

La transculturación poética: *Trilce*,¹ de César Vallejo

Gustavo Lespada

Universidad de Buenos Aires

Soy un tupí tañendo un laúd.

Mario DE ANDRADE

1. Introducción

La crítica ha destacado la singularidad de una poesía que fue capaz de reunir la exploración más radical del lenguaje con el compromiso social más contundente, sobre todo en la última etapa de los *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Esta atípica convergencia no es ajena al deslizamiento entre el sentido figurado y el directo sin solución de continuidad: los juegos fónicos y las complejas metáforas alternan con usos y términos provenientes de la oralidad y cargados de referencias sociales, aunque sin conexión lineal con el referente. Pero, además, esta poesía encarna la heterogénea conjunción producida por el impacto de la modernidad y la persistencia de la cultura originaria y, por ello, también es ejemplar como respuesta estética de un continente a la depredación etnocida de la conquista. En este sentido, si bien el concepto antropológico de *transculturación* tomado de Fernando Ortiz fuera adaptado y desarrollado por Ángel Rama para la narrativa latinoamericana en su etapa de trascendencia de regionalismos e indigenismos, entendemos que también puede aplicarse a una poesía como la de Vallejo, que, justamente, inserta elementos medulares de la identidad andina en un registro universal actualizado, descartando estereotipos y lugares comunes —tanto sea del nativismo pintoresquista de Santos Chocano o García Calderón como del futurismo mimético de los epígonos americanos de Marinetti—, a la vez que impregna y subvierte de oralidad autóctona la escritura del conquistador. Como ninguna otra esta poesía se conforma como *neoculturación raigal*, pero a la vez con una plasticidad que le permitió superar la asimetría del conflicto modernizador, como en la narrativa lo hicieron Juan Rulfo, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, entre otros (Rama, 1982, pp. 75-96).

Aunque ya en *Los heraldos negros* (1919) se perfilaban temas y procedimientos de esa búsqueda del sonido propio —a la manera en que se temple un instrumento musical—, creemos que la herramienta poética de Vallejo se termina de forjar en *Trilce* (1922). Respecto de la especificidad, si bien el predominio del ritmo, de la sonoridad iterativa, de tonos y paralelismos por sobre el significado nos remite a la actividad semiótica —en términos de Julia Kristeva (1981)—, creemos pertinente, además, incorporar el concepto de *signatura*. Las *signaturas* han sido definidas como «signos dentro del signo»: indicios ubicados en el hiato entre la semiología y la hermenéutica que orientan la comprensión. Giorgio Agamben, partiendo del concepto de «oposición privativa» de Trubetskói, concluye que en ciertos casos la no presencia no equivale a una mera ‘ausencia’ sino que se trataría de *un grado cero de la presencia*, es decir, de una ausencia que se manifiesta como *falta*. Sin llegar a ser un signo, este «grado cero» se comporta como una signatura que, en ausencia de un significado, actúa como exigencia de significación (Agamben, 2009a, pp. 47-110). La categoría de *signatura*, además de dar cuenta de una zona imprecisa, anfibológica de la construcción de sentidos, sirve para entender cómo el lenguaje poético puede operar con el referente social sin necesidad de recurrir a la relación mecanicista ni caer en la vulgaridad del panfleto.

La solidez de la estética vallejiiana parece residir en una cohesión molecular que fortalece la configuración del poema en su conjunto. Se lo construye con un sentido arquitectónico; trabando los materiales que lo componen, consolidando flancos y estructuras por medio de mecanismos analógicos y diferentes modos de repetición —total o parcial, con o sin variaciones—, a la manera en que se repite una hilada de ladrillos o una escala musical. Son frecuentes los paralelismos u otras manifestaciones analógicas de correspondencia, así como diversas formas de contraste tanto como la asociación de términos, ya sea por el significado o por la

1 Vallejo (2013).

acústica. Hay, también, un uso intenso de la *traspelación*, es decir, del traslado de palabras o frases fuera de su ambiente habitual pasando, bruscamente, de un sentido figurado a uno literal —y viceversa—, pero a la vez conservando cierta impregnación del anterior: esta forma de enunciar opera como argamasa rellenando el hiato entre uno y otro nivel del lenguaje. Además, y pese al predominio de versos irregulares, posee una coherencia, una familiaridad léxica favorable al entramado. En esta sintonía resulta habitual la presentación de un motivo a la manera de un bosquejo para desarrollarlo después con fuerte impronta rítmica; un ritmo discontinuo, imprevisible. El rechazo de motivos idealistas o simbólicos y la apelación tenaz a registros e imaginarios populares no son ajenos a su consistencia.

Al estudiar los manuscritos de Vallejo, Juan Fló soslaya la interpretación para tratar de descubrir la forma en que se produjeron esos textos, de qué modo se los pudo inventar y, sobre todo, mediante qué singulares mecanismos esta poesía mantiene su vigencia. Observando las correcciones efectuadas por el poeta deduce que algunas sustituciones o constricciones externas —como las listas de palabras previas a la escritura del poema en el costado de la hoja— fueron realizadas en función de liberarse tanto de la sujeción reflexiva y del estereotipo como de una articulación referencial directa, es decir, que esos mecanismos de ruptura en la ilación racional del discurso poético eran intencionales, una estrategia del autor en la búsqueda de la autonomía de la palabra poética. Sin embargo, esta forma de *extraer el poema del lenguaje* antes que expresar sentidos preexistentes, advierte Fló, no significa que esta poesía sea hermética o que no tenga referente. Y ello se debe en parte a las interrupciones en que se utilizan palabras o frases con mucha carga referencial, pero que, a su vez, dado el contexto verbal en que irrumpen, modifican la relación con esa referencia —la que prevalece en el sentido directo— tanto como la codificación del horizonte lírico tradicional o, incluso, vanguardista (Fló, 2003, pp. 24-29).



Figura 1. César Vallejo en Niza, 1929

Las pruebas que aporta el estudio de Fló acerca de las estrategias del poeta para luchar contra las limitaciones de la lógica y evitar caer en lugares comunes vienen a corroborar, por otra vía —la genética—, los resultados que arroja el análisis de los procedimientos formales y retóricos, los cuales también se relacionan directamente con esta pluralidad que hace ingresar en su discurso; como si se abriera una tapa o se corriera un techo para que la otredad —todo lo que no responde a la lógica occidental y cartesiana— pueda aportar lo suyo. Además, es tan sutil el mecanismo asociativo-incluyente de Vallejo que incluso aquellos giros que

han sido interpretados como «fallas de expresión, torpezas, balbuceos» (Paz, 1990, p. 203) hemos preferido pensarlos como incorporaciones intencionales —a la manera que también se introducen faltas de ortografía, tildes incorrectos y transgresiones sintácticas— con el fin de registrar aspectos rústicos o carencias de la cultura popular.

James Higgins ha señalado que Vallejo busca transmitir su percepción de la realidad sin recurrir a modelos prefijados, pero también renegando de falsificarla mediante la elocuencia retórica. «Quisiera escribir con la oreja —dice el crítico inglés—, transmitir la percepción directamente, sin los procesos intermediarios de pensamiento o de composición», es decir, escribir con la escucha y con asociaciones, con la voz del otro, eludiendo a la racionalidad como factor distorsivo (Higgins, 1970, p. 10). En consonancia, Alberto Escobar (1973) advierte que esta exploración estilística abunda en procedimientos —enfáticos, iterativos, rítmicos— dirigidos a incorporar el habla natural al discurso poético y que esta experimentación obedecería a la búsqueda de convertir el lenguaje «en un filtro dialéctico de la realidad total» (p. 224).

2. Evasión de la cárcel (del lenguaje)

En 1922, cuando Vallejo aún reside en Lima, publica este cuerpo poético extremista que consta de setenta y siete poemas sin título, numerados con la notación romana, y cuyo núcleo principal pareciera ser la total rebelión frente a las convenciones líricas y del lenguaje en su conjunto, habida cuenta de las frecuentes transgresiones sintácticas, morfológicas y gramaticales. Lo que anunciaban *Los heraldos negros* aquí se cumple con creces: la sombra, la anfibología, la complejidad, el sabotaje permanente a la lógica dicotómica y la secuencia racional son llevados a un nivel nunca visto —sin tomar en cuenta las aleatorias composiciones del *dadá* ni el discurso psicótico—. El poemario pareciera estar atravesado por una pulsión que lo arrastra permanentemente al borde de la ilegitimidad, del hermetismo, pero lo que en realidad persigue es un ideal creativo de *libertad*, en su acepción más plena. Resulta impensable la producción posterior de los *Poemas humanos* o de *España, aparta de mí este cáliz* sin este grado de experimentación previa con el lenguaje.

Pero vayamos al título: ¿qué es *Trilce*? ¿Nombre nuevo, pura invención sonora, producto del montaje de más de una palabra (como *triste* y *dulce*), signo numérico —alusión a las tres libras que costaron ciertos cambios de impresión— o alusión polisémica a la trinidad y la dialéctica? La única certeza es que se trata del primero de una serie de neologismos del poemario; el propio Vallejo, interpelado al respecto, le negó toda carga semántica al título, respuesta que fue corroborada por su esposa Georgette.

En este libro encontraremos alteraciones temporales o espaciales, del tipo «el traje que vestí mañana» o «¿no subimos acaso para abajo?»; números, puntuaciones o cesuras indebidas, modificaciones arbitrarias en la tipografía o mayúsculas fuera de lugar, como «se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE»; escritura vertical o al revés, que remite a la imagen reflejada en el espejo; asociaciones insólitas, bruscos cambios métricos o discordancias en la recitación, como «ya ni he de violentarte a que me seas, de para nunca» o «en nombre de que la fui extraño»; descomposiciones no silábicas de palabras; distintos juegos con los signos, como aliteraciones consonánticas de matiz onomatopéyico u otras que no pueden ser pronunciadas y que requieren de la lectura directa; en fin, todas las transgresiones gramaticales y sintácticas imaginables en medio de la conjunción de los registros más disímiles. Como él mismo lo formula posteriormente en un artículo publicado en el diario *El Comercio* de Lima: «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» y que, «cuando más personal es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva» (Vallejo, 1973, p. 64).²

2 Esta concepción teórica de Vallejo sobre la poesía y su forma de inserción social coincide y se adelanta en décadas a la «paradoja específica de la creación lírica» formulada por Theodor W. Adorno (1984).

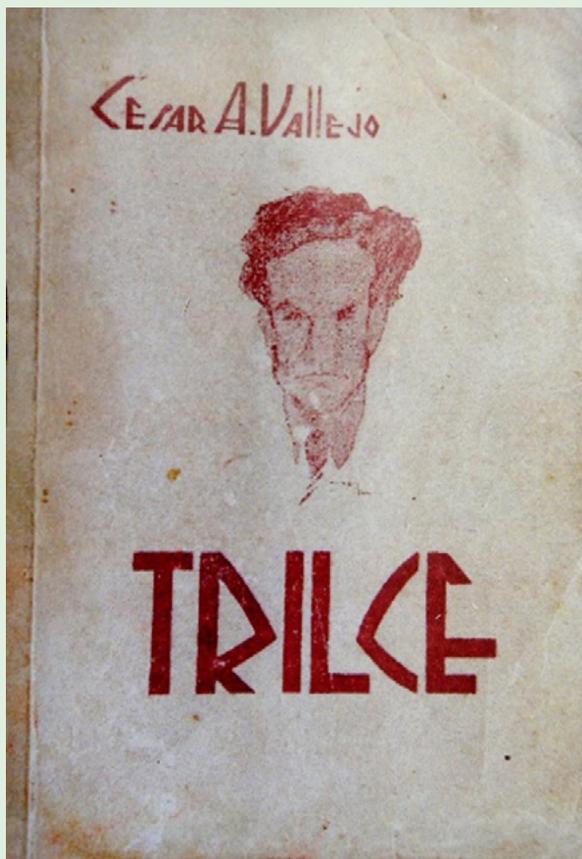


Figura 2. Primera edición de *Trilce* (1922)

Como mencionamos al comienzo, esta apertura nos introduce en una modalidad inusual en el lenguaje poético, porque, por un lado, se extrema el trastrocamiento convencional y la experimentación con el lenguaje propios de las vanguardias —que por momentos raya en el hermetismo—, y, por otro, lejos de perderse el vínculo referencial, se fortalece al encontrar nuevas formas de manifestarse por fuera del realismo o la univocidad racional. Entonces, tengamos en cuenta que las alusiones a la prisión (I; III; XVIII; XLI; L; LVIII, entre otros) no son metáforas, dado que, efectivamente, Vallejo escribió varios de estos poemas mientras cumplía una condena en el presidio de Trujillo —acusado injustamente de haber participado del saqueo e incendio de la casa de unos comerciantes—, entre 1920 y 1921.

El poema liminar —que según su amigo Juan Espejo habría sido escrito en la cárcel— estaría motivado por la degradante situación a que eran sometidos los reclusos cuando eran conducidos a las letrinas, cuatro veces al día, por los guardias, quienes conminaban a los presos con vulgaridades para que se apresuraran. En contraposición a las groserías, el sujeto poético dignifica las funciones fisiológicas del cuerpo a la vez que pide «un poco más de consideración (...) y se aquilatará mejor / el guano...». El *guano* —término de origen quechua— en tanto remite a la materia fecal del preso, también alude a las islas guaneras, fuente de riqueza peruana desde el siglo XIX —en que se explota y exporta— por las propiedades fertilizantes del excremento acumulado de las aves marinas, sobre todo, gaviotas y alcatraces. La posición incómoda, por la precariedad de las instalaciones sanitarias, resulta aludida «en la línea mortal del equilibrio» en esa «salobre alcastraz» (Vallejo, 2013, p. 215). Aunque la indirecta polisemia encubre, en parte, el vergonzoso trance, para Vallejo todo es pasible de ingresar en la poesía, en consonancia con Terencio: *nada de lo humano le es ajeno*.

El III es otro de los poemas carcelarios que se refugia en los lazos familiares, en clara conexión y continuidad con «A mi hermano Miguel» o «Enereida», de *Los heraldos negros*, y, al igual que aquellos, la enunciación se infantiliza, se apropia del registro del niño preocupado por el regreso de las «personas mayores» porque ya son las seis en el pueblo natal —aunque no se lo menciona se trata de Santiago de Chuco— «y ya está muy oscuro / Madre dijo que no demoraría». Al igual que sucede con aquellos de *Los heraldos...*, el tono profundiza el reclamo afectivo de los vínculos perdidos —se menciona a los hermanos— y el sentimiento de orfandad que se ahonda en la prisión (el último verso *cae* del juego infantil retrospectivo en el presente carcelario): «Aguedita,

Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo» (p. 223).

Veamos un fragmento del XVIII:

Oh las cuatro paredes de la celda. / Ah las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número. (...) Amorosa llavera de innumerables llaves, / si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca. Y ni lloraras, / di, libertadora! (p. 247).

La multiplicación del tiempo por el encierro aparece cifrada en la repetición de «las cuatro paredes»; el «cuatro» es el número *concreto* —en su doble acepción, como material del muro y como opuesto a lo abstracto— que aprisiona, que sujeta al sujeto, mientras que en el «dos» imaginario del amor materno («más dos que nunca») encuentra la evasión, la libertad. Todo remite a la madre, a la añoranza del «terciario brazo» desde ese presente solitario de su «mayoría inválida de hombre» (p. 248). «Hasta qué hora son cuatro estas paredes»: la impotencia desvelada hace que el recluso trascienda las formas lógicas —como una fuga irracional de una ‘realidad’ inaceptable— y la circunstancia para adquirir dimensión existencial. Según Alberto Escobar (1973), en esta poesía las categorías de tiempo y espacio son «las expresiones inequívocas de la orfandad del hombre» (p. 167). Indudablemente los valores íntegros e inalterables se encuentran asociados al ser (y al hacer) maternal —recordemos que en las comunidades originarias del *ayllu* cordillerano la mujer era el centro, como sucede en esta poesía—, tal vez por eso su invocación reviste la forma de una epifanía «libertadora».

Como ya lo hemos señalado en otra parte, la muerte es un motivo omnipresente, por no decir obsesivo, en la poesía vallejiana. En *Poemas humanos* llegará a decir: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte» (Vallejo, 2013, p. 584) y en «Sermón sobre la muerte»: «¿Es para eso, que morimos tanto? / ¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?» (p. 592). En *Los heraldos negros* se manifiesta ya sea como condena metafísica, en un vínculo erótico-romántico, o como demanda a un Dios impotente, pero también la muerte palpable, la del hermano querido, sufrida como lacerante ausencia (Lespada, 2018, p. 12 y ss.); pérdida familiar cuya dolencia se continúa en algunos poemas de *Trilce*. Pero en el XLI el tono es otro: «La muerte de rodillas mana / su sangre blanca que no es sangre». Se alude a la «blanca» oscuridad del presidio, a la rutina para matar el tiempo del encierro y al castigo represor del «redoblante policial» que «se desquita y nos tunde a palos, / dale y dale, / de membrana a membrana, / tas / con / tas», con un final escandido y onomatopéyico que quita, separa el significado del significante como efecto de los golpes (Vallejo, 2013, p. 293).

Por su parte, el LV —un poema que remite al hospital, a los enfermos— comienza citando a un poeta simbolista para oponerle su «Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada / lindero a cada hebra de cabello perdido...» y los versos se tornan *antisépticos* y hay *alcanfor*, *cubetas*, y hay *uñas destronadas*, porque hay «sarros, / zumbidos de moscas cuando hay muerto...» y puntos suspensivos que esparcen su incógnita compasiva sobre una cama «desocupada tanto tiempo / allá / enfrente» (p. 316). Y en el LXXV se utiliza la figura de la muerte como juicio crítico a la indolencia que reina en el ambiente de Trujillo: «Estáis muertos, no habiendo antes vivido (...). Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre» (pp. 351-352). Manifestación temprana de la ética del compromiso social que acompañó todos los actos del poeta y del hombre.

«El cancerbero cuatro veces / al día maneja su candado, abriéndonos / cerrándonos los esternones, en guiños / que entendemos perfectamente» (p. 308); así comienza el L, con la alusión al carcelero —según Espejo sería un retrato burlón del alcalde de la cárcel de Trujillo—³ como el mítico perro guardián del Hades, volviendo a tomar el número cuatro como la cifra del encierro («las cuatro paredes albicantes...»), pero aquí ni siquiera hay un dos como esperanza de liberación, tan solo se repite que al «pobre viejo» le alcanza con andar, pararse y hacerse el amigo chanceando con los presos, «pero siempre cumpliendo con su deber», al margen de alguna «excepción de metal» resulta triste, perruna la imagen del carcelero, preso de la rutina y la mediocridad.

LVIII: «En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones» (p. 321). La imagen no podría ser más desoladora acerca del desánimo del sujeto encerrado sin escapatoria, sin apertura. Encierro tal que hasta el escaso espacio parece achicarse, encogerse. La prisión oprime, reduce la existencia, pero a la vez el ser se expande en ella, la inunda, la puebla animando cada centímetro cuadrado de la celda con los recuerdos y la imaginación creativa. En esta animación siente que los rincones *también se acurrucan* como el recluso cuando

3 Nota al pie de Ricardo González Vigil en la edición de referencia.

siente frío. El tiempo de adentro transcurre distinto al del afuera: «¿quién tropieza por fuera?». Y la cabeza vuela, y la imaginación escapa, cabalga, se apea «del caballo jadeante, bufando / líneas de bofetadas y de horizontes», se refugia en la paz de los recuerdos «cuando, a la mesa de mis padres, niño, / me quedaba dormido masticando». La cárcel, ese infinito espacio de la mente inquieta, esa eternidad exasperante de dos por dos.

3. El erotismo en la lengua

A la manera de anuncio, el poema VIII alude a la relación amorosa —la sinécdoque evita el trillado «corazón»—, sexual («un par de pericardios, pareja / de carnívoros en celo») (p. 233). Sexualidad que será exhaustivamente trabajada en el IX. Veamos las dos primeras estrofas:

Vusco volvvver de golpe el golpe.
 Sus dos hojas anchas, su válvula
 que se abre en succulenta recepción
 de multiplicando a multiplicador,
 su condición excelente para el placer,
 todo avía verdad.
 Busco volvver de golpe el golpe.
 A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
 a treintidós cables y sus múltiples,
 se arrequantan pelo por pelo
 soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
 y no vivo entonces ausencia,
 ni al tacto.

La repetición de la ‘v’ fricativa dentro de ‘volver’ introduce un énfasis y un movimiento que parecieran aludir a ese ‘golpe’ que también se repite como marcando un compás: se recurre a los parónimos fonéticos, se sugieren asociaciones léxicas (*válvula* por *vulva*). La «succulenta recepción» y el aspecto «multiplicador» evidentemente aluden a la fecunda disposición para el goce sexual. En el último verso de la primera estrofa la construcción irregular insinúa que se pudo haber separado la palabra *todavía* y el resultado hace pensar en «todo había», aunque «avía» puede remitir a la conjugación de *aviar*, «prepararse para el camino», si bien entre sus acepciones figura la de «apresurar la ejecución de lo que se está haciendo»; lo cual, teniendo en cuenta las alusiones al coito pareciera ser lo más indicado. Pero la frase «condición excelente para el placer», que parece la apreciación anatómica de un médico o un biólogo antes que un verso, como si saboteara el erotismo o, mejor, sabotando la unidad del registro. El sujeto lírico parece desdoblarse en esa apreciación de distante ajénidad sobre la escena. Abundan los casos de un sujeto múltiple, pero en este caso ese desdoblamiento marcaría el comienzo de una decepción porque se trataría de una relación sexual sustituta, carente del amor que sí lo identifica con «la ausente».

Ahora bien, las transgresiones sintácticas o gramaticales no significan que el poema carezca de estructura o de principios organizadores. Por ejemplo, observemos la relación que tienen entre sí todos los primeros versos que encabezan las tres primeras estrofas:

- 1.1 Vusco volvvver de golpe el golpe.
- 1.2 Busco volvver de golpe el golpe.
- 1.3 Fallo bolver de golpe el golpe.

Las variaciones de las ‘v’ corta y ‘b’ larga respectivamente, así como su acumulación —más allá de la incorrección gramatical— refuerzan o atenúan el sonido bilabial, en función de lo cual se percibe que 1.2 es más débil que 1.1, dando a entender la pérdida del deseo, es decir, *significando* otra cosa a partir de los significantes. Además, en las dos primeras estrofas se menciona que se *busca* repetir algo que, en virtud de las alusiones metafóricas de las «dos hojas anchas» y la «válvula que se abre en succulenta recepción» —válvula como vulva—, no puede referirse a otra cosa que no sea el coito. Hay una descripción mecánica, desprovista de eufemismos o giros románticos, del funcionamiento sexual. Por otra parte, las «fragosidades» de la batalla, y «los dos tomos de la Obra» que «se arrequantan pelo por pelo / soberanos belfos» redundan en lo explícito,

casi a la manera de una exhibición pornográfica. Pero una vez producida la descarga el ímpetu cede —cifrado en la merma consonántica— y en la última (1.3) la expectativa se frustra, decae: se ha *fallado* en volver, se ha extinguido el deseo. Incluso «bolver» ya no es *volver*, sino que escrito con esa *b* indebida se *ablanda* y se *abandona*; lo cual se confirma por la negación «no ensillaremos jamás el toroso Vaveo» —lo escurridizo del sentido no deja de aludir al macho toruno, babeante—, como si ya no pudiera repetirse la cabalgata de los amantes («ludir mortal de sábana»).

Este fracaso se intensifica con una referencia vulgar sobre el peso de «la mujer esta», es decir, un registro degradante, propio de la oralidad, que además deja en claro que «esta» no es *aquella*. El reemplazo solo ha acentuado la añoranza del amor verdadero al cual lo une una íntima igualación genérica: «Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía» (p. 234). En cuanto al sentido, recordemos al pasar que, para Sigmund Freud (1973), mientras que los sentimientos sensuales se extinguen en la satisfacción, el enamoramiento perdura porque implica una identificación afectiva del sujeto con el objeto —que incluso puede alcanzar visos de idealización—, puesto que los rasgos de la persona amada no se perciben exclusivamente como objetos de atracción sexual (pp. 2585-2591).

Es verdad que por momentos pareciera fluir la escritura automática del inconsciente, pero, por otro lado, los complejos neologismos, arcaísmos y trastrocamientos diversos en la sintaxis dificultan la comprensión unívoca y lineal, puesto que en *Trilce* alcanza su mayor grado la polisemia, pero ¿quién puede decir que poemas como el III, el XIII o el XXIII carecen de afectividad, pasión o de arraigo vital? Veamos ahora el poema XIII:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hjar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.
Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.
Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh, estruendo mudo.
¡Odumodneurtse! (Vallejo, 2013, p. 239).

La sexualidad nuevamente en primer plano, en primer plano mental, incluso, porque el pensamiento censura pone trabas al sexo libre, *degenera en seso*: el cerebro humano es nuestro órgano más erótico, un plus sobre los animales, pero a veces también un escollo, un represor. Como si el sujeto poético, mientras medita, estuviera recordando las caricias del clítoris de su amante, de ese «botón de dicha» que está en su plenitud frutal, «en sazón», y ese «ludir» ya no es mortal, sino vital. Ese surco de la vulva es «más prolífico / y armonioso que el vientre de la Sombra, / aunque la Muerte concibe y pare / de Dios mismo»; como si la fecundidad del sexo lo imbuyera todo, lo inundara todo, hasta la muerte misma. Ese «surco» húmedo y vital, con sus labios rojizos y entreabiertos, apenas ocultos por el vello púbico, tal cual nos lo exhibe la pintura *El origen del mundo*, de Gustave Courbet.

Observemos este final eufórico —casi diríamos épico, de una épica sensual—, ese estado de gracia, ese portento de delicadeza para aludir a la lubricación femenina, ese «escándalo de miel de los crepúsculos». La duplicación e inversión final del oxímoron «estruendo mudo» no solo convierte al sintagma en algo impronunciable, efectivamente *mudo*, sino que, al desprenderse del significado —al quitarse el seso de la cabeza— esta operación expone el cuerpo del significante «¡Odumodneurtse!» y lo deja al descubierto, «ya no existe ningún significado que encubra la materialidad, el cuerpo del trazo», lo acuesta sobre la página en paralelo, desnudo y horizontal como se tienden los amantes.

El XXX retoma el goce sexual nuevamente en tensión con los estereotipos de la lírica amorosa, en tanto las alusiones y metáforas genitales resultan crudas o impiadosas, a la vez que audaces, como «la tierna carnecilla del deseo, / picadura de ají vagaroso» en alusión al hipnótico «borde» labial del órgano femenino y «al conectar / la antena del sexo» en ese eterno instante del coito «la dura vida eterna», mientras «el sexo sangre» —rojo, ardiente— «de la amada que se queja / dulzorada» en esa siesta de dos que se duplica en los versos paralelos y en el desdoblamiento que reproduce irónicamente la represión social generalizada: «a las dos de la tarde *immorals*» (p. 272).

Como una conjunción del erotismo con la escena familiar, el poema XXXV tiene por tema una situación doméstica compartida con la amada durante el almuerzo a través de una lista de detalles en la que no se descartan términos tan poco líricos como *plato*, *mostaza*, *tenedor* o *cerveza*, y donde la advertencia coloquial «no se debe tomar mucho» aparece incorporada como un objeto más a la enumeración. Sumado a los «encantos de la mesa» y a los solícitos dedos creadores de la muchacha, el sujeto poético alardea de ser el «amoroso notario de sus intimidades» (p. 280), metáfora que une la fría y meticulosa profesión del escribano con la veneración ardiente del cuerpo de la amante, contraste figurativo que ilustra la intensidad deseante sobre esos ‘tesoros’ íntimos. La enunciación oscila entre el humor y la ternura: primero se refiere a la conversación sin pausa de la mujer con una frase vulgar («suelta el mirlo»), pero luego sus «palabras tiernas» se comparan con «dechugas recién cortadas», como si a la hora de expresar los sentimientos se estuviera siempre en guardia para evitar el estereotipo o el lugar común:

Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!

El cuidado amoroso se revela por la *costura* («aguja de mis días desgarrados»), una tarea identificada con lo femenino y en la que se alude también —figuradamente— a la unión carnal con tono bíblico: «a coserme el costado a su costado». Para enseguida pasar, sin solución de continuidad, al lenguaje directo, «a pegar el botón de esa camisa». Incluso la locución final del cierre se transcribe con las incorrecciones propias del habla, lo cual además de renovar y ampliar el registro lírico le otorga su cuota de cotidiana frescura.

4. Lo propio como valor universal

Aun reconociendo las diferentes etapas de su producción y su extrema y plástica sensibilidad hay, en Vallejo, una esencial lealtad, una identidad consecuente e inmovible, una fibra inalterable que aparece y aparece y nunca deja de reaparecer: su pertenencia a la comunidad serrana del Perú. Después de años de vivir en París seguirá escribiendo sobre las orejas de su burro o la vicuña, sobre el picante rocoto, los «surcos inteligentes» (p. 455) para la papa y el maíz de los cultivos aterrizados, seguirá reconociéndose como «indio después del hombre y antes de él» (p. 457), seguirá siendo para todos el Cholo Vallejo y hasta lo escribe, orgulloso, en su entrañable elegía a Alfonso de Silva (p. 520). Lo *propio* de Vallejo es lo ejemplar.

Veamos ahora el poema XXIII: «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre», donde el adjetivo que denota abundancia se extiende a la madre proveedora —como una panadera—, multiplicada en el recuerdo («hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar...») (p. 257), mientras que toda la escena remite a la comunión: al trasmutarse aquellos «bizcochos» en ofrendas sagradas se connota la eucaristía. La retrospectiva nos muestra la prodigalidad de la vivencia familiar, la época del don, de la entrega, del repartir y compartir aquellas «ricas hostias», y aquí la acepción al sabor también alude a la abundancia de un patrimonio afectivo, espiritual. En cambio, el contraste con el mundo del presente del enunciado no podría ser mayor: ahora, con la madre muerta y lejos de la casa familiar, lejos de la comunidad rural de la serranía, inmerso en el mercantilismo hostil de la gran ciudad, el yo lírico se enfrenta a la orfandad de una existencia mezquina donde no se regala nada, donde: «Tal la tierra oirá en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejás / y el valor de aquel pan inacabable» (p. 258). Hay en este poema una fusión del pan como alimento sagrado —el milagro cristiano

de compartir la comida y el alimento espiritual con los hambrientos— con los bienes repartidos socialmente, como sucedía en el *ayllu* serrano, esas comunidades que excedían los lazos familiares y a cuyos sistemas económicos Marx y Engels denominaron *comunismo primitivo*, porque en ellos se privilegiaba la distribución colectiva por sobre el interés individual, a la inversa del mundo occidental (Lespada, 2020, p. 114).

En este «execrable sistema» (Vallejo, 2013, p. 440) —como califica al capitalismo en un verso de *Poemas humanos*— en el que rige la explotación del hombre por el hombre, la riqueza ya no refiere al sabor ni al afecto ni a la comunión espiritual, sino a la «mayor ganancia» que acumulan unos pocos en detrimento de esa mayoría desposeída que debe pagar «el alquiler del mundo». La existencia como deuda: este es el núcleo duro de la orfandad en Vallejo, la lógica mezquina de una sociedad que premia a los poderosos y castiga a los débiles. Lo trascendente del sentido aquí parece residir en la forma en que se opone el alquiler —o sea, el *precio*, equivalencia en dinero que fija el mercado— al valor —afectivo, comunitario—. Porque es evidente que las adjetivaciones ‘innumerable’ e ‘inacabable’ apelan a lo simbólico, a un legado que «no tiene precio» y por lo tanto «no puede comprarse» ni ser reducido a mercancía. Si, como ha dicho la crítica, el gran sema de Vallejo es la pobreza, no podemos dejar de percibir la descomunal paradoja de su respuesta poética que a partir de la carencia y la exclusión produce una riqueza estética y humana formidable.

El inventario de los trastrocamientos morfológicos es extenso, pero si bien el énfasis pareciera subrayar la materialidad del significante y, por ende, la opacidad del lenguaje como entidad autónoma, las experiencias más radicales de *Trilce* nunca cortan las amarras con el mundo, por el contrario, hurgan en él como si lo descubrieran o inventaran, lo interpelan desde nuevas perspectivas, lo formulan con el verbo de fuego de la creación. Aun en aquellos poemas de sentido más esquivo, como el XXV, los neologismos y recursos eufónicos aluden a la conquista, al trabajo indígena y las penurias serranas: por eso Vallejo —en una cronología de la historia del arte— siempre estará a la vanguardia de la vanguardia. Estas «dificultades» semiológicas, lejos de obrar en desmedro de otros de sus poemas de carga referencial más directa, pareciera fortalecerlos, como si se complementaran mutuamente, como si en su poética hubiera verdes y floridos valles, bruscos precipicios y promontorios rocosos que sortear, pero todos formando parte del paisaje vallejjiano.

El XXVIII retoma el sentimiento de desarraigo y orfandad, sentimiento que excede —no nos cansaremos de repetirlo— la circunstancia familiar, aunque el mayor contraste lo haga la evocación en su seno:

He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre que,
en el facundo ofertorio / de los choclos, pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches
mayores del sonido (p. 269).

Es notoria la diferencia entre la despojada mención al presente solitario «he almorzado solo» en contraposición con el recuerdo de la comida en familia donde se mencionan los alimentos junto a los gestos amorosos, escena de la abundancia eucarística (*facundo ofertorio*) del maíz primordial de la cocina peruana —sagrado por social, por ser el alimento compartido. El alimento *debiera* ser siempre comunitario, parece decirnos el poema. Las ausencias provocan que al sujeto poético le duelan «los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar» y que en soledad sea como comer tierra, «cuando se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria del amor». Miseria y dolor por el amor perdido. Por toda esta añoranza del tiempo fecundo, por toda esta carencia del presente del enunciado coincidimos con Enrique Foffani (2018) cuando resume: «El cuerpo trícico es el cuerpo *sin*: cuerpo enfermo, cuerpo encarcelado, cuerpo negado, cuerpo torturado, cuerpo no reconocido, es decir, cuerpo huérfano» (p. 144).

En *Trilce* hasta las formas clásicas de la lírica aparecen parodiadas desde lo formal, como el soneto XLVI, cuya disonancia morfológica justamente reside en la repetición exacta del término que rima (*comiste, viene, triste*), para luego de tanta reiteración métrica y sonora dejar los dos tercetos librados al azar (de la falta de rima), además de que el último verso parezca una alocución de la calle, en un gesto deliberado de secularización de la lírica que reaparece en toda la producción vallejjiana: «Ah! qué nos vamos a servir ya nada». Veamos los dos cuartetos:

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.
Mas, como siempre, tu humildad se aviene

a que le brinden la bondad más triste.
 Y no quieres gustar, que ves quien viene
 filialmente a la mesa en que comiste (Vallejo, 2013, p. 302).

La rigidez convencional del soneto se tensiona con el léxico mundano además de la trasposición de la comida y el hambre —propios de la corporeidad de los seres vivos— a entidades abstractas e ideales. Nuevamente nos encontramos con pasajes de lo figurativo a lo directo que operan —con la avidéz obsesiva del recuerdo—, otra vez, el contraste del alimento compartido con la famélica «memoria» actual: deslizamiento metonímico para hablarnos del vacío (del hambre) que provoca en el yo lírico la ausencia de la amada. La personificación expande la añoranza atribuyendo una súplica a la tarde y llanto «en su delantal que aún sórdido / nos empieza a querer de oírnos tanto»: una ausencia poblada de voces y de nostalgia es insoportable, imposible comer ahora, imposible «servirse de estas aves».

Veamos ahora el poema LXI. Allí el sujeto del enunciado ha vuelto a la casa paterna habitada tan solo de recuerdos, pero cuya primera estrofa presenta la particularidad de tratarse de un cuarteto de endecasílabos de rima consonante, lo cual también remite a una tradición lírica, es decir, a una estética del pasado: «Esta noche desciendo del caballo, / ante la puerta de la casa, donde / me despedí con el cantar del gallo. / Está cerrada y nadie me responde» (p. 327). Pero todo el resto del poema, donde se manifiesta y constata el angustioso presente de la ausencia familiar, carece de rima y de regularidad métrica en la versificación —de acuerdo con la mayor parte del poemario— como si, para acentuar el contraste entre el tiempo pasado y el actual, el poema participara de dos concepciones estéticas enfrentadas. Comparemos con otra de las estrofas que le siguen: «Dios en la paz foránea, / estornuda, cual llamando también, el bruto; / husmea, golpeando el empedrado. Luego duda / relincha, / orejea a viva oreja». Acotemos que, antes que remitir a una prosopopeya, la humanización del animal es algo frecuente en las culturas originarias en las que existe una relación armónica de las personas con los demás seres, así como con los frutos de la tierra.

LXV: «Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojarme en tu bendición y en tu llanto» (p. 333). Este poema es un nítido ejemplo de la contaminación figurativa del discurso directo; no solo los elementos materiales y los verbos que expresan acciones se ejercen sobre aspectos abstractos o simbólicos, sino que la omisión le confiere a Santiago (de Chuco) un halo de lugar de peregrinación a la vez que metátesis y metonimias impregnan la figura evocada de elementos y actos vinculados al ámbito religioso, al culto amoroso: «Me esperará tu arco de asombro, / las tonsuradas columnas de tus ansias», y dentro de ese *topos* sagrado se menciona al «sillón», que ha permanecido en la familia por generaciones, «de dinástico cuero», con el crujir de sus correas bajo las «nalgas tataranietas». Como el Cristo, la madre es el templo donde la mayor intimidad comulga: «Así, muerta inmortal. / Entre la columnata de tus huesos / que no puede caer ni a lloros, / y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer / ni un solo dedo suyo. // Así, muerta inmortal. / Así». Pero permítasenos concluir enhebrando a este final apoteósico la estrofa de otro poema cercano, el LXVII: «Cuánta madre quedábase adentrada / siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando / el cuadro faltaba, y para lo que crecería / al pie de ardua quebrada de mujer» (p. 338).

Esta trasposición, capaz de sacralizar lo cotidiano —lo común, de todos los días—, es todo lo contrario a la profanación. Si lo sagrado implica la sustracción de seres y objetos del uso general para transferirlos a una esfera separada, inasequible, la profanación realiza el gesto inverso al restituir al uso de la comunidad elementos sacralizados (Agamben, 2009b, pp. 97-114); sacralizar las relaciones con seres y objetos, pero sin separarlas del uso hace extensible esta consagración a todos los actos vitales, como el trabajo o las relaciones comunitarias. En este sentido, podemos hablar de una concepción más abierta e inclusiva de lo sagrado en la poesía de Vallejo, porque no solo desactiva los dispositivos dogmáticos del ritual —de la separación arbitraria—, sino que le asigna una funcionalidad accesible y pluralista a esa simbólica religiosa. De ahí que sea un antecedente insoslayable de la denominada teología de la liberación, en tanto amalgama de sentimientos cristianos e ideología socialista. Y esta postura es previa a su cristianismo o su marxismo, proviene directamente de su ascendencia indígena, del legado del *ayllu* andino.

5. Un cierre de apertura

Por todo lo expuesto, si bien estamos de acuerdo en resaltar el aspecto «duro» de *Trilce*, en tanto poesía indomable —por momentos rayana en el hermetismo— que se resiste a la interpretación por una preeminencia del significante y deliberada dispersión del significado, creemos importante destacar el tráfico permanente

de lo popular y cotidiano, como brechas que rescatan restos de la oralidad, locuciones, vocativos, jergas, etcétera. Estas irrupciones funcionan como un mecanismo compensatorio que restituye una significación *otra*, es decir, recompone, desde otros ángulos, los lazos con el mundo. En este sentido, entendemos que hay, en relación con *Los heraldos negros*, una continuidad del proyecto poético en la oposición cultura andina versus metrópolis (sociedad) alienante (capitalista), que reconoce un anclaje en la contención de la comunidad familiar (con la madre como protagonista) y que incorpora manifestaciones del hombre común en un gesto inclusivo y de secularización de la poesía, como esperamos haberlo demostrado.

Pero, además, y ahora hacia delante, al comienzo decíamos que era impensable su última producción sin la templanza del instrumento poético que se produce en *Trilce*, tratemos de demostrarlo viendo algunos ejemplos de *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz*. Comencemos por las dos primeras estrofas de un poema dedicado a Georgette:

¡Dulzura por dulzura corazona!
 ¡Dulzura a gajos, eras de vista,
 esos abiertos días, cuando monté por árboles caídos!
 Así por tu paloma palomita,
 por tu oración pasiva,
 andando entre tu sombra y el gran tezón corpóreo de tu sombra.
 Debajo de ti y yo,
 tú y yo, sinceramente,
 tu candado ahogándose de llaves,
 yo ascendiendo y sudando
 y haciendo lo infinito entre tus muslos.
 (El hotelero es una bestia,
 sus dientes, admirables; yo controlo
 el orden pálido de mi alma:
 señor, allá distante... paso paso... adiós, señor...) (Vallejo, 2013, p. 434).

El ritmo proviene de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos —incluso el sexto, uniendo un heptasílabo con un endecasílabo— cuyo efecto puede pensarse como oleadas de caricias y de besos. El predominio de lo corporal pone el énfasis en la materialidad del amor: el amor requiere de cuerpos para manifestarse. Los neologismos evitan el lugar común, pero a la vez abren atajos, al igual que las metáforas, para expresar la sensualidad de otra forma. Procedimiento que descarta lo manido, lo trillado: «corazona», el bautismo envuelve a la amada en una percepción amorosa que perdura como un nombre propio y que junto a «dulzura a gajos» la describe como paladeando una jugosa naranja, erótica delicia cuyo signo «corpóreo» ya se insinúa en la referencia a la «paloma palomita». El neologismo *tezón* puede aludir a la tez inasible de la sombra o ser el gesto oral corrigiendo al perseverante *tesón* con una versión más delicada, hay allí un rastro náhuatl (de *tzontli*, «cabellera»), pero también inscribe una resonancia de *pezón*, acorde a lo que viene: a ese hacer *lo infinito* entre sus muslos. «Debajo de ti y yo», como debajo de la apariencia mundana de ambos el discordante «tú y yo» sirve para distinguir la distancia que medra entre las máscaras sociales y la desnuda intimidad; del «tú y yo, sinceramente». Absoluta *sinceridad* la del encuentro sexual con la amada, con su «candado ahogándose» —en fluidos, abierto, pletórico— «de llaves».

El lenguaje figurado se inflama —potencia su ardiente asociación— por el contacto con el registro directo del ejercicio amoroso —«ascendiendo y sudando»— hasta desembocar en ese instante infinito, en esa compartida eternidad del dos. Así crece el fragor hasta que irrumpe el discurso parentético para decirnos que todo lo previo —y lo que sigue— son imágenes retrospectivas, sentimientos y evocaciones de la mujer amada y que ese registro mínimo y vulgar representa, *es* lo real. La pedestre «realidad» de esa situación de hotel a la distancia (un viaje, probablemente) que se reduce a unas pocas palabras sin ton ni son (4 versos de los 38 que tiene el poema) entre paréntesis, es decir, suspendidas, mientras las imágenes eróticas y amorosas de los recuerdos llenan el resto de la página, como afirmando «la contundente realidad del deseo y la imaginación» sobre lo que se nos impone como real, establecido.

La pobreza se enriquece con términos financieros en *Por último, sin ese buen aroma sucesivo*, en que aparece «cuociente» (tal si fuera un *cociente* matemático que se cuece como una papa o una mazorca), «ventaja» y sus «cajitas», porque están los «ladrones de oro» y las «víctimas de plata» (p. 439), acaso pensando en la saqueada

cordillera americana cuyo oro y plata solventó dos revoluciones industriales en Occidente. La responsabilidad recae en el «execrable sistema» (p. 440) que provoca la paradoja de la inequidad: «la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre...». Aquí el oxímoron se torna acusación política porque tal vez solo la contradicción extrema de esta frase pueda dar cuenta del mecanismo perverso por el cual la acumulación de algunos pocos se hace a expensas de las carencias de tantos muchos. ¿O acaso alguien no percibe que lo que para el rico es poca cosa para el pobre significa una *cantidad enorme* de esfuerzo y privaciones? Esta figura no parece aludir exclusivamente a la desigualdad generada por la plusvalía, sino también a toda la riqueza de capacidad humana derrochada en un sistema de producción que, para abaratar la mano de obra, mantiene un alto índice de desocupados. Por estas razones de la sinrazón —que quienes producen la riqueza vivan en la precariedad—, por este escandaloso oxímoron social es que toda «prolijidad normativa» del código resultaría una claudicación.



Figura 3. César Vallejo en Berlín, 1929

La herramienta dialéctica para aprehender la realidad no impide dejar las contradicciones abiertas, sin sutura. *Considerando en frío, imparcialmente...* es un claro ejemplo de la apertura dialógica vallejeana en las antípodas del dogma o la ortodoxia. Además de la paradoja y el oxímoron, recurre con frecuencia al *zeugma*, figura que se caracteriza por coordinar semas que provienen de ámbitos diferentes, por «poner bajo el mismo yugo» elementos disímiles (Mortara Garavelli, 1991, pp. 258-259). Así «el hombre es triste, tose y, sin embargo, / se complace en su pecho colorado; / que lo único que hace es componerse / de días; / que es lóbrego mamífero y se peina...» (Vallejo, 2013, p. 443). El yo poético conoce la contradictoria naturaleza humana, sabe que está «sujeto a tenderse como objeto, / se hace buen carpintero, suda, mata / y luego canta, almuerza, se abotona...»; considera —desde una óptica marxista— que el hombre *procede del trabajo* y que, en el capitalismo, la alienación se sostiene por medio de jerarquías y roles, de ahí que «repercute jefe, suena subordinado». La aguda observación de una nota al pie de González Vigil homologa el sonido con la producción del subordinado en tanto que en el jefe solo *repercute*, como un eco (p. 445). Pero a pesar de comprender que el hombre «es en verdad un animal», lo afecta su tristeza y considerando todas sus virtudes y sus miserias, su generosidad y su avaricia, lo llama y le dará «un abrazo, emocionado. / ¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...» (p. 444).

La variedad humana retratada por Vallejo alcanza una de sus cimas en una estrofa de *Va corriendo, andando, huyendo de sus pies...*, cuya lucidez sobre la triste falta de identidad y conciencia social de la llamada clase

media deslumbra por su vigencia: «Corre de todo, andando / entre protestas incoloras; huye / subiendo, huye / bajando, huye / a paso de sotana, huye / alzando al mal en brazos, / huye / directamente a sollozar a solas» (p. 495). Lamentable destino el del individualista, del pobre que por querer imitar al opulento lo respalda —y secunda la inequidad—, alzándolo embobado. Se trata del obsecuente que apenas se atreve a formular quejas debiluchas si le aumentan un impuesto o no le asfaltan un bache de su calle, «protestas incoloras» como las de la turba de los indiferentes que describe el Dante en la antesala del infierno (Canto III): seres miserables y mediocres, despreciados tanto por Dios como por su rival, porque no se atrevieron a vivir (*Questi sciaurati, che mai non fur vivi*).

Continuando con las huellas de *Trilce* en la producción posterior, veamos algo del «Himno a los voluntarios de la República», primer poema de *España, aparte de mí este cáliz*, en el que la coherencia del exordio se enrarece con la emotiva calificación de «huesos fidedignos»:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme; descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo (p. 597).

Pero no se detiene, no puede detenerse y sigue acumulando incertidumbre, la emoción lo traspasa y desborda en la página verso a verso, inabarcable poema humanamente estremecido. Enrarecido: se enrarece por el *extrañamiento* poético, en el sentido del énfasis que le otorga la expresión figurada. Así como el desquicio ético del hambre habilita las alteraciones sintácticas y figurativas en *La rueda del hambriento* o en *Parado en una piedra*, esa mancha en la historia que fuera el preámbulo de hiperbólicas atrocidades, ese crimen irredento que fue la guerra civil española afectó profundamente a Vallejo, y su poemario es conmovedor testigo.

El yo poético de *España, aparte de mí este cáliz* es arrasado por el conflicto del fascismo; las insólitas metáforas descompaginan un lenguaje insomne, como atascado de incompreensión en recursos iterativos. Los registros caóticos de disímiles niveles irrumpen en series heteróclitas, signadas por la urgencia. La compasión hace derrapar al poema, lo conmociona al punto de trastocar su morfología acumulando versos sin una pausa gráfica donde poder detenerse para tomar aliento. No se dice algo *acerca de* la guerra, aquello *es* lenguaje devastado por la guerra, por procedimientos que emboscan, desestabilizan, desgarran la homogeneidad del discurso. La conflagración se adueña de la página, las palabras padecen en carne viva, fluyen desesperadas aun en el exhorto o en el homenaje.

Estos desvíos ortográficos y desbordes expresivos se comportan «como si la carga dramática del poema no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura», para decirlo con palabras de Antonio Cornejo-Polar (2003, p. 222). Se rompe la sintaxis porque los sentimientos no soportan sus reglas racionales, su carácter lineal y sucesivo. Por eso se exalta, se hace grito, invocación, llamado; se abandonan los buenos modos de la «poesía culta» por el atajo asociativo, el fragmento imprevisible o el exabrupto de la oralidad. Paradójicamente, este accionar dialógico del habla resultará fijado por la escritura para testimoniar, dejar constancia de tanto daño y dolor inabarcable del que acaso solo la poesía pueda dar cuenta. Pero, además, el «desborde» vallejiano posee otras aristas: esa potente articulación del habla con la escritura es plural, se compone de inflexiones de distintas procedencias, reúne gestos y tonos muy diversos, registros normalmente muy lejanos en la lengua; como si dentro de la propuesta del poema convivieran diferentes tipos de enunciados que remiten a diferentes estratos sociales y culturales del uso lingüístico. El yo lírico vallejiano siempre es un nosotros.

Aquellos entrañables voluntarios eran la milicia del porvenir, los que mataban y morían para lograr un mundo más justo en el que «se amarán todos los hombres», los que ofrendaron su sangre con pasión redentora: «¿Batallas? ¡No! Pasiones. Y pasiones precedidas / de dolores con rejas de esperanza, / de dolores de pueblos con esperanzas de hombres! / ¡Muerte y pasión de paz, las populares!» (Vallejo, 2013, p. 598). Antes, la síntesis histórica: la elección democrática en 1936 con el triunfo del Frente Popular que la derecha reaccionaria no respetaría, conspirando en las sombras. Pero ni el caos ni la muerte menguan la imagen poética atada al ritmo o, mejor, impulsada al vuelo por su sonoridad: «Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera / y

soberanamente pleno, circular, / cerró su natalicio con manos electivas; / arrastraban candado ya los déspotas / y en el candado, sus bacterias muertas...» (p. 598).

El verso que encabeza la quinta estrofa «proletario que mueres de universo» no solo responde al concepto marxista de la clase social que debe protagonizar los cambios radicales de la historia, sino que le atribuye al proletariado ser el motor universal. Lo enuncia, claramente: «Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él, de frente o transmitidos / por incesantes briznas, por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna» (p. 600). La lucidez política no impacta menos que la versificación poética, porque la historia no avanza siempre frontalmente o en forma lineal, porque el trajinar dialéctico muchas veces se tuerce, se frena ante un obstáculo, parece malograrse su fortuna hasta que nuevamente una brizna, un destello, un humito señala que el rescoldo está encendido.

Las estrategias y procedimientos de ruptura que hemos señalado en el análisis apuntan a las limitaciones de la lengua, ponen en crisis su carácter instrumental, su correspondencia con un orden y, por propiedad transitiva, revelan las contradicciones y falacias de ese «orden». De esta manera el poema se proyecta como una operación, un acontecimiento, parafraseando a Alain Badiou (2009), cuya verdad no se fundamenta en su coherencia o correspondencia con el universo simbólico, sino en las inconsistencias que pone de manifiesto (pp. 76-81).

En la poesía de Vallejo conviven castizos arcaísmos con voces quechuas, dichos populares con neologismos, sofisticadas figuras retóricas con aglutinaciones eufónicas, la palabra vulgar con el término científico, el tono melancólico con el delirio pletórico, disrupciones infantiles con el registro galo, el evangelio con elogios a los bolcheviques, la frase invertida o la falta de ortografía con el hipérbaton clásico, significantes que se rebelan contra los significados, analogías sonoras con familiaridades léxicas, en suma, un uso expansivo, desmesurado del idioma como para hacer estallar la lengua castellana: el desborde poético vallejiiano no es solo el efecto de la irrupción de la oralidad en la escritura, sino, sobre todo, la expresión plural de las comunidades originarias de nuestra América Latina.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1984). *Teoría Estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- Agamben, G. (2009a). *Signatura rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2009b). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cornejo-Polar, A. (2003). *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Escobar, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor.
- Fló, J. (2003). Prefacio e Introducción. En C. Vallejo, y J. Fló y S. M. Hart (Eds.) *Autógrafos olvidados* (pp. 1-30). Nueva York: Támesis-Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Cátedra Vallejo.
- Freud, S. (1973). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras completas* (tomo III, pp. 2563-2610). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Higgins, J. (1970). *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1981). El sujeto en cuestión: el lenguaje poético. En C. Lévi-Strauss (Ed.) *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Lespada, G. (2018). Contra la muerte. Indagación de un motivo en la poesía de César Vallejo. *Espergesia*, 5(1), 11-23. <https://doi.org/10.18050/Rev.Espergesia.v5i1.1807>
- Lespada, G. (2020). La impronta andina en la poesía de César Vallejo. *Žama*, 12, 113-122.
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Vallejo, C. (2013). *Poesía completa* (Edición de Ricardo González Vigil). Lima: Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores.