Podemos considerar que se produjo un verdadero milagro con este libro. Poetas de los espacios literarios hispánicos siguieron hablando del libro; Lorca afirmaba que el siglo XX iba a ser «trilceano», en algún momento se publicó en España una segunda edición y los comentarios, al principio reservados o incluso negativos, dejaron paulatinamente lugar a una tácita admiración para con este poeta hermético tanto en su poesía como en su vida. Ya había sospechas de que las dificultades de esa poesía surgían de situaciones personales del poeta, y el sufrimiento del rostro pálido del mestizo había sido asociado ya desde la publicación de su primer libro en Trujillo con la tristeza y desesperación expresadas en aquellos textos. Ahora sabemos un poco mejor que para entender a Vallejo hay que ir más allá de la práctica filológica de interpretar los textos, cuyas categorías se vuelven insuficientes sobre todo en caso de *Trilce*, para aceptar un proceso de creación que reconstituye situaciones personales de vida, muchas de las cuales quedaron en su vaga mudez. Muchas veces el poema las convoca, pero raras veces las explícita. De allí resulta una paradójica bifurcación de sentidos y posibles interpretaciones contradictorias para el mismo poema,

de tal modo que uno se siente obligado a reanudar la lectura desde ángulos diferentes, confundido por la insuficiencia de detalles concretos que le ayudasen a elegir.

Por ejemplo, el texto del primer poema del ciclo comienza en un tono de falsa indignación, y en cierto momento llega a reproducir solamente gemidos de una defecación colectiva en la letrina de una cárcel. Si no se dispone de esa «llave» en cierto modo anecdótica, el detalle sobre el lugar de la «acción» o la información sobre la respectiva situación coyuntural, se puede creer que el poema se concentra en el esfuerzo colectivo de los obreros que transportan el guano, excrementos sedimentados en las islas peruanas. Extraída del contexto se entrevé, asimismo, un arte poética parodiada, en que la producción de un texto parece ser comparada con la producción de heces, como si en la isla del corazón serían dispuestos «tesoros» o yacimientos preciosos de guano, es decir las mismas palabras. Si preservamos la interpretación según la cual la producción del texto no es más noble que la deyección, hay que observar que nadie contesta las preguntas del principio del poema. Y sí, el ruido del primer verso significa el proceso de emitir incontinentemente palabras, es decir, la estupidez parlanchina de la gente imposible de detener, el final adquiere una inesperada profundidad sugiriendo que el deseo del individuo solitario, del individuo parado en su soledad «peninsular», quien aspira a la tranquilidad y a la plena armonía, encuentra su equilibrio sólo de espalda tendido como un muerto (variante de interpretación que nuestra traducción evita, ya que desde el principio hemos optado por la dirección que prefiere elevar lo trivial hacia el equilibrio).

He aquí que son posibles no sólo varias interpretaciones, sino que el tono mismo del poema oscila desconcertantemente entre un registro grave y otro ridículo, sin que podamos distinguir bien lo trágico de lo cómico o la ironía del enunciado solemne. Basta con optar por un matiz a desfavor de otro y el poema se encamina hacia una dirección que ya no satisface las demás interpretaciones.

La polisemia del texto es siempre desconcertante, pero no resulta tanto del hermetismo del conjunto, de un capricho léxico que juntaría palabras comunes con otras disformes, asociándolas en algunos casos, y palabras raras o inventadas. Se trata de una profunda polisemia, existente en

la fase anterior a las palabras mismas, allá donde se confrontan emociones confusas, intuiciones y vagos intentos de enunciar que preceden el texto. Como si el texto se contentara con la expresión directa de un soplo vital secreto y solamente tuvieran derecho a entrar en la poesía aquellos actos que no contienen lenguaje. Muchas veces Vallejo deja la impresión de recorrer de memoria y asociar momentos de su biografía, conocidos solo por él mismo, de los que no puede hablarnos, o a los que solamente alude, en un proceso metafórico que no nos proporciona los elementos de la metáfora. Es como si el texto estructurara vagamente un material informe donde se pueden mezclar cifras con interjecciones, medias palabras con innumerables palabras deformadas que se encaminan al azar en todos los sentidos. Pero justamente la existencia de ese yacimiento polisémico que de repente indica una interpretación, que de la misma forma se puede desviar hacia otra interpretación, olvidando ofrecer cualquier vago indicio más cierto, es la prueba de una intención especial por parte del autor. Resulta evidente que el discurso aparentemente desestructurado, algunas veces con muchas onomatopeyas, extraños tartamudeos y «torpezas» sabias es preferido al protocolo literario tradicional. Pero ¿de dónde resulta dicha «incomodidad» de hacer poesía, si no de una enorme exigencia que Vallejo impone a la poesía como si condenara toda su historia y sus protocolos convertidos de manera fatal en lugares comunes?

De hecho, él exige al texto que exprese más de lo que expresa de costumbre, en la simultaneidad de las emociones que se amontonan, y de este modo esa aparente falta de finitud, dichos enunciados no llevados al cabo llegan a ser la inconfundible voz del poeta. Se podría decir que Vallejo cuenta con la frustración del lector que no siempre capta los sentidos, sino más bien la sensación de su presencia. De este modo el lector es llevado a la interioridad de los estados poéticos del autor, a su estado genuino. Se puede identificar en todos esos textos una elaborada espontaneidad en pro de recuperar un estado pre-semántico del lenguaje, pero también el trabajo arduo de componer que somete los versos a inimaginables pruebas, exigiéndole al texto que comprima la paradoja de una polisemia que niega cualquier lectura perezosa. El regreso de Vallejo al origen material del proceso metafórico es un intento tenaz de reestructurar la meditación poética sobre los temas esenciales: vida, muerte, destino, el ser humano en relación con la divinidad, su finitud, el inexplicable sufrimiento humano, su más oculta herida sangrienta, la sospecha de que existe un odio que Dios le

reservó al ser humano («odio de Dios»!), nombrado en el mismo poema que inicia el ciclo *Los Heraldos negros* y presente en toda su obra etc. Nos damos cuenta de este modo que el existencialismo proteico del modernismo tiene, probablemente, un momento de gran complejidad en la discreta obra poética de este peruano marginal, lo que explica la vitalidad y actualidad de esos textos tantas veces olvidados. Claro está que Vallejo es un gran inventor de lenguaje poético modernista, tal vez del tamaño de Dante, quien le regalaba al Renacimiento aquella síntesis lírica, épica y dramática que culmina en la *Divina Comedia*.

Nunca sabremos la proporción entre el ejercicio lúdico y la coerción intencional aplicada a los textos, de donde resulta el hermetismo tan especial de la poesía de *Trilce* (ya precedida por algunos textos su primer libro, pero presente como oxímoron también en los poemas escritos en el período parisino, muchos de ellos en prosa). Lo cierto es que nadie ha escrito como Vallejo, ni antes ni después de él, y que, al cumplirse cien años desde la publicación de este libro, la exegesis sobre el mismo y sobre la poesía completa del «cholo» peruano ha proliferado de manera exponencial, demostrando la aserción de Borges de que «el tiempo que derrumba castillos enriquece los versos».

Al mismo Borges, aunque sus poemas sobre Buenos Aires no le gustaban a Vallejo, podemos evocar para volver a una observación esencial sobre la naturaleza de la metáfora de *Trilce* (y, por extensión, sobre el origen de la expresión poética en tanto que gigantesco proceso metafórico). Aristóteles en el Libro Tercero de su Retórica, nos recuerda Borges, dice que la metáfora no resulta del lenguaje, sino de «la intuición que tenemos sobre la existencia de ciertas analogías entre **cosas** diferentes»<sup>1</sup>. Vallejo es por excelencia el poeta que no combina palabras, sino situaciones existenciales, que proceden de costumbre de un fondo biográfico que siempre ha sido prioritario para él, como fuente de inspiración.

Las dificultades mayores para descifrar sus poemas, sobre todo los de *Trilce*, residen en el hecho de que la trama del discurso interior, en la medida en que existe, utiliza sobre todo sucesos de la biografía del poeta, acontecimientos apenas aludidos sutilmente o en absoluto, que comienzan a interactuar incluso antes de ser concentrados en su significado verbal.

---

<sup>1</sup> J.L. Borges, Oeuvres complètes, I, Gallimard, 1993, p.401.

Conocía tal vez Vallejo la furia con que Nietzsche había atacado ya el pensamiento metafísico y sus excesos especulativos, y de ahí el placer de enumerar sustantivos brutos ya desde su primer poema mencionado. He aquí por qué, a pesar de todos los sentidos ocultos tan intrincados incluso en lo abstracto, la poesía de Vallejo comunica sobre todo de manera epidérmica, nunca en un solo sentido restrictivo, justamente por recurrir a mezclas asombrosas, con referencias geográficas, históricas o del léxico anatómico, con cifras, exclamaciones, conceptos filosóficos raros o extrañas palabras aisladas; y siempre como fondo, independientemente del tema central del poema, se trata del individuo humano que no comprende del todo su vida, ni el ambiente biológico o social, ni el sentido de su existencia en un mundo infinitamente más reducido que el misterio que lo rodea.

Por esta razón, Vallejo prefiere las cosas y los fragmentos de materia a las palabras, a las imágenes, el pensamiento conceptual, aunque sus angustias habiten más bien la placenta de los conceptos y se conviertan, instadas sin miramientos, en los mensajeros de ideas del poema, como si no fuesen vehiculadas por el texto sino por la mera ocurrencia de su aproximación. El poema sobre Venus de Milo, XXXVI, por ejemplo, visualiza la estatua mutilada de la diosa, pero entendemos sin proceso alguno de metaforización que la vida, aunque abraza la estatua con sus brazos «plenarios», también es manca y de una «perenne imperfección» que se eterniza. Sólo que esta eternidad se presenta en el adverbio «todavía», que Vallejo somete urgentemente a un régimen verbal; «esta existencia que todavía», es decir, una existencia que «convierte para siempre/eterniza» la imperfección perenne (un defecto para la estatua, siendo sin embargo para la vida el principio **positivo** de su perennidad). Así que el sustrato meditativo se nutre sólo de la exposición casi banal de motivos, pero en nuestras situaciones contradictorias, el reflejo filosófico oculto palpita casi extinguido en los elementos del cuadro presentado como inventario. Y nuestra confusión es total al realizar que la estatua mutilada puede ser el símbolo de la frustración y al mismo tiempo una paradoja del principio mediante el cual la vida se auto reproduce, a través de la asimetría y la insuficiencia. Vallejo nos conduce discretamente hacia el lugar geométrico en que las paradojas son líricas y vitales y exhalan una belleza extraña, como nostalgia de la «Armonía», con mayúscula.

Y los temas tocados nacen en su mayoría del trayecto biográfico del poeta, dominado por sus perennes obsesiones. El inmenso sentimiento de iniquidad resentido en la prisión donde había sido encarcelado sin juicio previo, las repetidas aventuras amorosas fracasadas, el íntimo sentimiento de haber sido siempre un huérfano, sentimiento acentuado por la desaparición de su madre, la pérdida definitiva de la infancia, los desgarramientos anímicos del creyente que se encuentra en una relación permanente de conflicto con la divinidad, la anhelada comunión física y espiritual que busca en el amor, la meditación sobre el origen de las especies, pero en un acecho permanente para entrever el momento en que aparece la conciencia humana, la empatía con el sufrimiento del ser humano sencillo, la rebeldía latente contra las injusticias sociales, la búsqueda de un horizonte mesiánico en el cual intentará hallar su lugar también el marxismo teórico, convencido de que está justificado, y la esperanza en el experimento social de los soviets, que aportará la felicidad absoluta en la tierra; para no hablar del complejo problema de su propia identidad, de mestizo genérico y producto de una cultura que había anulado la cultura de sus antepasados incas, quedando tan solo como un palimpsesto seco, mestizaje que amplía su miedo al destino... Dicho miedo, ese terror que no recibía respuesta era la combustión mayor en el pecho del gigantesco pobre hombre andino que fue César Vallejo, con su única fortuna: la impotencia humana.

Stéphane Mallarmé se acerca a la imposibilidad de articular más el poema paralizado por la obsesión de la pureza absoluta como límite de la expresión poética. Su herida es un orgullo de estilo con ardores místicos. Para Vallejo, el ejercicio poético no tiene nada de demiúrgico, no le concede misión sagrada alguna, siendo la poesía, para él, más bien la voz de aquel «Hombre... Pobre!... pobre!» Pero eso no le ayuda ni a nombrar ni a domar los dilemas, cree él. Es posible que Paul Celan llegue a la zona del hermetismo severo porque tiene horror a la discursividad (como Rimbaud), pero es más probable por acusar el discurso lógico en sí de imperdonable inmoralidad. Se trata del discurso que ha vehiculado los horrores de la historia o que ha intentado justificar las masacres cometidas por los humanos contra los humanos. La poesía se debe alejar de la facilidad discursiva que algunas veces permite al lenguaje convertirse en inhumano, a pesar del riesgo de volcar precipitadamente al papel solo textos esotéricos. Y si agregamos también a Ion Barbu, ya mencionado, en su caso el hermetismo está dominado por los rigores de la geometría, tratándose de hecho de un

platonismo fantaseador, en que llegan a mezclarse también categorías «perfectas», pero asimismo algunas degradadas, que resultan de las primeras (y en este sentido Ion Barbu sigue siendo el gran poeta misterioso, aún descubierto, que mezcló mitos nórdicos con mitos valacos y griegos, al principio tratados con respeto, en su fase parnasiana, parodiados posteriormente hasta su variante popular: llegando a ser los mitos eleusinos encantaciones en los barrancos norteños o carpatinos; o la Troya homérica mencionada sólo como refugio en un mar turco para un personaje paremiológico, Nasrudín el chistoso).

Pero lo que sorprende en Vallejo, incluso cuando el temible hermetismo de los textos parece ofrecer solo escasas vías de acceso al interior, es la movilidad de su tono, la versatilidad que mezcla el lenguaje coloquial con el lenguaje infantil o infantilizado por el poeta, a sabiendas, sobre todo en textos que podrían volverse demasiado solemnes en cuanto tocaran temas que son solemnes efectivamente, al referirse a la vida o a la muerte. En ese punto el poeta se diferencia radicalmente del experimento surrealista, que florecerá años después de la publicación anónima de *Trilce*, y que permaneció mucho tiempo un episodio desconocido. La poesía de Vallejo sangra en su ser somático, dejando perplejo al ser humano genérico ante su condición humana. No es (solamente) experiencia literaria, sino más bien ontológica, el poeta no tiene las obsesiones freudianas del espíritu abismal que se auto contempla, y tampoco se complace en las combinaciones del azar por amor al experimento lúdico (son efímeros los pocos acercamientos a los experimentos del dadaísmo). Como ya lo dije en otra ocasión, Vallejo «somatiza» la poesía, él quiere exponer los órganos abstractos del dolor, la constitución carnal de las injusticias, el cuerpo físico del sufrimiento, los dolores de cabeza resultados del intento de fusionar con lo divino, intento dominado también por el estupor del ser humano al no recibir respuesta.

Aún más que en su primer libro, *Los Heraldos negros*, habiendo ya alcanzado su madurez creadora, César Vallejo emprende con su *Trilce* el experimento más agotador del modernismo, encaminándose a tomar con asalto lo indecible como nadie lo había hecho antes en el espacio de la poesía hispánica moderna y tampoco en la europea dominada ya por los primeros experimentos vanguardistas. Y a diferencia de muchos otros, él no construye una fastuosa puesta en escena de lo incommunicable, no le atrae la expresión

aforística o la fórmula memorable por el efecto. Sus textos permanecen quebrados, así como lo es su ser interior, fracturado, roto en pedazos, deshilvanado por dilemas que existen desde que el mundo es mundo, porque nadie ha encontrado ni explicaciones ni soluciones. Sus textos son espejos de ese desastre. Su lectura se parece al trabajo paciente de un arqueólogo que trata de reconstituir un antiguo mosaico buscando los fragmentos de cerámica del diseño en las zanjas de la historia, en las letrinas de los imperios, en el paraíso deshilachado o en las rutas del ser humano por los eternos cementerios. El drama de Vallejo es banal en cuanto a lo humano, exponiendo los dilemas existenciales que ya figuran en los primeros textos de la historia de la escritura, que deben haber aburrido ya la humanidad por su repetición, a tal punto que hasta un escritor principiante lo evita, si quiere hallar algo más original. Sólo que Vallejo no se aburre por la falta de originalidad de los eternos dramas humanos. Y sólo él puede sacarlos a luz con tierno y genial asombro y darnos la impresión de que por primera vez nuestros ojos se abren. Lo hace a través del rebote de una difícil sinceridad, que nos muestra y nos oculta a la vez el origen y la amplitud de esa pulsación experimental, *Trilce*... La pulsación de la vida.

Texto y traducción de

Dinu Flamand<sup>2</sup>



---

<sup>2</sup> El texto forma parte de un prólogo escrito por el poeta rumano para la edición centenaria de *Trilce*. Ésta es una traducción diferente de la que se utilizó para la edición de *Obra poética completa*.

**DINU FLAMAND** nació en Transilvania (Rumanía) en 1947. Es hoy uno de los más grandes poetas en lengua rumana. En el número 11 (Nueva Col.) de *Ágora-Papeles de Arte Gramático* se recepciona su libro *Primavera en Praga*, en traducción al español de Catalina Iiescu Gheorghiu. (Visor, Madrid, 2021). Para leer el artículo:

<https://diariopoliticoyliterario.blogspot.com/2022/04/primavera-en-praga-de-dinu-flamand.html>

*ÁGORA-PAPELES DE ARTE GRAMÁTICO*, N. 16. TRILCE. NUEVA COLECCIÓN. FEBRERO 2023