

PEDRO GRANADOS

POÉTICAS Y UTOPIÁS EN LA  
POESÍA DE CESAR VALLEJO



Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial 2004

**PEDRO GRANADOS** (Lima, 1955) Es Doctor en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Boston; Magister en Artes (Estudios Hispánicos) por la Universidad de Brown; profesor de Lengua y Literatura Española por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid; y Bachiller en Humanidades (Lingüística y Literatura) por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ha publicado los siguientes poemarios: *Sin motivo aparente* (1978), *Juego de manos* (1984), *Vía expresa* (1986), *El muro de las memorias* (1989), *El fuego que no es el sol* (1993), *El corazón y la escritura* (1996), *Lo penúltimo* (1998) y *Desde el más allá* (2002); asimismo una novela: *Prepucio carmesi* (Nueva Jersey: Ediciones Nuevo Espacio, 2000). Su obra crítica figura en revistas especializadas como *Anales Galdosianos*, *Critica*, *NTL*, *Lexis*, Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, entre otros. Colabora con regularidad en la prensa, tanto en papel como electrónica, con artículos que versan, fundamentalmente, sobre poesía contemporánea.





POÉTICAS Y UTOPIÁS EN LA  
POESÍA DE CÉSAR VALLEJO



PEDRO GRANADOS

POÉTICAS Y UTOPIÁS EN LA  
POESÍA DE CÉSAR VALLEJO



Pontificia Universidad Católica del Perú  
Fondo Editorial 2004

Primera edición: marzo de 2004

*Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*

Tiraje: 500 ejemplares

© 2004, Pedro Granados

© 2004 de esta edición por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad  
Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Cercado, Lima-Perú

Telefax: 330-7405; 330-7410; 330-7411

Correo electrónico: [feditor@pucp.edu.pe](mailto:feditor@pucp.edu.pe)

Cubierta: Edgar Thays

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o  
parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

*Derechos Reservados*

ISBN: 9972-42-629-7

Hecho el Depósito Legal N.º 1501052004-1718

Impreso en el Perú – Printed in Peru

## Agradecimientos

Agradezco a todos los profesores del Departamento de Modern Foreign Languages and Literatures de Boston University. En particular a Alicia Borinsky, Alan Smith y James Iffland que, cada uno a su modo, han sabido contribuir generosamente al logro de esta investigación.



A la memoria de Germán, mi hermano y maestro.



## ÍNDICE

Introducción	13
Capítulo I	
La poética de la inclusión: heraldos negros y heraldos blancos en <i>Los heraldos negros</i>	23
Capítulo II	
La poética de la circularidad: el mar y los números en <i>Trilce</i>	61
Capítulo III	
La poética del nuevo origen	101
La piedra fecundable de los poemas de París (Poemas Póstumos I)	101
La piedra fecundada de <i>España, aparta de mí este cáliz</i> (Poemas Póstumos II)	130
Conclusiones	147
Bibliografía	151



## INTRODUCCIÓN

Con el término «poéticas» aludimos a las propuestas metatextuales contenidas en cada uno de los libros o etapas de la poesía de César Vallejo. De esta manera, distinguimos cronológicamente cuatro períodos: *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922) y los poemas de París<sup>1</sup> (desde 1923 hasta la muerte del poeta en 1938) donde, asimismo, cabría distinguir la autonomía del corpus constituido por los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*.

Con el término «utopías» denominamos las proyecciones del deseo, coherentes y sistemáticas, en cada uno de los períodos arriba considerados. Deseos o proyecciones que no tienen que ser necesariamente explícitas. En todo caso, tal como lo observa Aníbal Quijano, entendemos que «la utopía debiera ser admitida como un fenómeno de naturaleza estética. Lo que no es, sin embargo, lo mismo que decir que la utopía es, *tout court*, un fenómeno estético [...]. Se parte a la búsqueda de otra sociedad, de otra historia, de otro sentido (esto es, de otra racionalidad), no únicamente porque se sufre materialmente el orden vigente, sino ante todo porque disgusta» (1994: 33).

En la crítica de la poesía de César Vallejo existe un amplio espectro de perspectivas de lectura, tantas como las que ha motivado, por ejemplo, el intento de caracterización del vanguardismo americano.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> No podemos denominar libro a esta colección por los serios problemas textuales que entran en juego cuando queremos estudiar los poemas póstumos de César Vallejo: ¿«Poemas humanos», «Poemas en prosa», «Nómina de huesos», «Sermón de la barbarie», «poemas de París»? Lo cierto es que estos textos, aun cuando guardan una evidente afinidad, también son como varios libros en ciernes; unos más ligados en el lenguaje y la composición todavía a *Trilce*; otros más vinculados, curiosamente, con algunos poemas de *Los heraldos negros*; y, finalmente, otros que anuncian o anticipan el *élan* profético y la épica escrituraria de *España, aparta de mí este cáliz*.

<sup>2</sup> Gloria Videla de Rivero nos ofrece una excelente sinopsis de esta polémica. La estudiosa distingue «Entre los que definen al vanguardismo americano en relación de dependencia con respecto al europeo [por ejemplo, Enrique Anderson Imbert] y entre los que buscan subrayar la independencia o la entidad específica del vanguardismo

Obviamente, existen incluso algunos otros que consideran que esta poesía —adoptemos la perspectiva de Anderson Imbert o la de Osorio— es simple y llanamente ininteligible, que todo esfuerzo de lectura es mero intento de «naturalización»: «domesticación del Otro con mayúscula, neutralización deformadora de la huidiza diferencia» (Kaliman 1994: 378). Ante la poesía del peruano no queda más remedio que constatar una vez más la «imposibilidad de sociabilizar lo eminentemente individual» (Kaliman 1994: 380).

Por lo que a nosotros respecta, debemos señalar que asumimos ecléctica, mas no acriticamente, todos los enfoques que han ido fijando y modificando el sentido de esta poesía.<sup>3</sup> Es decir, somos eclécticos por-

americano [por ejemplo, Nelson Osorio]» (1990: 28). Para el caso del Perú, y tal como lo observa Mirko Lauer: «El vanguardismo poético peruano se produjo dentro de la combinación de cosmopolitismo con nacionalismo que fue el *ethos* cultural (y en buena medida también político de aquellos años) [...]. En general toda la lectura de la poesía vanguardista produce esta sensación de “hibridez” entre los elementos que Mariátegui divide la poesía de entonces [cosmopolitismo y nacionalismo]» (1982: 82).

<sup>3</sup> Los que aparecen sumariamente reseñados, aparte del trabajo de Ricardo J. Kaliman (1994), en David Sobrevilla (1995) y en Américo Ferrari (1989). Para este último, cuya reseña nos parece la más ponderada y matizada entre las otras: «la obra de Vallejo podría caracterizarse con la expresión difundida por un libro de Umberto Eco: es una obra abierta [...]. Esta obra abierta ha suscitado más de una lectura igualmente abierta. Recordemos entre otras las de André Coyné, Alberto Escobar, Jean Franco, Rafael Gutiérrez-Girardot, Keith Mc Duffie, Julio Ortega, Eduardo Neale-Silva, Roberto Paoli, Guillermo Sucre [...]. Lo que caracteriza todas estas lecturas, aparte de no aplicar una metodología preestablecida, es que la investigación se apoya en ciertos contenidos semánticos de los poemas y de ellos parte, estudiando su alcance en la obra en relación con la escritura y sus procedimientos. Otro tipo de enfoque es el que parte de los procedimientos estilísticos para deducir de ellos la visión del mundo del poeta. El autor que más ha avanzado en esta dirección es Giovanni Meo Zilio [*Stile e poesia in César Vallejo*] [...]. Otros críticos como Walter Mignolo, Enrique Ballón o Irene Vega, han querido aplicar métodos preelaborados por lingüistas y doctrinarios de la semiótica y de la poética. Los resultados no son convincentes. En el polo opuesto están los trabajos exclusivamente dedicados a la interpretación de las ideas y la temática, pero que soslayan, como lo hace James Higgins, lo que constituye propiamente a Vallejo como poeta, esto es, su singular lenguaje poético. Ello también puede suceder en algunas exégesis que reivindican la poesía de Vallejo como exponente de una ideología, escuela o movimiento filosófico, sociológico o político. Las principales son las existencialistas y

que deseamos sintonizar con las propuestas del trabajo que nos ocupa: en la poesía de Vallejo no existen opciones únicas, menos aún callejones sin salida.

En cuanto a nuestro método, por un lado es el hermenéutico. Por otro lado, está inspirado en el formalismo ya que intenta, como nos lo refiere Alberto Julián Pérez, «encontrar un procedimiento capaz de dar cuenta de ese principio de construcción que [pone] en primer plano el arte vanguardista [donde predomina el *collage* y el montaje]» (1992: 175-176). En nuestra lectura de la poesía de César Vallejo, creemos con Peter Burger que

Although it is true that the avant-gardiste work imposes a new approach, that approach is not restricted to such works nor does the hermeneutic problematic of the understanding of meaning simply disappear. Rather, the decisive changes in the field of study also bring about a restructuring of the methods of scholarly investigation of the phenomenon that is art. It may be assumed that this process will move from the opposition between formal and hermeneutic methods to their synthesis, in which both would be sublated in the Hegelian sense of the term. (1984: 82)

A cada una de las poéticas le corresponderá una determinada utopía, y ambas no serán un compartimiento estanco respecto de la poética-utopía anterior, sino, más bien, de alguna manera conformarán una continuidad cada vez más compleja, una yuxtaposición de planos cada vez mayor. En este sentido, por ejemplo, no podríamos suscribir lo que dice James Higgins sobre el poemario de 1922: «En la carrera literaria de Vallejo la poesía visionaria de *Trilce* no es más que una etapa» (1975: 466). Creemos, más bien, que lo visionario en la poesía del peruano no se contrapone a lo político o a lo ideológico, supuestamente preponderante en su poética posterior (los así denominados «poemas de París»). Lo visionario, entendido como utopía, está presente desde

las marxistas [...]. [La exégesis de Juan Larrea] comete el mismo error que los ideólogos, pero al revés: deja de lado lo que puede haber de social y de político en la obra poética de Vallejo» (Ferrari 1989: 711-714). Y, aunque referido más bien a los tipos humanos de los vallejistás, véase Silva Tuesta 1994a.

el poemario de 1918 hasta el final de la producción vallejana, pero más bien de modo soterrado o implícito, como explicaremos más adelante.

En realidad, las poéticas de la inclusión, de la circularidad y del nuevo origen, destacadas en los capítulos que siguen, se dan de alguna manera ya juntas en el poemario de 1918, pero de modo embrionario todavía. Algo similar podríamos decir respecto a *Trilce* y a los Poemas Póstumos I y II (*España, aparta de mí este cáliz*); las poéticas coexisten, pero con preponderancia siempre de una de ellas sobre las otras. La lectura que hagamos de *Los heraldos negros* será clave para toparnos con el archivo real y virtual de las posteriores poéticas y utopías en la obra de Vallejo.

A continuación presentamos de manera esquemática las ideas directrices de cada capítulo.

### Capítulo 1: La poética de la inclusión: heraldos negros y heraldos blancos en *Los heraldos negros*

La lógica de la inclusión predomina en *Los heraldos negros*. Al recorrer cada uno de sus textos comprobamos que la unidad en Vallejo no es un dígito sino una situación: la inclusión de uno en el otro; es decir, la unidad nunca está sola, la unidad por lo menos son dos, algo así como un núcleo y su protoplasma en el esquema de la célula. De este modo, este libro de poemas también son dos poemarios. El primero es el explícito y que figura como título del volumen de 1918, al que vamos a denominar texto A; el segundo, inferido del anterior,<sup>4</sup> «Los heraldos blancos», al que denominaremos texto B.

<sup>4</sup> Hemos procedido, mas aplicado a la poesía, tal como los estructuralistas leen un relato. Es decir, enfocados en el componente nominal (sustantivos y adjetivos) hemos sometido a muchos poemas de *Los heraldos negros* —prácticamente a cada uno de sus versos— a sucesivas reducciones o simplificaciones tratando de identificar los elementos nominales recurrentes y, asimismo, distinguir su jerarquía y las relaciones más significativas o relevantes que guardan entre sí en cada uno de los poemas y, también, en el marco de todo el poemario. De esta manera es que hemos encontrado dos ejes nomi-

Mas, a diferencia de lo que después ocurre en *Trilce* (1922), la inestabilidad de los elementos nominales en los poemas —donde ya no es posible atenerse meramente a lo binario, sino también, como por ejemplo en el barroco, a lo metamorfoseante y proliferante—, aunque existiendo también con un matiz propio en el poemario de 1918, ocupa un lugar secundario respecto al de 1922 donde —aquella inestabilidad nominal— esboza una suerte de movimiento circular y caleidoscópico, ubicuo y omniabarcador. Esta sería, pues, la utopía de *Los heraldos negros*, intentar superar el binarismo (hijo/madre, amante/amada, amante-hijo/madre, hijo-amante/amada, etc.), la conciencia de la separación, a través de un movimiento que acerque y fusione aquello que está —tal como en fijos compartimientos— formalmente delimitado o contrastado.

## Capítulo 2: La poética de la circularidad: el mar y los números en *Trilce*

Continuando con nuestra analogía celular, el segundo capítulo vendría a ser la exploración de los límites de la membrana de aquella célula, de su contorno móvil: pulsión, retracción, desplazamiento. En este sentido, *Trilce* sería como un giro de 360 grados en torno a una circunferencia, la cual describiría, además, el diseño mismo del poemario ya que en este se vinculan —a través del tema marino— el primer poema (I) y el último (LXXVII), y cada uno de sus textos entre sí. Intentando ser más exactos, dicho movimiento sería semejante al de las ondas marinas y tendría precisamente en el cero o círculo (0) —dígito descuidado por la crítica— su icono mayor.<sup>5</sup> Y por lo tanto, donde así como el texto B

nales paralelos y yuxtapuestos en el libro de 1918; uno el predominante —el destacado por la crítica casi hasta la saciedad— y que da título al volumen, *Los heraldos negros*; y otro sumergido o subterráneo («Los heraldos blancos») y en pálida —aunque mensurable— disputa o contrapunto con el libro anterior. Este es un trabajo paciente, pero que nos puede brindar cierto grado de «rigor», al menos frente a enfoques impresionistas; y de matización, verbigracia, frente a ciertas lecturas culturalistas.

<sup>5</sup> Entresacamos este término de la clasificación que establece H. H. Pierce de los signos:

del capítulo 1 («Los heraldos blancos») cobra ahora plena vigencia, los elementos que componían el texto *A* (*Los heraldos negros*, propiamente dicho), también por virtud de dicho movimiento, invierten o mutan su valor semántico. Por ejemplo, la mujer fatal y fálica de *Los heraldos negros* pasará a constituirse, filtrada a través de *Trilce*, en la «madre» de *España, aparta de mí este cáliz*.

En general, así como el Góngora maduro —por ejemplo, en la *Fábula de Píramo y Tisbe*— eleva a una categoría estética lo burlesco, tal que no sabemos si reírnos de lo parodiado o admirarnos del lujo de las imágenes y agudeza de las analogías,<sup>6</sup> del mismo modo procede Vallejo en *Trilce*, elevando lo sexual o lo vital más pedestre, e incluso lo cómico, a la categoría de lo místico, y viceversa. Podríamos resumir la propuesta de César Vallejo en *Trilce* del modo siguiente: invita a percartarnos de que no podemos evaluar nuestro propio proceso epistemológico una vez que vamos adquiriendo conocimiento («for we have no access to the objects of knowledge other than the process itself» [Carr 1992: 96]) y que, por esta razón, nuestro conocimiento —sea del tópico que sea— tiene el rango cualitativo de la epistemología empleada. Desde esta perspectiva, por ejemplo en cuanto a los números —tan importantes en *Trilce*—,<sup>7</sup> la multiplicación y la proliferación de sus uni-

«Icono.— Un signo que se refiere al objeto que denota simplemente en virtud de sus propias características [...]. Índice.— Un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de estar realmente afectado por este objeto [...]. Símbolo.— Un signo que se constituye como signo puramente o principalmente por el hecho de que se lo usa e interpreta como tal [...].» (Alston 1974: 86).

<sup>6</sup> Fernando Lázaro Carreter precisa: «objetivación del mito, como un señoreo absoluto del tema sin que éste enajene al autor, el cual lo convierte en pretexto para ejercitar sobre él una emoción de segundo grado, exclusivamente estética [...]. [Góngora] realiza la ruptura sentimental con los prestigios antes dominantes, lo cual le permite emplearlos a la vez como mero adorno o como cebo para el sarcasmo» (1982: 49).

<sup>7</sup> Federico Bravo nos informa: «La escritura de Vallejo enuncia [...] las mismas leyes que la sustentan [entre estas] un principio algorítmico, responsable de las casi doscientas referencias numerales que se encuentran dispersas tanto en los setenta y siete títulos como en los aproximadamente mil seiscientos versos de que consta *Trilce*, principio simbólico-matemático evocado por el propio Vallejo en su cuaderno de apuntes de 1936/7, donde escribe: "Aludo a *Trilce* y a su eje dialéctico de orden matemático

dades no implicaría un cambio cualitativo real entre estas, ya que solo seguimos operando en el mismo marco o patrón epistemológico. Esta uniformidad de la realidad, entonces, a pesar de su aparente diversidad, es lo que específicamente representarían los números en aquel poemario de 1922.

Es precisamente esta permanente convergencia y aclimatación de algo que a primera vista aparece opuesto y excluyente lo que hace tan compleja o perpleja la lectura de *Trilce*. Mas, en el poemario de 1922, la utopía consiste en, una vez conocida en detalle la casa o la circunferencia (constatar la epistemología dominante en que estamos inmersos), tratar de superar este relato. Vale decir, en tratar de empezar desde otro punto de origen, desde alguna otra célula primaria o cognoscitiva.

### Capítulo 3: La poética del nuevo origen

#### La piedra fecundable de los poemas de París (Poemas Póstumos I)

El modo como debemos leer, por ejemplo, el poema «Parado en una piedra» [Ferrari (coord.) 1996: 354-355], es con el sujeto poético tratando de fecundar —literalmente como si fuera un espermatozoide— la piedra; intentando crear una nueva célula original de los seres humanos ya que el producto de la génesis actual está viciado, fallido o es imperfecto. Se trataría ahora, más que de negar lo anterior (la exploración y los descubrimientos de *Trilce*), de postular un segundo proceso evolutivo, una nueva etapa en nuestro desarrollo como sociedad y especie, sobre todo teniendo en consideración que, en *España, aparte de mí este caliz*, seremos testigos de un caos o colapso en la humanidad y en el universo representado en la Guerra Civil española. Inclusión, yuxtaposición y circularidad —las poéticas de los poemarios anteriores— están presentes también aquí, pero tensándose al máximo; es decir, en el límite de lo radicalmente desconocido. Verbigracia, en «Pa-

-1-2-0-”, pero también declarado explícitamente en forma de ley poética en los versos de «Trilce X»: “...siempre asoma el guarismo bajo la línea de todo avatar” (1994: 36-37).

rado en una piedra» están superpuestos varios planos semánticos: el político, el fisiológico, pero también el utópico en el sentido figurado de fecundar. Ningún plano niega al otro; todos orientan la mira hacia algo muy poderoso, pero aún virtual, y que tiene nuevamente al 0 —pero esta vez corporeizado en una piedra— como su protagonista principal.

### La piedra fecundada de *España*, *aparta de mí este cáliz* (Poemas Póstumos II)

Podemos decir que en los Poemas Póstumos I la piedra mostraba una naturaleza viva —porosa, receptiva— ante un yo poético fálico y fecundante. Mas en *España, aparta de mí este cáliz*, la madre («España») asimila al padre (Dios Creador); apoteosis de lo femenino, por lo demás, que ya la advertíamos delineada desde *Los heraldos negros* (texto B, «Los heraldos blancos»). La poética de la fusión encuentra aquí, pues, expresión plena. Esto se debe a que, percibida mejor desde los Poemas Póstumos II la dinámica de la maternidad,<sup>8</sup> presente ya en el libro de 1918 y que involucra al propio yo poético, constatamos que ahora la piedra ha transgredido y, al mismo tiempo, parecería haber superado una especie de tabú que estuvo expresado en la ausencia del número 8 en todo el repertorio de los números en esta poesía (Fernández 1980: 250). Esta es la poderosa e inédita virtualidad que percibíamos esbozada en «Parado en una piedra» de los Poemas Póstumos I. En otras palabras, los círculos superior (sol) e inferior (mar

<sup>8</sup> Tema que aún no ha sido abordado por la crítica, aunque sí ha estado reiteradamente iluminada la dialéctica masculino-femenino en la obra del peruano, por lo menos desde Neale-Silva (1975) y Franco (1996). Hecho que quizá no debería extrañarnos demasiado ya que por lo general la crítica —respecto a aquella dialéctica vallejiana— la ha visto desde el marco de un psicoanálisis demasiado ortodoxo (Silva Tuesta 1994b); ubicada dentro de una mitología local (sudamericana) o internacional, pero sin acertar a explicarnos el dinamismo de la imagen de la madre (Guzmán 1990 y Aronne Amestoy 1979); o ha estado más interesada en justificarse y promocionarse dentro del marco de los Queer Studies en los Estados Unidos (Reisz 1996) que, propiamente, seguir casi el curso lógico del desenvolvimiento de lo femenino en la poesía del peruano.

y tierra) iconizados en el 8 son ahora uno solo y, por ende, son también sustantivamente ya otra cosa. Confluencia que incorpora al mismo yo poético (microcosmos), lo integra a ella, y resuelve en su propia intimidad (masculino/ femenina) en 'madre'. De alguna manera todo confluye hacia ese vientre preñado en que se ha convertido ahora la poesía de César Vallejo.



## Capítulo I

### LA POÉTICA DE LA INCLUSIÓN: HERALDOS NEGROS Y HERALDOS BLANCOS EN LOS HERALDOS NEGROS

#### INTRODUCCIÓN

La lógica del UNO y el DOS, como esquema binario o de inclusión de UNO en OTRO, predomina en *Los heraldos negros*. Es decir, al recorrer cada uno de sus textos, constatamos esta lógica recurrente en la manera como se disponen los elementos del poema, sus imágenes principales, sus más importantes sustantivos. Asimismo, muy fácilmente podemos advertir que este poemario se divide en siete partes, y en este orden: «Heraldos negros», propiamente dichos (poema liminar que enmarca el poemario), «Plafones ágiles», «Buzos», «De la tierra», «Nostalgias imperiales», «Truenos» y «Canciones del hogar». Repasar una a una las distintas partes que conforman *Los heraldos negros*, desglosar sus elementos nominales pertinentes, y constatar la manera como actúa su particular lógica de organización y movimiento, es el objeto de nuestro análisis.

Ejemplificaremos aspectos importantes de alguna de las partes de *Los heraldos negros* citando versos o poemas de otras partes. Creemos que es válido dicho procedimiento para conectar los lazos semánticos que constituyen finalmente todo el volumen. Pero, al mismo tiempo, estamos conscientes de que cada una de estas partes representa un eje significativo por sí mismo, aunque Vallejo haya sido, según José Miguel Oviedo, «deliberadamente caprichoso al ordenar su libro: no siguió el orden cronológico ni el temático, sino que agrupó los textos de acuerdo con claves personales que no siempre son fáciles de descifrar» (1996: 13).

A grandes rasgos, si «Los heraldos negros» diseñan el contorno de un charco, de una inmovilidad, «Plafones ágiles» nos van a remitir,

desde su definición en el diccionario,<sup>1</sup> a una luz móvil circunscrita a la parte alta de una habitación, cierta luminosidad en un espacio cerrado. Figuradamente podría significar el encuentro entre una intimidad (la habitación) y su consciencia (la luz en el 'techo', o la cabeza). De algún modo insistiríamos en que se trata de cierta luminosidad ya que serán recurrentes en esta parte de *Los heraldos negros* palabras como «otoño», «melancolía» y «medialuz». Asimismo, «Buzos», creemos, es sinónimo de introspección o inmersión psíquica. «De la tierra» constituiría, específicamente, el mundo de la sexualidad, del amor, del encuentro o desencuentro con la mujer. Por su lado, «Nostalgias imperiales», como su nombre lo indica, alude al pasado incaico, al lugar de pertenencia mítico o imaginario del yo poético. En «Truenos», se implica nuevamente lo alto o lo aéreo como en el caso de «Plafones ágiles». Pero así como aquella palabra está íntimamente asociada a la naturaleza, al rayo o a la luz externos, «Truenos» nos remite, curiosa-mente, a la filosofía. No en vano en esta parte, de un modo bastante explícito, va a ser relevante la reflexión sobre el tema de la gracia de Dios, el estoicismo, Nietzsche, etc. Por último, las «Canciones del hogar», al menos en una primera lectura, precisan muy bien el espacio y la temática que tratan. En síntesis, podemos observar que el poeta no ha dividido su primer libro de un modo arbitrario, sino más bien bastante orgánico, comprometiendo, si no todas, muchas de las dimensiones simbólicas que constituyen la vida de un individuo, de una comunidad.

### Los heraldos negros

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido

<sup>1</sup> «Plafón. Plano inferior del saliente de una cornisa. // 2. Adorno en la parte central del techo de una habitación en el cual está el soporte para suspender la lámpara. // 3. Lámpara plana traslúcida, que se coloca pegada al techo para disimular las bombillas» (*Diccionario de la Lengua Española*). En las tres acepciones se encuentra explícita o implícita la palabra 'techo'; y en la 2 y la 3 el sema 'luz' implícito en la palabra 'lámpara' o 'bombillas' (solo en la 3); mas, altura y luminosidad artificiales —culturales y no de la naturaleza— circunscritas al interior de la casa, al ámbito de la habitación.

- se empozara en el alma... Yo no sé!
- 5 Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras  
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.  
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;  
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.  
Son las caídas hondas de los Cristos del alma,  
10 de alguna fe adorable que el Destino blasfema.  
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones  
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.  
Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como  
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;  
15 vuelve los ojos locos, y todo lo vivido  
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.  
Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

El «charco» (v. 16) es la imagen por excelencia de este poema y de esta parte del poemario, con sus análogos pozo, de «empozara» (v. 4); «zanja(s)» (v. 5); «caída(s) honda(s)» (v. 9); «puerta del horno» (en cuanto al contorno, sobre todo si pensamos en un horno rústico o tradicional andino) (v. 12). De esta manera, pues, y tal como nos lo ilustra el diccionario, «charco» es una unidad léxica cuya 'agua u otro líquido' semánticamente implica los conceptos de detenimiento y cavidad 'de la tierra o del piso' (*Diccionario de la Lengua Española*). Es decir, aquellos conceptos están opuestos de modo correlativo al movimiento circular de las aguas en el mar, y a la verticalidad de las aguas de la lluvia; dinámicas ambas fundamentales, sobre todo la del mar, en el caso de *Trilce*. Y, también, conceptos opuestos al movimiento dialéctico<sup>2</sup> que

<sup>2</sup> Dialéctico sobre todo en cuanto a una síntesis entre «inclusión» y «circularidad», las poéticas vallejanas anteriores a *España, aparta de mí este cáliz*. Aunque en esta última etapa de la poesía de Vallejo pueda observarse, como luego veremos, un relieve particular de las teorías darwinianas (teoría de la evolución), mas fusionadas asimismo con un principio dialéctico implícito en la importancia que por la época cobra el marxismo en la obra del poeta. Al respecto, observa Antonio Melis: «en su marxismo [el de la poesía de Vallejo] se percibe un énfasis en el materialismo biológico, concebido como algo anterior, por supuesto no cronológicamente sino ontológicamente, al materialismo histórico» (1994: 242).

informan, en general, los poemas de París, fruto de la última etapa en la creación poética de César Vallejo.

En «Los heraldos negros» asimismo está ya implícita su inversión semántica, «Los heraldos blancos», sobre todo si reparamos en la palabra «resaca» (v. 3),<sup>3</sup> que nos revela lo transitorio de todo el estado mental o afectivo que se refleja en aquel poema y primera parte del libro de 1918. En realidad, «Los heraldos negros» nos instala de una vez en la fenomenología de lo cíclico o de la repetición, ilustrado por antonomasia por el movimiento de las ondas marinas; es decir, el mar de «la resaca» [«de todo lo sufrido»] y el de la ola que llega a la orilla, aunque opuestos, son complementarios, uno y el mismo.

A partir de esta explicación es fundamental también reparar que este poema es liminar no solo estructuralmente, sino también semánticamente al instalarnos en el ámbito de una «orilla», frente a un umbral o entrada al mar. El último poema de *Los heraldos negros*, «Espergesia» de «Canciones del hogar», semejante en su contenido metafísico o religioso al poema que nos ocupa —«Yo nací un día que Dios estuvo enfermo» (vv. 1-2, 6-7, 13-14, 19-20, 35-36), en aquel, «Golpes como del odio de Dios» (v. 2) en este—, también aparece vinculado a una escenografía marina: «luyidos vientos» (v. 25). Mas, veremos luego, esta estructuración circular del poemario en relación al elemento marino estará mucho mejor definida en *Trilce* donde, por ejemplo, su primer y último verso guardan una muy estrecha relación: «Quién hace tanta bulla y ni deja/ Testar las islas que van quedando [atrás]» («Trilce I»); «Canta lluvia, en la costa aún sin mar» («Trilce LXXVII»). Sin embargo, y esto resulta muy significativo, el mar liminar que percibimos en ambos poemarios es muy diferente. El del poema «Los heraldos negros» nos conduce, con «la resaca de todo lo sufrido» (v. 3), hacia la profundidad marina, espacio interior y líquido cuya opacidad u oscuridad es el color —prácticamente en todo el poemario de 1918— concomitante al adolorido sentir del yo poético y, en este sentido, la palabra «resaca» aquí también es análoga a «charco». En cambio, «Trilce I» nos hace

<sup>3</sup> 'Movimiento en retroceso de las olas después que han llegado a la orilla' (*Diccionario de la Lengua Española*).

permanecer en la superficie de las aguas y pareciera hacernos partícipes de un viaje, básicamente gozoso y lleno de luz: «seis de la tarde/ DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES» (vv. 12-13).

### Plafones ágiles

Respecto a esta segunda parte del libro, constituida por once textos, lo primero que nos llama la atención ya desde su primer poema, «Deshojación sagrada», es la sistemática iconización del círculo, de la vocal O y del cero<sup>4</sup> —veremos después, equivalentes asimismo en la reproducción gráfica del movimiento de las ondas marinas— a través del protagonismo de determinados sustantivos en los poemas. Para el caso concreto de «Deshojación sagrada», los nombres «Luna»,<sup>5</sup> «Corona», «testa», todos tan solo en el verso inicial («Luna! Corona de una testa inmensa»). Donde la «Luna! Y a fuerza de rodar en vano» (v. 9), tanto como la canica de «Los dados eternos» de «Truenos» —«a fuerza de rodar a la aventura» (v. 22)— es semejante a aquella obesa, torpe y ensangrentada araña de «La araña» (vv. 1-3: «Es una araña enorme que ya no anda;/ una araña incolora, cuyo cuerpo,/ una cabeza y un abdomen, sangra») de «Buzos». Es decir, la «Luna» es analógicamente otra circunferencia o círculo o «dado» rodando torpemente y sin motivo en el espacio abierto. Sirva también el poema «Los anillos fatigados», de «Truenos», para ilustrarnos al respecto:

<sup>4</sup> Desde nuestra perspectiva, el círculo, la vocal 'O' y el cero son icónicamente equivalentes; y creemos que algo análogo tenía en cuenta César Vallejo cuando por ejemplo escribe, también en «Plafones ágiles», el poema «Avestruz»: «cuando abra su gran O de burla el ataúd» (v. 8). Al respecto, Manuel Velásquez Rojas nos señala: «Le debemos al ensayista español Juan Larrea, la advertencia que al leer el signo "O" debemos leer "cero" para así completar las sílabas del verso [alejandrino]» (1994: 428). También René de Costa, con este mismo verso, ya nos había ilustrado sobre el vanguardismo de algunas de las imágenes de *Los heraldos negros*: «el letrismo del ataúd que abre "su gran O de burla"» (1991: 26); es decir, que —en notable animización paródica— el «ataúd» nos abre su «boca» (puerta) formando un círculo ('O' en mayúsculas) de horror.

<sup>5</sup> Verdadera obsesión ya entre los modernistas (por ejemplo, Leopoldo Lugones le consagró todo un libro), según Walter Mignolo (1972: 407).

La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,  
curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa  
a cuestras con la espina dorsal del Universo (vv. 10-12)

Entonces, además de esta primera iconización del círculo, del cero o de la vocal O que, como charco o tumba, están relacionados en esta misma parte con cierto tipo de mar: «Ausente! La mañana en que a la playa/ del mar de sombra y del callado imperio» (vv. 5-6 de «Ausente»),<sup>6</sup> nos encontramos también en esta parte («Plafones ágiles»), y asimismo por primera vez, con el concepto fundamental de UNO en el OTRO, o donde, 1 es 2. Esto sucede en el marco de un poema en apariencia de corte religioso,<sup>7</sup> «Comunión»:

Linda Regia! Tus venas son fermentos  
de mi no ser antiguo y del champaña  
negro de mi vivir!  
Tu cabello es la ignota raicilla  
5 del árbol de mi vid.  
Tu cabello es la hilacha de una mitra  
de ensueño que perdí!  
Tu cuerpo es la espumante escaramuza  
de un rosado Jordán;  
10 y ondea, como un látigo beatífico  
que humillara a la víbora del mal!  
Tus brazos dan la sed de lo infinito,  
con tus castas espérides de luz,  
cual dos blancos caminos redentores,  
15 dos arranques murientes de una cruz.  
Y están plasmados en la sangre invicta

<sup>6</sup> Pareciera que el mar en «Plafones ágiles», y probablemente en todo este libro de 1918, es aquel de Neptuno, por lo de «sombra» e «imperio» (v. 6), por ejemplo, del poema «Ausente». Es decir, frente al lugar marino por excelencia en *Trilce*, que es la orilla, en *Los heraldos negros* será el alta mar.

<sup>7</sup> En realidad, tal como lo resume Rafael Gutiérrez-Girardot: «el lenguaje de *Los heraldos negros* está inconfundiblemente acuñado por las escenas de la Historia Sagrada y en especial por las más familiares de la vida y pasión de Jesús [...]. Son muy pocos los poemas de [este poemario] en los que no ocurre este lenguaje» (1971: 338).

- de mi imposible azul!  
 Tus pies son dos heráldicas alondras  
 que eternamente llegan de mi ayer!
- 20 Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas  
 que al bajar del Espíritu ahogué,  
 un Domingo de Ramos que entré al Mundo,  
 ya lejos para siempre de Belén.

Aquí una voz, en principio pareciera con cierto erotismo, se dirige a una tal «Linda Regia» (vv. 1 y 20); pero luego, sobre todo desde el verso 10, se nos clarifica solo un poco más que se trataría de la Virgen Madre. Fuera como fuera, se trata de una mujer —madre o amada— o de una pintura de María. En todo caso, es un claro poema de inclusión de UNO en el OTRO; la voz de un hijo hablándonos de su madre, la de un amante de su amada o la de un creyente y su objeto de veneración, la Virgen María. Ambigüedad importante, sin duda, sobre todo si pensamos que la sexualidad del yo poético en todo este poemario de 1918 está disputada entre goce franco y arrepentimiento, mirada secular y específica ideología religiosa.<sup>8</sup> Mas, en todo caso, el número DOS (vv. 14, 15, 18 y 20) vinculado reiterativamente al cuerpo de ella —y, por tanto, remarcando con esto un universo distinto al yo poético— constituye solo una tenue pantalla de humo respecto a lo principal: él y ella no son DOS, sino UNO; 2 es 1, y viceversa. Así como los «pies» (v. 20), las «lágrimas» [ojos] (v. 20), la «cruz» [vectores vertical y horizontal] (v. 15), los «brazos» (v. 12) están constituidos por unidades que no se

<sup>8</sup> Muy significativamente, este esquema conceptual de *Los heraldos negros* tiene mucho en común con lo que, según Juan Carlos Rodríguez, ocurre en la poesía de Herrera: «está siempre al borde de una recaída en las viejas concepciones feudales (organicistas) de la mujer como representación por antonomasia del mal y del pecado (la vagina como representación literal de la oquedad y la oscuridad del infierno; la piel femenina a la vez como fascinante y como transparencia de la piel de la serpiente), etc. [...] tal erotismo jamás aparece sino en *hueco* (como “rechazo” o como “refoulement”) [...] Y tal *hueco* es perceptible ante todo en torno a ese tema central en que se configura el poder erótico como algo que puede ser también demoníaco o destructor» (1980: 462, subrayados nuestros).

conciben la una sin la otra, lo mismo ocurre aquí, en «Comunión», con la unidad entre aquella madre —o amada o María— y su hijo.

En «Nervazón de angustia», también de «Plafones ágiles», continúa aquel mismo tratamiento plurivalente y ambiguo de la amada:

- Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;  
 desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...  
 Desclava, amada eterna, mi largo afán y los  
 dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!  
 5 Regreso del desierto donde he caído mucho;  
 retira la cicuta y obséquame tus vinos:  
 espanta con un llanto de amor a mis sicarios,  
 cuyos gestos son féreas cegueras de Longinos!  
 Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!  
 10 ¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!  
 Y has de esperar, sentada junto a mi carne muerta,  
 cuál cede la amenaza, y la alondra se va!  
 Pasas... vuelves... Tus lutos trenzan mi gran cilicio  
 Con gotas de curare, filos de humanidad,  
 15 la dignidad roquera que hay en tu castidad,  
 y el judihresco azogue de tu miel interior.  
 Son las ocho de la mañana en crema brujo...  
 Hay frío... Un perro pasa royendo el hueso de otro  
 perro que fue... Y empieza a llorar en mis nervios  
 20 un fósforo que en cápsulas de silencio apagué!  
 Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática  
 un dionisiaco hastío de café...!

Las imágenes bíblicas, una vez más, entran aquí en contrapunto con las «paganas». En principio la amada es una «Dulce hebrea» (v. 1), luego una «amada eterna» (v. 3) y finalmente una «¡oh nueva madre mía!» (v. 9), revelando la secuencia de estas citas los diferentes estratos amorios que coinciden o se yuxtaponen en el texto. Desde el más sensual y humano (v. 1), pasando por el de sublimación platónica (v. 3), hasta llegar al que arranca una intensa expresión de índole religiosa (v. 9). Lo cierto es que al yo poético también lo podemos describir de acuerdo con lo que nos informan cada uno de aquellos enunciados. Así

tendríamos al erótico —de «alma hereje» (v. 21) o «dionisiaca» (v. 22)— que constituye de por sí el polo semántico realmente enfrentado a los otros dos: el platónico y el místico. Los tres invocando, alternativamente o al unísono, el favor de la amada ya que de alguna manera se hallan —como lo padeció Cristo— bajo el tormento de alguna cruz: «mi tránsito de arcilla» (v. 1), «mi tensión nerviosa y mi dolor» (v. 2), «mi largo afán» (v. 3), «mis sicarios» (v. 7), «mis clavos» (v. 9), etc. De esta manera, si los versos 3 y 4 resumieran el poema, nos encontraríamos con que el yo poético aquí intenta eludir el sufrimiento, aniquilar la apetencia del «más allá» o del conocimiento metafísico, apelando a esta «amada eterna» (v. 3). Sin embargo, cabe preguntarnos si esta no es desde ya una postura herética, en la medida en que muy sutilmente el responsable de esta situación religiosa opresora es el mismísimo Dios. Es decir, el yo poético aquí (vv. 3-4) exclama por una alianza mística mucho más humana o llevadera que la del libreto tradicional; de este modo la figura femenina (María) —frente a la patriarcal (Jahvé)— resulta enalzada. Es más, la sexualidad (culpable, reprimida, y al mismo tiempo gozosa) se integraría de manera no conflictiva al nuevo libreto. Con esta premisa es como debemos leer «[Desclava] el clavo de mi amor» (v. 4), con este último verso aludiendo tanto a la mística como a la erótica, tanto a una experiencia centrípeta como centrífuga de la pasión. La «Dulce hebrea» (v. 1) es la que en el poema, según las proyecciones del deseo del yo poético, debe cumplir esta compleja función; en un sintagma, ser motivo de consuelo en todos los aspectos de la existencia: humana y transhumana.

En «Nervazón de angustia», asimismo, esta necesidad de asistencia materna, consuelo místico o cópula amorosa por parte del yo poético —que funciona semánticamente en el texto como algo ya logrado (vv. 10-12)— es nuevamente más urgente o relevante que el número 2: «Desclava [...] los/ dos clavos de mis alas» (v. 4), y que el número 1 visto como singularidad, soledad o individual pertenencia: «y el clavo de mi amor!» (continuación del verso 4). Es decir, la ligazón con la «amada eterna» sería la auténtica unidad; esta es una condición que se resiste a ser seriada, a objetivarse en mónadas, a dividirse o representarse en números. Por tanto, en la poesía de César Vallejo, cuando más

figuran los números, más alude esto a presentarnos un estado de fragmentación o alienación.<sup>9</sup> La imagen implícita de la inclusión en este contexto sería el círculo, el cero o la vocal 'O'. Asimismo, y derivada también icónicamente, el mar como fuente de vida, y no el «charco» del poema «Los heraldos negros» o la «luna» solitaria, «corazón gitano», del poema «Deshojación sagrada».

Por otro lado, aunque un tanto de pasada, quisiéramos llamar la atención sobre dos unidades nominales, el adjetivo «dignidad *roquera*» (v. 15) y el sustantivo «judithesco *azogue*» (v.16), ya que tanto la roca o la piedra, implícitos en el adjetivo, como el mercurio («*azogue*») van a continuar siendo elementos de la naturaleza semánticamente prestigiados en esta poesía, e incluso cada vez con una mayor presencia y gravitación, particularmente la piedra.<sup>10</sup> Y también nos atreveríamos a decir que, como a través de un proceso alquímico, ya en los poemas de París —y en especial en *España, aparta de mí este cáliz*— un elemento se transforma en el otro; es decir, la sangre<sup>11</sup> en piedra, lo animal en algo mineral (y viceversa), mas no por eso menos sensible o vital.

<sup>9</sup> Sin embargo, en descargo de los números, pareciera existir un dígito con muy especial significación y que no figura, incluso diríamos es tabú, en *Trilce* (Fernández 1980: 250). Este número es el 8 y aquí, en «Nervazón de angustia», pareciera estar indicándonos una experiencia de particular plenitud: «Son las *ocho* de una mañana en crema brujo...» (v. 17).

<sup>10</sup> Este elemento de la naturaleza será tan importante en la simbología de la poesía de Vallejo como lo es en muchas culturas; entre otros símbolos, y según C. G. Jung, la piedra es la imagen misma de Dios (1982: 41). Sin embargo, lo relevante para nuestro estudio, también siguiendo a Jung, es reparar en la capacidad transformativa o mutante de la piedra; pero no solo en tanto esto se halla verificado en mitos, incluso peruanos y colombianos (1982: 44), sino básicamente en tanto este elemento se metamorfosea o puede tener un origen, en apariencia, quizá cualitativamente opuesto; por ejemplo: «la piedra proviene del agua» (1982: 46). Como también podría derivar de la sangre o transformarse en simiente de una nueva humanidad, tal como veremos ocurre en la poesía del poeta peruano.

<sup>11</sup> Aquí mismo, en «Nervazón de angustia», el «*azogue*» se refiere a la sangre (v. 16); claro, a un cierto tipo muy valioso de sangre. Como diciéndonos que la dulzura de la Virgen-Madre-Amante («tu miel interior») no se opone al gesto de valentía o resolución heroica implícitos en «judithesco *azogue*». Recordemos que Judith —para salvar a su pueblo— decapitó a Holofernes; tal como ahora aquella, y en aras de consolar a su amado (el yo poético), decapitaría al mismísimo Dios.

Por otro lado, en cuanto al poema «Avestruz», es sumamente revelador encontrarnos con el uso del cero o círculo para iconizar la tumba: «cuando abra su gran O de burla el ataúd» (v. 8),<sup>12</sup> lo cual puede servir para ilustrarnos, asimismo, sobre lo que para el concepto del «charco», como imagen de la tumba, hemos venido desarrollando hasta el momento. En realidad, tal como ya vamos pudiendo colegir, existiría algo así como un círculo con valor positivo —el seno materno, que simboliza a su vez la inclusión por excelencia— y otro con valor negativo o como imagen del «ataúd» en *Los heraldos negros*. Plantear esta dicotomía, creemos, es mucho más exacto que hablar de ambigüedad, de irresolución semántica de este icono; y sobre todo porque este mismo poema, «Avestruz», nos da la pauta para decidimos a plantear así aquella bisemia:<sup>13</sup>

- Melancolía, saca tu dulce pico ya;  
 no cebes tus ayunos, en mis trigos de luz.  
 Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales  
 la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!
- 5 No acabes el maná de mujer que ha bajado;  
 yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,  
 mañana que no tenga yo a quien volver los ojos,  
 cuando abra su gran O de burla el ataúd.  
 Mi corazón es tiesto regado de amargura;
- 10 hay otros viejos pájaros que pastan dentro de él...  
 Melancolía, deja de secarme la vida,  
 y desnuda tu labio de mujer...!

<sup>12</sup> Véase la nota 12. En última instancia, tal letrismo nos ilustra sobre la inmersión de este poemario de 1918, no solo *Trilce*, en las exploraciones de la vanguardia (De Costa 1991: 26). Tal fue el caso también, bastante elocuente, del uso del mismo recurso en otro poemario de la época: *La sangre devota* (1916) del mexicano Ramón López Velarde, donde en el poema «La prima Águeda» podemos leer: «yo era rapaz/ y conocía la O por lo redondo» (v. 58) (Hernández 1998: 34).

<sup>13</sup> Modo de significación predominante en el poemario de 1918 y también, lo veremos, en los poemas de París; aunque aquí el recurso reiterado de la sinécdoque —más que el de la metáfora— lo potencie y lo haga aparecer como más densamente polisémtico y caleidoscópico, maneras de significación más bien típicas de *Trilce*.

En este texto, el yo poético está literalmente disputado por dos mujeres, una es la «Melancolía» (vv. 1, 3 y 11), a la cual el yo poético implora: «basta!» (v. 3), «deja de secarme la vida,/ y desnuda tu labio de mujer...!» (vv. 11-12). Este personaje femenino —sea, en la biografía del poeta, Otilia Villanueva o Zoila Rosa Cuadra (Ferrari 1996: 266, nota 14)— es curiosamente fálico ya que es presentado como «Avestruz» (en cuanto pescuezo que penetra la tierra) y asociado con el puñal,<sup>14</sup> y por tanto con la sangre: «Melancolía, [...] Cual beben tus puñales/ la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!» (vv. 3-4) (recuérdense, al respecto, poemas como «Los heraldos negros» o «La araña»). La otra mujer es celeste, precisamente aquella que proporciona al yo poético sus «trigos de luz» (que desayuna la fálica) (v. 2) o comida sagrada: «[Melancolía] No acabes el maná de mujer que ha bajado;/ yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz» (vv. 5-6). Tal como fácilmente observamos, se trata de un personaje femenino celeste inscrito en el campo semántico de la escatología cristiana y al que se encomienda el yo poético frente al peligro que constituye la fálica, porque desea salvarse. Por tanto, así como tenemos dos mujeres, cada una de signo negativo o positivo en *Los heraldos negros*, así también funcionan aquí aquellos círculos o ceros descritos más arriba, en definitiva, o como de la vida o como de la muerte.

Finalmente, el poema «Bajo los álamos» (que cierra «Plafones ágiles») resulta también muy interesante para ir observando las características de las coordenadas del espacio figurativo en la poesía de César Vallejo:

Cual hieráticos bardos prisioneros,  
 los álamos de sangre se han dormido.  
 Rumian arias de yerba al sol caído,  
 las greyes de Belén en los oteros.  
 5 El anciano pastor, a los postreros

<sup>14</sup> Existe un tratamiento equivalente de la amada como esta ave en «Trilce XXI»: «Y a la ternurosa avestruz/ como que la ha querido, como que la ha adorado» (v. 14), en este caso «diciembre» (v. 2), «el magro señor Doce» (v. 10) o el yo poético, ya que viene a ser lo mismo dentro de las coordenadas del poema.

- martirios de la luz estremecido,  
 en sus pascuales ojos ha cogido  
 una casta manada de luceros.  
 Labrado en orfandad baja el instante  
 10 con rumores de entierro, al campo orante;  
 y se otoñan de sombra las esquilas.  
 Supervive el azul urdido en hierro,  
 y en él, amortajadas las pupilas,  
 traza su aullido pastoral un perro.

Si bien es cierto que este poema se inscribe todavía en una estética general de tipo modernista crepuscular, no cabría desdeñar para nuestros fines que aquí se establece la analogía —por demás universal— entre los árboles, «los álamos» (v. 2), y los hombres: «hieráticos bardos prisioneros» (v. 1). Esta correlación semántica es importante porque al hablársenos de «álamos de sangre» (v. 2) no sólo se estaría haciendo referencia al crepúsculo, al «sol caído» (v. 3), al típico color de esa hora del día, sino también a un fluido, «sangre», que es evidentemente un líquido interno y que, sobre todo, asume una particular connotación en lo que va de nuestro análisis. Ahora, lo que deseamos subrayar es que, por la implícita analogía entre savia y «sangre», el árbol en este texto —así como el ser humano— también es un fluido vertical;<sup>15</sup> y en este sentido se inscribe en el campo semántico de la lluvia: el fluido vertical por antonomasia. Por lo tanto, haciendo referencia a las coordenadas que describen todo espacio, la concepción de un eje vertical de tipo líquido está presente desde *Los heraldos negros*, aunque no será aquel aún la lluvia, con las connotaciones positivas que tiene por ser agua dulce, que encontramos recién en *Trilce*.<sup>16</sup> Y esto se debe, cree-

<sup>15</sup> Probablemente el mejor ejemplo en toda la poesía del peruano, justa contrapartida de aquel «alamo de sangre», sea el «palo de azogue» del poema «El libro de la naturaleza» (v. 2), de «Poemas póstumos I» [Ferrari (coord.) 1996: 396]. Aquí, además, podemos leer: «Profesor de *sollozo* —he dicho a un árbol—/ ...tilo/*rumoreante*» (vv.1-3); «Técnico en gritos, árbol consciente, fuerte/*fluvial*» (vv. 13-14), donde las palabras destacadas en cursivas se ajustan analógicamente —al estar calificando a un ser vertical— al agua que cae de la lluvia.

<sup>16</sup> Por ejemplo, «Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!», verso final del poemario de 1922.

mos, a que aquella agua celeste, la lluvia, pierde constantemente en su disputa con la «sangre» en el poemario de 1918. La sangre, podemos inferirlo, está vinculada a la «Melancolía», a cierto tipo de amor o de mujer, a una sexualidad de tipo culpable; en cambio, la lluvia, hace referencia a aquella *domina angelicata* o celeste, o a otro tipo menos conflictivo de amor.

A manera de colofón, ya con «Plafones ágiles» nos percatamos de la complejidad del movimiento en la poesía de César Vallejo. Si en esta parte de *Los heraldos negros* lo aparentemente sólido —como un árbol— es líquido y fluye, también es cierto que aún predomina la idea del «charco» como tumba. Por lo tanto, el 0 (cero o círculo) sirve tanto para iconizar la sepultura, la soledad y el dolor, como para ofrecernos una íntima imagen de la inclusión del UNO en el OTRO: solidaridad y compañía. Sin embargo, es preciso reiterar que aquí también se ha establecido un precedente fundamental, y es el del uso explícito de la iconización: «cuando abra su gran 0 de burla el ataúd». Recurso del que se valdrá mucho más asiduamente el poeta peruano, sobre todo si pensamos en *Trilce*, donde el guiño icónico del 0 —que ante todo representa al mar— ocupará todos y cada uno de los espacios configurados en este poemario.

## Buzos

Esta parte de *Los heraldos negros* está constituida apenas por cuatro composiciones: «La araña», «Babel», «Romería» y «El palco estrecho», así, sucesivamente. «La araña»,<sup>17</sup> a través de la repetición y cuidadosa distribución en el texto de la palabra «abdomen» (vv. 3, 11 y 18), brin-

<sup>17</sup> «Es una araña enorme que ya no anda;/ una araña incolora, cuyo cuerpo,/ una cabeza y un abdomen, sangra.// Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo/ hacia todos los flancos/ sus pies innumerables alargaba./ Y he pensado en sus ojos invisibles,/ los pilotos fatales de la araña.// Es una araña que temblaba fija/ en un filo de piedra;/ el abdomen a un lado,/ y al otro la cabeza.// Con tantos pies la pobre, y aún no puede/ resolverse. Y, al verla/ atónita en tal trance,/ hoy me ha dado qué pena esa viajera.// Es una araña enorme, a quien impide/ el abdomen seguir a la cabeza./ Y he pensado en sus ojos/ y en sus pies numerosos.../ ¡Y me ha dado qué pena esa viajera!» [Ferrari (coord.) 1996: 37].

da la imagen de la luna o de la tierra en trance de inmovilidad, de entrapamiento. Aquella, además, «sangra» (v. 3). Por otro lado, si seguimos traduciendo la antropomorfización que lleva a cabo el poema de este invertebrado, se nos enfatiza que se trata de una «viajera» (vv. 16 y 21) exhausta; especulando un poco, de algo así como una mujer o madre cansada. Y esto porque el «abdomen» voluminoso es, entre las hembras, claro signo de gravedad. Trátese literalmente del mundo o de la madre, lo importante es que ambos sangran. De este modo, icónicamente estamos de nuevo ante círculos que semejan «charcos» o «tumbas», evidente frustración y dolor. En este sentido, esta madre cansada estaría en estrecho paralelismo contrastivo con la «¡oh nueva madre mía!» de «Nervazón de angustia» (v. 9) de «Plafones ágiles»; es decir, aquella sería la madre antigua respecto a esta que es la madre «nueva»; otra vez, entonces, tenemos muerte contra vida.

Por su lado, creemos que lo que representaría «Buzos» —aquello de ir hacia el inconsciente— estaría ilustrado por «El palco estrecho»:

- Más acá, más acá. Yo estoy muy bien.  
Llueve; y hace una cruel limitación.  
Avanza, avanza el pie.  
Hasta qué hora no suben las cortinas  
5 esas manos que fingen un zarzal?  
Ves? Los otros, qué cómodos, qué efigies.  
Más acá, más acá!  
Llueve. Y hoy tarde pasará otra nave  
cargada de crespón;  
10 será como un pezón negro y deforme  
arrancado a la esfíngica ilusión.  
Más acá, más acá. Tú estás al borde,  
y la nave arrastrarte puede al mar.  
Ah, cortinas inmóviles, simbólicas...  
15 Mi aplauso es un festín de rosas negras:  
cederte mi lugar!  
Y en el fragor de mi renuncia  
un hilo de infinito sangrará.  
Yo no debo estar tan bien;  
20 avanza, avanza el pie!

Fundamentalmente, notamos que en la progresión «Más acá, más acá. Yo estoy muy bien» (v. 1); «Más acá, más acá. Tú estás al borde» (v. 12), hasta, «[Más acá, más acá] Yo no debo estar tan bien» (v. 19), el uso del verbo ESTAR refleja el drama de la posibilidad o imposibilidad de la autorreflexión por parte del yo poético. A su vez, lo único de lo que no cabe duda es que «avanza, avanza el pie» (vv. 3 y 20). Se trataría aquí, como dice Jean Franco, del gesto tan contemporáneo y tan adelantado en su contexto —el Perú de la época— «de la descentralización del yo que nunca puede enunciar el yo real. Como dijo Lacan, “Yo no soy lo que yo digo. Yo no soy donde yo pienso, no pienso donde soy”» (1981: 56).

Asimismo, en «El palco estrecho», se presenta por vez primera la lluvia: «Llueve; y hace una cruel limitación» (v. 2); «Llueve. Y hoy tarde pasará otra nave/ cargada de crespón» (vv. 8-9). El verbo «Llueve», en realidad, está aquí en función anafórica y antepuesto a la conjunción copulativa 'y'. Verbo explícito en los ejemplos inmediatamente antes citados, pero implícito en los versos 13 y 17-18, donde deberíamos leer: «[Llueve] y la nave arrastrarte puede al mar» y «[Llueve] Y en el fragor de mi renuncia/ un hilo de infinito sangrará», respectivamente. Y donde la lluvia aún no se presenta en la poesía del peruano con un valor, podríamos decir, bienhechor, que lava o purifica. Aquí anuncia y acompasa al menos aquel autodescubrimiento lacaniano del Yo. Es en este sentido como debemos leer el verso «hace una cruel limitación», lucidez —a final de cuentas— positiva o necesaria en el desarrollo de la personalidad; y asimismo los versos 15-17: «Mi aplauso es un festín de rosas negras:/ cederte mi lugar!».<sup>18</sup>

Por último, es interesante observar también que lluvia y mar interactúan por primera vez. Esto sucedería precisamente en los versos 13-14:

<sup>18</sup> Es evidente que el poema «El palco estrecho» se inscribe en una estética plenamente trilceana donde, según observa Julio Ortega, se practicaría «una poética de la tachadura» o que hace de esta «una parte de su escritura» (1991: 14). Sumado a esto, asistimos aquí a lo que será lugar común en la poesía del peruano, en palabras de Jean Franco: «Lo que hace la poesía de Vallejo singularmente difícil es que el poeta trata de rescatar lo inconsciente, de introducirlo de nuevo en el lenguaje que lo ha excluido» (1981: 57).

«[Llueve] y la nave arrastrarte puede al mar./ Ah, cortinas inmóviles, simbólicas...». Es obvio aquí que el mar está asociado semánticamente al peligro, al riesgo de la inmovilidad: «cortinas inmóviles»; lo que no hace, a su vez, sino ilustrarnos nuevamente respecto al carácter de mar como «charco» o «tumba». Lugar aquel, entonces, de desconcierto por la constatación de la problemática identidad o espacio del yo («El palco estrecho»), y que predomina en el libro *Los heraldos negros*.<sup>19</sup>

### De la tierra

En «El poeta a su amada»,<sup>20</sup> el sexo o la consumación sexual son conceptos ligados al arrepentimiento y a la muerte; al tema de la «caída» (v. 8) de índole metafísica de los amantes o, al menos, de parte del yo poético. El placer sexual es una ofensa a la amante donde, además, «Jesús ha llorado» (v. 3); por lo tanto, en este contexto, la auténtica comunión con la amada solo será posible dentro del vientre de la madre tierra porque, solo allí, aquellos afectos sexuales derivarán a fraternos<sup>21</sup> —todos somos hermanos o iguales ante la muerte, insiste el barroco— y aparentemente se purificarán: «Y en una sepultura/ los dos nos dormiremos, como dos hermanitos» (vv. 13-14). Una vez más, tenemos a la «sepultura» o «tumba» finalmente como lugar inmóvil —donde «nos

<sup>19</sup> Existen algunas lecturas sobre el carácter del sujeto Vallejo y que han detectado el complejo de Tántalo en su obra literaria. Los textos más representativos al respecto son los de Max Silva Tuesta (1994b) y el de Juan Francisco Rivera Feijoo (1984).

<sup>20</sup> «Amada, en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso;/ y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,/ y que hay un viernesanto más dulce que ese beso.// En esta noche rara que tanto me has mirado,/ la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso./ En esta noche de setiembre se ha oficiado/ mi Segunda caída y el más humano beso.// Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos:/ se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura:/ y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.// Y ya no habrá reproches en tus ojos benditos;/ ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura/ los dos nos dormiremos como dos hermanitos» [Ferrari (coord.) 1996: 42].

<sup>21</sup> Es fundamental reparar en este tipo de fraternidad o hermandad sexual en la poesía de César Vallejo, sobre todo porque refuta lecturas oportunistas que, por ejemplo, desde los Queer Studies, postulan un sujeto poético en conflicto con su identidad sexual (Reisz 1996).

dormiremos»— asociado a un cero («0 de burla el ataúd») o a un seno donde la inclusión de UNO en el OTRO (los amantes juntos y dentro de la tierra) es improductiva o análoga a la muerte.

Por su lado, en «Verano», el sol implícito tiene poder curativo; es más, asociado al cielo o a lo alto como la «Linda Regia» del poema «Comunión» de «Plafones ágiles», imparte bendición y aparece aquí, curiosamente, vinculado al agua y, por lo tanto —ya que ambos se proyectan desde lo alto—, a la lluvia; a un tipo positivo de lluvia, «lluvia solar» la podríamos denominar. Asimismo, es un «Verano» o sol sensible y cercano a los asuntos de los hombres: «Ya no llores, Verano» (v. 20). Es necesario destacar, por su importancia en poemas posteriores de César Vallejo, esta estrecha relación: yo poético-sol.

A su vez, en «Setiembre», nos encontramos con aquel mismo problematizado o culpable amor que veíamos un poco antes; se nos remite nuevamente a «los charcos de esta noche de diciembre» (v. 14).

En los poemas «Heces» e «Impía» lo nuevo sería destacar que es la «tarde» o el «atardecer» el tiempo, por excelencia, de la «Melancolía» vallejana. Muy en particular el primero de aquellos ya que el poema se estructura y enmarca de acuerdo con la anáfora «Esta tarde» (vv. 1, 3, 5, 13 y 18),<sup>22</sup> y donde, por lo demás, es recurrente la idea de un amor culpable (vv. 5-8).

El poema «La copa negra» es muy relevante conceptual e icónicamente:

La noche es una copa de mal. Un silbo agudo  
del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler.  
Oye, tú, mujerzuela ¡cómo si ya te fuiste,

<sup>22</sup> «Esta tarde llueve, como nunca; y no/ tengo ganas de vivir, corazón.// Esta tarde es dulce. Por qué no ha de ser?! Viste gracia y pena: viste de mujer.// Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo/ las cavernas crueles de mi ingratitud;/ mi bloque de hielo sobre su amapola,/ más fuerte que su “No seas así”.// Mis violentas flores negras; y la bárbara/ y enorme pedrada; y el trecho glacial./ Y pondrá el silencio de su dignidad/ con óleos quemantes el punto final.// Por eso esta tarde, como nunca, voy/ con este búho, con este corazón.// Y otras pasan; y viéndome tan triste,/ toman un poquito de ti/ en la abrupta arruga de mi hondo dolor.// Esta tarde llueve, llueve mucho. ¡Y no/ tengo ganas de vivir, corazón!» [Ferrari (coord.) 1996: 46].

- la onda aún es negra y me hace aún arder?
- 5 La tierra tiene bordes de féretro en la sombra.  
Oye tú, mujerzuela, no vayas a volver.  
Mi carne nada, nada  
en la copa de sombra que me hace aún doler;  
mi carne nada en ella,
- 10 como en un pantanoso corazón de mujer.  
Ascuá astral... He sentido  
secos roces de arcilla  
sobré mi loto diáfano de caer.  
Ah, mujer! Por ti existe
- 15 la carne hecha de instinto. Ah mujer!  
Por eso ¡oh, negro cáliz! Aun cuando ya te fuiste,  
me ahogo con el polvo,  
y piafan en mis carnes más ganas de beber!

Sirve para establecer y relacionar algunas evidentes analogías —noche=mal, mal=instinto, instinto=mujer, entonces, noche=mujer— donde esta asimismo es «copa de mal» (v. 1), «mujerzuela» (vv. 3 y 6), «copa de sombra» (v. 8) o «negro cáliz» (v. 16), sin desdeñar en esta última imagen la descripción implícita de la anatomía genital femenina. En este sentido, extrapolando ya de un modo casi mecánico, la vagina o útero sería como un «charco», y viceversa: «La tierra tiene bordes de féretro en la sombra» (v. 5). Algo similar acontece en el poema «Deshora», también de «De la tierra», donde lo conceptualmente destacable es la asociación de la tarde con la mujer amante, vista otra vez como algo malvado: «Alejaos de mí, buenas maldades,/ dulces bocas picantes...// ...¡oh, mujeres!/ Pues de la vida en la perenne tarde, nació muy poco ¡pero mucho muere!» (vv. 17-21).

Finalmente, «Yeso» es un poema erótico como la mayoría de los de esta parte de *Los heraldos negros*, pero esta vez trilcean o de una elaboración más vanguardista:

Silencio. Aquí se ha hecho ya de noche,  
ya tras del cementerio se fue el sol;  
aquí se está llorando a mil pupilas:

- no vuelvas; ya murió mi corazón.
- 5 Silencio. Aquí ya todo está vestido  
de dolor riguroso; y arde apenas,  
como un mal kerosene, esta pasión.  
Primavera vendrá. Cantarás «Eva»  
desde un minuto horizontal, desde un
- 10 hornillo en que arderán los nardos de Eros.  
¡Forja allí tu perdón para el poeta,  
que ha de dolerme aún,  
como clavo que cierra un ataúd!  
Mas... una noche de lirismo, tu
- 15 buen seno, tu mar rojo  
se azotará con olas de quince años,  
al ver lejos, aviado con recuerdos  
mi corsario bajel, mi ingratitud.  
Después, tu manzanar, tu labio dándose,
- 20 y que se aja por mí por la vez última,  
y que muere sangriento de amar mucho,  
como un croquis pagano de Jesús.  
Amada! Y cantarás;  
y ha de vibrar el femenino en mi alma,
- 25 como una enlutada catedral.

En su primera estrofa nos plantea una situación de desamor que abarca semánticamente el resto del poema: «no vuelvas; ya murió mi corazón» (v. 4). Del «labio» de la amada (v. 19) se dice —en audaz imagen— que «muere sangriento de amar mucho,/ como un croquis pagano de Jesús» (v. 22). Mas, a través de un intento de identificación o solidaridad del yo poético con la amada —en la biografía del poeta, «Mirtho» (Ferrari 1996: 117)— se gesta precisamente un «Yeso»; es decir, un vaciado, una copia, el hecho de experimentar el yo poético en sí mismo la manera femenina, aunque idealizada, de amar: «Amada! Y cantarás;/ y ha de vibrar el femenino en mi alma,/ como en una enlutada catedral» (vv. 23-25). Estos procesos de identificación, de hacer explícito el yo poético su parte femenina, sobre todo en contextos de ausencia o desamor, van a estar presentes desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz* (aunque aquí sea fundamentalmente

al modo materno dado el contexto de catástrofe por el que atraviesa «España»: «[Niños] Si tardo»,<sup>23</sup> y van a ser frecuentes en *Trilce*; si no, baste recordar los famosos dos últimos versos del poema IX: «Y hembra es el alma de la ausente./ Y hembra es el alma mía» (vv. 20-21).

### Nostalgias imperiales

Tal como leemos en el último terceto del último de los cuatro sonetos que forman «Nostalgias imperiales» —«La niebla hila una venda al cerro lila/ que en ensueños milenarios se enmuralla,/ como un huaco gigante que vigila»—, el pasado incaico permanece en el presente. Mas ¿qué es exactamente un huaco en *Los heraldos negros*? Para intentar responder a esta pregunta tenemos que remitimos a otro poema de «Nostalgias imperiales», precisamente al que lleva por título «Huaco»:

Yo soy el coraunque ciego  
que mira por la lente de una llaga,  
y que atado está al Globo,  
como a un huaco estupendo que girara.

- 5 Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza  
la necedad hostil a trasquilar  
volutas de clarín,  
volutas de clarín brillantes de asco  
y bronceadas de un viejo yaraví.  
Soy el pichón de cóndor desplumado  
10 por latino arcabuz,  
y a flor de humanidad floto en los Andes,  
como un perenne Lázaro de luz.

<sup>23</sup> Puntualizaríamos que esta voz materna —entre las otras voces presentes en los poemas— es fundamental, pero no exclusiva de los versos de *España, aparta de mí este cáliz*. Está presente desde *Los heraldos negros*, aunque tácita y no de modo protagónico; más bien diríamos, por ejemplo, como actuada o concretizada en un gesto u ocupación femenina tradicional. Tal es el caso del verso 12 del poema liminar y homónimo: «algún pan que en la puerta del horno se nos quema». Luego veremos que en *Trilce* aquella voz también está presente, aunque de una manera —como casi todo en este libro— incluso mucho más implícita que en el poemario de 1918.

- Yo soy la gracia incaica que se roe  
 en áureos coricanchas bautizados  
 15 de fosfatos de error y de cicuta.  
 A veces en mis piedras se encabritan  
 los nervios rotos de un extinto puma.  
 Un fermento de Sol;  
 ilevadura de sombra y corazón!

Aquí nos percatamos de que los dos versos finales nos ilustran, a manera de respuesta, del modo siguiente «Un fermento de Sol;/ ilevadura de sombra y corazón!» (vv. 18-19), con la salvedad de que el yo poético, ateniéndonos a la anáfora (vv. 1, 5, 9, 13), también está tácitamente incluido en esta especie de síntesis temática: «[Yo soy] Un fermento de Sol/ ilevadura de sombra y corazón». Es decir, tanto el «Huaco» como la persona poética son «levadura» —‘causa o motivo o influjo’ (*Diccionario de la Lengua Española*)— para que el «sol» aparezca o reaparezca. Si este último fuera el caso, y todo pareciera indicar que lo es —bástenos revisar una a una las estrofas anteriores, muy en particular la tercera—,<sup>24</sup> ambos serían «fermento» del Inkarry, del mito panandino del retorno al poder del Inca, hijo del Sol que yace por ahora vencido y enterrado: «nervios rotos de un extinto puma» (v. 17), y plena vigencia —salida también al exterior en todo su esplendor— de la cultura preeuropea. Mito que implica, entonces, una idea de cambio radical o pachacuti y que, en su concepción misma, encarna una reivindicación cultural y anhelo de justicia social para el pueblo perde-

<sup>24</sup> Donde «el pichón de cóndor desplumado/ por latino arcabuz» (vv. 9-10) alude a un animal tierno e indefenso cuya vida fue cegada violenta y prematuramente, y que —tal como el «Lázaro» bíblico— está a punto de resucitar. Es necesario reparar en que estos versos no solo ilustran metonímicamente la lógica del Inkarry (Inca-Rey): resurrección de aquella ave sagrada para los Incas por estar vinculada al Sol y, por tanto, vuelta a la vida plena de la sociedad y cultura andina. Se trata también de un nítido caso de hibridismo cultural; es decir, un mito típicamente americano va de la mano con uno bíblico o mediterráneo. Esto revela, una vez más, la vocación universalista de la poesía de Vallejo, distante del fundamentalismo o indigenismo militante de la época. Para la problemática del hibridismo y otros aspectos del mito de Inkarry se puede consultar a Ortiz Rescaniere (1973) y Ossio (1973).

dor o conquistado, en este caso, el incaico frente al español. Nunca mejor ubicado o autodefinido, el yo poético es, entonces, en estos poemas de «Nostalgias imperiales», fundamentalmente un ser solar. Esto sin descuidar el dato de que en «Huaco» el yo poético es de «piedra» (v. 16), característica que será fundamental tomar en cuenta para adentrarnos sobre todo en la poesía póstuma de César Vallejo.

Por otro lado, en aquel mismo soneto, asistimos a una coincidencia extraordinaria entre: «Llega el canto sin sal del *mar labrado* [hecho surcos, innumerables rectas palalelas]» (v. 9) y el último verso de *Trilce*: «Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!», donde, a manera de ir delimitando un poco más algunas de las ecuaciones de la poética de los versos de Vallejo, lo salado —por ejemplo, el mar y la sangre entre los líquidos— carece de prestigio frente al agua dulce de la lluvia. Mar inmóvil aún, como un «charco», este, el de *Los heraldos negros*; sangre, aquella, salada y peligrosa como la del agua de este mar; tumba y oscuridad ambos, «0 de burla». Frente a este contexto es que el movimiento vertical de la lluvia alcanza prestigio y, obviamente, también otra vez la claridad o blancura de la luz solar. Es más, podríamos añadir que la lluvia no posee una connotación positiva solo cuando es simultánea al atardecer; tiempo, hemos visto, de la melancolía vallejana.<sup>25</sup> Tenemos oscuridad frente a luz, entonces, muerte frente a «Lázaro» (resurrección), heraldos negros frente a heraldos blancos. Detrás de la apariencia de empantanamiento u oscuridad propios del poemario de 1918, lo aéreo (Lluvia y Sol) es el ápice del cono de esta poesía. El universo figurativo de la poesía de César Vallejo, incluyendo *Trilce* y los poemas de París (Poemas Póstumos I y II), pareciera ordenarse y sostenerse

<sup>25</sup> Un buen ejemplo lo encontramos en esta misma parte del libro de 1918, en el poema «Idilio muerto»: «Dónde estarán sus manos que en actitud contrita/ planchaban en las *tardes* blancuras por venir,/ ahora, en esta *lluvia* que me quita/ las ganas de vivir» (vv. 5-8). Otro ejemplo ya lo encontramos en «Heces» («De la tierra»), también de aquel libro: «Esta *tarde llueve*, llueve mucho. ¡Y no/ tengo ganas de vivir, corazón!» (vv. 18-19). Ambos anticipando el inolvidable: «Me moriré en París con *aguacero*/ .../ tal vez un jueves, como es hoy, de *otoño*» de «Piedra negra sobre una piedra blanca» de los Poemas Póstumos I, donde la tarde, en este caso, está reemplazada o pertenece al mismo campo semántico que el «otoño».

desde arriba, a partir de la presencia de aquellos elementos o imágenes tutelares.

Sin embargo, es necesario matizar el mito arriba identificado con, por ejemplo, un poema como «Oración del camino»:

- Ni sé para quién es esta amargura!  
 Oh, Sol, llévala tú que estás muriendo,  
 y cuelga, como un Cristo ensangrentado,  
 mi bohemio dolor sobre su pecho.
- 5           El valle es de oro amargo,  
           Y el trago es largo... largo...  
 Oyes? Regaña una guitarra. Calla!  
 Es tu raza, la pobre viejecita  
 que al saber que eres huésped y que te odian,
- 10          se hinca la faz con una roncha lila.  
           El valle es de oro amargo,  
           Y el trago es largo... largo...  
 Azulea el camino; ladra el río...  
 Baja esa frente sudorosa y fría,
- 15          fiera y deforme. Cae el pomo roto  
 de una espada humanicida!  
 Y en el mómico valle de oro santo,  
 la brasa de sudor se apaga en llanto!  
 Queda un olor de tiempo abonado de versos,
- 20          para brotes de mármoles consagrados que hereden  
 la aurífera canción  
 de la alondra que se pudre en mi corazón!

Tenemos aquí un «Oh, Sol [...] muriendo» (v. 2), el típico crepúsculo de *Los heraldos negros*, tanto como un yo poético cuyo «corazón» sirve de sepultura a una «aurífera canción [...] que se pudre» (vv. 21-22). También tenemos una «raza» del «Sol» (v. 8) ahora «huésped» y odiada (v. 9), vinculada, asimismo, a un específico paisaje y comunidad: «valle de oro amargo» (v. 11), «mómico valle de oro santo» (v. 17). Por tanto, el conjunto que forman la comunidad, la «raza», el propio yo poético y, por supuesto, «la canción aurífera de la alondra» se halla momificado, enterrado. Este conjunto solo resucita —tal como el

Lázaro bíblico— a través de una canción («Oyes? Regaña una guitarra. Calla!/ Es tu raza», vv. 7-8) o de una tradición oral: «Queda un olor de tiempo abonado de versos» (19) que el poema contrasta muy claramente con lo canonizado, escrito, puesto sobre una lápida, enterrado definitivamente: «para brotes de mármoles consagrados que hereden/ la aurífera canción» (vv. 20-21).

Asimismo, pareciera estar implícito el sincretismo. El Sol está subordinado al Dios (Padre) cristiano, y el «bohémio dolor» del yo poético es equiparable a un «Cristo ensangrentado»; así lo leemos en estos primeros endecasílabos: «Ni sé para quién es esta amargura!/ Oh, Sol, llévala tú que estás muriendo,/ y cuelga, como un Cristo ensangrentado,/ mi bohémio dolor sobre su pecho» (vv. 1-4). El posesivo, puesto en cursivas, alude a otra persona gramatical que no es el «Sol» ni «Cristo» ni el propio yo poético; alguien que no está «muriendo» ni «ensangrentado» y no padece el «dolor», y que gracias a la vinculación semántica con su hijo que murió en la cruz, suponemos que se trata del Dios creador judeo-cristiano. En todo caso, en este poema el «Sol» es mero vehículo o puente y no tiene verdadero poder; no es la persona o agente decisivo, definitivo. Obviamente, queda abierta la posibilidad de que tanto Cristo (aquí «ensangrentado», pero después, sabemos, glorificado) como el yo poético (y con él «la aurífera canción», y todo lo demás) resuciten. Sin embargo, lo más cercano o análogo, en lo que va de nuestro análisis, a un Inkarry en franca función de resurrección es aquella «¡oh nueva madre mía!» del poema «Nervazón de angustia» perteneciente a «Plafones ágiles». Tanto que nos animaríamos a distinguir entre un Inkarry masculino —lejano, pasivo o derrotado— y un Inkarry femenino activo o en nítida función de futuro.<sup>26</sup>

## Truenos

En «Agape», nos encontramos con el mismo «yo no sé» de «Los heraldos negros»: «Porque en todas las tardes de esta vida,/ yo no sé con qué

<sup>26</sup> Este tratamiento utópico de la mujer o de lo femenino va a tener su eclosión en la poesía póstuma de César Vallejo, particularmente, en *España, aparta de mí este cáliz*.

puertas dan a un rostro,/ y algo ajeno se toma el alma mía» (vv. 13-15). Si ya el título del poema nos remite a Cristo,<sup>27</sup> el desarrollo del texto lo confirma: «Perdóname, Señor: qué poco he muerto!» (v. 5). La paradoja por deducir es que la muerte da vida entre los cristianos, dar es recibir; concepto que fuera ya «locura» para el filósofo griego de los tiempos de Jesús de Nazareth.

Una página antes, en el poema «En las tiendas griegas», nos encontramos con una composición más bien paródica donde en cinco estrofas se nos representa una escena de enredo de corte filosófico. Tanto el «Alma» (v. 1), el «Pensamiento» (v. 5), el «Corazón» (v. 7) y el propio yo poético están personificados respectivamente como «bayadera esclava [de Dios]» (v. 8), «el gran General» (v. 5), «Corazón» (sentimiento) y «hospital de nervios» (v. 12). A pesar de este aderezo tragicómico, el conflicto planteado —la razón o la fe, justo al inicio de «Truenos»— nos invita a plantearnos esta parte de *Los heraldos negros* como una de las conceptualmente más pretenciosas. Algo similar ocurre, por ejemplo, en «La voz del espejo»: «Así pasa la vida, como raro espejismo./ .../ Junto al dogma del fardo/ matador, el sofisma del Bien y la Razón!» (vv. 1-4), «Así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges/ que arrojan al Vacío su marcha funeral» (vv. 17-18). Análogo ambiente farsesco y actitud más o menos nihilista, entonces, frente a otra problemática importante: la justificación del «Bien y la Razón» (v. 4). Asimismo, «La de a mil» pretende ser una reflexión sobre el misterio de la Gracia —«¡por qué se habrá vestido de suertero/ la voluntad de Dios!» (vv. 18-19)— y, «El pan nuestro», una reescritura del Padrenuestro.

En definitiva, pareciera que en todas estas escenificaciones se trataría de asumir y, al mismo tiempo, tomar distancia frente a los grandes problemas filosóficos; de ahí su no reprimida apariencia casual. Lo cierto pareciera ser también que va preponderando aquel distanciamiento frente a estos temas en sí mismos y respecto a la manera de plantearlos o de tratarlos. Es evidente, creemos, que César Vallejo o, al menos, el sujeto de la escritura va abriéndose paso a nivel conceptual, va ganando poco a poco su propio espacio teórico disidente, aunque este proba-

<sup>27</sup> 'Ágape. Comida fraternal de carácter religioso entre los primeros cristianos, destinada a estrechar los lazos que los unían' (*Diccionario de la Lengua Española*).

blemente no sea otro que ejecutar una tarea que podemos entender como desmontaje semiótico, de llamarnos la atención o socavar nuestra habitual manera de organizar las cosas y organizarnos nosotros mismos simbólicamente. En este sentido, su labor será, sobre todo en *Trilce*, semejante a la de la obra de Jorge Luis Borges.<sup>28</sup>

Sin embargo, en «Truenos» se retoman y matizan algunas constantes. Verbigracia, en el poema «Absoluta»:

- Color de ropa antigua. Un julio a sombra,  
y un agosto recién segado. Y una  
mano de agua que injertó en el pino  
resinoso de un tedio malas frutas.
- 5 Ahora que has anclado, oscura ropa,  
tornas rociada de un suntuoso olor  
a tiempo, a abreviación... Y he cantado  
el proclive festín que se volcó.
- 10 Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,  
contra el límite, contra lo que acaba?  
Ay! La llaga en color de ropa antigua,  
cómo se entreabre y huele a miel quemada!  
Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno  
por todos!
- 15 Amor contra el espacio y contra el tiempo!  
Un latido único de corazón;  
un solo ritmo: Dios!  
Y al encogerse de hombros los linderos  
en un bronco desdén irreductible,
- 20 hay un riesgo de sierpes  
en la doncella plenitud del I.  
¡Una arruga, una sombra!

<sup>28</sup> «La experiencia teórica de Borges subentiende no sólo un reto del sujeto individual frente al poder teórico sino de una entidad cultural frente a otra, verbigracia la de un argentino, como dice él mismo, extraviado en la metafísica [*Otras inquisiciones*, "Nueva refutación del tiempo"] [...] Su más auténtica genialidad me parece estar en haber dado verbo a la reacción semiótica que todo sujeto experimenta pero no siempre expresa frente al orden cultural» (Bohórquez 1996: 191).

En este texto se nos advierte del peligro de considerar al número «1» como sinónimo de unidad (vv. 20-22), sobre todo frente a la «Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno/ por todos!/ Amor contra el espacio y contra el tiempo!/ Un latido único de corazón;/ un solo ritmo: Dios!» (vv. 13-17). Además, este «Dios» pareciera ser, dado el título del poema, femenino («Absoluta») y, según Larrea, maternal (citado en Ferrari 1996: 119). Es decir, nos hallamos de cara a una piedra angular en la poética vallejana: su rechazo esencial a todos los números y, por tanto, a cualquier cosa que indique o marque el «espacio» y «tiempo» (incluidos conceptos filosóficos o epistemológicos) en favor de «lo que es uno/ por todos!/ Amor contra el espacio y contra el tiempo!» (vv. 13-15).

Sin embargo, y como siempre sucede en *Los heraldos negros*, junto a esta clara opción de «Amor» persiste —conectado o yuxtapuesto— otra clase de amor desestabilizador: el de la conflictiva atracción del yo poético por la mujer. En este sentido, con el «1» asistimos también a la iconización misma del mal para el yo poético, la de un esbelto cuerpo de mujer y sexo femenino, esto último subrayado por el verso final: «¡Una arruga, una sombra!». Informándonos este icono («1»), asimismo, y en este caso, su estrechez para contener a nadie, para realizar una auténtica operación de inclusión (UNO en el OTRO), como bien discutíamos podía suceder con el 0, en cuanto este símbolo representaría un espacio abierto o de amor, por ejemplo, el de los cuidados de una madre.<sup>29</sup> De alguna manera, este juego icónico de 1 o 0 ante la mujer refleja también la propia actitud del yo poético frente a lo femenino. En *Los heraldos negros* será preponderante el «1», una sexualidad conflictiva, llena de arrepentimiento, mientras que en los libros posteriores de Vallejo será preponderante el 0: inclusión, realización amorosa plena, ya sea en la amada (*Trilce*) como en el mundo y madre universal (*España, aparta de mí este cáliz*).

<sup>29</sup> Otra piedra angular implícita en «Absoluta», aunque ahora referente al modo de leer los versos de Vallejo, consiste en percatarnos que simbolización e iconización son aquí, y sobre todo serán en los poemas de *Trilce*, dos modos de significar constantemente aliados, interconectados.

En «Desnudo en barro», se insiste en la visión de la mujer como «tumba»: «!La tumba es todavía/ un sexo de mujer que atrae al hombre!» (vv. 16-17).<sup>30</sup> Lo mismo en «Capitulación», aunque en este soneto, por momentos, con un manejo mucho más sutil de lo erótico propio más bien de *Trilce*:

- Anoche, unos abriles granas capitularon  
 ante mis mayos desarmados de juventud;  
 los marfiles históricos de su beso me hallaron  
 muerto; y en un suspiro de amor los enjaulé.
- 5 Espiga extraña, dócil. Sus ojos me asediaron  
 una tarde amaranto que dije un canto a sus  
 cantos; y anoche, en medio de los brindis, me hablaron  
 las dos lenguas de sus senos abrasadas de sed.  
 Pobre trigueña aquélla; pobres sus armas; pobres
- 10 sus velas cremas que iban al tope en las salobres  
 espumas de un marmuerto. Vencedora y vencida,  
 se quedó pensativa y ojerosa y granate.  
 Yo me partí de aurora. Y desde aquel combate,  
 de noche entran dos sierpes esclavas a mi vida.

Este poema es, y de modo mucho más explícito, otra reproducción plástica de la amada: «Espiga extraña» (v. 5), «Pobre trigueña aquélla» (v. 9). «Marmuerto» (v. 11) nos recuerda a «tu mar rojo» de «Yeso» («De la tierra»). «Velas [...] al tope» (v. 10) también es otra forma de aludir al sexo femenino —a sus pliegues— en un momento de específica excitación: la del acto sexual que en el penúltimo verso se denomina «combate» y el título del poema asume como «Capitulación».

En este texto, además, el encuentro sexual con la mujer («Vencedora y vencida», v. 11) está de nuevo significativamente marcado con la presencia del número 2: «las *dos* lenguas de sus senos abrasadas de sed» (v. 8); asimismo, «Y desde aquel combate,/ de noche entran *dos*

<sup>30</sup> El término «barro» —vinculado implícitamente al «charco» de «Los heraldos negros»— alude a la tumba o a la muerte; pero por otro lado alude también a lo 'temporal' o 'no definitivo', frente a lo 'definitivo', la «amada eterna», por ejemplo, de «Nervazón de angustia».

sierpes esclavas a mi vida» (v. 14), homologando esta reiteración del «dos», como es obvio, «senos» con «sierpes», e ilustrándonos la cualidad de la relación entre el yo poético y aquella «Pobre trigueña». El campo semántico del 2 aquí está muy lejos de incluir, identificar, y más bien distancia o separa. La mujer es una tumba; su sexo, diabólico. La presencia de las «sierpes» en el verso que cierra el soneto también pareciera indicarlo así.

Además, en «Truenos», nos encontramos con otro sustantivo-imagen extraordinariamente importante, aquí, y sobre todo en la poesía póstuma de César Vallejo. Se trata de «Las piedras»<sup>31</sup> que «no ofenden; nada/codician. Tan sólo piden/ amor a todos, y piden/ amor aun a la Nada» (vv. 9-12); y a las que incluso se les identifica como «Madre nuestra» (v. 21). Es precisamente con este sesgo semántico de humildad y nobleza, sumado al de protección («Madre nuestra») y, de modo prototípico, desamparo: «Mas, no falta quien a alguna/ por puro gusto golpee./ Tal, blanca piedra es la luna/ que voló de un puntapié...» (vv. 17-20). Debemos leer también otro poema de «Truenos», «Los dados eternos»:

- Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;  
 me pesa haber tomádote tu pan;  
 pero este pobre barro pensativo  
 no es costra fermentada en tu costado:  
 5 tú no tienes Marías que se van!  
 Dios mío, si tú hubieras sido hombre,  
 hoy supieras ser Dios;  
 pero tú, que estuviste siempre bien,  
 no sientes nada de tu creación.  
 10 Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!  
 Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,

<sup>31</sup> «Esta mañana bajé/ a las piedras ¡oh las piedras!/ Y motive y troquelé/ un pugilato de piedras.// Madre nuestra, si mis pasos/ en el mundo hacen doler,/ es que son los fognazos/ de un absurdo amanecer.// Las piedras no ofenden; nada/ codician. Tan sólo piden/ amor aun a la Nada.// Y si algunas de ellas se/ van cabizbajas, o van/ avergonzadas, es que/ algo de humano harán...// Mas, no falta quien a alguna/ por puro gusto golpee./ Tal, blanca piedra es la luna/ que voló de un puntapié...// Madre nuestra, esta mañana/ me he corrido con las hiedras, al ver la azul caravana/ de las piedras,/ de las piedras,/ de las piedras...».

- como en un condenado,  
Dios mío, prenderás todas tus velas,  
y jugaremos con el viejo dado...
- 15 Tal vez ¡Oh jugador! Al dar la suerte  
del universo todo,  
surgirán las ojeras de la Muerte,  
como dos ases fúnebres de lodo.
- 20 Dios mío, y esta noche sorda, oscura,  
ya no podrás jugar, porque la Tierra  
es un dado roído y ya redondo  
a fuerza de rodar a la aventura,  
que no puede parar sino en un hueco,  
en el hueco de inmensa sepultura.

En este poema no solo «Dios» sino también el mismo «hombre» están acusados de prepotencia e insensibilidad. Ambos son dos tahures: «jugaremos con el viejo dado» (v. 14). Mas este es, en el poema, el «universo todo» (v. 16) o la «Tierra» (v. 20). Esta última, finalmente, a fuerza de indiferencia se ha transformado en un «dado roído y ya redondo» (v. 21), algo así como en una gastada canica que, siguiendo la lógica del juego de los «ñocos» en el Perú,<sup>32</sup> «no puede parar sino en un hueco» (v. 23).

Es decir, sobre lo que pretendemos llamar la atención es que, en «Los dados eternos», asistimos a una asimilación entre «dado» y «piedra», reforzado esto por el hecho de que ya la «luna» es una «piedra» que ha sufrido, en su concepción, avatares de arbitrariedad y prepotencia semejantes al juego padecido por la «Tierra».<sup>33</sup> Es decir, nos encontramos frente a un juego gratuito e irresponsable donde la «inmensa

<sup>32</sup> Este juego infantil es practicado en todas las zonas del Perú, especialmente por los niños de la clase popular. Se juega con bolitas de vidrio de color, en grupos de dos o más niños, sobre piso de tierra. A esta, previamente, se le han cavado agujeros de tamaño proporcional —aunque algo más grandes— a las canicas. Aquellos agujeros —tres o cuatro— constituyen el itinerario de ida y venida del juego. Se trata de que la canica caiga siempre en un «ñoco» o hueco; si no, se pierde.

<sup>33</sup> En el poema anterior, «Las piedras», leemos: «Mas, no falta quien a alguna/ por puro gusto golpee./ Tal, blanca piedra es la luna/ que voló de un puntapié...» (vv. 17-20).

sepultura» (verso final) propia del desenlace del juego de «Dios», explícito en la última estrofa, es análogo al huequecillo del «dado» (canica) correspondiente al juego, implícito, del «hombre», formando así una tensa yuxtaposición de realidades polarmente dispares. Entonces, ahora el énfasis del sufrimiento está puesto en la «piedra» y ya no en el del hombre: «Dios mío, estoy llorando el ser que vivo», «Dios mío, si tú hubieras sido hombre» (vv. 1 y 6 respectivamente). Por supuesto, este rueda y cae con aquella, pero lo que se subraya, creemos, a través de la «piedra» («Tierra») es el sufrimiento tanto de los seres como de los objetos, de modo radicalmente paradójico, incluso el del más insignificante entre ellos: la «Madre nuestra».<sup>34</sup>

Obviamente, la principal diferencia semántica entre «Las piedras» y «Los dados eternos» es que, en este último poema, aquel juego está vinculado a la caída y a la «Muerte» (v. 17), mientras en el primero —después de un descenso del yo poético: «Esta mañana bajé/ a las piedras» (vv. 1-2)—, estas son, al final del poema, una «azul caravana» (v. 23). Objetos celestes, multitud en pos de una utopía que el yo poético ahora —transfigurado y elevándose como la hiedra (v. 22)— anhelante observa pasar. Es decir, mientras «Los dados eternos» terminan en un «hueco» («charco», «tumba»), «Las piedras» viajan por el cielo. Otra vez nos encontramos ante dos 0 (ceros) o círculos: la «luna» y la «Tierra» —la «piedra» y el «dado roído y ya redondo» respectivamente—; uno positivo y, el otro, negativo; uno en el aire y, el otro, en el subsuelo; uno que alude a una multitud («las piedras») y, el otro, al desamparo más absoluto («la Tierra»). Habría que señalar que en «Los dados eternos» se ha instalado de lleno el movimiento giratorio en la poesía de César Vallejo,<sup>35</sup> fenómeno que, como en el caso de este poema, pareciera no sugerir connotaciones positivas en *Los heraldos*

<sup>34</sup> Aunque cabría matizar que la «Madre nuestra» como «piedra» es, en última instancia, muchísimo más fuerte o dura que el hombre, el cual es «pobre barro pensativo» («Los dados eternos», v. 3). Y, en este sentido, más bien, puede otorgar protección y nos podemos encomendar a ella; de hecho, sobre todo en el Vallejo de los poemas póstumos, aquella «Madre» va a ser el seno virtual de una humanidad nueva o la materia elemental de una génesis distinta para el ser humano.

<sup>35</sup> Forma de movimiento que ya observara, muy atinadamente, Miguel Lema en el poema «Huaco» de «Nostalgias imperiales»: «Yo soy el coraquenque ciego/ que mira por la lente de una llaga,/ y que atado está al Globo,/ como un huaco estupendo que

*negros*. Aunque habría que señalar también que aquí el movimiento de rotación no solo implica fatalidad y desgaste —dirección unívoca, en suma—, sino que desde ya está posibilitando ampliificaciones, inversiones o entrecruzamientos semánticos entre elementos paralelos o semejantes en el poema. Esto lo vemos, por ejemplo, en los poemas «Huaco» y «Los dados eternos». En el primero de estos, gracias al movimiento de rotación una vasija ceremonial (un «huaco») adquiere las características de una esfera, y se convierte ella misma en un planeta o «Globo». Es decir, se va de lo micro a lo macro. En «Los dados eternos» ocurre exactamente lo inverso: gracias al movimiento de rotación, lo inmenso (la «Tierra») se hace ínfimo (un «dado»). Insistimos en que esta dinámica queda ilustrada con el círculo, mas con un círculo inestable ahora, justamente por la acción de aquel movimiento.

Por otro lado, no debemos perder de vista que este tipo de movimiento finalmente acerca, asemeja y fusiona —en suma, hace equivalentes— a los elementos puestos en juego, por ejemplo, la «Tierra» y el «dado» o el «huaco» y el «Globo». Es decir, los homogeneiza y los reduce a definirse fundamentalmente por aquella lógica de lo circular y de lo repetitivo. En *Trilce*, esta lógica se iconiza con el círculo y, por afinidad semántica, con el mar. Lógica que podemos graficar también a través de solo un segmento o momento de aquella infinita línea curva: la recta. Pudiendo nosotros interpretar, entonces, también a esta como signo de monotonía fenomenológica, como referida a ilustrar —a semejanza del círculo— la puesta en práctica de una misma epistemología o nivel de conocimiento. De esta manera, considerando los ejes que forman toda coordenada, tanto el círculo como el mar constituyen solo el plano horizontal entre aquellos ejes. Esto último podría estar corroborado por el poema «Dios», también de «Truenos», donde leemos: «Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado/ de tanto enorme seno girador» (vv. 14-15),<sup>36</sup> donde

girara» (vv. 1-4). Según Lema: «“Globo”, no es el Mundo donde se calculan las poblaciones, ni las producciones económicas; sino que es “como un huaco” que gira por las fuerzas cósmicas del universo» (1991: 235).

<sup>36</sup> Junto con este amor filial, «Truenos» ventila explícita y constantemente el tema nietzscheano de la «muerte de Dios»; así por ejemplo: «y Darío que pasa con su lira enlutada/ .../ arciprestes vagos del corazón [Rubén Darío y sus seguidores]/ .../ nos lloran el suicidio monótono de Dios» en «Retablo» (vv. 4, 14, 16); o, asimismo: «Señor;/

la frase puesta en cursivas alude a toda esa realidad homologada por la acción del movimiento rotativo. Con la connotación adicional y recurrente, en *Los heraldos negros*, de lo femenino siempre como algo pecaminoso y fuente de sufrimiento a posteriori.<sup>37</sup>

### Canciones del hogar

En «Los pasos lejanos»<sup>38</sup> se reitera el típico momento del día en *Los heraldos negros*: «Y si hay algo quebrado en esta tarde» (v. 17), en el contexto de la añoranza del «padre» (v. 1) y de la «madre» (v. 11), del «hogar» (v. 15); además, «[él y ella, los padres del yo poético] son dos caminos blancos, curvos./ Por ellos va mi corazón a pie» (vv. 19-20). Es decir, el yo poético regresa a sus orígenes que son DOS, uno paterno y otro materno; el desdoblamiento es la forma de referirse a la unidad, incluso a la de uno mismo, que jamás es un número en singular (UNO). Siguiendo la lógica de este planteamiento, podríamos derivar, acaso, que la unidad verdadera es el TRES en tanto todo individuo sería la suma de sus padres más él mismo. Creemos, sin embargo, que esto es un sofisma en la lectura de la poesía de César Vallejo. Un individuo también es sus abuelos y sus bisabuelos, etc.; es decir, la unidad verdadera es la totalidad, y la mejor exposición de esto en el poemario de 1918, la seguimos teniendo en «Absoluta» de «Truenos».

a ti yo te señalo con el dedo deicida:/ hay ganas de no haber tenido corazón» en «Los anillos fatigados» (vv. 8-10).

<sup>37</sup> Como Rubén Darío que desea ser una piedra para no sentir o sufrir («Lo fatal»), también el poeta peruano desearía «a manera de Dios, ser el hombre/ que ama y engendra sin sensual placer!» en «Amor» (vv. 13-14) («Truenos»).

<sup>38</sup> «Mi padre duerme. Su semblante augusto/ figura un apacible corazón;/ está ahora tan dulce.../ si hay algo en él de amargo, seré yo. // Hay soledad en el hogar; se reza/ y no hay noticias de los hijos hoy./ Mi padre se despierta, ausculto/ la huida a Egipto, el restañante adiós./ Está ahora tan cerca;/ si hay algo en él de lejos, seré yo.// Y mi madre pasea allá en los huertos,/ saboreando un sabor ya sin sabor./ Está ahora tan suave,/ tan ala, tan salida, tan amor.// Hay soledad en el hogar sin bulla,/ sin noticias, sin verde, sin niñez./ Y si hay algo quebrado en esta tarde,/ y que baja y que cruje,/ son dos viejos caminos blancos, curvos./ Por ellos va mi corazón a pie» [Ferrari (coord.) 1996: 110].

Por otro lado, en «Eneida»,<sup>39</sup> a la «víspera» [ancianidad] del «padre» (v. 16) la envuelve la «mañana pajarina» (v. 2); es decir, esta proporciona a aquel, de algún modo, no solo protección («La mañana apacible le acompaña/ con sus alas blancas de hermana de caridad», vv. 19-20), sino además asegura una forma de continuidad o resurrección: «Y cuando la mañana llena de gracia,/ desde sus senos de tiempo,/ que son dos renunciadas, dos avances de amor/ que se tienden y ruegan infinito, eterna vida» (vv. 37-40). Asimismo, identificando nuevamente una constante en la poética de *Los heraldos negros*, la «mañana» nunca es 1 sino 2: «senos de tiempo», «dos renunciadas», «dos avances de amor», y posee «[dos] alas blancas» ya que es como un pájaro. Esta característica, adicional al hecho de ser también un sustantivo de género femenino y estar «llena de gracia» (como la Virgen María), la hace semejante a la «¡oh nueva madre mía!» de «Nervazón de angustia». Ambas, que son DOS y no UNO, están ligadas, entonces, a lo profético, al futuro, a la utopía.

<sup>39</sup> «Mi padre, apenas,/ en la mañana pajarina, pone/ sus setentiocho años, sus setentiocho/ ramos de invierno a solear. El cementerio de Santiago, untado/ en alegre año Nuevo, está a la vista./ Cuántas veces sus pasos cortaron hacia él,/ y tomaron de algún entierro humilde.// Hoy hace mucho tiempo que mi padre no sale!// Una broma de niños se desbanda.// Otras veces le hablaba a mi madre/ de impresiones urbanas, de política;/ y hoy, apoyado en su bastón ilustre/ que sonara mejor en los años de la Gobernación,/ mi padre está desconocido, frágil,/ mi padre es una víspera./ Lleva, trae, abstraído, reliquias, cosas,/ recuerdos, sugerencias./ La mañana apacible le acompaña/ con sus alas blancas de hermana de caridad.// Día eterno es éste, día ingenuo, infante,/ coral, oracional;/ se corona el tiempo de palomas,/ y el futuro se puebla/ de caravanas de inmortales rosas./ Padre, aún sigue todo despertando;/ es enero que canta, es tu amor/ que resonando va en la Eternidad./ Aún reirás de tus pequeñuelos,/ y habrá bulla triunfal en los Vacíos.// Aún sera año Nuevo. Habrá empanadas;/ y yo tendré hambre, cuando toque a misa/ en el beato campanario/ el buen ciego mélico con quien/ departieron mis sílabas escolares y frescas,/ mi inocencia rotunda./ Y cuando la mañana llena de gracia,/ desde sus senos de tiempo,/ que son dos renunciadas, dos avances de amor/ que se tienden y ruegan infinito, eterna vida,/ cante, y eche a volar Verbos plurales,/ girones de tu ser,/ a la borda de sus alas blancas/ de hermana de caridad ¡oh, padre mío!» [Ferrari (coord.) 1996: 112-113].

Por último, «Espergesia» es el poema más cercano a *Trilce* por fecha de composición (Ferrari 1996: 120) y por estilo de escritura, sobre todo desde el verso 21 al 34:

- Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.  
Todos saben que vivo,  
que soy malo; y no saben  
5 del diciembre de ese enero.  
Pues yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.  
Hay un vacío  
en mi aire metafísico  
10 que nadie ha de palpar;  
el claustro de un silencio  
que habló a flor de fuego.  
Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.  
15 Hermano, escucha, escucha...  
Bueno. Y que no me vaya  
sin llevar diciembres,  
sin dejar eneros.  
Pues yo nací un día  
20 que Dios estuvo enfermo.  
Todos saben que vivo,  
que mastico... Y no saben  
por qué en mi verso chirrían,  
oscuro sinsabor de féretro,  
25 luyidos vientos  
desenroscados de la Esfinge  
preguntona del Desierto.  
Todos saben... Y no saben  
que la Luz es tísica,  
30 y la sombra gorda...  
Y no saben que el Misterio sintetiza...  
que él es la joroba  
musical y triste que a distancia denuncia  
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

- 35 Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo  
grave.

A grandes rasgos, así como lo que es propio del mar —«luyidos vientos» (v. 25)» viene paradójicamente del «Desierto» (v. 27), el crepúsculo —pintado en el horizonte o semicírculo terráqueo: «joroba» (v. 32), sinónimo de «Misterio» (v. 31)— ha venido a ser, también paradójicamente, una experiencia incluso del pleno mediodía: «el paso meridiano de las lindes a las Lindes» (v. 34). Lo que ha venido a la claridad no sólo es el enigma que sugiere el ocaso —el hecho de que en un hemisferio se esté haciendo la noche mientras, en el otro, el día— sino también el color, la oscuridad. Es decir, figurativamente, se ha hecho claro el sinsentido de este fenómeno, lo absurdo de su existencia. Ser testigo involuntario, pues, de esta invasión de las sombras, lúcido de «que la luz es tísica/ y la sombra gorda» (vv. 29-30), es donde reside la enfermedad de la creatura, del yo poético: «yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo,/ grave» (vv. 35-37) y, asimismo, revela la impotencia o enfermedad del propio Creador (vv. 2, 7, 14, 20 y 36).

## CONCLUSIÓN

Como consecuencia de la lógica de la inclusión, predominante en *Los heraldos negros*, donde la unidad nunca está sola (es decir, la unidad por lo menos son dos: UNO en el OTRO), este libro de poemas también son dos poemarios. El primero, el explícito y que figura como título del volumen de 1918, al que hemos denominado texto A; el segundo, inferido del otro, «Los heraldos blancos», al que hemos denominado texto B.

Por un lado, y después de realizado el análisis de cada una de las partes del libro, los conceptos predominantes y congruentes entre sí del texto A son: [«negro(s)»] – charco – tumba – 0 – vagina – sol como Cristo (Dios) – ocaso (tarde) – agua salada – mar de la profundidad – sangre (enfermedad de Dios y del hombre). En cambio, entre aquellos del texto B se encuentran: [blanco(s)] – nueva madre mía – sol como

madre – amanecer [utopía] – unidad (dos) – lluvia – agua dulce – mar de la playa – piedra. Ya que los «heraldos» son «mensajeros» de estas dos series de conceptos que constituyen la unidad, *Los heraldos negros*, será el texto B el que se abrirá paso hacia los siguientes poemarios de César Vallejo; el texto A permanecerá intermitente, aunque prácticamente quedará ya relegado en *Trilce*.

## Capítulo II

### LA POÉTICA DE LA CIRCULARIDAD: EL MAR Y LOS NÚMEROS EN *TRILCE*

#### INTRODUCCIÓN

Este capítulo pretende encontrar una lógica, probablemente no la única, a lo que pasa en *Trilce*; es decir, explicar de modo coherente la ubicua movilidad y metamorfosis de algunos de sus signos, en este caso los números. No hace falta justificar la importancia de los dígitos en este poemario y, aparentemente, no viene al caso hacer nuevas calas sobre el mismo tema.<sup>1</sup> Esto, en definitiva, es casi cierto, aunque nos sorprende que no se haya incluido en estas reflexiones al cero (0), guarismo de suma importancia en *Trilce*. Lo que nos proponemos es, más bien, inscribir este dígito<sup>2</sup> dentro de una lógica que asimismo lo expli-

<sup>1</sup> La importancia de los números en la poesía de César Vallejo ha sido señalada por Coyné (1955), Meo Zilio ([1960] 1996), Larrea (1963), Abril (1963), Yurkievich (1966) y Ferrari (1968). Incluso ya Anthony Salvia (1978) los ha analizado de modo independiente en relación a *Poemas humanos*. Pero, quien primero los ha asumido como tema autónomo y sistemático en *Trilce* es José Fernández (1980). Un poco antes, José Luis Vega ([1974] 1983) también lo hizo, incluyendo en su análisis al cero, aunque de un modo mucho más sumario que Fernández. Estas son algunas de las bastante injustamente llamadas por Enrique Ballón «cabriolas numéricas que desde hace muchos años se deleita en hacer la crítica vallejana tradicional» (1976: 236). Por lo demás, el propio César Vallejo parecería llamarnos la atención sobre la pertinencia de estudiar los números en su poesía; en «Trilce X» leemos: «Cómo siempre asoma el guarismo/ bajo la línea de todo avatar» (Ferrari 1996: 179); y en «Trilce XLVIII»: «acaba por ser todos los guarismos,/ la vida entera».

<sup>2</sup> El cero es relevante ya en *Los heraldos negros* donde, a grandes rasgos, asume una connotación negativa. Un ejemplo particularmente ilustrativo lo encontramos ya en «Avestruz» cuando, relacionado a la «Melancolía» (v. 1), significa icónicamente muerte y sepultura: «cuando abra su gran 0 de burla el ataúd» (v. 8). En realidad, vocal, círculo y número coinciden semánticamente en este verso, y pareciera que también en todo el poemario. Lo característico del cero en *Trilce*, a diferencia del poemario de 1918, es su dinámica. Ya no es fácil encontrarlo aislado como en aquel ejemplo tan elocuente, pero tampoco es ya únicamente negativo. Adquiere algunas variantes semánti-

que y, por tanto, pueda brindarnos una perspectiva más amplia o más íntima de este libro.<sup>3</sup> Dicha perspectiva, creemos, la otorga la presencia del mar en *Trilce*, mas, no solo como referente<sup>4</sup> sino ante todo como dinámica interna que en los números se iconiza,<sup>5</sup> al margen de sus metonimias o metáforas, abundantes, también en este mismo poemario.

Mientras en *Los heraldos negros* el mar está ceñido al contexto o poema en que aparece,<sup>6</sup> en *Trilce* desborda estos límites y reclama su lugar en todo el volumen. Los poemas de este libro parecieran estar cargados de radioactividad, mutua atracción o curiosidad, y no se delimitan y suceden linealmente enmarcados por títulos como en el libro de 1918. Por el contrario, tienden a la simultaneidad, al coro, ya que el elemento temático que imprime este dinamismo y lo ilustra con su relevante iconicidad es el mar.

cas positivas, sobre todo cuando es un círculo preñado, es decir, un espacio de inclusión diametralmente distinto al de una sepultura.

<sup>3</sup> Esto, también, en consonancia con las ideas del peruano sobre la Poesía Nueva: «Ya a principios de 1926, Vallejo proclamaba la necesidad que nuestra época tiene de un "método" [...]. Se opone a la falacia de todos aquellos que se imaginan hacer algo nuevo y verídico, únicamente por emplear unas cuantas palabras nuevas y llenar sus versos de vocablos como "cinema, motor, jazz, band", etc.» (Coyné 1968: 134).

<sup>4</sup> Por ejemplo: «El mar es una indeseable conjunción de opuestos y también espejo de una interioridad conflictiva» (Neale-Silva 1975: 465).

<sup>5</sup> La pertinencia de la iconización se justificaría en cuanto «la poética de *Trilce* se basa en cierta racionalidad; a diferencia de los románticos que sitúan lo ideal fuera del mundo material, Vallejo trata de materializar lo simbólico y crear un lenguaje adecuado a la duración y a lo transitorio» (Franco 1996: 590). Por nuestra parte, pensamos que en esta «racionalidad» puede estar pesando también un sustrato cultural andino, tal como el Inca Garcilaso nos lo testimonia en el Libro II de sus *Comentarios Reales*: «no entendían [los incas] que la otra vida era espiritual, sino corporal, como esta misma» (1959: 150). Por otro lado, para estos y otros procedimientos gráficos en *Trilce* se ha invocado la influencia del ultraísmo (Ferrari 1996: 270).

<sup>6</sup> «Ausente! La mañana en que a la playa/ del mar de sombra y del callado imperio,/ como un pájaro lúgubre me vaya,/ será un blanco panteón tu cautiverio» («Ausente») [Ferrari (coord.) 1996: 32]. Esta es la primera vez que aparece citado el mar en la poesía de César Vallejo. Como podemos inferir, más bien se pone énfasis en lo hondo y no en lo liminar. La playa, lo hemos de ver, es el espacio de las visiones de *Trilce*, de inestabilidad o juego en el dibujo del agua y, sobre todo, de erotismo por su relación con el nacimiento de Venus.

Explícito o tácito, el mar —también, aunque un poco menos, la lluvia— está presente en todo *Trilce*. En este sentido son importantes sus vinculaciones con el mito, el psicoanálisis y otros textos de la tradición literaria que recrean el tema marino, llámense la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* de don Luis de Góngora, que nos remite a la *Metamorfosis* de Ovidio, o el tópico del viaje que tiene su paradigma en *La Odisea* de Homero. Respecto al tópico del viaje, creemos que es muy pertinente y puede ser enormemente productivo aplicarlo al caso de *Trilce*. Viaje entendido como «aventura cognoscitiva» (Ortega 1986: 46), como desarraigo,<sup>7</sup> y ligado directamente a esta última variante e indirectamente a la primera, como relato mítico.<sup>8</sup> En este sentido, *Trilce* se acercaría a ser un discurso oral tradicional que es por lo común una narración «y no una elaboración reflexiva, una lista o un registro impersonal» (Pacheco 1992: 42-43); se entiende, además, un relato vinculado a una comunidad concreta. Sin embargo, nosotros vamos a soslayar adrede el tinte local; vamos a ponerlo entre paréntesis, para intentar comprender de un modo formal y minucioso algo a lo que posteriormente podríamos añadirle su matiz específico.<sup>9</sup> Evidentemente, si *Trilce* es un relato, sea de tipo místico —a la manera de la subida al Monte Carmelo por

<sup>7</sup> Por ejemplo, José Cerna-Bazán nos informa: «César Vallejo poetiza una experiencia de larga data en la historia y la cultura del Perú: la migración del individuo desde su aislamiento en el campo y la aldea, hacia una colectividad mayor, en donde se supone se está construyendo un nuevo sentido de la vida social» (1997: 67), y agrega: «en Heraldos y en *Trilce* apenas se relata el viaje del individuo. Casi siempre aparece el momento de partida o el de llegada. Pero esos momentos, en su laconismo, junto con otros diversos elementos, evidencian que se ha producido un desplazamiento en la experiencia inmediata» (1997: 71).

<sup>8</sup> Aunque de antemano habría que advertir que se trataría de un relato mítico en «negativo», no de corte trascendental o metafísico. Estos conceptos, así como por ejemplo el de armonía, están seriamente cuestionados o vetados en *Trilce*. Aquí, como dice Gutiérrez-Girardot, se trataría de elaborar —contra la tradicional— una «teología poética negativa» que nada tiene que ver, por ejemplo, con la de Juan Ramón Jiménez de *Dios deseado y deseante*, aunque aquella «no sólo es difícilmente captable por su opacidad y sus motivos recónditos, sino porque la ciencia literaria y la filología no la divisan o no están en capacidad de percibirla» (1996: 504).

<sup>9</sup> Es lo que no hace, por ejemplo, Miguel Lema en su sugestiva tesis «*Trilce*: en el sendero del meditar inka». El aspecto mítico tratado aquí es perfectamente aprovecha-

un San Juan de la Cruz— o de pasión por el conocimiento —al modo de la Décima Musa de Sor Juana— o de testimonio (ampliando el enfoque de Cerna-Bazán) de la diáspora tan patente, verbigracia, hoy por hoy en el mundo entero, su manera de establecer un contexto común con el lector es, sin duda, a través del mito. El cual, sin embargo, al menos en este poemario, veremos que es el mar mismo; es decir, el mar es el relato y los números, de alguna manera, sus personajes.

Esta «Odisea» también está montada a manera de una historieta y, a veces, incluso escenifica cómicos cuadros de enredo.<sup>10</sup> Lo que en *Los heraldos negros* era solo un tímido y esporádico uso de la iconización, en el poemario de 1922 alcanza tal grado de importancia que está ubicuamente presente en todo el libro,<sup>11</sup> claro está que junto con el otro, el

ble, mas no así la filología del *nuna simi* aplicada a un texto escrito en otra lengua, en este caso el castellano.

Sin embargo, no deja de ser sumamente atractivo considerar que César Vallejo en *Trilce* (1922) —tal como José María Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969)— esté subvertiendo un discurso «de apariencia occidental a partir de un sistema de signos de origen andino, que aflora en la superficie del texto [...] como un sistema de coordenadas simbólicas, referidas a la cosmovisión quechua» (Lienhard 1991: 322). Pero al no haber sido Vallejo un quechuahablante, queda centrarnos, en torno a estas reflexiones, más en el aspecto simbólico que en el propiamente lingüístico.

<sup>10</sup> En la base del humor de *Trilce* estaría actuando una concepción medieval de la parodia, la cual carece del sentido exclusivamente negativo de la parodia moderna y, más bien, asume el carácter positivo de ambivalencia regeneradora (Bajtín 1971: 31). En todo caso, sería este tipo de sátira «lo que da a *Trilce* su valor específico, más allá de cualquier ingenio de la vanguardia [...] la que impide que la negra visión de la orfandad en *Trilce* se convierta en un compasivo sentimentalismo, la que establece un sobrio equilibrio entre el abandono y el desconsuelo de que está penetrada la obra y la lucidez de la estética vallejeana y que, en fin, abre el camino que va desde este libro (considerado falsamente como un callejón sin salida...) hasta Poemas humanos, Poemas en prosa y España, aparta de mí este cáliz» (sic) (Gutiérrez-Girardot 1971: 348).

<sup>11</sup> Por ejemplo, respecto al tema de la muerte de Dios que, según Rafael Gutiérrez-Girardot, es «el motor de la poesía de *Los heraldos negros*» (1971: 342), la Cruz (T) es todavía solo un símbolo bien diferenciado y estático en este poemario. En cambio, en *Trilce*, aquel símbolo (T) se ha convertido en un icono —gana en corporeidad o materialidad— puesto a girar y rotar aboliendo, de esta manera, su diseño falo-logocéntrico (congruente aquel al poderoso símbolo del árbol en occidente) y binario (vertical/ horizontal). Y, además, dejando de lado su carácter estático: su movimiento circular es envolvente, análogo y paralelo y fundido con el del mar en este poemario. De alguna

propiamente simbólico. Es más, si *Trilce* es como una historieta, habríamos de distinguir lo narrado de lo iconizado; el hilo lingüístico, de la imagen. Veremos, sin embargo, que esta operación es muy difícil ya que *Trilce* es precisamente el punto intermedio entre ambas formas de comunicar; su lenguaje nunca descansa y corresponde tanto al gesto como al pensamiento.

### Trilce I

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

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

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

Y la península párase  
 por la espalda, abozaleada, impertérrita  
 en la línea mortal del equilibrio.

Así como en el *Polifemo* de Góngora, el mar también preside y cierra este libro de Vallejo tal «como si de dos mitades escindidas de un mismo discurso —interrumpido por 75 poemas— se tratara» (Bravo 1993: 144). La isla, «imagen ejemplar de toda creación» (Eliade 1952: 152, traducción mía), es lo primero que se nos muestra en ambas obras. En el caso del texto del cordobés, el famoso verso «Donde espumoso el mar siciliano/ de pie argenta de plata al Lilibeo», no solo es un

manera, Cristo (el dolor, el pasado o la melancolía) y Ovidio (la alegría, efervescencia de la metamorfosis, y la garantía del futuro) se tocan y se mezclan, y también se separan a veces en *Trilce*. Es desde este punto de vista, entonces, que debemos leer a Gutiérrez-Girardot: «El mundo de la noche de Dios muerto es también un mundo "al revés", deformado, bufonesco. Es el mundo de *Trilce*» (1971: 343).

topónimo, sino sobre todo la representación de un tabú: la prohibición de que el mar —enamorado— *cubra* la isla (la tierra); es decir, acorde al lugar donde apareció Venus, este verso de Góngora, que abre propiamente la historia de los trágicos amores entre Acis y Galatea, está cargado de alusiones sexuales: la unión, siempre imperfecta o incompleta, entre Sicilia (la ninfa) y Palemo (el dios de las riberas) (Granados 1994a: 190-191). De modo análogo,<sup>12</sup> las cuatro estrofas del poema I de *Trilce* aluden a similar epifanía<sup>13</sup> y condición liminar del mar —la playa, la orilla—,<sup>14</sup> aunque, además, introducen de soslayo el motivo del viaje marino por excelencia: Ulises de vuelta a Ítaca. En el caso de «Trilce I»: «Quién hace tanta bulla y ni deja/ Testar las islas que van quedando [atrás]» (vv. 1-2), viaje hacia un mar exterior —que es también un espacio interior— en busca de un lugar alternativo u otra orilla donde, precisamente, ya no exista o se vea superado aquel mar que

<sup>12</sup> Según Rex Hauser respecto a «Trilce I»: «El título del poema "I" ("uno"), no merece un comentario [...]. Visualmente, la línea es simétrica, equilibrada y definitiva, lo que, como veremos, puede ser un jeroglífico del poema [...]. Determina un equilibrio, como mera huella de la península que se para en la estrofa final» (1994: 749). Nosotros señalaríamos «equilibrio» efímero ya que la posición normal de la península («Y la península párase», v. 14) no es vertical sino horizontal. Este tipo de asociaciones entre lo icónico y lo simbolizado, sobre todo reparando en la construcción anagramática del sustantivo («pen-ínsula») y las connotaciones del verbo «párase», nos invita a visualizar este poema y —por extensión semántica— todo *Trilce* como un pene. Tal como *Los heraldos negros* era fundamentalmente una peligrosa vagina («charco» o «0») y los poemas póstumos serán, lo veremos, espacio paulatino de penetración («Parado en una piedra») y de fecundación e insólita autofecundación (*España, aparta de mí este cáliz*). En definitiva, «charco», «isla» y «piedra» (fecundada) es la secuencia imaginaria en toda la poesía de César Vallejo; secuencia no carente de un contenido altamente sexual, como lo veíamos también en el comienzo del célebre poema de Góngora.

<sup>13</sup> Usamos este término en el sentido de 'Manifestación, aparición' (*Diccionario de la Lengua Española*). Aunque le añadimos aquí el de revelación o iluminación: «la aparición de lo latente a través de lo arcano: visión, sueño, fantasía, mito» (Ciriot 1969: 38).

<sup>14</sup> Así como el tiempo de *Los heraldos negros* es la melancolía de la tarde, y su mar, el oscuro y sordo de la profundidad o de Neptuno: «Ausente! La mañana en que me vaya/ del mar de sombra y del callado imperio» («Ausente», vv. 5-6); el tiempo de *Trilce* es la mañana, y su mar es el erótico de la orilla o de la ribera.

siempre es una amenaza: «Canta lluvia, en la costa aún sin mar» (último verso del poema final, «Trilce LXXVII»).

No está de más, para que esta relación de *Trilce* con el *Polifemo* no se juzgue demasiado arbitraria,<sup>15</sup> reparar en el poema LVIII:

- En la celda, en lo sólido, también  
se acurrucan los rincones.  
Arreglo los desnudos que se ajan,  
se doblan, se harapan.
- 5 Apéome del caballo jadeante, bufando  
líneas de bofetadas y de horizontes;  
espumoso pie contra tres cascós.  
Y le ayudo: Anda, animal!  
Se tomaría menos, siempre menos, de lo
- 10 que me tocase erogar,  
en la celda, en lo líquido.  
El compañero de prisión comía el trigo  
de las lomas, con mi propia cuchara,  
cuando, a la mesa de mis padres, niño,
- 15 me quedaba dormido masticando.  
Le soplo al otro:  
Vuelve, sal por la otra esquina;  
apura... aprisa... apronta!  
E inadvertido aduzco, planeo,
- 20 cabe camastro desvencijado, piadoso:  
No creas. Aquel médico era un hombre sano.  
Ya no reiré cuando mi madre rece

<sup>15</sup> Aparte de la justificación interna que intentaremos establecer, debemos puntualizar que uno de los autores que Vallejo leyó más y, pensamos, influyó más en él fue el poeta de Córdoba. Esto consta en un testimonio de primera mano, el de Luis Alberto Sánchez: «Los poetas predilectos de Vallejo eran entonces [entre 1915 y 1917] Darío, Chocano, Maeterlink, Samain, Verlaine, Nervo, Herrera y Reissig, Whitman y algunos clásicos españoles; ciertos fragmentos de Lope y todo Góngora» (1989: 1817). Por otro lado, y tal como nos lo señala Rez Hauser: «Vallejo sigue muchas de las mismas estrategias del Góngora de las redes anfibológicas [...]. Escribir para los dos poetas es en muchos sentidos lo mismo: visualizar el paisaje, ubicar al que observa/ apunta, y dejar que el lenguaje corra, tropiece, balbucee, engaste y estalle, en sus redes de significados que se bifurcan y se interpenetran» (1994: 750).

- en infancia y en Domingo, a las cuatro  
 de la madrugada, por los caminantes,  
 25 encarcelados,  
 enfermos  
 y pobres.  
 En el redil de niños, ya no le asestaré  
 puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,  
 30 todavía sangrando, lloraría: El otro Sábado  
 te daré de mi fiambre, pero  
 no me pegues!  
 Ya no le diré que bueno.  
 En la celda, en el gas ilimitado  
 35 hasta redondearse en la condensación,  
 quién tropieza por afuera?

Se trata en este, tal como en el texto de Góngora, del desarrollo de una metamorfosis: «Escrito en la cárcel. Fusión del presente y el pasado mientras que la celda se licua y se gasifica» (Ferrari 1996: 269). Y, nosotros añadiríamos, se vuelve otra vez a licuar (vv. 34-36). El agua «redondeándose» (v. 35) es, además, una excelente imagen del mar no solo en este poema, sino, insistimos, en todo el poemario de 1922; agua como principio originario, iconizada en el cero, omnipresente —aunque con características estructurales propias— en cada uno de estos poemas. Mas, si esto no fuera de por sí suficiente, en la tercera estrofa de LVIII, leemos: «Apéome del caballo jadeante, bufando/ líneas de bofetadas y de horizontes;/ *espumoso pie contra tres cascós.*/ Y le ayudo: Anda, animal!» (vv. 5-8). Subrayado en cursivas, nos encontramos en lo fundamental con el mismo motivo del *Polifemo* apuntado más arriba, en el caso del poema LVIII: la imposibilidad de *cubrir* o fusionarse, transformándola en «espuma», la adversidad de lo real: los golpes de los «tres cascós». Es decir, según este poema de *Trilce*, nos hallamos inmersos en un círculo vicioso que, aunque metamorfoseado en muchas formas (los diferentes estados físicos del agua) y tiempos (el pasado y el presente del yo poético), no puede dejar fuera el dolor o la infelicidad.

Volviendo a «Trilce I», en los dos primeros versos el yo poético deja traslucir, de esta manera, su malestar ante un fuerte ruido («bulla») que impide experimentar plenamente aquella epifanía; en este caso, la de las «islas» que van «quedando» en el viaje. Pareciéramos hallarnos aquí en un espacio exterior; mas, en la segunda estrofa (vv. 3-10), una vez desatado el hipérbaton, la frase «insular corazón» nos instala, más bien, en un espacio interior.<sup>16</sup> Singular paradoja ya que un «alcatraz» (ave guanera) está, «sin querer», ejecutando sus funciones, pareciera excrementicias, en este último ámbito. La tercera estrofa reitera, por tercera y última vez, el malestar del yo poético ante tanta «bulla» que no permite escuchar y gozar de la música («DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES») e, implícitamente, de la belleza del crepúsculo («seis de la tarde»)<sup>17</sup>. La cuarta estrofa podríamos leerla como: «Y la

<sup>16</sup> Donde «I» (Uno) también sería su jeroglífico. Es decir, tal «insular corazón» se halla singularizado o diferenciado entre otros («las islas que van quedando»), en un estado especial de excitación o de ansia, de alguna manera este «corazón» también está «parado». Por lo tanto, ya que la «isla» es un «corazón», metonímicamente, también es un individuo.

<sup>17</sup> Similar atmósfera y circunstancia aparecen ya en «Espergesia» de *Los heraldos negros*, poema muy cercano a *Trilce* por fecha de composición (Ferrari 1996: 120). Allí ya pudimos leer: «Y no saben que el Misterio sintetiza.../ que él es la joroba/ musical y triste que a distancia denuncia/ el paso meridiano de las lindes a las Lindes» (vv. 31-34). Estos versos nos permiten establecer ciertos paralelismos, si no análogas, con el poemario de 1922. Entre «Misterio» y «seis de la tarde» (momento especial, de tránsito entre el día y la noche); entre esta y «joroba musical y triste» («joroba» entendida como cima delimitadora o frontera); entre esta y «DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES» (ambos musicales y, al mismo tiempo, plásticos o cromáticos) y, obviamente, «isla(s)» (en cuanto se parece a una «joroba», más aún cuando está «parada»); y, por último —aunque algo más osadamente— entre «paso [...] de las lindes a las Lindes» con «en la línea mortal del equilibrio» (en cuanto momento de clímax que, en ambos versos, anuncia su propio anticlímax o retorno a lo acostumbrado, a lo usual). En resumen, ambos textos parecieran reconocer al crepúsculo —tiempo y lugar concreto (fenómeno atmosférico) y paradójico o «misterioso» (día o noche, según las latitudes)— como un límite o una frontera. O también podríamos decir, aprovechando aquellas analogías, que la «isla» representa a su modo un límite, un lugar de partida y de llegada, tal como el crepúsculo: «desde las islas guaneras/ hasta las islas guaneras». Esto lo leemos en «Trilce XXV» (vv. 17-18), que asimismo es un contexto donde no se hace extrañar el mar.

[pen]ínsula párase/ por la espalda»; es decir, superada la «bulla» —«Por fin escapo al ruido;/ nadie me ve porque voy a la nave sagrada», podemos leer en «Retablo» (vv. 1-2) de «Truenos»— acontece, aunque efímera («en la línea mortal del equilibrio»), plenamente la epifanía, el nacimiento de la isla.<sup>18</sup> En este punto, sin embargo, es básico subrayar la importancia del verbo «párase» como asociado al eje vertical —opuesto al de la superficie marina— y afín a la epifanía. No de otro modo debemos leer, por ejemplo, en «Parado en una piedra» de los poemas de París el uso del participio «parado» que, sin alienarlo de su contenido sexual, ilustra por sí mismo la pertinencia de aquel eje vertical; o, ya en *España, aparta de mi este cáliz*, unos versos como los siguientes: «¡Porque en España matan/ al niño, a su juguete que se para» («Himno a los voluntarios de España», vv. 140-141), donde «para» implica en el contexto animización o humanización, salto cualitativo respecto a ser —el «juguete»— solo un objeto, rebelión, y no solo defecación mecánica (de «pararse» como «malograrse»).

Por su lado, el alcatraz es un ave del mundo de arriba, que atesora el mítico prestigio del cielo y que simboliza el alma (Cirlot 1969: 26-28). En síntesis, lo que sucede en este poema místico es que Vallejo jamás caería o redundaría en el esquema típico (de corte idealista o trascendentalista) y nos propone una aparente inversión, incluso casi una parodia de la poesía mística. El guano, así como para la agricultura es, finalmente, una riqueza, aquí es una materia sagrada: «El guano, fuente de vida y riqueza económica, es un símbolo de una experiencia que enriquece y da vida al alma [...]. Es de notar también que los alcatraces producen el guano involuntariamente: no se puede forzar la visión sino que debe venir naturalmente, de por sí» (Higgins 1975: 463).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> «El reino lejano de los cuentos folklóricos suele estar en una isla o en un lago [...]. Según Propp, este reino lejano de los cuentos folklóricos es un recuerdo del reino de la muerte, a su vez relacionado con los ritos de iniciación», nos informa Cristina González (1983: 241).

<sup>19</sup> Es importante señalar que respecto al «guano» de «Trilce I» existen, por supuesto, otras interpretaciones. Una de las últimas es la de José Cerna-Bazán que —conjugando de alguna manera el relieve que otorga al «guano» James Higgins, el proyecto de estudio de la vanguardia latinoamericana esbozado por Nelson Osorio y cierta lectura

Por otro lado, es muy interesante observar que el poema LIII, aunque no menos hermético, mantiene singular paralelismo con el I:

Quién clama las once no son doce!  
 Como si las hubiesen pujado, se afrontan  
 de dos en dos las once veces,  
 Cabezazo brutal. Asoman  
 5 las coronas al oír,  
 pero sin traspasar los eternos  
 trescientos sesenta grados, asoman  
 y exploran en balde, dónde ambas manos  
 ocultan el otro puente que les hace  
 10 entre veras y litúrgicas bromas.  
 Vuelve la frontera a probar  
 las dos piedras que no alcanzan a ocupar  
 una misma posada a un mismo tiempo.  
 La frontera, la ambulante batuta, que sigue  
 15 inmutable, igual, sólo  
 más allá a cada esguince en alto.  
 Veis lo que es sin poder ser negado,  
 veis lo que tenemos que aguantar,  
 mal que nos pese.  
 ¡Cuánto se aceita en codos  
 que llegan hasta la boca!

Ambos se inician con idéntica voz estentórea e interrogativa: «Quién clama» (LIII) («Quién hace tanta bulla», I). Asimismo, en los

de la obra de Jacques Lacan— enfatiza el valor económico de aquel elemento en el contexto del Perú de comienzos de siglo y, consecuentemente, en la azarosa vida material del sujeto de la poesía de César Vallejo. Citamos: «el guano epitoniza los procesos naturales que crean la sustancia que luego ha de ser convertida en tesoro [...] aparece como elemento privilegiado para leer en *Trilce* el posicionamiento del sujeto ante el orden social y el fetichismo del capital» (1995: 195). Más adelante, concluye: «El texto poético opera como una revelación del inconsciente de la economía: recupera ese residuo primigenio —excedente y excremento— que, siendo origen de la acumulación, es reprimido y recubierto con el desarrollo capitalista moderno» (1995: 203).

dos existe el concepto de «frontera»<sup>20</sup> frente a algo supremo o imposible. En el caso de I, la «frontera» está puesta en un espacio abierto frente a algo aún mucho más grande o trascendente, tanto es así que se nos habla de «islas» (¿las «ínsulas extrañas» de San Juan de la Cruz?) en alusión a ese proyecto gigantesco, formidable. En cambio, en LIII, se trataría de una «frontera» minúscula, aunque también imposible de superar: «Vuelve la frontera a probar/ las dos piedras que no alcanzan a ocupar/ una misma posada a un mismo tiempo» (vv. 11-13). Asimismo, ambos comparten el campo semántico de la defecación y de lo excrementicio; evidente en «Trilce I» a través, por ejemplo, de la figura del «alcatraz», más sutil en «Trilce LIII» a través de la asociación con el verbo «pujar»: «Como si las hubiesen pujado, se afrontan/ de dos en dos las once veces» (vv. 2-3). En ambos poemas, por último, está presente el mar, como parte de la escenografía del poema en I, y estilizado o sintetizado en un icono en LIII: «sin traspasar los eternos/ trescientos sesenta grados» (vv. 5-6), mar convertido, en suma, en un 0 (círculo o cero).

Es claro, pues, que «Trilce I» y «Trilce LIII» son poemas complementarios, como dos caras de una misma moneda. Uno en que el yo poético anhela la comunión con lo trascendente y lo grande; otro, en que el deseo se proyecta como fusión entre lo inmanente y lo pequeño: una piedra con otra piedra (¿un amante con el otro?). Aunque es necesario percatarse de que, a pesar de las ambigüedades del I, el deseo queda mejor satisfecho en este poema que en el LIII donde, sin lugar a dudas, el anhelo se halla totalmente frustrado: «La frontera, la ambulante batuta,<sup>21</sup> que sigue/ inmutable, igual» (vv. 14-15); y por lo cual la úl-

<sup>20</sup> La importancia de las «fronteras» y, por tanto, implícitamente, del viaje, ya ha sido observada por la crítica: «Las fronteras y las lindes constituyen un tema recurrente en T [Trilce], que se descubría ya en HN [Los heraldos negros] y se extenderá por los Poemas de París» (Ferrari 1996: 268).

<sup>21</sup> Resulta interesante, o por lo menos curioso, reparar en la afinidad entre este término y «BEMOLES» de «Trilce I». Ambos no solo pertenecen al campo semántico de la música, sino que figuran circunscritos a una «frontera». En el caso de «Trilce I» la temporal y cromática, del crepúsculo, que pauta inevitablemente el día de la noche; en el caso de «Trilce LIII» aquella que ilustra la ley física de impenetrabilidad entre los cuerpos. La «batuta», como sinónimo de «frontera» (v. 14), alude precisamente a esta

tima estrofa expresa elocuentemente aquella misma frustración: «veis lo que tenemos que aguantar,/ mal que nos pese./ ¡Cuánto se aceita en codos/ que llegan hasta la boca». Los dos últimos versos funcionan como una exclamación que refuerza lo semántico a costa de corporeizarlo: «codos» que nos dan, en la «boca», golpes.

### Trilce LXXVII

Graniza tanto, como para que yo recuerde  
y acreciente las perlas  
que he recogido del hocico mismo  
de cada tempestad.

- 5 No se vaya a secar esta lluvia.  
A menos que me fuese dado  
caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
que surtiera de todos los fuegos.
- 10 ¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
Temo me quede con algún flanco seco;  
temo que ella se vaya, sin haberme probado  
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,
- 15 para dar armonía,  
hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
¿No subimos acaso para abajo?  
Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

El último poema de *Trilce* empieza con la palabra «graniza» y concluye con el término «mar». En este sentido, encontramos este elemento en toda su distribución espacial (en lo alto, el granizo y la lluvia; en lo bajo, el mar) y, también, en todos sus estados posibles: sólido (granizo), líquido (lluvia y mar) y gaseoso («agua/ que surtiera de todos los fue-

orquestación («a cada esguince en alto», v. 16) regular («inmutable») de lo usual o reglamentario. En general, en *Trilce*, la música va a ser muy importante. Se hará presente —más bien como ruido— en los momentos álgidos y zozobrantes de los poemas («Rechinan dos carretas contra los martillos»: IV, v. 1) y como música propiamente dicha en las epifanías, momentos de encuentro o paso de «frontera» como en este caso.

dos existe el concepto de «frontera»<sup>20</sup> frente a algo supremo o imposible. En el caso de I, la «frontera» está puesta en un espacio abierto frente a algo aún mucho más grande o trascendente, tanto es así que se nos habla de «islas» (¿las «ínsulas extrañas» de San Juan de la Cruz?) en alusión a ese proyecto gigantesco, formidable. En cambio, en LIII, se trataría de una «frontera» minúscula, aunque también imposible de superar: «Vuelve la frontera a probar/ las dos piedras que no alcanzan a ocupar/ una misma posada a un mismo tiempo» (vv. 11-13). Asimismo, ambos comparten el campo semántico de la defecación y de lo excrementicio; evidente en «Trilce I» a través, por ejemplo, de la figura del «alcazaz», más sutil en «Trilce LIII» a través de la asociación con el verbo «pujar»: «Como si las hubiesen pujado, se afrontan/ de dos en dos las once veces» (vv. 2-3). En ambos poemas, por último, está presente el mar, como parte de la escenografía del poema en I, y estilizado o sintetizado en un icono en LIII: «sin traspasar los eternos/ trescientos sesenta grados» (vv. 5-6), mar convertido, en suma, en un 0 (círculo o cero).

Es claro, pues, que «Trilce I» y «Trilce LIII» son poemas complementarios, como dos caras de una misma moneda. Uno en que el yo poético anhela la comunión con lo trascendente y lo grande; otro, en que el deseo se proyecta como fusión entre lo inmanente y lo pequeño: una piedra con otra piedra (¿un amante con el otro?). Aunque es necesario percatarse de que, a pesar de las ambigüedades del I, el deseo queda mejor satisfecho en este poema que en el LIII donde, sin lugar a dudas, el anhelo se halla totalmente frustrado: «La frontera, la ambulante batuta,<sup>21</sup> que sigue/ inmutable, igual» (vv. 14-15); y por lo cual la úl-

<sup>20</sup> La importancia de las «fronteras» y, por tanto, implícitamente, del viaje, ya ha sido observada por la crítica: «Las fronteras y las lindes constituyen un tema recurrente en T [Trilce], que se descubriría ya en HN [Los heraldos negros] y se extenderá por los Poemas de París» (Ferrari 1996: 268).

<sup>21</sup> Resulta interesante, o por lo menos curioso, reparar en la afinidad entre este término y «BEMOLES» de «Trilce I». Ambos no solo pertenecen al campo semántico de la música, sino que figuran circunscritos a una «frontera». En el caso de «Trilce I» la temporal y cromática, del crepúsculo, que pauta inevitablemente el día de la noche; en el caso de «Trilce LIII» aquella que ilustra la ley física de impenetrabilidad entre los cuerpos. La «batuta», como sinónimo de «frontera» (v. 14), alude precisamente a esta

tima estrofa expresa elocuentemente aquella misma frustración: «veis lo que tenemos que aguantar,/ mal que nos pese./ ¡Cuánto se aceita en codos/ que llegan hasta la boca». Los dos últimos versos funcionan como una exclamación que refuerza lo semántico a costa de corporeizarlo: «codos» que nos dan, en la «boca», golpes.

### Trilce LXXVII

Graniza tanto, como para que yo recuerde  
y acreciente las perlas  
que he recogido del hocico mismo  
de cada tempestad.

- 5 No se vaya a secar esta lluvia.  
A menos que me fuese dado  
caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
que surtiera de todos los fuegos.
- 10 ¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
Temo me quede con algún flanco seco;  
temo que ella se vaya, sin haberme probado  
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,
- 15 para dar armonía,  
hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
¿No subimos acaso para abajo?  
Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

El último poema de *Trilce* empieza con la palabra «graniza» y concluye con el término «mar». En este sentido, encontramos este elemento en toda su distribución espacial (en lo alto, el granizo y la lluvia; en lo bajo, el mar) y, también, en todos sus estados posibles: sólido (granizo), líquido (lluvia y mar) y gaseoso («agua/ que surtiera de todos los fue-

orquestación («a cada esguince en alto», v. 16) regular («inmutable») de lo usual o reglamentario. En general, en *Trilce*, la música va a ser muy importante. Se hará presente —más bien como ruido— en los momentos álgidos y zozobrantes de los poemas («Rechinan dos carretas contra los martillos»: IV, v. 1) y como música propiamente dicha en las epifanías, momentos de encuentro o paso de «frontera» como en este caso.

gos», vv. 8-9). Otra vez, en fin, la metamorfosis de las aguas. Y es sin duda la «lluvia», no solo por el prestigio adosado que guarda —así como las aves— con lo celeste, sino también por ser 'dulce' («Pasa la brisa sin sal» del poema XLV) la que merece aquí las preferencias del yo poético: «Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!».<sup>22</sup> En realidad, lo que se está oponiendo, fundamentalmente, es la verticalidad contra la horizontalidad; la aparición —desde lo alto— de la lluvia (semejante a la verticalidad de la «península» de «Trilce I») contra la circularidad del tiempo, expresada en el ritmo del mar.

Este contraste entre verticalidad y circularidad es sumamente importante en este poemario y será, a la larga, su coordenada semántica e icónica. Cíclicas son las olas del mar, y la concepción del tiempo en Vallejo (Caviglia 1972: 416), y esto numéricamente está expresado por el 0 en *Trilce*, guarismo que, a su vez, implica a nivel semántico lo indistinto y no fragmentado. Siguiendo este argumento, el resto de los números, cada uno de ellos, pertenecería al eje de lo fragmentado y distinto; es decir, a la línea vertical entre aquellas coordenadas.<sup>23</sup> Aunque, más bien cabría hablar de contraste y complementariedad: «Pues no deis 1, que resonará al infinito./ Y no deis 0, que callará tanto,/ hasta despertar y poner de pie al 1» («Trilce V»). Es decir, el 1 se transforma en 0 si se abre o —como en el caso de una moneda que está de perfil— si esta se observa de frente, y el 0 —en extraordinaria y elocuente animización— se vuelve 1 si junta los labios, si se calla la boca. Mas, donde la condición fundamental o primigenia es el círculo, no la unidad,<sup>24</sup> ya que la verticalidad es a fin de cuentas —como la

<sup>22</sup> «Lo que ha salado los mares ha sido una perversión. La sal traba una ensoñación, la ensoñación de la dulzura, una de las ensoñaciones más materiales y más naturales que existen. La ensoñación natural guarda siempre un privilegio para el agua dulce, para el agua que refresca y quita la sed» (Bachelard 1988: 235).

<sup>23</sup> En realidad, los números siguen adscribiéndose al plano horizontal; lo auténticamente vertical en *Trilce* es la masa de lo tan numeroso que ya no se puede contar: el «guano», la «lluvia», la luz solar. Mas, en un primer nivel de lectura, bien vale mantener esta distinción.

<sup>24</sup> Como vimos en el capítulo anterior, ya en *Los heraldos negros* el 0 (cero o círculo) sirve tanto para iconizar la sepultura, la soledad o el dolor, como para ofrecernos una íntima imagen de la inclusión de UNO en el OTRO, del yo poético dentro de la

lluvia— solo un momento de distinción o figuración pasajero. Lo definitivo en cuanto al tiempo-espacio en *Trilce* es el círculo; desde otro punto de vista, el vientre materno,<sup>25</sup> la tierra misma.<sup>26</sup> Además, porque desde *Los heraldos negros* el círculo o el 0 es un símbolo fundamental. Si no, pensemos en «Los dados eternos», «La araña» —que de alguna manera ilustran el devenir de la tierra—, o en «Huaco» donde, más bien, se nos presentaba ya figurativamente otro círculo que tendrá un papel también muy importante en *Trilce*: «la enorme capacidad del Sol, de hacer mover el sistema de planetas a su alrededor con la fuerza de la gravitación» (Lema 1991: 235).

Sin embargo, es importantísimo aclararlo, tanto la «lluvia» del poema LXXVII como el «guano» de «*Trilce I*» no serían un número, sino más bien una «Masa» (tal el título de un poema póstumo de Vallejo que invoca la unión de todos los hombres en pos de la utopía) que viene de un lugar prestigioso como lo alto, una multitud incontable, otra totalidad opuesta al mar. La lluvia innumerable pertenece a otra dimensión, no está definida por el eje vertical y tampoco está sometida al 0.

Pero esta necesaria aclaración apenas es un comienzo para comprender la complejidad de las metamorfosis de las aguas en este poemario. Por un lado, debemos subrayar que el mar no tiene siempre una connotación negativa sino también positiva en *Trilce* (Ferrari 1996: 270-271), y esto porque constituye, creemos, temática e icónicamente el elemento de integración y cohesión por excelencia entre todas las cosas. Así como los ríos, todo confluye en el mar; todo tipo de objetos, experien-

amada o de la madre: solidaridad y compañía. La auténtica unidad sería no el individuo o la singularidad, ni siquiera el cero a solas, sino el mínimo par, el cero como símbolo de inclusión.

<sup>25</sup> «[E]ncontramos en la vivencia temporal de Vallejo un tiempo de mayor eficacia poética. Es un tiempo caracterizado por su gravitación hacia el pasado maternal e infantil. A este tiempo le llamamos maternal, no solamente porque en él la imagen dominante es la madre, sino principalmente porque la madre, o mejor la maternidad, es el símbolo poético y mítico de su fecundidad y de su dulzura» (Iberico 1971: 304).

<sup>26</sup> En la cosmovisión andina, por ejemplo: «La muerte o la vida, la partida o la estada es parte de la Madre Tierra, que es una noción sagrada del universo (Pacha Kamak)» (Lema 1991: 242).

cias y afectos de muy variada índole. Asimismo, la lluvia no siempre es epifánica o connotativamente positiva, sobre todo si está inscrita en un texto al que preside la «noche»,<sup>27</sup> como podemos observar —en relación al sentimiento de la ausencia amorosa— en el poema XV.<sup>28</sup> Aquí el mar está implícito en el viento<sup>29</sup> (vv. 14-18); este, como aquel, reproduce el típico movimiento marino: «dos puertas [los ex amantes] que al viento van y vienen» (v. 17). Y, por tanto, en nuestra lectura también reproduce el eje horizontal o circular entre las coordenadas de la poesía de César Vallejo.

Asimismo, el número «dos» en este poema representa a cada uno de los enamorados, la lamentable separación entre ellos y la alienación —división ontológica— al interior de cada uno: «ya lejos de ambos dos» (v. 15). Todo lo cual demuestra de alguna manera lo que ya había sido advertido por José Fernández: «el número DOS, en sus diversas funciones gramaticales aparece, ya como símbolo de diversidad, ya como anhelo de unidad» (1980: 247). Sobre todo, una vez que advertimos que en este texto, de intenso recuerdo de la unidad, el yo poético también está rememorando como 'mujer' o 'femeninamente': «*tu entrar y salir / poca y harta y pálida por los cuartos*» (vv. 12 y 13), donde el primero de estos evoca también el movimiento del mar. El DOS, entonces, es implícitamente UNO; aquellas «dos puertas abriéndose cerrándose» del verso 16, en el contexto de la convivencia experimentada por los amantes y realizada por la memoria de los «tiernos

<sup>27</sup> Asimismo, la fórmula lluvia + tarde es también negativa ya en *Los heraldos negros*: «Llueve; y hace una cruel limitación [...] Llueve. Y hoy tarde pasará otra nave/cargada de crespón» («El palco estrecho», vv. 2, 8-9), con el término «crespón» aludiendo o relacionado a la muerte.

<sup>28</sup> «En el rincón aquel, donde dormimos juntos/ tantas noches, ahora me he sentado/ a caminar. La cuja de los novios difuntos/ fue sacada, o talvez qué habrá pasado.// Has venido temprano a otros asuntos/ y ya no estás. Es el rincón/ donde a tu lado, leí una noche,/ entre tus tiernos puntos,/ un cuento de Daudet. Es el rincón/ amado. No lo equivoques.// Me he puesto a recordar los días/ de verano idos, tu entrar y salir,/ poca y harta y pálida por los cuartos.// En esta noche pluviosa,/ ya lejos de ambos dos, salto de pronto.../ Son dos puertas abriéndose cerrándose,/ dos puertas que al viento van y vienen/ sombra a sombra» [Ferrari (coord.) 1996: 186].

<sup>29</sup> En el poema LXIII parecería haber, asimismo, esta identificación: «las astas del viento» (v.12), donde el término «astas» reproduce a las olas del mar.

puntos» (v. 8) y del «rincón amado» (vv. 9-10), pueden ser también, metafóricamente, la vulva cuyos dos juegos de labios («dos puertas») son el sello de la ausencia y, además, corroboran la metamorfosis que experimenta aquí el yo poético.<sup>30</sup>

### Trilce V

Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él petreles, propensiones de Trinidad,  
finales que comienzan. Ohs de ayes  
creyérase avaloriados de heterogeneidad.

- 5 ¡Grupo de los dos cotiledones!  
A ver. Aquello sea sin ser más.  
A ver. No trascienda hacia afuera,  
y piense en son de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.
- 10 Y no glise en el gran colapso.  
La creada voz rebélase y no quiere  
ser malla, ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito
- 15 Y no deis 0, que callará tanto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.  
Ah grupo bicardiaco.

Dado este ejemplo, entonces, podemos ir entendiendo mejor la naturaleza de la correlación entre el agua y los números en *Trilce*, aunque, en este sentido, sea todavía quizá más complejo el poema V. Todo pareciera indicar que debemos leer este poema también de acuerdo con el código de la música. No es para nada gratuito que en el primer verso figure la palabra «Oberturan» que viene de obertura: 'Pieza de música

<sup>30</sup> Meo Zilio aborda este aspecto desde los porcentajes de los sustantivos masculinos o femeninos en la poesía de Vallejo, más abundantes aquellos en *España, aparta de mí este cáliz*, y más abundantes estos en *Trilce*, de lo que concluye: «ello debe de tener alguna relación con el hecho de que, en esta obra, más que proyección hacia el hombre del mundo, sus héroes y demás personajes hay interiorización, abstracción, desvinculación del mundo social y de lo masculino tradicional que lo alimenta» (1996: 631).

instrumental con que se da principio a una ópera, oratorio u otra composición lírica' (*Diccionario de la Lengua Española*); es decir, tipo de composición que requiere la participación de la voz humana y, en este poema en concreto, de un dúo. Intérpretes que cuando cantan crean —a manera del soplo de Dios en el Génesis— otra música, que no pertenece exclusivamente a uno ni a otro, sino a la fusión de ambas voces. Fusión musical que ilustra a su vez, de modo figurado, la existencia misma de cada uno de los seres humanos: somos producto de un dúo, nuestra aparente individualidad es la amalgama de dos voces; 1 es igual a 2, y viceversa. «Trilce V» no trata sino de esta paradoja, del asombro que puede llegar a producirnos reflexionar en este hecho. El «Grupo dicotiledón» (v. 1), por lo tanto, es una pareja, mas también un solo individuo o ser humano.

Los 17 versos de «Trilce V» están divididos en cuatro estrofas, la última de las cuales («Ah grupo bicardiaco») es un apóstrofe que sintetiza la temática del poema: el poder creador de la pareja humana.<sup>31</sup> Nuevamente el número DOS, pero cuyo significado inferido por Fernández —«ya como símbolo de diversidad, ya como anhelo de unidad» (1980: 247)— debe ser glosado aquí de modo inverso: símbolo de unidad, anhelo de diversidad.<sup>32</sup> A esta inversión semántica de parte

<sup>31</sup> «[L]a función de este sintagma es la de suspender la escritura y no provocarla. Es por ello que el texto deviene expresivo» (Ballón 1976: 11). Y el sentido de esta expresión es, precisamente, comunicarnos el pasmo ante esta verdad tan simple: la capacidad creativa del ser humano palpable, por ejemplo, a través de la creación musical.

<sup>32</sup> Este juego de direcciones contrarias de sentido es común en la poesía de César Vallejo. Respecto a «Trilce V», aunque desde otros presupuestos teóricos, Gustavo Pérez-Firmat nos lo aclara: «empleando el concepto de Cantidad como eje semántico, las dos primeras estrofas se oponen una a otra (oposición subrayada por el hecho de que ambas tienen el mismo número de versos). En la primera recurren los semas pluralidad y proliferación; en la segunda los semas singularidad y reducción» (1977: 75). Ahora, aplicando este mismo principio a nuestro trabajo, el producto de la proliferación sería en *Trilce* los números —respecto a su origen, el cero (0)—; la reducción acarrearía el proceso inverso, el de los números al cero (0). Mas, gracias a este último proceso también podríamos identificar a los actores mínimos de esta figuración, o a las piezas fundamentales de este caleidoscopio musical que es *Trilce*. Estas serían el mar y el sol o, más precisamente, la playa y el amanecer; otras piezas fundamentales, aunque

del yo poético, debemos añadir su crítica a todo lo que no sea concreto e inmediato. Así, en la primera estrofa hallamos al yo poético describiéndonos desapasionadamente, al menos en los cuatro primeros versos, la situación de aquella pareja humana («Grupo di[2]-cotiledón»), intérpretes, más bien, de una misma pieza de repertorio (donde «di» y «don» destacan como dos notas musicales entrelazadas también en aquella frase) que tienen «propensiones» de amor perfecto («trinidad»). Inmediatamente antes, en el encabalgamiento entre los versos primero y segundo, se nos presenta el alta mar ('el más allá') implícito en «petreles»: «Ave palmípeda [...] común en todos los mares, donde se la ve a enormes distancias de la tierra» (*Diccionario de la Lengua Española*). Asimismo, los «finales que comienzan» (v. 3) ilustran, sin duda, el círculo, la eternidad. Todo esto —el amor perfecto, el más allá, la eternidad—, aunque sutil, es severamente cuestionado aquí.

En la segunda estrofa el yo poético es mucho más tangible. Percibimos que ya no solo describe sino incluso dictamina sobre estos temas; el modo imperativo rige ahora todos los predicados. De esta manera, «Aquello sea sin ser más» se refiere, creemos, a lo que él desea sea el amor de la pareja humana: «Aquello [entre ustedes]» (eso de lo cual la pareja es cocreadora), en contraposición a la «trinidad» que simboliza aquí el amor perfecto.<sup>33</sup> «No trascienda hacia afuera» (hacia el alta mar, hacia el más allá), pareciera expresar su opción por lo concreto e inmediato, aunque no necesariamente desde una perspectiva hedonista o epicúrea. La crítica a la eternidad —y al Creador— se reserva para la tercera estrofa.

de alguna manera ya derivadas de las primeras, serían la lluvia y la piedra (esta última de vital importancia en los poemas póstumos).

<sup>33</sup> Vallejo está atento aquí a la cualidad de amor de la «trinidad», no al número. Creemos, al respecto, que es una verdad solo a medias el hecho de que el número TRES sea el de «mayor significación en Trilce» y que «La ecuación podría, ontológicamente, residir en la unidad [...] hoy-mañana-ayer [...] siempre ha de ser 1-2-3» (Fernández 1980: 248). El «hoy-mañana-ayer» es finalmente el terco presente o, más bien, como dice Julio Ortega: «el pasado [poema LXIV], como si el tiempo fuera cíclico y no progresivo; como si supusiese un círculo sin continuidad, y no un decurso lineal» (1986: 57).

En la tercera estrofa: «La creada voz rebélase y no quiere/ ser malla ni amor» (vv. 11-12), el yo poético nos presenta a la pareja humana («la creada voz»)<sup>34</sup> deseando vivir por sí misma con su propia dignidad de creaturas, independientemente del tácito 'Creador'. La crítica a la metafísica o a la teología, y a su mística correspondiente, podríamos también observarla en la reelaboración paródica de una frase más o menos típica de los textos a lo divino: «llama de amor (viva)»; aquí, en cambio, leemos: «no quiere ser malla ni amor».<sup>35</sup> El verso siguiente —«Los novios sean novios *en* eternidad» (v. 13)— tampoco deja de ser otra paradoja irónica, literalmente una sutileza, ya que no solo alude al hecho de que los recién casados traten de vivir para siempre la intensidad de su afecto, sino también que ese afecto tenga las características que, se supone, reservamos a lo eterno (a Dios). Derivamos esta lectura del uso inhabitual de la preposición *en* —y no *por*— en dicho contexto. Por tanto, resulta evidente que al término «eternidad» se le haya liberado de su trascendentalismo e inmaterialidad, como antes ya había sucedido con la crítica a la «trinidad» como sinónimo de amor perfecto. Es como si a Vallejo le fuera difícil aceptar la idea armónica y estable de la Trinidad pero no el concepto de Dios padre, ya que pareciera existir en esta última relación, y a pesar del amor o el afecto, un margen mucho mayor de contingencia, de espacio para las incomprendiones, de mayor libertad que en el concepto trinitario.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Producto de la fusión concreta y actual (no metafísica o metatemporal) de las voces de aquel dúo; esta «creada voz» —primer verso de la tercera estrofa— funciona, entonces, como el «Aquello [entre ustedes]» del sexto verso que da inicio a la segunda estrofa. Es decir, esta nueva «voz» es algo que no ha sido creado, valga la redundancia, por el «Creador» y, en este sentido, es en sí misma una epifanía, una prueba, de la capacidad creadora del género humano y, más aún, de la condición misma del ser humano ya que esta es semejante al producto de un dúo musical (no de un solitario demiurgo). Cada uno de nosotros somos fruto de una pareja. Por lo demás, el canto, el coro y, por tanto, la oralidad (Cornejo Polar 1994) será protagonista estelar de *España, aparta de mí este cáliz*.

<sup>35</sup> Semejante juego anagramático, esta vez entre «llama» y «alma», habremos de observarlo en «Telúrica y magnética» (v. 45).

<sup>36</sup> Postulamos que esta presencia de Dios padre está representada, entre los elementos de la naturaleza, por el Sol; esto lo veremos más adelante en nuestro análisis del

Son los versos 14, 15 y 16, obviamente, los más aptos para una lectura icónica y dinámica (acorde al movimiento de las aguas), ya que quedan muy gráficamente establecidas —tal como hemos explicado más arriba— las relaciones entre el 1 y el 0. Lo más interesante para el propósito de esta lectura es advertir —una vez más— cómo el 0 se metamorfosea en 1, y viceversa. Este fenómeno, aparentemente insignificante, no ha sido aún observado por la crítica que insiste en la necesaria linealidad entre los números (Ortega 1991: 62), y no en su virtual simultaneidad.<sup>37</sup> De este modo, un 0 que calla y luego despierta y se yergue es aparentemente aquel que —invitados por la evidente antropomorfización— después de mucho meditar resuelve un problema y modifica su conducta; es decir, deja de lado su desenvolvimiento habitual (horizontal y circular) para convertirse en la unidad. Por lo tanto, y tácitamente, todo 0 (eje horizontal) puede ser un 1 (eje vertical). Este es precisamente el fenómeno sobre el que tratan de ilustrarnos estos versos: no existe auténtica diferencia cualitativa entre el 1 y el 0. En este punto tampoco convendría dejar de lado, sin embargo, la intención jocosa que encontrábamos para los versos inmediatamente anteriores. Los versos 14-16 pueden ser —estilizada al máximo— una microdramatización, una verdadera pieza de enredo, donde 1 es el hombre y 0 la mujer, y donde no sería conveniente —para el buen funcionamiento de la relación— la supremacía de ninguno de ellos.

En definitiva, estar dormido o despierto, ser tonto o lúcido —estar en un eje u otro de las coordenadas— en última instancia sería lo

poema XIV. Presencia paterna, por lo demás, que ha sido rescatada, entre la supuestamente abrumadora imagen materna en la poesía de Vallejo, y puesta de relieve por la estilística cuantitativa. Es un aporte fundamental de Meo Zilio a la crítica vallejana, aunque cabe señalar, asimismo, que no es en *Trilce* sino en *España, aparte de mí este cáliz* donde esta imagen paterna pareciera tornarse predominante (1996: 646).

<sup>37</sup> Aunque, desde otra perspectiva de lectura, tenga cierta analogía y complemento a la nuestra, lo que dicen Marco Martos y Elsa Villanueva sobre este poema: «Los versos 13-16 señalan reiteradamente los peligros de una nueva entrega. Un número llama al otro; mencionar el 1 (uno), (grafismo masculino), es anunciar también la serie, la prolongación. Además dar 0 (cero), (grafismo femenino), es invitar al 1 (uno) a la comunicación amorosa» (1989: 67). Como vemos, se trata de una lectura semántica e icónica que, creemos, es fundamental para trascender el espíritu de la letra —el valor denotativo— de los números, al menos para el caso de *Trilce*.

mismo. La única manera de escapar de este *fatum* de trascendencia y eternidad, y de intentar, más bien, vivir lo inmediato y lo concreto sería permanecer siendo 2, pero no DOS como meros individuos o dígitos mensurables (desde nuestra lógica, de por sí ya alineados en principio al eje vertical, aunque, finalmente —y por acción del movimiento circular—, al horizontal), sino como dos totalidades («masas») el uno para el otro entre los amantes, dos plenitudes, dos círculos ligados pero diferentes;<sup>38</sup> no meros vectores, a la larga, de una misma coordenada. Tal como no lo son el «guano» o la «lluvia» (masas) —de «Trilce I» y «Trilce LXXVII»— respecto del «mar», o el sol respecto de la tierra, o esta respecto de la luna, o —tal como deberían serlo según el poema— un corazón respecto de otro en la pareja humana: «Ah grupo bicardiaco» (v. 17).

### Trilce LXIX

Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes  
 docentes! Qué inconsolable, qué atroz  
 estás en tu febril Solana.  
 Con tus azadones saltas,  
 5 con tus hojas saltas,  
 hachando, hachando en loco sésamo,  
 mientras tornan llorando las olas, después  
 de descalzar los cuatro vientos  
 y todos los recuerdos, en labiados plateles  
 10 de tungsteno, contractos de colmillos  
 y estáticas eles quelonias.  
 Filosofía de alas negras que vibran  
 al medroso temblor de los hombres del día.

<sup>38</sup> Puede resultar pertinente considerar esta correlación de círculos como una utopía, como un ideal; como algo aún no realizado o virtual. De esto darían cuenta en *Trilce*, por ejemplo, un término icónico como el «ovario» del poema IV; pero, sobre todo, la elocuente no inclusión en este libro del número 8 (Fernández 1980: 250). Este sería un símbolo aún por realizarse en Vallejo, algo que no tendría correlato en la realidad ni palabras en la poesía y sería, eventualmente, objetivo de su búsqueda e insatisfacción. Es el único número, de los que contienen el círculo —señalado en la o— entre los primeros doce dígitos (UNO, DOS, CUATRO, CINCO, ONCE y DOCE), irreductible a un solo cero: OCHO; icono poderoso, entonces, símbolo de plenitud.

- 15 El mar, y una edición en pie,  
en su única hoja el anverso  
de cara al reverso.

El poema LXIX es el texto más explícitamente marino de todo el libro. Ya la crítica se ha manifestado ampliamente sobre él. Julio Ortega nos dice, por ejemplo: «La sabiduría del mar radica finalmente en su propia condición: ser una unidad que liga su frente y su envés; imagen de la unidad porque concilia la contradicción, por eso es “docente”. Y, no obstante, el mar es inconsolable y atroz: también su lenguaje persigue abrir una puerta en las fronteras, y esa agonía es su lección profunda» (1991: 322). E incluso se ha considerado su aspecto icónico. Dice Coyné: «Si bien en [Trilce] 69 el mar es nombrado desde el comienzo y percibimos el movimiento de sus olas y oímos su llanto, las palabras de pronto parecen escapársenos, luego las letras, hasta que el espasmo se detiene en “estáticas eles quelonias” (sustantivada la letra cuyo nombre más se parece a la ola» (citado en Ortega 1991: 322). Otras imágenes de las olas o el movimiento marino serían «azadones» (v. 4), «hachando [de hacha] en loco sésamo [o conjuro, a manera de la voz mágica de *Las mil y una noches*]» (v. 6), «alas negras que vibran/ al [...] temblor de los hombros del día» (v. 12-13). Este último verso revela asimismo la vocación aérea del mar, la atracción que sobre aquellas «alas» (ondas marinas) ejerce el cielo (la luz de la mañana o, más bien, del mediodía si interpolamos la imagen del proceso de nacimiento de un ser, primero va la cabeza, luego los «hombros», etc.). Sin embargo, nosotros quisiéramos advertir que en su última estrofa (vv. 14-16) el mar, desde nuestra óptica el 0 por antonomasia, sufre la misma metamorfosis que ya señalábamos en el poema V; es decir, se pone «en pie», se vuelve 1 (símbolo de la unidad). De esta manera, lo que se pone «en pie» (o se «para» como la «península» de *Trilce I*), finalmente, también es una pareja abrazada uno de cara al otro («anverso» y «reverso»), íntimamente vinculada. Y, claro está, a la cual no podemos verle los rostros, no podemos identificarlos; de los que solo podemos conocer sus pieles o, dicho con más propiedad, su no delimitada desnudez.

De aquí que el mar como piel o superficie, como espejo, también sea característico de *Trilce*: «Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del cénit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele» (LXXV). Es decir, el mar como puro significante cuyo contenido desconocemos.<sup>39</sup> En este sentido, asimismo, podríamos decir que el lugar predilecto de Vallejo en este poemario es la ribera, la playa;<sup>40</sup> a diferencia del *Polifemo* de Góngora que incluye también el mar de las profundidades (Neptuno, «monarca de esas grutas hondas», leemos en el verso 403) (Rivers 1979: 229) y que, sobre todo, enfatiza mucho más que el poeta peruano el aspecto bienhechor, materno del mar (Doris). Es decir, mientras el poema del cordobés funciona metafóricamente como una hoja de vida, hechos que se comprenden a la luz de una acendrada experiencia, en *Trilce*, más bien, subsiste como un espíritu adolescente, travieso, esencialmente rebelde y en plena búsqueda. No debemos soslayar este aspecto vital del poeta, pero sin ceñirnos en demasía —como hace Espejo Asturizaga (1965)— al anecdótico. Más bien, la crítica vincula aquel aspecto vital de los textos de Vallejo, por ejemplo, al dadaísmo: «lo más fresco de *Trilce* surge del ejemplo dadaísta» (Wilson 1988: 107), o al «cultivo deliberado de la inseguridad» propio del vanguardismo en general (Rowe 1988: 298). Aspecto que, aunque no de modo irrefutable, esta misma crítica aprovecha para marcar diferencias entre Vallejo y, verbigracia, su contemporáneo Neruda.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Esta condición 'membranosa' del mar en *Trilce* justifica y apoya su lectura desde una perspectiva icónica: observar cómo la forma se hace significativa.

<sup>40</sup> El mar de Venus o el mar del erotismo tan presente en *Trilce*. Palemo («amante nadador», leemos en el *Polifemo*) es también uno de los dioses tutelares de este libro.

<sup>41</sup> Al respecto, Saúl Yurkievich nos brinda una interesante reflexión: «el surrealismo salvaguarda lo mítico, lo mágico, lo místico, lo misterioso y, en esta dirección, prolonga el vector romántico-simbolista. Mientras que el surrealismo presupone un retorno reparador al orden preindustrial, el dadaísmo decide enfrentar el menoscabo provocado por el nuevo contexto urbano y la sociedad de masas [...] los dadaístas saben que tienen que obrar en el vacío, con horizonte clausurado y al borde del precipicio [...]. Si Pablo Neruda inaugura en la poesía hispanoamericana la alucinada videncia que los surrealistas preconizan, la actitud dadaísta está representada por la movilidad icónica y la mutabilidad verbal, por las torsiones de César Vallejo» (1992: 27-28, subrayado nuestro).

## Trilce LXXVI

- De la noche a la mañana voy  
sacando la lengua a las más mudas equis.  
En nombre de esa pura  
que sabía mirar hasta ser 2.
- 5 En nombre de que la fui extraño,  
llave y chapa muy diferentes.  
En nombre de ella que no tuvo voz  
ni voto, cuando se dispuso  
esta su suerte de hacer.
- 10 Ebullición de cuerpos, sin embargo,  
aptos; ebullición que siempre  
tan sólo estuvo a 99 burbujas.  
¡Remates, esposados en naturaleza,  
de dos días que no se juntan,
- 15 que no se alcanzan jamás.

Otras muy significativas relaciones entre las proporciones o los números y el mar las podemos también observar en la «equis» (X), un poderoso icono trilceano presente en el penúltimo poema de *Trilce* («De la noche a la mañana voy/ sacando lengua a las más mudas equis», vv. 1-2) y el poema XI (vv. 1-3):

- He encontrado a una niña  
en la calle, y me ha abrazado.  
Equis, disertada, quien la halló y la halle,  
no lo va a recordar.
- 5 Esta niña es mi prima. Hoy, al tocarle  
el talle, mis manos han entrado en su edad  
como en par de mal revocados sepulcros  
Y por la misma desolación marchóse,  
delta al sol teneblosa,
- 10 trina entre los dos.  
«Me he casado»,  
me dice. Cuando lo que hicimos de niños  
en casa de la tía difunta.  
Se ha casado.
- 15 Se ha casado.

Tardes años latitudinales,  
 qué verdaderas ganas nos ha dado  
 de jugar a los toros, a las yuntas,  
 pero todo de engaños, de candor, como fue.

Américo Ferrari, en la edición crítica *Obra poética. César Vallejo*, concluye que para ambos casos la «X» representa a mujeres insulsas (1996: 271). Nosotros pensamos, más bien, que en el poema XI, incluso dispuesto sobre la página —entre la segunda y la tercera y última estrofa— a la manera de una «X», esta es un icono envolvente de todo el texto, un gráfico y, a su vez, un símbolo que representa, por ejemplo, a «La cruz de San Andrés: unión de los dos mundos, superior e inferior» (Cirlot 1969: 162). Por lo tanto, su rotación (X) está asociada al 0 (al mar),<sup>42</sup> que es una manera de entender, por ejemplo, para las cuatro estrofas que lo integran, su vaivén temporal: vv. 1-4 (Presente-Pasado-Futuro) [primera estrofa]; vv. 5-10 (Presente) [segunda estrofa]; vv. 11-15 (Pasado-Presente) [tercera estrofa]; vv. 16-19 (Presente-Pasado) [cuarta estrofa], con este último esquema de temporalidad definiendo de modo recurrente el poema. Asimismo, se nos invita a ver simbolizada la cruz de San Andrés ya que, desde cierto punto de vista, el recuerdo trae al mundo exterior (la vigilia) lo que ya estaba muerto (los hechos del pasado) o enterrado (el inconsciente); figurativamente, el recuerdo trae al mundo de arriba lo que pertenece al de abajo.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Muy sugestivamente, de la unión del aspa (X) y el círculo (0) «se obtiene la rueda, que es el símbolo más universal del centro y del ciclo de las transformaciones» (Cirlot 1969: 232).

<sup>43</sup> Resulta sumamente provocador vincular esta oposición Arriba-Abajo con la cosmogonía quechua: «[...] ella ordena todas las coordenadas del universo social y material» (Lienhard 1991: 327). En este sentido, la X no es sino otra simetría puesta a girar en *Tilce*. Sin embargo, podemos traer a colación otro vínculo conceptual, si no tan específico, no menos pertinente y que relaciona esta obra del poeta peruano con la del último José María Arguedas. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, según apunta José Luis Rouillón: «Escobar distingue dos ejes que se cruzan en la obra. Uno es “el eje vertical” del mito, expresado en los Zorros, que representan el arriba y el abajo. Otro, “el eje histórico” que se actualiza en el discurso de su obra narrativa» (citado en Lienhard 1991: 341).

Algo análogo ocurre en el poema LXXVI. Si la «equis» (X) en lo fundamental representa lo monótono —el círculo (0), el ciclo de las olas marinas— elocuente u oculto en la vida diaria («las más mudas equis», v. 2), es evidente que, por lucidez y desacuerdo existencial, el yo poético le esté permanentemente «sacando la lengua»;<sup>44</sup> es decir, retando y burlándose de este símbolo, tomando distancia de él. En este sentido, en los siguientes dos versos (segunda estrofa), el mismo yo poético se apoyará en otro personaje (al que se califica de «puro») y en el hecho de «mirar» para sentar diferencia respecto de aquella monotonía o involuntario destino: «En nombre de ella que no tuvo voz/ ni voto, cuando se dispuso/ esta su suerte de hacer» (vv. 7-9), verbo, este último, que resuena SER.

En Vallejo, lo 'puro' tiene un enorme prestigio y, aparte de este verso, solo lo encontramos otra vez en el poema XLII, curiosamente en relación a otra «Pura» («Pura/ búscate el talle./ ¡A dónde se han saltado tus ojos!», vv. 14-16); en el poema LIX, estableciendo un paralelo e imprimiendo una carga utópica a los «Andes» frente a la costa o al mar («Pacífico inmóvil, vidrio, preñado/ de todos los posibles./ Andes frío, inhumanable, puro./ Acaso. Acaso» [vv. 6-9]); y, muy ilustrativamente, en el poema LXXIII, calificando al «absurdo»: «Absurdo, sólo tú eres puro» (v. 11). Acaso porque aquella unidad léxica significa literalmente: 'Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido' (*Diccionario de la Lengua Española*). Así, en el «mirar» están implícitos los ojos, que son dos; número que está asociado o es consecuencia de lo «puro» en

<sup>44</sup> Gesto infantil, aunque no menos blasfematorio —tratándose, una «equis», de una 'cruz' muda o que no responde a los requerimientos humanos—, que Bernardo Gicovate fue el primero en plantear como objeto de estudio. Según este crítico, «la obra poética de César Vallejo tiene un aspecto de infantilidad expresiva que debe estudiarse» (1970: 417). En su trabajo anticipatorio, Gicovate ilustra con algunos ejemplos que van desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*. De los que pertenecen a *Trilce* queremos destacar uno que ilustra nuestro punto y que, a su vez, se conecta con un aspecto fundamental de lo que en nuestro trabajo observaremos cuando estudiemos el poema XV («España, aparta de mí este cáliz») del mismo poemario póstumo: «el mismo Vallejo se ha adentrado en su infancia hasta el punto de olvidarse de su deber de escritor: "Madre dijo que no demoraría" [*Trilce* III], v. 14], continuábase diciendo el niño y hablándole a sus hermanos» (1970: 420).

este poema: «En nombre de esa pura/ que sabía mirar hasta ser 2» (vv. 3-4). Se nos presenta, entonces, una compañera a la que se le reconoce un misterio o extrañeza esencial (tercera estrofa), pero que, al mismo tiempo, esta no se hace cuajar del todo en el poema: «sólo estuve a 99 burbujas» (v. 12). Esta inminencia entre lo que está a punto de separarse, pero finalmente está unido; esta virtualidad o primicia añorada, pero que no se consuma («Contra ellas seríamos contigo, los dos,/ más dos que nunca», poema XVIII, vv. 10-11), es lo característico de la última estrofa del poema: «Remates, esposados en naturaleza,/ de dos días que no se juntan,/ que no se alcanzan jamás». «Esposados» —no liberados y plenos, no un «absurdo» el uno para el otro, tal como en el poema V— alude a la actual condición de la pareja humana. Ahora la disposición física de los ojos en el rostro (vv. 14-15) refuerza icónicamente este concepto que, dicho sea de paso, también nos trae la imagen del número OCHO, icono sobre el que ya hemos especulado en este trabajo.

Pareciera que la lucidez de Vallejo, su apuesta, nos va invitando a imaginar otro tipo de plenitud, la que posee, por ejemplo, una «Pura». Alguien que es más que su sola individualización; alguien cuyas ventanas del alma se nos figuran como separadas del rostro, presentes y ausentes en él, y que tiene acceso simultáneo a experiencias diferentes, a ámbitos o mundos distintos. En fin, sorpresa o testimonio que el yo poético nos deja traslucir en la interrogación-exclamación del verso: «¡A dónde se han saltado tus ojos!» (XLII, v. 16). Plenitud que asimismo estamos invitados a visualizar en el poema «Masa», esencialmente símbolo de otra historia, otra «Era» («Trilce II»); en el cuestionamiento del prestigio unilateral de lo vertical (crítica a la metafísica y a la teología) al considerarlo solo como uno de los ejes móviles de toda coordenada («Trilce V»); en el desafío que implica la concepción de que —tal como la lluvia bienhechora— se crece para abajo: «¿No subimos acaso para abajo?» («Trilce LXXVII», v. 17). También, en el hecho de que una X girando sea un círculo y, desde cierto punto de vista, también un macrocosmos (desde «La araña» y «Los dados eternos» de *Los heraldos negros*) y un microcosmos: el hombre mismo —con sus contradicciones de todo tipo— rotando en el espacio abierto.

En realidad, la X en este libro, tratando de sintetizar y deslindar sus implicaciones, estaría, digamos, en función de 0: rueda, mar («Pacífico [...] preñado/ de todos los posibles», LIX, vv. 6-7), metamorfosis, mitología; y en función de T: la cruz (Cristo), como Cirlot, de alguna manera, ya nos lo había informado. Esta es la dualidad y ambigüedad inherente a todo este poemario: por un lado la frescura y la travesura vinculadas al dadaísmo y a Venus y, por otro, el remanente de la tristeza o la gravedad que vienen desde *Los heraldos negros*.<sup>45</sup> Son ambos aspectos los que confluyen en este poemario, y que desautorizan cualquier acercamiento crítico que solo privilegie uno en desmedro del otro.<sup>46</sup> De este modo, tendríamos que matizar, por ejemplo, afirmaciones tan categóricas como: «El de Vallejo no es un tiempo vertical (éxtasis, idealismo romántico, estética trascendental, surrealismo), es

<sup>45</sup> Tarde u ocaso «melancólicos» ya en el poemario de 1918.

<sup>46</sup> En realidad, el movimiento circular de la X, a la manera de un molino, estaría comprometiendo varios niveles fundamentales de *Trilce*, entre estos, el temático y retórico. Respecto al primero, por ejemplo, en el integrar, tal como ya hemos visto, lo consciente y lo inconsciente en su discurso. Sin duda para Vallejo, tal como para Freud o Lacan: «el yo no es siempre más que la mitad del sujeto» (Azouri 1995: 88). Otro aspecto temático aglutinado sería el cultural, el de ser su óptica la de la transculturación, aunque «Aquí, el referente no es el mundo indígena. Sin embargo, se pueden comprobar influencias de las culturas indígenas precolombinas como fragmentos de sus mitologías y su oralidad primaria» (Bueno 1996: 43). Precisamente es este último rasgo cultural en *Trilce* el que, ya a nivel retórico, le otorga su peculiar capacidad performativa: «Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción» (Pacheco 1992: 39), y permite incluso al predominante soliloquio que define este poemario no perder su capacidad convocatoria: «Este salto [desde *Los heraldos negros* a *Trilce*] a una irracional mitología del dolor andino lo realiza Vallejo sin perder, por el contrario, perfeccionando su actitud conversacional [...] que ahora está tratada como un *leitmotiv*, es decir, como recurso auditivo a la vez que como factor de sugerencias. Es una fórmula de encantamiento [ej. “Un poco más de consideración”, I]» (Alegría 1966: 30). Asimismo, esta confluencia de oralidad y escritura explica la importancia de la lengua coloquial y de la atención puesta al diccionario por parte del autor; como también el empleo de arcaísmos y la creación de neologismos, abundantes ambos, revela la confluencia de tiempos en este libro (Mazzotti 1990: 171-172). Incluso, y con esto de ninguna manera agotamos los posibles paralelismos, en la X de *Trilce* confluyen el tono trágico y el humor.

horizontal (cotidiano, fragmentario)» (Yurkievich 1973: 41). En realidad, como estamos tratando de demostrar, no sería exactamente solo lo uno ni lo otro. O lo que de modo sumario Jean Franco apunta de su poesía: «lleva a cabo como una dramatización de la destrucción» (1975: 134). Esto, tal cual, tampoco es necesariamente exacto.<sup>47</sup>

Eso sí, y con esto justificamos nuestro acercamiento metodológico, lo único que podríamos ir generalizando es que en la base misma de la poesía de Vallejo existe la conciencia de «una distancia entre el sentido y las palabras, que explican más que implican, que representan en abstracto en vez de figurar en concreto» (Ferrari 1986: 40). Este anhelo de lo «concreto» es también, sin duda, un concepto pertinente para entender su poesía. Aunque refiriéndose sobre todo a los denominados «poemas de París», Julio Ortega resume: «porque el mundo ha perdido su sustancia, su materialidad viva, alienados como estamos de la sabiduría de lo concreto» (1992: 5). Esto, a su vez, traducido a términos más amplios y contextuales, nos haría leer *Trilce* como:

La famosa consigna fundadora de la fenomenología de Husserl que decía «a las cosas mismas» es el postulado filosófico de lo que buscaron el «vanguardismo» [...]. Para los «vanguardistas» expresionistas y dadaístas citados [Gottfried Benn y Hugo Ball], esa filosofía que había hecho invivible al mundo era la sociedad burguesa, era el mundo de las máquinas. [...]. La «realidad» «real», esta tautología que buscaban, no era religiosa en el sentido confesional o eclesiásti-

<sup>47</sup> Aunque a nuestro entender sea muy interesante, aunque no menos polémico, hablar sobre la poesía de Vallejo en términos de «dramatización»; en otro lugar la misma autora señala: «[Respecto a *Trilce*] Vallejo no construye una máquina para la liberación sino un mini-teatro en el cual el sujeto actúa su propio drama. Le será difícil, por tanto, pasar de este desengaño necesario a una visión socialista. No es de sorprenderse que en *Poemas humanos* casi no se vislumbre la sociedad utópica ni que, dada su crítica a la «autoridad» paterna, su aproximación más cercana sea la «madre» España» (Franco 1981: 63). Como podemos observar, la posición de Jean Franco en cuanto alude al género literario que podría definir a *Trilce* es muy interesante. Nuestro trabajo lo ha adaptado y, en este sentido, tiene una deuda con esta autora. Sin embargo, también es palpable que ella no ha captado o entendido la sátira en *Trilce* que, como bien dice Rafael Gutiérrez-Girardot, le otorga a este libro su «valor específico» y evita considerarlo «falsamente como un callejón sin salida» (véase la nota 57).

co, sino una radicalidad en el sentido de arraigo y raíz, de *religatio*, de «comunió». (Gutiérrez-Girardot 1993: 57)

Citando a este mismo estudioso, probablemente enmarquemos este «anhelo» en su dimensión filosófica mayor: «Una teología materialista, una mística sin Dios que, sin embargo, se fundan en la esperanza de la revelación y de la redención, es decir, en dos conceptos teológicos judeo-católicos, no implica una invitación a renovar y actualizar el dogma y el culto religiosos. Son, más bien, una respuesta peculiar al nihilismo que determina la filosofía y el pensamiento occidentales, al menos desde Hegel e indudablemente desde Nietzsche (1993: 71).

#### Trilce XIV

Cual mi explicación.

Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

5 Esa goma que pega el azogue al adentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

10 Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles.

Este esquema que vamos esbozando —la relación motivada entre los números y el mar en *Trilce*— asimismo ilumina, creemos, textos «difíciles» al interior del libro y que, en apariencia, no tienen ninguna relación con el agua o el mar. Así, por ejemplo, el poema XIV, que según

Alberto Escobar «debe ser visto como un poema clave, si no del libro entero, sí cuando menos para iluminar la actitud del yo» (citado en Ortega 1991: 91). Son 11 versos libres dispuestos a la manera de cuatro estrofas, la primera y la última formada cada una por dos versos divididos por un espacio simple; las otras dos estrofas constan de tres (vv. 3-5) y cuatro (vv. 6-9) versos respectivamente. Existen dos registros muy marcados, uno, podríamos decir, literario-abstracto y otro, coloquial-concreto. Este último se nota en la estrofa final: «Pero he venido de Trujillo a Lima./ Pero gano un sueldo de cinco soles». Ambos versos, paradójicamente, son endecasílabos. El poema concluye con el sustantivo «soles» que guarda relación, evidente, con el astro rey y con la moneda oficial peruana (desde hace unos años, nuevos soles). Veremos, enseguida, que la primera estrofa tiene también una implicación solar y, sobre todo, cada uno de los versos que presiden las estrofas segunda (v. 3) y tercera (v. 6). De antemano, podríamos decir que en este poema, muy semejante al LXIX, están presentes —como veremos— el mar y el sol simultáneamente, con este último, aunque tácito, como elemento agente, y con un relieve o protagonismo mayor que en el poema LXIX. El sol será equivalente al Dios padre que entreveíamos en nuestro análisis del poema V.

Según Espejo Asturrizaga, este poema fue escrito en Lima, probablemente durante el verano de 1921 (1965: 114). Los dos primeros versos los podemos leer como el anuncio de la presentación de un espectáculo (externo), pero del que se va a conocer o ya se conocía, lamentablemente, su moraleja (correlato interno). «Cual mi explicación» (v. 1), lo podemos leer entonces: 'Tal como me lo explico o tal como me lo explique'; es decir, existe de entrada una ambigüedad o simultaneidad de tiempos, típica de *Trilce*.<sup>48</sup> En «Esto me lacera de tempranía» (v. 2), el adverbio sustantivado, «tempranía», tiene por lo menos dos connotaciones importantes; en cuanto al espectáculo externo, es una marca temporal (temprano) que implícitamente nos informa de la presencia

<sup>48</sup> Meo Zilio puntualiza al respecto: «la temporalidad vallejiana se coloca en una línea de *continuo presente*, de estupor siempre actual, por lo que el pasado y el mismo futuro se hacen, ellos también, presentes y hasta se vuelven intercambiables» (1996: 636).

del sol. En cuanto correlato interno de ese espectáculo, asume el significado de 'lucidez prematura' y, desde esta perspectiva, podríamos glosar todo el segundo verso: 'Esto [aquel espectáculo] del que soy prematuramente lúcido me hiere'. Esta segunda connotación es análoga o guarda un paralelo con «Me moriré en París con aguacero,/ un día del cual tengo ya el recuerdo» —versos de «Piedra negra sobre una piedra blanca», en *Poemas Póstumos*, que fueron una premonición o visión anticipada de la propia muerte del poeta—.

Los versos 3 al 9 son visualmente el despliegue de ese espectáculo: la contemplación del mar y el sol desde la playa. El modo mismo en que están distribuidos estos versos desde el margen derecho nos invita a contemplar una resaca: movimiento en retroceso de las olas después de que han llegado a la orilla. En este sentido comprendemos el acierto del doble espacio entre los versos 2 y 10 de este poema, que colaboran en el logro de aquel efecto visual. «Esa manera de caminar por los trapecios» (v. 3) no sería sino una imagen en la que el sol recorre —iluminándolas— las olas del mar, y donde «trapecios» son, icónicamente, esas masas de ondas marinas o esas olas sobre las que aquel elemento agente, implícito en este verso, camina.<sup>49</sup> En el poema LXIX («Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes/ docentes! Qué inconsolable, qué atroz/ estás en la febril solana») se encuentran también las imágenes que siguen (vv. 4 y 5), que son, desde nuestro punto de vista, estróficamente dependientes del verso anterior (véanse las sangrías al margen izquierdo). Así, «Esos corajosos brutos» [«los trapecios», las olas] se precipitan como si no fueran de verdad [«como postizos»], como si no se fueran a hacer daño al chocar contra la arena o la piedra de la playa. «Esa goma [la fuerza gravitacional de la Tierra] que pega el azogue al adentro [la cresta blanca de las olas hacia el fondo, hacia la misma masa marina]» (v. 5). El «azogue» es mercurio, y este es blanco y líquido —e icónicamente análogo— a la espuma de las olas, sobre todo si es que está iluminado, como es el caso, por la luz solar. En estos

<sup>49</sup> Es importante señalar que en «*Trilce*, la mañana [por tanto el sol] no es un suceso cronológico, sino que está "animada" [ejemplos en *Trilce* II, III, VI, VIII, XVII, XXIII, XLV, LXIII, LXIV y LXXVI]» (Lema 1991: 242-244).

dos últimos versos, entonces, y a pesar de la presencia implícita del sol, el papel protagónico lo tiene el mar.

«Esas posaderas sentadas para arriba» (v. 6) abre la tercera estrofa y tiene como personaje principal nuevamente al sol. La redondez de unas nalgas, paródicas o burlonas,<sup>50</sup> significativamente dibujan también el número 0. Pero este es ahora un círculo en lo alto, lugar prestigioso en *Trilce*, cuya luz —en relación con «posaderas»— es equivalente al «guano» del «salobre alcatraz» del poema I, materia, asimismo, altamente positiva en el poema XIV. Círculo de arriba, cíclico como el mar; paralelo a este y significando cualitativamente otra cosa, a pesar de la ironía o travesura implícita en el verso. Aparición, manifestación repentina, asombro que el yo poético evoca revelándonos complicidad o familiaridad con lo Otro (el sol), trato campechano, humorada entre adolescentes: el astro rey mostrándole el trasero al mar,<sup>51</sup> a la manera en que el yo poético, en otro texto, le iba «sacando la lengua a las más mudas equis» (LXXVI). Aquí el gesto es lo más importante, no el acto en sí mismo (mostrar las «posaderas»); actitud que debemos rescatar y poner de relieve también en el verso 3, donde no se trata solo del «caminar», sino que se pone énfasis en el modo: «esa manera». Tenemos, entonces, en lo alto, un 0 (el sol) que es perpendicular respecto a otro (el mar cíclico o la Tierra que rota, de la cual aquel es aquí su sinédoque), en lo bajo. Ambos espacios son independientes y cualitativamente distintos el uno del otro. Los versos números 7, 8 y 9 alternativamente, y en conjunto, aluden al carácter circular, fatal, ineludible del mar; retoman —en la lógica que vamos encontrándole a este poema, y respecto a la estrofa anterior— el protagonismo de este último elemento. En la contemplación de la playa el yo poético corrobora, gráficamente, la imposibilidad de ser: «Ese no pude ser, sido»; es decir, de modo figurado, las crestas de las olas y sus espumas inevitablemente

<sup>50</sup> Enrique Foffani nos ilustra sobre la especificidad de la parodia en *Trilce*: «Por un lado, lo que se parodia es todo el discurso sobre el dolor fracturando así su posible hegemonización pero, por otro, se parodia también el discurso poético de *Los heraldos negros*» (1994: 138).

<sup>51</sup> Como en «*Trilce X*», y esta vez con indiferencia (según el yo poético) ya el sol nos las mostraba a nosotros: «Cómo arzonamos, cara a monótonas ancas» (v. 13).

regresan a la superficie y al fondo marinos. Es el conocido juego de ejes, vertical-horizontal, la dinámica de la X actuando otra vez en este poema.

Entre los versos finales 10 y 11, el primero de estos es una constatación que puede funcionar como una pregunta. De este modo se le podría glosar: 'Pero ¿para qué he venido de Trujillo a Lima? si ya sé, ya sabía, lo que iba a encontrar' (ambigüedad temporal, esta vez por el uso del presente perfecto «he venido», análoga a la de la primera estrofa). Es, por un lado, el correlato interno del paisaje marino, del *fatum* de su circularidad en la intimidad del yo poético a pesar del traslado de escenario o ciudad; pero, también, la experiencia palpable de la zozobra en un paisaje —el de Trujillo— que se ha desplazado a las calles de Lima: «Pero gano un sueldo de cinco soles» (v. 11). Una vez yuxtapuesto el campo semántico 'moneda' a este último verso, intensifica aquella zozobra por la referencia a lo mísero del 'sueldo'; y, asimismo, torna relevante la relación anagramática de las palabras 'suelo' y 'suel(d)o'. En esta aparente inversión del significado positivo del Sol (amigo del yo poético que vela desde lo alto) se mantiene la connotación original. Entonces, la proliferación del astro rey en «cinco soles», en vez de ilustrar necesariamente la aguda miseria del yo poético, puede estar —a otro nivel— revelándonos todo lo contrario: la multiplicación e intensificación del apoyo solar hacia aquel. No de otra manera podemos entender la elección de la conjunción adversativa «Pero» entre los versos 10 y 11, en vez del lógico empleo de la conjunción copulativa: «Pero he venido de Trujillo a Lima./ Y [Pero] gano un sueldo de cinco soles».

La conjunción adversativa al inicio del último verso nos brinda la pauta, por definición, de que estamos ante 'un concepto que se contrapone a otro diverso o ampliativo del anterior' (*Diccionario de la Lengua Española*). Por lo tanto, si bien es cierto que el verso 11, por un lado, subraya la ubicación del yo poético de lleno en el plano horizontal, recibiendo supuestamente un salario ridículo y bastante afrentoso; por otro lado, y a pesar de ubicarse en el plano horizontal (léase circular o marino), experimenta una plenitud que le viene de lo alto. Gana ya no uno —como el que contempla al comienzo del poema iluminando el

mar—, sino ahora nada menos que «cinco soles», poderosísima manifestación de este dios tutelar frente a la zozobra o el caos.

En este sentido, además, podemos leer los versos 7, 8 y 9 como el positivo testimonio, por parte del yo poético, del «absurdo» (v. 8), como una promesa que se le cumplió, como un clímax análogo, por ejemplo, al de la experiencia mística tradicional: «Ese no puede ser, sido./ Absurdo./ Demencia». Y, por último, en este sentido también, el verso número 2 de «Trilce XIV»: «Esto me lacera de tempranía», guardaría estrecha relación semántica con un «que muero porque no muero» (San Juan de la Cruz) o algún otro oxímoron frecuentísimo en la literatura ascetico-mística cuando se describe el éxtasis o la «noche de los sentidos» (Marchese y Forradellas 1986: 304).

Por otro lado, pensamos, no es una mera casualidad que en el poema inmediatamente anterior (XIII) se conjuguen en el sol —implícito nuevamente en este texto— similares características positivas:

- Pienso en tu sexo.  
 Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,  
 ante el ijar maduro del día.  
 Palpo el botón de dicha, está en sazón.
- 5 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
- 10 de Dios mismo.  
 Oh Conciencia,  
 pienso, sí, en el bruto libre  
 que goza donde quiere, donde puede.  
 Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
- 15 Oh estruendo mudo.  
 ¡Odumodneurtse!

En «Pienso en tu sexo /.../ ante el ijar maduro del día» (vv. 1 y 3), ya no es la mañana o el amanecer (la «tempranía» de «Trilce XIV»), sino un sol «maduro» (de la tarde o del crepúsculo) el que acompaña

—porque está «ante» o en presencia de— la felicidad del yo poético: «Palpo el botón de dicha, está en sazón» (v. 4). «Sexo» o «botón», entonces, otro círculo (0) que, asimismo como el sol, nos permite acceder a la «dicha», satisfacer el deseo. A ambos corresponde, entonces, la misma alabanza al final del poema: «Oh, escándalo de miel de los crepúsculos./ Oh estruendo mudo./ ¡Odumodneurtse!» (vv. 14-16). Es más, al «sol» y al «botón» corresponden cada una de las caras de este espejo (vv. 15 y 16). La primera de ellas articulada con el lenguaje del «seso» o de la razón («estruendo mudo»); la segunda («¡Odumodneurtse»), desarticulada en la expresión del «sentimiento» (v. 5) o del «bruto libre» (v. 12). Una, vinculada a una experiencia plástica común, exterior y pública («los crepúsculos»); otra, vinculada también a una experiencia común, pero íntima, que es la del encuentro con la amada. Ambos son espacios de amor para el yo poético.

Tal como en «Trilce I», una grata experiencia exterior es paralela y equivalente a otra interior: el ave sagrada que defeca en el espacio abierto, finalmente, también lo hace sobre un «insular corazón». Además, en contraste con lo que ocurría en *Los heraldos negros*, en estos dos poemas de *Trilce* la tarde o el «crepúsculo» adquiere un valor positivo. La diferencia estribaría en que, para el caso de «Trilce I», sobre todo lo escuchamos («seis de la tarde DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES»); la riqueza cromática del crepúsculo se adhiere al sintagma en mayúsculas que, a su vez, parecería semejar la banda del horizonte. En el caso de «Trilce XIII», literalmente lo palpamos y lo gustamos («miel»), tal como hace el amante con la amada («Palpo el botón de dicha, está en sazón», v. 4). Lo musical o sonoro queda implícito aquí, inarticulado por la pasión, susurrándose apenas con la interjección «Oh» de los versos 11, 14, 15 y, fundida con la vocal O, en el verso final: «¡Odumodneurtse!». Semejante O tan contrapuesta al «ataúd» de *Los heraldos negros*.

## CONCLUSIÓN

Es evidente que aún quedan por analizar poemas importantes de *Trilce* y por indagar, aún más, en la pertinencia de la lectura aquí ensayada.

Pero, a pesar del escaso corpus trabajado, creemos que hemos brindado suficientes atisbos sobre la productividad de nuestra propuesta. Fundamentalmente nos hemos abocado a la adecuación de una lógica radial —no binaria, que es, por ejemplo, el sustento de la estilística cuantitativa de Meo Zilio (Ferrari 1996: 641)— y metamorfoseante para entender el cambio y proliferación numérica en este poemario. De este modo, hemos encontrado una relación muy motivada entre los números y el mar. Como se recordará, partimos de la observación de un detalle tan elemental como la exclusión del cero entre los guarismos estudiados por la crítica —al menos, de aquel número considerado como icono y símbolo del mar.

Nada se puede decir de manera terminante en cuanto a la poesía de Vallejo y, menos, respecto a *Trilce*. Hasta los repertorios o proporciones de la estilística cuantitativa, aparentemente tan objetivos, pueden variar —aumentar o disminuir— según adoptemos una perspectiva analógica y dinámica en el análisis del texto. Mucho menos es sostenible cualquier otro enfoque autoritario, tal como lo ilustra nuestra explícita —aunque breve— polémica con la crítica en varios pasajes de este mismo trabajo.

Lo que nosotros hemos intentado es un acercamiento analítico que toma en cuenta el desplazamiento, la inversión y la metamorfosis de sus unidades; en este caso específicamente de algunas de ellas: los números en relación con el mar. César Vallejo no solo se vale del lenguaje como un alfabeto, un conjunto discreto de caracteres simbólicos, sino también como una serie de iconos, puestos ambos en movimiento y en mutua interacción. Este es el modo en que *Trilce* almacena y distribuye su información, creando un espectáculo cambiante como la vida misma; escenas, asimismo, donde no está ausente a veces la ironía o el humor.

En *Los heraldos negros* predomina la lógica de la inclusión (UNO en el OTRO), y es posible encontrar —implícitos— unos *heraldos blancos*, como a la «tarde» (melancólica) subyace la «mañana» (utópica). El poemario de 1922, por su parte, está en función de un doble cero. Ovidio, el mar, el viaje mítico, es uno de ellos; el otro, y en otro periplo —esta vez hacia lo alto—, Cristo, el Sol, la lluvia o el «absurdo».

Ambos vectores, entonces, el horizontal y el vertical, describiendo su movimiento distintivo y, al mismo tiempo, tocándose uno al otro, aproximándose mutuamente a la manera de un inquietante 8 —graficado en la X, por ejemplo, de la Cruz de San Andrés o del Hanan Pacha, Uku Pacha y Hurin Pacha andinos (Silverman 1994: 134)—, en la misma frontera de una epifanía o de un imposible que supondría la fusión de dichos círculos.

En cuanto marino, *Trilce* es un relato que se fragmenta en personajes, de los cuales los números son sus símbolos; en cuanto lluvioso, es más bien lo no fragmentado, aunque efímero como la lluvia, y que basta con su sola presencia. El modelo de *Trilce* es el Génesis bíblico, texto que nos remite a las aguas en el marco de la creación, pero donde —aludiendo a la idea de Gastón Bachelard sobre la supremacía mítica del agua dulce (1988: 228-237)— el mito más primitivo no sería el del mar, sino el de la lluvia que cae de lo alto, el mismo verbo o la palabra de Dios; mito que, asimismo, sería más universal que el del mar en tanto este solo interesaría a los habitantes del litoral. Frente al relato de raigambre marina —documentado desde la antigüedad—, el relato de la lluvia es aún virtual —viaje desconocido—, y es en este sentido que en *Trilce* subyacería también, finalmente, una utopía de la verticalidad. Aunque habría que advertir, respecto a este punto, que la anamnesis en *Trilce* es de este mundo; el recuerdo de lo «alto» parecería estar en acuerdo con lo «bajo» —atraerse mutuamente— tal como dos categorías andinas que insinúan la amalgama de un orden que fue y que ahora está roto. Dos categorías que buscan encontrar, entre nosotros, una nueva forma de estabilidad.

Si *Trilce* es un relato fragmentado y caleidoscópico (cuyos fragmentos circulan y se metamorfosean), su hilo narrativo será apenas reconocible. En estricto, el yo poético no aprende nada, solo nos comunica que observa un espectáculo, y deja al lector el posible aprendizaje. En medio de este caleidoscopio —pantalla iluminada y parlante— el yo poético, a la manera del teatro de Bertold Brecht, hace que nos acerquemos y, a su vez, tomemos distancia del mar, lo mitifica y desmitifica constantemente. Por lo tanto, lo fundamental en *Trilce* no sería el apropiarnos un libreto o argumento conocidos; la identificación de los ac-

tores —el mar y el sol— sería suficiente. Esto es lo que le interesaría a Vallejo, no el cuento o la moraleja. Saber quiénes son los personajes del relato le bastaría y que, eventualmente y de modo utópico, aquellos pueden montar una obra diferente. Es precisamente lo que no ocurre —enfaticando su dramatismo— en su poemario póstumo donde deben salir (los «niños») a buscar a la madre «España», personaje que ya no está o se ha perdido y que será reemplazado, en su ausencia, por el propio yo poético.

*Trilce*, entonces, pareciera obedecer a una lógica multiradial y ternaria, pero donde el tres (3) no alude tanto a los números como a las dimensiones puestas en juego; esta es la manera por la cual este poemario recrea con el lenguaje un paisaje en movimiento, todo el itinerario cinético de un viaje, del I al LXXVII poema del libro. Poemario tridimensional donde todo está en permanente metamorfosis y movimiento, donde el mar se pone a girar y se convierte en un círculo (0) o en una recta (1). Y donde, reiterándolo, el OCHO (8) parecería estar simbolizando la ligazón o acuerdo entre dos totalidades: la dulce lluvia cayendo sobre la línea horizontal (redonda) de una inmensa agua salada, o como también lo será luego la «Masa» —todo el amor mancomunado del mundo— de pie y en marcha contra la muerte.

### Capítulo III

#### LA POÉTICA DEL NUEVO ORIGEN

##### *La piedra fecundable de los poemas de París (Poemas Póstumos I)*

#### INTRODUCCIÓN

Respecto a la poesía de César Vallejo escrita en Europa (con excepción de *España, aparta de mí este cáliz*), el sujeto de la poesía o yo poético pareciera adoptar cierto tono filosófico o sentencioso presente ya en *Los heraldos negros*; pero, claro está, previamente asumida y asimilada la experiencia de *Trilce*. En los poemas de París (1923-1937) se ha instalado un yo adulto —ya no el joven o incluso el adolescente del libro inmediatamente anterior— que solo en contadas ocasiones deja traslucir su erotismo.<sup>1</sup> Los textos han recobrado también su propia individualidad, esto es, su título. Es obvio que el poeta vive una etapa de síntesis, intuye su propia muerte (cuatro meses después de la fecha del último poema), y escribe su testamento: sus herederos poéticos ya son los «niños» aquí también,<sup>2</sup> aunque esto va a ser más explícito en su libro sobre la guerra civil española.

<sup>1</sup> Por ejemplo, el yo poético llama al acto sexual «temblar en la justa que venero» en el poema aparentemente más erótico del conjunto, «Un hombre está mirando a una mujer» [Ferrari (coord.) 1996: 408]; pero es más bien «Al fin, un monte» [Ferrari (coord.) 1996: 376] el texto más erótico y sexual de todos, comparable en cuanto esta temática a los más intensos y logrados de *Trilce* y, asimismo, uno de los más trilceanos del grupo en su propia escritura. También es muy ilustrativo al respecto «Dulzura por dulzura corazona» [Ferrari (coord.) 1996: 340].

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo: «y, cuando estoy triste o me duele la dicha,/ remedar a los niños y a los genios» («Me viene, hay días, una gana ubérrima»); o este otro texto donde de alguna manera se fustiga la ignorancia de los adultos: «Puesto que un niño veo ahora,/ niño ciempiés, apasionado, enérgico;/ veo que no le ven» («Un hombre está mirando a una mujer») [Ferrari (coord.) 1996: 416 y 408].

Asimismo, como en el poemario de 1918, la presencia significativa de los números es también austera en estos textos; de alguna manera se retoma el paradigma lógico del UNO y el DOS, como a nivel semántico la bisemia. El mar, si no ausente, se halla circunscrito a su denominación; es decir, no es ya el motor del libro como en *Trilce* y ha menguado muchísimo la relevancia de su iconicidad.<sup>3</sup> Digamos, con Pound,<sup>4</sup> que de una fanopoeia (literalmente caleidoscópica) hemos pasado a una logopoeia que tiene en sus indagaciones sobre el universo su más apretado haz de preguntas.<sup>5</sup>

### El libro de la naturaleza

Profesor del sollozo —he dicho a un árbol—  
palo de azogue, tilo

rumoreante, a la orilla del Marne, un buen alumno  
leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca,

5 entre el agua evidente y el sol falso,  
su tres de copas, su caballo de oros.

<sup>3</sup> Sin embargo, el mar, así como el sol, aún es relevante con sus resonancias, imaginario e iconicidad en los poemas de París más afines con *Trilce*. En este sentido, nuestro trabajo se inscribiría adicionalmente en el intento, más o menos válido, de «rehacer el discurso poético» (Ortega 1986: 116); es decir, encontrarle eventualmente una secuencia a este corpus póstumo, una posible ordenación, por ejemplo, a partir de la pertinencia del dinamismo e iconicidad marina entre algunos de sus textos. En realidad, si consideramos pertinente esta tarea, no queda sino este tipo de esfuerzos de crítica interna, para intentar establecer una clasificación de la poesía póstuma.

<sup>4</sup> Este concibe «tres maneras de cargar el lenguaje con sentido al grado máximo»; las denomina melopoeia (música), fanopoeia (imagen) y logopoeia (intelecto) (Pound 1972: 50).

<sup>5</sup> Algunas de estas preguntas fundamentales se articulan en el marco del poema «Las ventanas se han estremecido» donde el yo poético se halla postrado en el lecho de un hospital y declara, textualmente: «Dejadme dolerme, si lo queréis, mas dejadme despierto de sueño, con todo el universo metido, aunque fuese a las malas, en mi temperatura polvorosa» [Ferrari (coord.) 1996: 314-315, subrayado nuestro]. Y donde, además, a nivel semántico se ha fundido aquel término con una palabra previamente reiterada en el mismo texto: «huracán». Fundido semántico, es obvio, corroborado en el plano icónico; es como si «el universo» estuviera en este poema cercana y palpablemente representado por el «huracán»: «Las ventanas se han estremecido, elaborando una metafísica del universo», leemos al comienzo mismo del poema en prosa.

Rector de los capítulos del cielo,  
de la mosca ardiente, de la calma manual que hay en los asnos;

- 10 rector de honda ignorancia, un mal alumno  
leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca,  
el hambre de razón que le enloquece  
y la sed de demencia que le aloca.

- 15 Técnico en gritos, árbol consciente, fuerte,  
fluvial, doble, solar, doble, fanático,  
conocedor de rosas cardinales, totalmente  
metido, hasta la sangre, en agujijones, un alumno  
leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca,  
su rey precoz, telúrico, volcánico, de espadas.

- 20 ¡Oh profesor, de haber tanto ignorado!  
¡oh rector, de temblar tanto en el aire!  
¡oh técnico, de tanto que te inclinas!  
¡Oh tilo! ¡oh palo rumoroso junto al Marne!

Ante todo, cabe situar el punto de vista cognoscitivo en que pareciera inscribirse el yo poético: «el tópico de “El libro de la naturaleza” [se opone] a la tradición idealista del “libro que todos llevamos dentro de nosotros”, o sea: de la verdad ya presente de modo innato en la mente humana [...] también se opone al Libro bíblico que sólo se puede leer con los ojos de la fe —postula la observación y la experimentación como fuentes primeras del saber» (Sicard 1996: 664). Sin embargo, ya en la escenografía —mejor llamémosla coreografía— de la primera estrofa podemos constatar que lo que se diseña es una cruz: el eje vertical del «árbol» contra el eje horizontal del «Marne». Nuevamente, entonces, ambos ejes tan caros a la poética de Vallejo; y en este caso, muy ilustrativamente, líquidos los dos. Obviamente, el «Marne» en cuanto es un río; el «árbol» en cuanto es de «azogue» (asociado a la sangre en «Nervazón de angustia» de *Los heraldos negros*, y a las olas según nuestra lectura de «Trilce XIV»). Además, «rumoreante» (v. 3) y «rumoroso» (v. 22), que es el sonido característico del movimiento de las aguas en el cauce de un río (aunque también lo es de las ramas y

las hojas de un árbol por acción del viento continuo). Dos ríos, entonces; uno con su natural —aunque implícita— desembocadura en última instancia en el mar; el otro, el «palo de azogue, tilo rumoreante», adherido a la tierra pero sin posibilidad de desembocadura concreta. De aquí el carácter dramático de la figura del «árbol» en este texto. Es un personaje aéreo, no únicamente terreno, al que impele el anhelo de lo alto, del cielo. Por este motivo, el de ir constantemente contra los límites (tal como el mar en «Trilce LXIX»), es «profesor», «rector», «técnico»; nos enseña de «haber tanto ignorado!/ de temblar tanto en el aire!/ de tanto que te inclinas», como se resume en la última estrofa; en suma, nos ilustra con su sola presencia.

El yo poético como «un buen alumno» es el que sabe ver esto, extrae enseñanza y de alguna manera también esperanza para él mismo y se conforma. Queda implícito que el yo poético es como el «árbol»; comparten un mismo carácter o naturaleza, tienen el mismo vector aéreo o ascendente en común. En cambio, en la segunda estrofa, el yo poético como «un mal alumno» deja translucir rebeldía, inquietud y desasosiego (vv. 11 y 12); su espera es incapaz, digamos, de la fe o «de la calma manual que hay en los asnos» (v. 8). Es como si estos animales (también con seguridad el «caballo» de «Trilce LXI») atesoraran ya en sí mismos las primicias que vienen de lo alto; en un primer sentido su «calma» puede provenir de la palmada de amistad tranquilizadora que el hombre da al cuadrúpedo; pero, análogo a este mismo gesto, las manos que brindan su reposo a «los asnos» serían las del propio Creador, tal como este mismo personaje sembraría la inquietud, las ansias, en «la mosca ardiente» (v. 8).<sup>6</sup> Es decir, mientras los animales poseen ya una característica, acorde con su «naturaleza», que les brinda su identidad o plenitud, el «árbol», así como el hombre, no la posee. Estos se autoperciben incompletos o frustrados hasta que no desemboquen en lo alto; aunque, en esta estrofa también, el «árbol» —como buen «profesor»— exhiba más muestras de paciencia que el yo poético.

<sup>6</sup> Ansias que, por ejemplo, hallamos más didácticamente poetizadas en un poema como «Insomnio» (*Hijos de la ira*, 1942) del español Dámaso Alonso. Aquí, resulta claro, el insomnio es finalmente un estado positivo ya que impide que el sujeto del poema se «pudra» como el resto de la ciudad de «Madrid» y del mundo entero.

En cambio, en la tercera estrofa (vv. 13 al 18) estamos en otra lógica de «El libro de la naturaleza». Aquí, «un alumno» (v. 16), al que se le ha restado todo adjetivo (el «buen» y el «mal» pertenecientes, respectivamente, a las dos estrofas anteriores), introduce simplemente el concepto numérico de unidad, de singularidad (soledad), frente a la naturaleza «doble», plural o completa del «árbol». <sup>7</sup> En este sentido, es útil traer a colación otra vez el poema LXIX de *Trilce* donde son DOS, el «anverso» y «reverso», los que se ponen «en pie» (vv. 14 al 16) y de esta manera aluden también a una pareja íntimamente abrazada, entre sí fundida. Con esto el yo poético desea incidir en su orfandad, gran tema vallejiano. Para Vallejo nosotros tenemos la limitación profunda de nuestra individualidad, psicológica y corporal al menos. ¿Quién es nuestro permanente compañero (anverso o reverso) si la muerte viene irremediabilmente a separarnos? Por eso los elementos o fenómenos de la naturaleza tienen, en este sentido, una gran ventaja sobre nosotros. Están de antemano diseñados en pares (por eso la insistencia en «doble» del verso 14) y mantienen muy vivo su vínculo «solar» (aéreo por excelencia, poderoso y emblema de la lucidez en muchas mitologías) sin, por este motivo, dejar de estar profundamente encarnados en la tierra: «totalmente/ metido hasta hacer sangre, en agujijones» (vv. 15-16), tal así las raíces del «árbol».

En descargo podríamos decir que el ser humano también en el inconsciente y en la mitología es un ser doble. En el inconsciente, porque

<sup>7</sup> Respecto a este elemento de la naturaleza es útil traer a colación algo de la densidad de su simbología; por ejemplo, tal como nos ilustra C. G. Jung en su libro *Psicología y simbólica del arquetipo*: «El árbol [...] como una fuente surgente» (1982: 132); también: «duplex esencialmente masculino y femenino» (1982: 132). Asimismo, agrega el estudioso: «Como sede de la transformación y la renovación, le corresponde al árbol un significado femenino materno [...] [este] se manifiesta en la vinculación de éste [el árbol] con la *sapientia*. El árbol del conocimiento» (1982: 182). Además, y muy significativamente, en cuanto este aspecto es relevante también en otros poemas de Vallejo: «Esa división de las almas de los árboles en una forma femenina y una masculina está en correspondencia con el Mercurius como principio vital del árbol, ya que Mercurius como Hermafrodito es doble» (1982: 183). Por último, continúa Jung: «El árbol se identifica [...] con la piedra y es con ella un símbolo de la totalidad» (1982: 184) y, en cuanto al campo semántico religioso, «[está] puesto en relación con la Cruz de Cristo» (1982: 195).

aquí, siguiendo a Lacan, somos lo no simbolizado todavía, un espacio indeterminado y complementario frente a la ya estructurada consciencia.<sup>8</sup> En la mitología, si recordamos, por ejemplo, el famoso mito del andrógino primigenio: «Platón, en el *Symposium*, establece que primero Dios creó al hombre en forma de una esfera, incorporando dos cuerpos y ambos sexos» (Cirlot 1969: 145). Pero, también, si observamos un libro como *Metamorfosis* de Ovidio: todos los seres, finalmente, sean masculinos o femeninos, monstruosos o bellos, son solamente una forma parcial y efímera de representación que tiene en el mar —la madre mar— su fuente común. Otra vez, tal como en el poemario de 1922, el problema fundamental en esta poética es la conciencia: «En *Trilce* es difícil saborear el presente, porque tal gozo es atributo de los animales [XIX, LXI]. El hombre, siendo animal y conciencia a la vez, encuentra que la extirpación de su mente es muy difícil, a pesar de su ardiente deseo de hacerse carne bruta» (Caviglia 1972: 411). Nosotros agregaríamos: de su anhelo de hacerse puro espíritu también. No está de más advertir, en cuanto a este punto, sobre la relevancia del sustantivo «azogue» en la poesía de César Vallejo. Este término no solo tiene una connotación positiva allí: asociado al amor incondicional de la «amada eterna» («Nervazón de angustia») o al régimen solar del Padre («*Trilce XIV*»), sino que además simboliza —en tanto Mercurius— un estado de inclusión por excelencia, no solamente el de la unidad entendida como figura individual o singular. Sugiere, más bien, cómo 2 es 1 y viceversa.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> «Gracias a la fase, al estadio del espejo, Lacan dio al yo su función imaginaria y planteó las premisas de lo que distinguirá al yo instancia imaginaria (moi), del sujeto, del yo (je) instancia simbólica [...]. Esta anticipación estructurante del cuerpo del niño por su identificación, por su imagen en el espejo llevará consigo, sin embargo, una alienación del sujeto en lo imaginario» (Azouri 1995: 88-89).

<sup>9</sup> En este sentido tiene razón Alan Smith Soto cuando en comunicación personal nos advierte que César Vallejo es el «gran hermafrodita universal» y que, asimismo, en estos alcances de la poesía del poeta peruano habría influido el cubismo de Pablo Picasso. En «*Damas de Avignon*» y «*Bosquejo para las damas de Avignon*», por ejemplo, el yo ya no solamente no es anecdótico —expresado ahora solo de manera formal en el cuadro—, sino que se ha producido una transgresión de sexos donde ya no es posible deslindar lo masculino de lo femenino.

En este sentido no sería descabellado denominar a César Vallejo «místico del azogue», en cuanto poseedor de un conocimiento profundo de aquel inestable Dios;<sup>10</sup> lo que justificaría, asimismo, tomar en cuenta la probable condición de iniciado ocultista en nuestro poeta, hecho observado lúcidamente por José Luis Vega: «En los versos de Vallejo, a pesar de la distancia irónica ante sus fuentes ocultistas, el libro del Tarot y el sentido hermético del juego de los dados son aún parte fundamental de una escritura en crisis que no las niega del todo» (2001).

En «El libro de la naturaleza», podemos afirmarlo, el yo poético no cumple el programa cognoscitivo propuesto por Alain Sicard. En este poema no se descartan secuencialmente, sino que se integran los tres puntos de vista. Se lo lee como si fuera «el libro que todos llevamos dentro de nosotros, o sea: de la verdad ya presente de modo innato en la mente humana» (1996: 664). Léase así el primer verso de este poema donde el yo poético asigna de antemano una definición al «árbol» («Profesor de sollozo»). Como si fuera el «Libro bíblico que sólo puede ser leído por los ojos de la fe» (Sicard 1996: 664). Y, asimismo, se lo lee desde «la observación y experimentación como fuentes primeras del saber» (Sicard 1996: 664). La propuesta de lectura del yo poético, nada extraña en esta poesía, es profana y sagrada al mismo tiempo; guiada, a su vez, por un a priori y por lo que le informan los sentidos. Comparada con *Trilce*, el mar está solo virtual o implícito; mucho menos se halla gravitando y confundiéndolo todo en su dinámica circular.<sup>11</sup> Este poema evoca, ante todo, un trance vertical, «solar»

<sup>10</sup> En cuanto al papel fundamental que desempeñaba el azogue en la alquimia, señala Manuel Aceves: «[¿Cómo?] poder enfrentarse al tornadizo dios de la revelación, surgido de la exhalación de los metales [Mercurio o Hermes] [...] Los místicos del azogue conocían la interpretación adecuada» (2000: 43).

<sup>11</sup> Esta dinámica circular guarda cierta analogía con la lógica que anima, según Gerard Genette, las transformaciones en los textos del barroco, al menos del barroco francés: «difference becomes contrary (A); contrary, symmetry (B); and symmetry, equivalence (C)» (Citado en Smith 1989: 47). De lo que podemos deducir: lo diferente se vuelve equivalente (D). Esta es una cala que intenta acercar más la poesía de Vallejo a lo que pasa en el barroco, en particular en la obra de Luis de Góngora y Argote, y en *Metamorfosis* de Ovidio.

(de encuentro con el Padre) y fálico (dada la imagen del árbol en sí, lo cual lo involucra también como el más poderoso símbolo de la racionalidad occidental, y que lleva a acuñar, por ejemplo a Jacques Derrida, los términos de «logocentrismo» y «falocentrismo»). Respecto a los números, y tal como anticipábamos en la introducción de este capítulo, de algún modo se ha simplificado el paradigma de los dígitos al UNO y DOS. Lo que interesa ahora al yo poético es sobre todo reflexionar, meditar del modo más discreto posible; no exponernos, aunque desde luego no solo por espíritu lúdico, un espectáculo como en el caso de *Trilce*.

El Vallejo pedagogo se hace cada vez más notorio en sus poemas. Es por eso que la proliferación, la fragmentación y la vorágine del libro anterior tienen que amenguar; como dijimos antes, de una fanopoeía literalmente caleidoscópica estaríamos pasando a una más recurrente logopoeía. Trasluce muy vivo, entonces, un intento clarificador (hacia el lector) y autoclarificador (para el propio yo poético) de los elementos involucrados en esta poesía. En tal sentido no es nada desdeñable que se trate de proponer esto en un poema con este título, «El libro de la naturaleza», que refleja un propósito no solo racional, sino también totalizante —a la manera del *Ulises* de Joyce o, salvando las distancias, también del *Canto General* de Neruda—. El yo poético no se conforma con las versiones de lo fragmentario, como aquellas con las que nos informaba *Trilce*, sino que ahora se propone articularlo todo en un «libro»;<sup>12</sup> a su manera, intenta definir cada vez mejor aquello de que «el dolor crece en el mundo a cada rato,/ crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,/ y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces» («Los nueve monstruos»). Este objetivo, entonces, ya detectable aquí, se va a consolidar e incluso adquirir ecos proféticos o visionarios en *España, aparta de mí este cáliz*, poemario sintetizante y totalizante por excelencia.

<sup>12</sup> Alain Sicard lo conceptúa así: «La escritura como lectura activa de la realidad, el poema como lugar en que la realidad se revela a sí misma gracias a una sistematización de las posibilidades dialécticas del lenguaje, así se podría resumir la relación poesía/realidad tal como está enfocada en "El libro de la naturaleza", y, más generalmente, en toda la obra última de Vallejo» (1989: 152).

Sin que necesariamente figure en un lema, lo que a Vallejo le interesa en lo fundamental es la «naturaleza» de todas las cosas; en realidad, esa es la orientación con que leemos «El libro de la naturaleza». Es decir, este es un sintagma desde el que se pueden ir derivando, a partir del corpus que constituyen los poemas de París, otras frases, como por ejemplo: «El libro de la naturaleza del dolor» («Los nueve monstruos»), «El libro de la naturaleza de la cólera del pobre» («La cólera que quiebra al hombre en niños»), «El libro de la naturaleza del hallazgo de la vida» («Hallazgo de la vida»), etc. De allí que «El libro de la naturaleza» intenta ilustrar este afán específico y a la vez omniabarcador de dilucidación por parte del «alumno» que es el yo poético ahora. En consecuencia, la frase completa sería virtual («El libro de la naturaleza...»), válida momentáneamente por sí misma, pero a la vez necesitada de un elemento que debe venir a completarla. Rasgo de futuridad raigal, entonces, que revela sobre todo la sabiduría del yo poético: la conciencia de sus fisuras, de no poder explicarlo todo, de que sus impresiones y teorías sean necesariamente suficientes o satisfactorias. No olvidemos que en «Intensidad y altura» el yo poético nos dice: «quiero escribir, pero me sale espuma,/ quiero decir muchísimo y me atoyo». Este rasgo de futuridad y perfectibilidad es fundamental, también, para entender su apuesta por los niños en el canto XV de sus poemas de la Guerra Civil española.

Entonces, así como pareciera haberse acentuado, en comparación con *Trilce*, el régimen solar en los poemas de París,<sup>13</sup> del mismo modo, ahora, no es el agua ni mucho menos el mar (con su simbolismo inherente de eterno retorno) lo que es pertinente en estos textos póstumos. Más bien, el imaginario de César Vallejo pareciera trasladarse —glosando a Gastón Bachelard— de la ensoñación del agua a la de la tierra o, más específicamente, a la de la piedra. Esta mudanza pareciera ya advertirse en un poema publicado en julio de 1926 en *Favorables París Poema*, nos referimos a «Me estoy riendo»:

<sup>13</sup> «¡Oh campos humanos!/ ¡Solar y nutricia ausencia de la mar,/ y sentimiento oceánico de todo», leemos en «Telúrica y magnética» (vv. 14-16) [Ferrari (coord.) 1996: 360]; lo mismo en «Los desgraciados»: «Ya va a venir el día, ponte el sol» (v. 45) [Ferrari (coord.) 1996: 367].

Un guijarro, uno solo, el más bajo de todos,  
 controla  
 a todo el médano aciago y faraónico.  
 El aire adquiere tensión de recuerdo  
 5 y de anhelo  
 y bajo el sol se calla  
 hasta exigir el cuello a las pirámides.  
 Sed. Hidratada melancolía de la tribu errabunda,  
 gota  
 10 a  
 gota,  
 del siglo al minuto.  
 Son tres Tresses paralelos,  
 barbados de barba inmemorial  
 15 en marcha      3      3      3  
 Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,  
 es el tiempo, que marcha descalzo  
 de la muerte      hacia      la muerte.

A nuestro entender, sus tres primeros versos resultan el anuncio de toda una nueva poética: «Un guijarro, uno solo, el más bajo de todos,/ controla/ a todo el médano aciago y faraónico». Es el mismo espacio liminar de *Trilce*,<sup>14</sup> la playa (por la mención del «guijarro» o canto rodado), pero ahora no se hace hincapié en el agua, sino en la preeminencia de la piedra; donde «médano» es: 'duna.// 2. Montón de arena casi a flor de agua, en paraje en que el mar tiene poco fondo' (*Diccionario de la Lengua Española*). Por consiguiente, «médano» alude tanto al desierto y al mar como lugares de origen del «guijarro» (el individuo) como, luego, al espacio-tiempo de errancia de la especie: «Sed. Hidratada de la tribu errabunda,/ gota/ a/ gota,/ del siglo al minuto» (vv. 8-12); los versos 13-15 refuerzan esta mala suerte secular de la especie humana: «Son tres Tresses paralelos,/ barbados de barba inmemorial,/ en marcha 3 3 3». Probablemente cada uno de estos

<sup>14</sup> Stephen Hart extiende esta característica a toda la poesía de Vallejo: «lo estático de lo profundo es sustituido por la kinética de la superficie» (1987: 110), observación con la que no estamos de acuerdo.

números aluda al tiempo —presente, pasado, futuro—; cada uno de ellos, en la práctica, secuenciales pero indistinguibles uno del otro; círculo y repetición al fin y al cabo. Aunque el poema concluye vinculando la condición errante del ser humano con la del tiempo mismo: «es el tiempo, que marcha descalzo/ de la muerte hacia la muerte». En síntesis, el hombre y el tiempo precisan renovarse o transformarse para superar la muerte; precisan engendrarse de nuevo; comenzar, desde distinta semilla, a crecer otra vez. Este poema, creemos, no cierra estas posibilidades; más bien, alienta y cree en el cambio. De esta manera es que debemos leer su título «Me estoy riendo»; no como un gesto de burla o cinismo hacia la condición humana, sino del testimonio de alguien que, por ya experimentarlo, quiere compartir su fe en ello.

Como fácilmente podemos inferirlo, Darwin gravita en este texto así como también, veremos, en el resto de los poemas de París. Podríamos decir, incluso técnicamente, un nuevo Darwin. Vallejo cree fervientemente en la evolución, pero no a la letra; también, lo hemos visto más de una vez, celebra el «hallazgo» inmotivado, la «epifanía», la acción de algo que podríamos denominar providencia, mas sin el halo idealista o trascendentalista que esta palabra conlleva.<sup>15</sup> En este sentido trasciende en estos poemas una rebelión contra «del polvo vienes y en polvo te convertirás»; de lo que se trata, más bien, es de encontrar o postular otro nuevo origen para el hombre. Ya no basta solo comprobar que el hombre es un animal más entre las especies de la naturaleza o que, como es típico en el poemario de 1922, «nuestra más íntima realidad no es nuestra espiritualidad sino nuestra animalidad» (Hart 1987:

<sup>15</sup> Quizá la denominación que más se acerca a la descripción de esta impronta en la poesía de César Vallejo sea la de «memoria involuntaria», inspirada en el pensamiento de Walter Benjamin que, como sabemos, busca el futuro en las experiencias infantiles, o para quien el tiempo perdido (Proust) no es el pasado, sino el futuro: «la felicidad no puede albergarse ni en el progreso lineal del tiempo, que suprime y olvida las etapas precedentes, que no tiene memoria y desprecia el pasado, ni en el eterno retorno [...]. La idea del eterno retorno puede crear por encanto sólo la *fantasmagoría* de la felicidad, no la felicidad misma [...]. La felicidad viene dada así por la memoria involuntaria: no se puede conseguir sin haberla entrevisto y perdido, pero no se la puede encontrar en *choques* artificiales o en la forma de la propiedad inalienable sin destruirla» (citado en Bodei 1992: 165).

64). Ahora, por el mismo rasgo de futuridad inscrito en esta etapa de la poesía de Vallejo, interesa ir más allá. Y, tal cual hemos dicho antes, es la piedra y ya no el agua (de la noria) en donde se asienta ahora el imaginario de Vallejo.<sup>16</sup> Leamos, si no, el poema «Hasta el día en que vuelva»:

- Hasta el día en que vuelva, de esta piedra  
 nacerá mi talón definitivo,  
 con su juego de crímenes, su yedra,  
 su obstinación dramática, su olivo.
- 5 Hasta el día en que vuelva, prosiguiendo,  
 con franca rectitud de cojo amargo,  
 de pozo en pozo, mi periplo, entiendo  
 que el hombre ha de ser bueno, sin embargo.
- 10 Hasta el día en que vuelva y hasta que ande  
 el animal que soy, entre sus jueces,  
 nuestro bravo meñique será grande,  
 digno, infinito dedo entre los dedos.

En los dos primeros versos hallamos claramente ilustrado lo que intentamos explicar: «Hasta el día en que vuelva, de esta piedra/ nacerá mi talón definitivo». Es ahora la «piedra», y no ya el polvo bíblico, el punto de partida de un nuevo Génesis. Reescritura de un libro («Libro de la naturaleza [del Génesis]», entonces), utopía, que da cuenta de una nueva especie de seres humanos y de una nueva era reivindicadora, redistributiva, más justa, o de mundo al revés: «Hasta el día en que vuelva y hasta que ande/ el animal que soy, entre sus jueces,/ nues-

<sup>16</sup> «Una piedra ensaya idéntico destino que un molusco», nos dice Vallejo (1973: 24); y en otra parte de este mismo libro, *Contra el secreto profesional*, agrega: «Ante las piedras de riesgo darwineano de que están construidos los palacios de las Tullerías, de Potsdam, de Peterhof, de Quirinal, la Casa Blanca y el Buckingham, sufro la pena de un megaterio, que meditase parado, las patas traseras sobre la cabeza de Hegel y las delanteras sobre la cabeza de Marx» (1973: 19). Por «riesgo darwineano» podemos inducir que se trata de que esas «piedras» parecieran estar muertas y, por tanto, del peligro que no evolucionen o se metamorfoseen (en algo mejor se entiende; de allí la «pena» del «megaterio», curiosa involución del narrador, pero transformación a fin de cuentas).

tro bravo meñique será grande,/ digno, infinito dedo entre los dedos» (vv. 9-12). La palabra «jueces», que alude al poder o a la autoridad, es fundamental para observar el gozne entre darwinismo y marxismo característico de los poemas de París y, asimismo, la distancia que asume frente a aquellos dos sistemas de leyes coactivas el yo poético. Esto mismo nos lo sugiere también Américo Ferrari: «En cuanto a los jueces (¿perseguidores del inocente culpable?) los encontramos también en los “magistrados” persecutores del T[rilce] XXII, y de nuevo en “El acento me pende del zapato”: “me ven jueces desde un árbol”» (1996: 444). Este último verso citado por Ferrari ilustra muy bien lo que vamos señalando, en este caso, una de aquellas leyes ineludibles, la de la evolución de las especies, y al mismo tiempo de su crítica implícita por parte del yo poético. En general, lo hemos mencionado ya antes, Vallejo no es amante de los callejones sin salida, ni siquiera de las coacciones de las leyes de la naturaleza —sobre todo si estas leyes no son terreno propicio para admitir variables o insólitos de la evolución: una piedra fecundada y preñada y bastante multiplicada en *España*, *aparta de mi este cáliz*.

Desde esta perspectiva se ilumina también un poema como «Parado en una piedra». La denuncia del paro y el rasgo de futuridad inherentes —desde un punto de vista marxista— a los «trabajadores» nos traslada, asimismo, a un nuevo imaginario: la «piedra». Creemos que Vallejo elige este objeto del reino mineral como espacio de su utopía por dos motivos fundamentales. Primero, porque para él, desde un punto de vista científico o pseudo-científico muy propio de su época: «Cada cosa contiene en potencia a todas las energías y direcciones del universo. No sólo el hombre es un microcosmos. Cada cosa, cada fenómeno de la naturaleza, es también un microcosmos en marcha» (Vallejo 1997: 272). Es decir, la «piedra», en su aparente simplicidad y falta de vida, es tan compleja y vital como el ser humano.<sup>17</sup> En otra crónica valle-

<sup>17</sup> Insistiríamos en que para la alquimia, aquello es definitivamente cierto: «Y es que la piedra o lapis sólo se consigue por medio de la paciencia y la serenidad» (Aceves 2000: 30), «los antiguos alquimistas se denominaban a sí mismos argo-nautas y hablaban la lengua argótica, mientras bogaban en la nave Argos (el opus) en busca del Vellocino de Oro (Piedra Filosofal)» (Aceves 2000: 33).

jiana de un año antes, 1926, podemos leer algo más al respecto: «M. Pierre Audiat nos anuncia, por otro lado, haber descubierto por sí mismo una piedra que vive, suda, se nutre, odia, ama, sufre, goza y probablemente muere. Todo junto» (Vallejo 1997: 220). Por lo tanto, de aquí a considerar la «piedra» como posible matriz de un «parado», que este quiere fecundar, solo tenemos un paso.<sup>18</sup> El segundo motivo por el que Vallejo postula una «piedra» utópica es por el sentido que tiene dicho término en el Evangelio. Recuérdese aquello de que Cristo no tenía ni siquiera una piedra donde dejar posar su cabeza: «Una piedra en que sentarme/ ¡no habrá ahora para mí?!/ .../ pero dadme/ una piedra en que sentarme» («La rueda del hambriento», vv. 7-8, 28-29). Obviamente, esta reelaboración evangélica de la «piedra» la hallamos ya en la obra anterior de Vallejo, por ejemplo, en «Trilce LXX»: «¡Oh piedra, almohada bienfaciente al fin!» (v. 7). Asimismo, otro sentido bíblico de aquel lexema en la poesía de César Vallejo es que 'piedra' significa «Pedro»;<sup>19</sup> es decir, el fundamento mismo de la Iglesia católica.

La analogía entre el yo poético y Cristo no es gratuita; en realidad, la «piedra» por la que ambos tienen expectativa es un nuevo tipo de ser humano o de situación social. Respecto a «Parado en una piedra», entonces, el yo poético espera la justicia y también el fruto de una nueva evolución, de un movimiento y orden genésico diferentes.

<sup>18</sup> Sirva también como evocación de esto «Perro parado al borde de una piedra» (v. 37) en «De disturbio en disturbio», donde, a pesar de la negativa de Ferrari a aceptar en este poema el campo semántico sexual (1996: 444), nosotros pensamos es pertinente. Pero sexual no solo en el sentido obvio y limitado de lo genital, sino entendiendo «parado» como un corte transversal a lo monótono y evidente; eje vertical, entonces, contra eje horizontal. En este caso específico, un ser del reino animal en trance de copular con lo insólito: un ser del reino mineral. Un criterio similar debe orientar nuestra lectura de «Mis anteojos se han parado (como un reloj)» (Vallejo 1973: 84); es decir, han dejado de ver en lo horizontal (del implícito caminante) para ver en lo vertical, y no solo es que se hayan literalmente estropeado. En síntesis, estar «parado» podemos entenderlo como una epifanía, un jalón desde el mundo de arriba o desde la utopía, y en este sentido es también estar de «pie», tal como el mar de «Trilce LXIX»: «El mar, y una edición en pie,/ en su única hoja el anverso/ de cara al reverso» (vv. 14-16).

<sup>19</sup> Por ejemplo, el «Pedro Rojas» de *España, aparta de mí este cáliz*.

Algo similar podemos observar en el famoso poema, «Piedra negra sobre piedra blanca». De alguna manera aquí la anécdota del poema, la muerte misma del poeta —digamos, un fracaso— es la lógica consecuencia más bien de un logro: juntar y lograr poner en equilibrio DOS<sup>20</sup> piedras antagónicas («negra» y «blanca»), entretejer el mínimo y necesario sintagma, conquistar la unidad; ser la partícula misma de un nuevo Génesis. Esta paradoja entre el título y los versos de este poema no es para nada nueva en Vallejo.<sup>21</sup> Otra lectura del mismo texto, aunque complementaria a la anterior, sería considerar su intertextualidad con el poema «Parado en una piedra», donde la «piedra negra» sería el propio yo poético «parado» sobre una «piedra blanca», y de lo cual se derivan, asimismo, ricas connotaciones, entre ellas las del color: el negro simbolizando a la noche (lo que acaba) «sobre» el blanco del día (lo que comienza). También las de la misma materialidad de la «piedra»: énfasis en el inmanentismo de la experiencia del más allá, no en su trascendentalismo o idealismo (en el sentido platónico). Recordemos aquellos versos de «Trilce»: «Mas el lugar que yo me sé,/ en este mundo, nada menos,/ hombreado va con los reversos» (vv. 19-21). Aparte de insistirse en el inmanentismo, se subraya —a través del verso 21, «hombreado va con los reversos»— la cualidad unitaria de ese lugar. Característica del «lugar que yo me sé» o de la «Piedra negra sobre una piedra blanca» que nos remite, a su vez, por ejemplo, a los poemas LXII y LXIX de *Trilce*, donde, en el primero de ellos, al cielo y al mar se les describe juntos y complementarios, y de pie como novios en una cita: «como antaño en la esquina de los novios/ ponientes de la tierra» (vv. 21-22); asimismo, al mar como una página inspirada pero ininteligible en «Trilce LXIX»: «El mar, y una edición en pie,/ en su única hoja el anverso/ de cara al reverso» (vv.

<sup>20</sup> La recurrencia de este número es amplia en los poemas de París, asimismo su jerarquía (más clara que en *Trilce*) como símbolo de plenitud; sin embargo, los DOS dobles, es decir aquellos que en sí ya contienen, digamos, su anverso y su reverso, tienen especialísimo rango también en esta etapa de la poesía de Vallejo. Ejemplo: «porque te quiero, dos a dos, Alfonso,/ y casi lo podría decir, eternamente» («Alfonso: estás mirándome») [Ferrari (coord.) 1996: 391].

<sup>21</sup> Se inscribiría en una de las formas de la ambigüedad sobre las que nos llama la atención Stephen Hart (1987: 90-92).

14-16). El estar de pie y cada uno con su reverso adquiere, entonces, un hondo sentido de plenitud; tal así el yo poético que en «Piedra negra sobre una piedra blanca» está de pie con su doble, en este caso su propia muerte.<sup>22</sup>

Sin embargo, algunas veces también en este mismo corpus de poemas no se perciben signos de futuridad, ni siquiera de esperanza. En este sentido es muy revelador el poema «Panteón» donde, frente al «yo no sé» de «Los heraldos negros», del libro homónimo de 1918, el yo poético concluye: «la vida es/ implacablemente,/ imparcialmente horrible, *estoy seguro*» [Ferrari (coord.) 1996: 407, subrayado nuestro]. Asimismo, pareciera sobrevivir en estos textos el yo poético especular y permeable, de género ambivalente, que caracteriza a muchos de los poemas de *Trilce*. Estamos refiriéndonos, en concreto, a «Calor, cansado voy con mi oro» de Poemas Póstumos I:

- Calor, cansado voy con mi oro, a donde  
 acaba mi enemigo de quererme.  
 ¡C'est Septembre attiédi, por ti, Febrero!  
 Es como si me hubieran puesto aretes.
- 5 París, y 4, y 5, y la ansiedad  
 colgada, en el calor, de mi hecho muerto.  
 ¡C'est Paris, reine du monde!  
 Es como si se hubieran orinado.
- 10 Hojas amargas de mensual tamaño  
 y hojas del Luxemburgo polvorosas.  
 ¡C'est l'été, por ti, invierno de alta pleura!  
 Es como si se hubieran dado vuelta.  
 Calor, París, otoño, ¡cuánto estío  
 En medio del calor y de la urbe!

<sup>22</sup> En términos generales, para la dialéctica de lo negro y lo blanco en la poesía de César Vallejo es lícito, y otra vez desde el campo semántico de la alquimia, hacernos la siguiente reflexión: «La "masa negra" es la "massa" confusa, el "Chaos" y la "nigredo" de la alquimia occidental, o sea la prima materia, que por fuera es negra y por dentro es blanca, como el plomo. Es el chen-jen oculto en la oscuridad, el hombre total» (Jung 1982: 188). La virtualidad de lo blanco en lo negro, entonces, sería una constante en la poesía de César Vallejo, presente ya en su primer poemario como «Heraldos negros sobre heraldos blancos».

- 15 ¡C'est la vie, mort de la Mort!  
 Es como si contaran mis pisadas.  
 ¡Es como si se hubieran puesto aretes!  
 ¡Es como si se hubieran orinado!  
 ¡Es como si te hubieras dado vuelta!
- 20 ¡Es como si contaran mis pisadas!

Este es un texto cargado de «ansiedad» (v. 5) donde el yo poético, luego que «acaba mi enemigo de quererme» (v. 2), es travestido: «Es como si me hubieran puesto aretes» (v. 4). Paralelamente, en este poema se establece un constante contrapunto entre un espacio exterior («París», «Luxemburgo», en general, «la urbe») y uno interior, la propia subjetividad del yo poético padeciendo de manía persecutoria: «Es como si contaran mis pisadas» (v. 17), probablemente por la presencia implícita de aquel «enemigo». Eso sí, ninguno de los dos espacios es grato o feliz; más bien, sí lo son de fatiga y hasta de humillación: «Es como si se hubieran orinado» (v. 8), «Es como si se hubieran dado vuelta» (v. 12). Estamos aquí ante un caso de ambigüedad, según W. Empson, de «séptimo tipo» (Hart 1987: 90) donde se superponen y aclimatan en el texto dos sentidos diferentes. El primero de ellos se vincula a las «hojas [de los árboles] de Luxemburgo» (v. 10) o a un calendario: «Hojas amargas de mensual tamaño» (v. 9). En ambos casos el darse «vuelta» alude a lo absurdo de la existencia (hojas que no miran al sol), a lo penoso que es vivir (el tiempo transcurre especialmente lento para el que sufre), a la ilegibilidad de lo real dado su trastorno: la gran ciudad está negada a percibir la naturaleza («¡cuánto está/ en medio del calor y de la urbe!», vv. 13-14). El segundo sentido toma en cuenta el travestismo del yo poético apuntado más arriba, la existencia de aquel «enemigo» y, sobre todo, el significativo cambio de pronombre (de «se» a «te») en la repetición del verso 12 más adelante: «¡Es como si te hubieras dado vuelta!» (v. 19). La expresión «darse vuelta», en el Perú, implica la muerte o el coito contranatura. En todo caso, incluso con este último sentido, este verso cala muy bien en la ilustración del sinsentido, desorden o caos que cunde en todo el poema. De alguna manera, a pesar de la reiteración del espacio abierto tan grande como lo es el de una ciudad, en este poema predomina el

espacio íntimo, el espectáculo subjetivo. La ciudad toda pareciera haberse transformado en una insoportable habitación de concreto, agobiante, claustrofóbica y donde uno es mero espectador o víctima de sus semejantes. Esto, creemos, nos lo comunica muy bien el concepto, estructura y tono de la última estrofa del poema: «¡Es como si me hubieran puesto aretes!/ ¡Es como si se hubieran orinado!/ ¡Es como si te hubieras dado vuelta!/ ¡Es como si contaran mis pisadas!» (vv. 17-20). Podríamos decir que estamos ante la atmósfera misma de una cárcel, a su vez, angustioso recuerdo del poeta peruano.

Esta clase de poemas forma parte de un entramado mayor donde predomina, como vamos diciendo, la meditación sobre el origen y destino del universo: Darwin, Marx y Cristo —o, más bien, la Virgen María— entrelazados. Se va gestando y modulando, sobre todo, la voz épica del libro posterior; el de la madre España a la que, como si fuera el mismo Dios Padre, el yo poético en función de Hijo le suplicará: *España, aparta de mi este cáliz*. Así, pues, en los poemas de París el macrotexto bíblico, presente en toda la poesía de César Vallejo, engarzaré sucesiva y simultáneamente con el marxismo y, quizá incluso algo más, con el darwinismo. Ejemplos de una y otra presencia se hallan esparcidos por doquier. Pero, probablemente, entre los hallazgos más condensados y sugerentes estén los siguientes: «la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre» («Por último, sin ese buen aroma sucesivo»), en cuanto al marxismo; «el pronombre inmenso/ que el animal crió bajo su cola» («Acaba de pasar el que vendrá»), en cuanto al darwinismo. Aunque habría que señalar que el contexto de este último ejemplo también es bíblico:<sup>23</sup> «Acaba de darme lo que está acabado/ el calor del fuego y el pronombre inmenso, que el animal crió bajo su

<sup>23</sup> «Acaba de pasar el que vendrá/ proscrito, a sentarse en mi triple desarrollo;/ acaba de pasar criminalmente.// Acaba de sentarse más acá,/ a un cuerpo de distancia de mi alma,/ el que vino en un asno a enflaquecerme;/ acaba de sentarse de pie, lívido.// Acaba de darme lo que está acabado,/ el calor del fuego y el pronombre inmenso/ que el animal crió bajo la cola.// Acaba/ de expresarme su duda sobre hipótesis lejanas/ que él aleja, aún más, con la mirada.// Acaba de hacer al bien los honores que le tocan/ en virtud del infame paquidermo,/ por lo soñado en mí y en él matado.// Acaba de ponerme (no hay primera)/ su segunda aflicción en plenos lomos/ y su tercer sudor en plena lágrima.// Acaba de pasar sin haber venido» [Ferrari (coord.) 1996: 425].

cola» (vv. 8-10). Aquí el yo poético ha sido agraciado con un regalo de parte de «el que vendrá» otra vez (Cristo: «el que vino en un asno a enflaquecerme», v. 6). Un regalo que consiste en proporcionarle al yo poético el sentido —vivo e inacabado— de la evolución de la especie humana sujeta a un «triple desarrollo» (v. 2). Conciencia de algo que solo aparentemente está «acabado», pero que no respondería en estricto a las leyes de la evolución ni al materialismo histórico: «Acaba/ de expresarme su duda sobre hipótesis lejanas/ que él aleja, aún más, con la mirada» (vv. 11-13). La certeza de una creación que está aún en proceso («el calor del fuego»), mas esto sin restarle su condición animal, darwiniana, al ser humano. En suma, la orden —«Acaba [tú]»— de que sea el yo poético, en representación de ser humano, el que continúe con la creación ya que pesa un proyecto pendiente sobre este: «por lo soñado en mí y en él [Cristo] matado» (v. 16).

Además, «acaba» ya no como mandato, sino como frase adverbial —«Acaba de»: «pasar» (v. 1), «sentarse» (v. 4), «darme» (v. 8), «expresarme» (v. 12), «hacer» (v. 14), «ponerme» (v. 18), «pasar» (v. 20)—, por un lado nos informa sobre la familiaridad entre el yo poético y Cristo. Y, por el otro —y tal como la creación que aún queda pendiente— como algo virtual o como una primicia de algo que no ha sucedido todavía: «Acaba de pasar sin haber venido». En este poema, entonces, la mística o la revelación están en función de futuro, pero sin alienarse de su materialidad o corporeidad: «Acaba de sentarse más acá,/ a un cuerpo de distancia de mi alma» (vv. 4-5).

Del mismo modo, darwinismo y marxismo aparecen más de una vez fusionados o conceptualmente amalgamados: «Hermano persuasible, camarada,/ .../ amigo y contendor, inmenso documento de Darwin» («Quisiera hoy ser feliz»). En realidad, una vez más se infiltra la Biblia y, entonces, tenemos en estricto orden sucesivo: cristianismo («Hermano»), marxismo («camarada») y darwinismo («contendor»). Lo que brinda el impulso a esta poesía de Vallejo no es ninguna previa teoría o antelada fe, sino sobre todo la experiencia real y concreta de su pobreza; él no vive como piensa, piensa o escribe como vive. En este sentido, y gracias a él: «El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud ofician-

te» (Lezama Lima 1971: 840). Aunque estas palabras, según este gran poeta cubano, están reservadas para referirse a la «última era imaginaria» que inaugurara la obra de José Martí, creemos que también corresponden perfectamente para describir parte importante de la poesía de César Vallejo: «del pobre sobreabundante por los dones del espíritu [...]. Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido [...]. La vigilia, la agudeza, la pesadumbre del pobre, lo lleva a una posibilidad infinita» (Lezama Lima 1971: 838-839).

Asimismo, pero vinculándose siempre con esta logopeya indagatoria y totalizante que define a los poemas de París, tenemos un conjunto de versos donde el yo poético piensa el Perú. Es decir, a su reflexión y necesidad articuladora (en un «árbol») se le plantea el hecho de integrar —una vez más tanto como en otros aspectos— lo que desde el centro cosmopolita se percibe marginal u «otro»: los bárbaros, los vencidos, los dependientes, los arcaicos, los culturalmente ineficientes. Nos estamos refiriendo específicamente al poema «Telúrica y magnética»:

- ¡Mecánica sincera y peruanísima  
 la del cerro Colorado!  
 ¡Suelo teórico y práctico!  
 ¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!  
 5 ¡Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena!  
 ¡Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles  
 y que integran con viento los mugidos,  
 las aguas con su sorda antigüedad!  
 ¡Cuaternarios maíces, de opuestos natalicios,  
 10 los oigo por los pies cómo se alejan,  
 los huelo retornar cuando la tierra  
 tropieza con la técnica del cielo!  
 ¡Molécula ex abrupto! ¡Atomo terso!  
 ¡Oh campos humanos!  
 15 ¡Solar y nutricia ausencia de la mar,  
 y sentimiento oceánico de todo!  
 ¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!  
 ¡Oh campo intelectual de cordillera,  
 con religion, con campo, con patitos!  
 20 ¡Paquidermos en prosa cuando pasan

y en verso cuando páranse!

¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno!

¡Oh patrióticos asnos de mi vida!

¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!

25 ¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,  
que es vida con el punto y, con la línea, polvo  
y que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta!

¡Siega en época del dilatado molle,

del farol que colgaron de la sien

30 y del que descolgaron de la barreta espléndida!

¡Ángeles de corral,

aves por un descuido de la cresta!

¡Cuya o cuy para comerlos fritos

con el bravo rocoto de los temples!

35 (¡Cóncores? ¡Me friegan los cóndores!)

¡Leños cristianos en gracia

al tronco feliz y al tallo competente!

¡Familia de los líquenes,

especies en formación basáltica que yo

40 respeto

desde este modestísimo papel!

¡Cuatro operaciones, os sustraigo

para salvar al roble y hundirlo en Buena ley!

¡Cuestas infraganti!

45 ¡Auquéñidos llorosos, almas mías!

¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,

y Perú al pie del orbe, yo me adhiero!

¡Estrellas matutinas si os aroma

quemando hojas de coca en este cráneo,

50 y cenitales, si destapo,

de un solo sombrero, mis diez templos!

¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!

¡Lluvia a base del mediodía,

bajo el techo de tejas donde muerde

55 la infatigable altura

y la tórtola corta en tres su trino!

¡Rotación de tardes modernas

y finas madrugadas arqueológicas!

- ¡Indio después del hombre y antes de él!  
 60 ¡Lo entiendo todo en dos flautas  
 y me doy a entender en una quena!  
 ¡Y lo demás, me las pelan...!

Poema de nada menos que 62 versos, donde podemos leer de modo privilegiado ya *España, aparta de mi este cáliz*. El aliento es el mismo y, como también en otros poemas de París: «El recurso retórico más empleado es la sinécdoque, ya que el poema nombra por fragmentación, en un sistema de asociaciones contrastivas» (Ortega 1992: 5-6). Además, en este texto ocupa un lugar fundamental la piedra, motivo e imaginario recurrente en estos poemas póstumos.

Advertimos de antemano que lo que no pretendemos reevaluar es el indigenismo en el sentido nacionalista<sup>24</sup> y, menos, de «novomundismo» al estilo de, por ejemplo, José Santos Chocano: «Yo soy el cantor de América autóctona y salvaje» («Blasón» de *Iras santas*). Pero sí consideramos que debemos leer con cuidado lo que para el yo poético de Vallejo significa el Perú. El famoso verso 35 de este poema («¡Cóncores? ¡Me friegan los cóndores!») debemos leerlo precisamente como su rechazo a aquella posición nacionalista o «novomundista», sobre todo si en los versos inmediatamente anteriores reivindica más bien a los «Ángeles de corral» (las gallinas) y al «cuy» como las criaturas más prestigiosas o afines a la percepción del yo poético, más afines por aparentemente insignificantes o humildes. Al fin y al cabo, en su rechazo a aquella lectura del Perú (la del v. 35) está implícita su denuncia a los intereses del poder que la acuñaron, no solo al esnobismo y a la frivolidad allí también muy elocuentes.

<sup>24</sup> Aunque, refiriéndose a *Los heraldos negros*, José Miguel Oviedo apunta lo siguiente: «Orrego no ve a Vallejo como representante de esta tendencia [indigenismo], sino como un modelo que salva el modelo del nacionalismo: "La poesía de Vallejo es hondamente peruana, porque también es hondamente universal y humana. El verdadero, el más profundo, el más vital nacionalismo conduce siempre hacia lo universal. Jamás lo excluye". Tenía razón José Carlos Mariátegui cuando, años después, señalaba que este libro, con tan claras raíces en la tradición poética del momento, era sin embargo "el orto de una nueva poesía en el Perú"» (1996: 15-16).

En este poema están presentes también, muy bien entramadas, muchas de las recurrencias semánticas que hemos ido destacando en los poemas de París. Sin duda lo primero es la tierra misma (o la piedra) como sujeto de especulación; unos «Cultivos» (v. 6) a los que una «¡Mecánica sincera y peruanísima» (v. 1) han hecho posibles. Probablemente se nos esté hablando de los andenes, forma de cultivo extendida en los Andes que aprovecha en lo posible —aun hoy en día— la escasez de terreno típica de un país topográficamente más vertical que horizontal. Muchos de estos andenes aparecen en lugares y alturas inimaginables; entonces, «¡Suelo teórico y práctico!/ ¡Surcos inteligentes» (vv. 3-4) se les llama. Forma de arte utilitario que, a su vez, podríamos decir, está consagrado por la naturaleza (por el Universo) ya que la «integran con viento los mugidos,/ las aguas con su sorda antigüedad» (vv. 7-8). Este arte, pues, también está consagrado por el yo poético porque ante todo revela la sabiduría de un pueblo que adapta sus necesidades a la naturaleza, marcha en concordia con ella, entre el conocimiento humano y el universo existe como una mutua reciprocidad o identidad. Todo esto no es otra cosa, obviamente, que el bosquejo de una utopía social y el diseño de un héroe o individuo ideal (la lucidez del propio yo poético incluida) que, en *España*, *aparta de mí este cáliz*, será más bien «Pedro Rojas»: no solo la lucidez ya, sino la concreta y vivísima humanización de la piedra.

Ahora, los andenes no son inmensos espacios de cultivo, son —desde cierto punto de vista— cuyes (pequeños roedores de la zona andina) y no vacas. Desde esta perspectiva debemos comprender la expresión «¡Oh campos humanos!» (v. 14), que es un apóstrofe no en cuanto a la extensión, sino a la intensidad de todo lo que está comprometido y fundido en los andenes, el mismo universo (vv. 15-27), la religión «solar» misma: «¡Solar y nutricia ausencia de la mar,/ .../ ¡Oh campo intelectual de cordillera,/ con religión, con campo, con patitos!» (vv. 15, 18-19), «¡Lluvia a base del mediodía» (v. 53). Y hasta Darwin asoma en eso de «¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!» (v. 24). Darwin aparece humanizando a la «vicuña», y Cristo haciendo patente su «gracia»: «Leños cristianos en gracia/ al tronco feliz y al tallo competente» (vv. 36-37). Asimismo, el yo poético apa-

rece identificándose con un tipo de camélido oriundo del Perú: «¡Auqué-nidos llorosos [las llamas], almas mías! [llamas mías]» (v. 45). Todo aquello antes de estos espléndidos versos de amor al terruño: «¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,/ y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!» (vv. 46-47). Amor al terruño (la «Sierra») y compasión por todo el universo que sufre, ya que este último verso bien puede ser la transposición de una iconografía bíblica: el Perú, como la Virgen Madre, está «al pie» del Crucificado (el «orbe»). La Sierra («Telúrica y magnética»), que entre sus muestras de humanidad exhibe los andenes, nos es entregada por su propio Hijo (el Universo) como nueva madre nuestra; y esto es lo que el yo poético percibe y a lo cual se adhiere.

Resulta más que curioso, pues, observar cómo el tema de la madre, omnipresente en la poesía de Vallejo,<sup>25</sup> está retrabajado en este poema, y, con esto, la lógica de la protección o del cobijo. Este, finalmente, lo brinda no el más poderoso, sino el más humilde o el más frágil. De aquí que la apuesta por el dolor en Vallejo sea una apuesta no por el masoquismo, sino por la esperanza. Y a partir de aquí, también, podemos comprender que Vallejo no sigue a pies juntillas a Darwin, a la lógica del más astuto o el más fuerte; aquel desea ensayar, más bien, un nuevo darwinismo: desde los cuyes, desde los niños (así en *España, aparta de mí este cáliz*), desde lo pequeño o supuestamente desechable. Y, asimismo, en otro plano, desde aquí podemos entender un poco más todavía el complejo edípico del propio yo poético: la «Sierra» en este

<sup>25</sup> Max Silva Tuesta, desde el psicoanálisis, nos ilustra: «Este matritopismo tiene su exacta correspondencia con la personalidad de la madre del poeta [...]. [D]oña María de los Santos Mendoza fue sobreprotectora [...]. Por eso abrigó el deseo imposible de que el hijo fuese eternamente un niño, designio de infantilizar al hijo que en Vallejo tuvo hondas consecuencias [...]. Un primer rasgo infantil de Vallejo, ya adulto, fue el sentimiento de indefección (sic) frente al hecho práctico de vivir [...]. Otro rasgo infantil [más relevante en cuanto a nuestro punto] fue la creencia en la omnipotencia de la mujer, o más que creencia, el sentimiento que Vallejo abrigó de que la madre o la amada o la mujer en general eran capaces, como él dijo, de “azular y planchar todos los caos” [...]. [S]i el autor de *Poemas humanos* necesitó, como cualquier mortal, una sola madre para nacer, para vivir necesitó innumerables madres [...] a la que llamará “¡oh nueva madre mía!”» (1994b: 206-207). Aquella madre omnipotente o fálica, veremos, se plasma plenamente en *España, aparta de mí este cáliz*.

poema es su propia madre humana; el yo poético, el Crucificado.<sup>26</sup>  
Complejo que tiene un ápice enunciativo en «El buen sentido»:

La mujer de mi padre está enamorada de mí, nombrada de mí,/ .../  
Mi madre está confesa de mí, nombrada de mí/ .../  
La mujer de mi padre, al oírme, almuerza y sus ojos mortales  
descienden suavemente por mis brazos. (vv. 5, 12, 44-45)<sup>27</sup>

Pero también está expresado con sesgada claridad en un texto publicado en *Mundial* el 18 de noviembre de 1927 (Ferrari 1996: 302); nos referimos a «Lomo de las sagradas escrituras»:

Sin haberlo advertido jamás, exceso por turismo  
y sin agencias  
de pecho en pecho hacia la madre unánime.  
Hasta París ahora vengo a ser hijo. Escucha,  
5 Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO  
pues para ser hermano tus brazos son escasamente iguales  
y tu malicia para ser padre, es mucha.  
La talla de mi madre moviéndose por índole  
de movimiento  
10 y poniéndome serio, me llega exactamente al corazón:  
pesando cuanto cayera de vuelo con mis tristes abuelos,  
mi madre me oye en diámetro callándose en altura.  
Mi metro está midiendo ya dos metros  
mis huesos concuerdan en género y en número  
15 y el verbo encarnado habita entre nosotros  
y el verbo encarnado habita, al hundirme en el baño,  
un alto grado de perfección.

<sup>26</sup> O el castrado, reprimido, en el sentido de que en el juego de las identidades sexuales el niño renuncia al deseo de su madre —a su propio deseo de ser falo— y pasa a identificarse con su padre (Azouri 1995: 50).

<sup>27</sup> Como se trata de un poema en prosa, los números de los versos corresponden a la edición de la obra de César Vallejo que maneja el autor.

Poema algo en clave, a lo *Trilce*. Sin embargo nos invita a leerlo distinguiendo, como en «El buen sentido», una «mujer de mi padre de ojos mortales [que] descienden suavemente por mis brazos [los del hijo]» (vv. 44-45) de una implícita 'no mortal', inmaterial, o sublimada. Podemos observar este paralelo en el poema de *Mundial* en tanto que «la talla de mi madre» (v. 8) sería aquella «de ojos mortales» del otro poema y, por tanto, escuchar en «diámetro» (v. 12) por parte de la «madre» equivaldría a hacerlo en círculo (0), en humano, y no en sublimación: «en altura» (v. 12) o desde un eje vertical, celeste. Ahora, por parte del yo poético, ha sido preciso llegar a París (salir del Perú) para reparar en este fenómeno de tipo psicológico: «Sin haberlo advertido jamás/ ... Hasta París ahora vengo a ser hijo» (vv. 1, 4), y aceptar ser «HIJO ETERNO» (v. 5); es decir, no padre, no marido. Este asumir de alguna manera el orden del padre estaría corroborado, no sin cierta ironía o tono humorístico que contrasta directamente con «y poniéndome serio» (v. 10), por la estrofa final donde leemos: «mis huesos concuerdan en género y en número/ y el verbo encarnado habita entre nosotros» (vv. 14-15) a manera de enfatizar la nueva conciencia adquirida. Retomando el poema «Telúrica y magnética», de carácter épico —y, por tanto, en otro talante y tono—, observamos que la escena familiar es en Vallejo, nuevamente, una íntima coreografía bíblica; en este caso, el yo poético desea que adoptemos a la suya como madre de todos.

Ahondando un poco más en la específica dialéctica madre-yo poético presente en esta obra, puede resultar enormemente sugestivo establecer un paralelo entre el proceso poético que lleva de *Los heraldos negros* a *España, aparta de mí este cáliz*, y las fases de la evolución infantil que describe Freud, y Lacan matiza. De este modo, *Los heraldos negros* constituiría la fase oral, cuya zona erótica es el seno materno o el deseo del Otro original, la madre. *Trilce*, por su parte, ilustraría la fase anal-fálica, con la salvedad de que en la poesía de Vallejo esta fase anal aparentemente invierte los papeles de sus protagonistas. Por ejemplo, en «Trilce I», el yo poético es la 'madre' que está a la expectativa para premiar el «guano» de su niño: el mundo, el universo. En este poema es, finalmente, el sol el que defeca (tal como en XIV está

mostrando sus «posaderas»); en «Trilce I» el yo poético es entonces una madre no burlada, los excrementos de su hijo no son evacuados clandestina u ocultamente de ella. Por su parte, la zona fálica de *Trilce* —interactuando con la anterior— la informa la importancia enorme que asume en este poemario la cuestión de la diferenciación sexual. En este sentido, *Trilce* describe un círculo a todo nivel del libro porque se trataría de la exploración, demorada y sistemática, del contorno de una vagina (gozo) y, al mismo tiempo, descubrimiento perplejo (zozobra) de la ausencia de pene en la mujer o en la madre. Sin embargo, tan poderosa es la imagen materna en la poesía de Vallejo que el concepto de que el pene femenino (clítoris) crecerá apoteósicamente es patente. Habremos de observar este tipo de fenómeno sobre todo en la escritura de la etapa parisina: «nuestro bravo *meñique* será grande,/ digno, infinito dedo entre los dedos» («Hasta el día en que vuelva» vv. 11-12). Por último, *España, aparta de mí este cáliz* representaría la fase propiamente fálica y genital en la poesía del peruano; mas, en el sentido en que se fabrica la ficción de una madre fálica o todopoderosa («España») y no solo la de un padre monopolizador (el sol o el «mundo», por ejemplo) de ese poder. Es más, y como veremos en *España, aparta de mí este cáliz*, la procreación —en sentido lato— está compartida; el macho (padre o hijo) también procrea y pare.<sup>28</sup> Estas constituirían algunas de las heterodoxias vallejanas respecto al psicoanálisis.

Finalmente, y por otro lado, «Telúrica y magnética» concluye con unos versos que hemos de leer también como muestra elocuente de neodarwinismo o, es más, como la autoconciencia de parte del yo poético de los valores atemporales y universalizables de su sensibilidad o su cultura: «¡Indio después del hombre y antes de él!» (v. 59). En este contexto, además, nuestros conocidos números UNO y DOS se abren a otras perspectivas: «¡Lo entiendo todo en dos flautas/ y me doy a entender en una quena!» (vv. 60-61). Es muy probable que César Vallejo, como el Inca Garcilaso de la Vega, «era consciente de las dificultades

<sup>28</sup> Acontecimiento que de suyo cristaliza la 'utopía' de ser 'madre' por parte del yo poético. Ya que —tal como señalábamos en la nota 31— la traza del protagonismo maternal o del relieve de su voz consta desde el inicio de la poesía de César Vallejo, concretamente desde el poema liminar, «Los heraldos negros».

existentes para presentar a un público de habla española [leamos europea] la conceptualización dualista existente en los Andes, y que era visible tanto en la forma de concebir el espacio —hanan/ hurin— como la constitución dual de la autoridad: siempre había dos curacas simultáneos en cada grupo étnico, también en el Cuzco» (Pease 1988: 117). Por ahora, esta lectura antropológica la reservamos para una investigación posterior.

### CONCLUSIÓN

Fundamentalmente hemos observado cómo en los Poemas Póstumos I, en comparación con *Trilce*, la poética de Vallejo ha girado hacia una logopeya. Digamos, en términos generales, la metáfora (muchas veces lejanísima del libro de 1922) ha sido reemplazada por la sinécdoque, y el símbolo ha prevalecido largamente sobre el icono; es patente ahora, pues, un propósito de mayor «comunicación» por parte del yo poético. Por ende, la perspectiva de lo fragmentario que viene posiblemente del cubismo y la dinámica de la proliferación propia del barroco se atemperan. En estos Poemas Póstumos I, más bien, la verticalidad o la dialéctica van siendo las predominantes; los números reducen su paradigma al UNO y al DOS; el aliento de los versos es mayor tratando, a su vez, de encontrar un héroe para un gran fresco (por ejemplo, los «niños» o la «Sierra de mi Perú»). Distinguimos, asimismo, la relevancia de un culto solar que se toca con el culto marino (mariano) de antes: «El tema de María y el tema del mar están profundamente ligados [...]. No hay que olvidar que el culto mariano es una interpretación de los arcaicos cultos de la fertilidad [...] relacionados con su origen marítimo» (Eielson 1995: 56). Y aunque aquello ya lo advertíamos, implícito, en *Los heraldos negros*: un sol como Cristo ('ocaso o tarde') y un sol como madre ('amanecer' y 'utopía'), habría de ser recién en *Trilce* donde el mar (por extensión, la tierra) y el sol constituyeron cada uno claramente un polo distinto —gravitando por separado— en el imaginario del yo poético. Tal como ahora la tierra (la piedra) y el cielo, polos en estos Poemas Póstumos I, se presentan también con mucho más y mejor definición.

Por otro lado, los grandes relatos del darwinismo y del marxismo siguen sumándose al coro, refinándose, justo antes de desembocar en los poemas de la Guerra Civil española. Asimismo, la indagación sobre el universo con un anhelo articulario (el gran símbolo del árbol) afilia los poemas de París con aventuras cognoscitivas y propuestas como las de *Altazor* o el *Canto general* —aunque sin la «voz nerudiana» profética y solemne presente en este último libro (Iffland 1994: 92)—, entre otros ejemplos de poemarios latinoamericanos. En este sentido, los textos que hemos estudiado —mas no todos en los Poemas Póstumos I— revelan un proyecto un tanto ilustrado, iluminista. El poeta peruano no cree o no se confía ya en los fragmentos de *Trilce*; considera que se puede lograr, en plenos conflictivos años treinta, una visión aún sintetizante o globalizante de todo.

*La piedra fecundada de España, aparta de mí este cáliz*  
(Poemas Póstumos II)

INTRODUCCIÓN

Recapitulando, en *Los heraldos negros* percibíamos en el yo poético un anhelo de inclusión —incorporación y perpetuación— en el cuerpo de la madre o de la amada o de la «Linda Regia»; en otras palabras, melancolía fetal que desconocía o no disfrutaba su propio cuerpo. En el poemario de 1922, más bien, reconocíamos la exploración, por parte del yo poético, de su propia identidad y la de su entorno. Descubrimiento del cuerpo propio y ajeno, entonces, y mutuo reconocimiento; tanteos de las semejanzas y de las diferencias —entre lo masculino y lo femenino— ilustrados en *Trilce* por la relevancia —tal como en el barroco— de lo cíclico y metamorfoseante. Disfrute, asimismo, de estas constataciones, y también zozobra respecto a ellas siempre a orillas de la mar. En *Trilce* el yo poético estaba situado a la intemperie (sobre la playa), fuera o lejos del claustro del cuerpo de la «madre», observando el vértigo de la olas y, al mismo tiempo, protegido ahora por un régimen predominantemente —aunque no de modo exclusivo— masculino o paterno, nutricio y solar.<sup>29</sup>

Ahora, en los Poemas Póstumos I, acabamos de verlo, el yo poético estaba a punto de copular y fecundar una piedra que, asimismo, parecía estar bien dispuesta a ello. Es recién en *España, aparta de mí este cáliz*, sin embargo, donde veremos que aquella virtual o utópica fecundación es un éxito. Fecundación —y reproducción consecuente— no solo unilateral o unidireccional ya que el que queda preñado y da a luz, además de la explícita madre «España», es el «mundo» («piedra»), que es como

<sup>29</sup> Régimen que se tornará explícito y se intensificará, lo hemos visto, en los Poemas Póstumos I. Tanto así que, por ejemplo, en «Los desgraciados» acudimos a una clara contraposición entre Cristo, como sinónimo de soledad e individualismo (la estética de *Los heraldos negros*), y el sol como símbolo de amistad o comunión: «durante la misa no hay amigos./ Ya va a venir el día, ponte el sol» (vv. 44-45); a su turno, rasgo de la poética de Vallejo rastreable también ya desde «Los heraldos blancos» (implícitos en el poemario de 1918).

si dijéramos el propio yo poético.<sup>30</sup> En realidad, en los Poemas Póstumos II no solo se hace efectiva la fusión entre lo masculino y lo femenino, sino también entre todos aquellos elementos que en esta poesía estaban separados o haciendo «frontera»: lo de arriba y lo de abajo, lo espiritual y lo material, lo abstracto y lo concreto, el después y el ahora, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, lo plural y lo singular, el reino animal y el reino mineral. En el caso específico del poema XV («España, aparta de mí este cáliz») que le da el título a todo el conjunto, aquello se expresa en la particular polifonía de voces distintas (adulto, niño, madre) que recrea y fusiona el yo poético finalmente en una, la de la «madre».

### III

Solía escribir con su dedo grande en el aire:  
 «¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,  
 de Miranda del Ebro, padre y hombre,  
 marido y hombre, ferroviario y hombre,  
 5 padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.  
 Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!  
 Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!  
 ¡Abisa a todos los compañeros pronto!  
 Palo en el que han colgado su madero,  
 10 lo han matado;  
 ¡lo han matado al pie de su dedo grande!  
 ¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!  
 ¡Vivan los compañeros  
 a la cabecera de su aire escrito!  
 ¡Viban con esa b del buitre en las entrañas  
 de Pedro  
 y de Rojas, del héroe y del mártir!  
 Registrándole, muerto, sorprendiéronle

<sup>30</sup> Fenómeno que es, a nivel simbólico, el lógico resultado de una utopía que ha llegado a su cabal manifestación. En toda la poesía de César Vallejo —desde *Los heraldos negros*, mas sobre todo desde *Trilce*— nunca hemos dejado de asistir a la dialéctica masculino/ femenino y, muy ilustrativamente, ya en «Al revés de las aves del monte» (20 de noviembre de 1937) podemos leer: «Todo esto/ agítase, ahora mismo,/ en mi vientre de macho extrañamente» (vv. 44-46).

- en su cuerpo un gran cuerpo, para  
 20 el alma del mundo,  
 y en la chaqueta una cuchara muerta.  
 Pedro también solía comer  
 entre las criaturas de su carne, asear, pintar  
 la mesa y vivir dulcemente  
 25 en representación de todo el mundo.  
 Y esta cuchara anduvo en su chaqueta  
 despierto o bien cuando dormía, siempre,  
 cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.  
 ¡Abisa a todos compañeros pronto!  
 30 ¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!  
 Lo han matado, obligándole a morir  
 a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél  
 que nació muy niñín, mirando al cielo,  
 Y que luego creció, se puso rojo  
 35 y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus  
 pedazos.  
 Lo han matado suavemente  
 entre el cabello de su mujer, la Juana Vásquez,  
 a la hora del fuego, al año del balazo,  
 y cuando andaba cerca ya de todo.  
 40 Pedro Rojas, así, después de muerto,  
 se levantó, besó su catafalco ensangrentado,  
 lloró por España  
 y volvió a escribir con el dedo en el aire:  
 «¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».  
 45 Su cadáver estaba lleno de mundo.

Ya el poema «Guitarra», fechado el 28 de octubre de 1937 (Ferrari 1996: 402), ilustra fehacientemente nuestra lectura de la «piedra» como embrión: «zurdazo de hembra/ muerta con una piedra a la cintura» (vv. 26-27). Por su parte, por ejemplo «Trilce XXXI», también ya nos informaba que la «piedra» es un «círculo» en función de todo lo que existe, de todo lo real: «Cristiano espero, espero siempre/ de hinojos en la piedra circular que está/ en las cien esquinas de esta suerte/ tan vaga adonde asomo» (vv. 7-10). Y, asimismo, desde una perspectiva cristiana o mágico-religiosa, de alguna manera la piedra en los Poemas Póstumos I («Hoy me gusta la vida mucho menos») ya

estaba significando —semánticamente asociada a la luna y, por tanto, a los ciclos lunares—<sup>31</sup> la resurrección o la derrota de la muerte: «Mis padres enterrados con su piedra/ y su triste estirón que no ha acabado» (vv. 9-10); esta última, sin duda ya, una consideración y cristalización utópica de la piedra en esta poesía. La piedra, pues, era lo Otro (el insólito embrión), el límite o la frontera (lo real tal como lo conocemos),<sup>32</sup> y también la esperanza (de la resurrección) o el consuelo (si es que recordamos aquellos versos que, por ejemplo, en «Trilce LXX» hacen de la «piedra» una «almohada» donde poder descansar la cabeza).

Adentrándonos ahora en los quince poemas que constituyen *España, aparta de mí este cáliz*, lo primero que nos llama la atención es el productivo debate que desde nuestra tradición literaria latinoamericana —y en concreto peruana— podríamos establecer con el punto de vista europeo que asimila la «piedra» a lo inculto (no arquitecturalizado) o la debacle y, por tanto, a lo inerte, a la destrucción. Este es, por ejemplo, el punto de vista del propio Meo Zilio respecto al sentido de aquel término: «sentimiento de impotencia (poética) que, a su vez, supone implícitamente el de la potencia creadora que lucha con su contrario: es la petrificación del verbo en el alma del creador» (1996: 644). Prejuicio que, en todo caso, no nos debe llamar la atención ya que se trata de una diferente perspectiva cultural frente a la «piedra».<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Recuérdese, por ejemplo, el poema «Las piedras» de *Los heraldos negros*: «Tal, blanca piedra es la luna/ que voló de un puntapié» (vv. 19-20).

<sup>32</sup> En este sentido, es muy interesante la conexión que establece Meo Zilio entre la «piedra» y lo «óseo» en la poesía de César Vallejo: «Al elemento óseo [...] puede agregarse, con connotaciones parcialmente análogas, el elemento pétreo. Sobre todo en cuanto que —respecto al valor simbólico de lo 'óseo'— a la noción de finitud ('conciencia estructural del ser') debemos agregar la de esencialidad: 'el esqueleto es la noción esencial del ser en el hombre'» (1996: 643). Por tanto, por su parte la «piedra» lo será del mundo. Tal es así que en «La piedra cansada», leemos: «La piedra es la sustancia de la vida universal. ¡Dios de piedra es el Inti, hombres de piedra son los quechuas; animales y plantas son de piedra, y hasta las mismas piedras son de piedra!» (Vallejo 1979: 187).

<sup>33</sup> Se nota este fenómeno, por ejemplo, en la edición de la poesía reunida de Antonio Cillóniz, *La constancia del tiempo*, donde es gravitante un sentido vivo y genésico de la «piedra», y donde incluso el volumen se abre con un «Proverbio Peul» («El

Como señala muy certeramente Antonio Cornejo Polar, el héroe vallejiano por antonomasia, «Pedro Rojas», es también 'Piedra Sangre' y, al interpolar aquel símbolo con el comienzo de la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas, encontramos que: «Pedro Rojas es también, como la del mítico muro cuzqueño, "piedra de sangre hirviendo" [...] el poema reproduce esta misma transmutación mítica, esta alquimia en la que la palabra escrita, que de alguna manera se asocia a la persistencia de la piedra, retoma su sentido primordial de voz» (1994: 188). Así, pues, la «piedra» es ahora sobre todo «Pedro», el miliciano combatiente cuyo «cadáver estaba lleno de mundo» (v. 45). Oralidad del poema, y de todo este poemario, que está ilustrada también por el calor humano de las exclamaciones —rasgo romántico el de esta escritura, atemperado con el simbolismo y la experimentación predominante. Son textos donde apenas encontramos interrogaciones, lo que pareciera reforzar el hecho de que estamos ante un gran canto ditirámico hecho de constataciones y no de dudas ni, finalmente, de tragedias: «debe ser esta la primera vez que se ha escrito una utopía, o sea un espacio de reconciliación superior, con el lenguaje de la tragedia. La utopía es aquí una conciliación siendo a la vez una impugnación» (Ortega 1986: 132).

hombre paciente sigue cociendo una piedra hasta que bebe su caldo»). Es más, en uno de sus textos clave este poeta peruano prácticamente glosa el poema «Parado en una piedra» de su compatriota César Vallejo: «Estoy parado en una piedra/ para seguir buscándote/ y hallándome// .../ dentro de la piedra/ tú me aguardas» («Animismo») (citado en Granados 1994b: 317). Sus comentaristas europeos insisten en subrayar —leyendo al pie de la letra la alusión reiterada que hace esta poesía a la muerte— su dimensión apocalíptica, lo cual está equivocado. Incluso se podría establecer un productivo paralelo con, por ejemplo, la *Mano desasida* o *La piedra absoluta*, poemarios de Martín Adán. En ambos poetas la piedra es un imán irresistible, signo y cifra de nuestra condición terrenal, y también poderosa promesa de trascendencia. La fanopoeia de la piedra es tan poderosa en *La constancia del tiempo* que de alguna manera tiene más densidad que el tiempo, podríamos decir que el tiempo mismo entra y sale de la piedra (Granados 1994b: 42). Un caso ejemplar de 'piedras indiferentes', pero de ningún modo inertes, lo encontraríamos —siguiendo el derrotero de la literatura peruana— al final del cuento «Los merengues» de Julio Ramón Ribeyro, donde un «Perico» derrotado y acosado por los remordimientos «maquinalmente fue arrojando las monedas una a una, haciéndolas tintinear sobre las piedras» (1994: 129).

Por otro lado, la «piedra» aparece explícita en «Himno a los voluntarios de la república»: «humea ante mi tumba la alegría/ y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,/ desde mi piedra en blanco, déjame,/ solo/ cuadrumano, más acá, mucho más lejos,/ al no haber entre mis manos tu largo rato extático» (vv. 14-19).

Otra vez, como observamos, la «alegría» (v. 14), el color «blanco» de la «piedra» (v. 16) y la condición de «extático» (v. 19) son una revancha y respuesta del yo poético ante los negativos acontecimientos para el bando republicano durante la Guerra Civil española. Otro tanto sobre la «piedra», reforzando ahora el sentido de éxtasis (gran dinamismo en medio de una aparente pasividad), lo encontramos en otros versos de este mismo largo poema: «Así tu criatura, miliciano, así tu exangüe criatura,/ agitada por una piedra inmóvil,/ se sacrifica, apártase,/ decae para arriba y por su llama incombustible sube,/ Sube hasta los débiles,/ distribuyendo españas a los toros,/ toros a las palomas» (vv. 56-62).

Por último, en el larguísimo poema «Batallas», encontramos nuevamente a la «piedra» como «piedrecilla» de la que «Málaga» —como un Cristo en femenino— carece para poder apoyar la cabeza: «¡Málaga sin padre ni madre,/ ni piedrecilla, ni horno, ni perro blanco!/ ¡Málaga sin defensa» (vv. 94-96).

Es, sin duda, el poema «España, aparta de mí este cáliz» —que por obra de Manuel Altolaguirre da título a este libro (Ferrari 1996: 290)—, el texto que se presta para una lectura nueva de este poemario póstumo de César Vallejo:

- Niños del mundo  
 si cae España —digo, es un decir—  
 si cae  
 del cielo abajo su antebrazo que asen,  
 5 en cabestro, dos lágrimas terrestes;  
 niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!  
 ¡qué temprano en el sol lo que os decía!  
 ¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!  
 ¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!  
 10 ¡Niños del mundo, está

la madre España con su vientre a cuestras;  
está nuestra madre con sus férulas,  
está madre y maestra,  
cruz y madera, porque os dio altura,  
15 vértigo y división y suma, niños;  
está con ella, padres procesales!  
¡Si cae —digo, es un decir— si cae  
España, de la tierra para abajo,  
Niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!  
20 ¡cómo va a castigar el año al mes!  
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,  
en palote el diptongo, la medalla en llanto!  
¡Cómo va el corderillo a continuar  
atado por la pata al gran tintero!  
25 ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto  
hasta la letra en que nació la pena!  
Niños,  
hijos de los guerreros, entre tanto,  
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo  
30 la energía entre el reino animal,  
las florecillas, los cometas y los hombres.  
¡Bajad la voz, que está  
con su rigor, que es grande, sin saber  
qué hacer, y está en su mano  
35 la calavera hablando y habla y habla,  
la calavera, aquélla de la trenza,  
la calavera, aquélla de la vida!  
¡Bajad la voz, os digo;  
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto  
40 de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún  
el de las sienas que andan con dos piedras!  
¡Bajad el aliento, y si  
el antebrazo baja,  
si las férulas suenan, si es de noche,  
45 si el cielo cabe en dos limbos terrestres,  
si hay ruido en el sonido de las puertas,  
si tardo,  
si no veis a nadie, si os asustan

- los lápices sin punta, si la madre  
 50 España cae —digo, es un decir—  
 salid, niños del mundo; id a buscarla!...

Para empezar, el poema XV es una composición circular. La frase preposicional del primer verso («Niños del mundo») está incluida en el último verso: «salid, niños del mundo; id a buscarla...!». En realidad, el sustantivo «niños», solo o integrando aquella frase preposicional, está situado sistemáticamente —de modo explícito o implícito— en todo este poema. Lo que de antemano deseamos recalcar es que aquellos son «niños del mundo» o «hijos de los guerreros» (v. 28), y no los auténticos de la «madre España» todavía. Es decir, son desde ya —y más aún si «cae España»— huérfanos de una «madre» a la que un padre —virtual viudo— tiene irremediabilmente que sustituir. Estos papeles, o cambios de papeles en este poema polifónico, se expresan precisamente a través de las diversas voces puestas en juego en el texto.

Así, este poema empieza (vv. 1-37) y termina (vv. 49-51) con el yo poético hablando como un adulto, mas con tonos de voz diferentes. En el primer caso, advirtiendo y describiendo a los «Niños del mundo» un peligro: la «caída» (derrota o muerte) de su propia «madre»; en el segundo, apelando a esos mismos «niños» a que la busquen (defiendan, rescaten o resuciten). Luego, desde el verso 38 («¡Bajad la voz, os digo») —aunque gradual y ambiguamente desde el verso 32 («¡Bajad la voz, que está») — hasta el verso 46, encontramos al yo poético convertido más bien en padre de aquellos «niños». Es decir, el hablante de la primera parte ha estrechado los lazos con sus interlocutores. A la voz distanciada del yo poético, al principio del poema, le sigue su solidaridad y 'adopción' de aquellos, y de allí el enfático tono de orden paternal (evidente en el verso 38) que refleja esta parte de «España, aparta de mí este cáliz». Versos, asimismo, en los que no debemos pasar por alto alusiones, muy sugestivas, a aspectos que ya hemos ido tratando en el curso de esta misma investigación. Por ejemplo, los versos 32 y 38 nos recuerdan «Trilce I»: «Quién hace tanta bulla» (v. 1), «Un poco más de consideración» (vv. 3, 11), lo cual, obviamente, nos permite considerar —una vez interpolados semánticamente ambos poemas—

que el trance de peligro por el que atraviesa «España» (huida o aniquilamiento) es también un trance de venida, parto o nacimiento tal como en «Trilce I» aquella voz anuncia la «epifanía» de la «península» (v. 14). En otras palabras, el apocalipsis es génesis en los Poemas Póstumos II, sobre todo en el poema XV. Aquí, la derrota («y si/ el antebrazo baja», vv. 42-43), el dolor («si las férulas suenan», v. 44) y el desconcierto —incluso el de naturaleza mística («si es de noche», v. 44)— están en trámite de invertirse. Por último, el verso 47 («si tardo») delata una voz y, por ende, una metamorfosis ulterior del yo poético; este es ahora la mamá de aquellos «niños». Hablar materno que continúa en los dos siguientes versos («si no veis a nadie, si os asustan/ los lápices sin punta»), pero cuyo tono ya se ha ido graduando en el poema desde el verso 42 («¡Bajad el aliento, y si!»), y con seguridad desde el verso 44 («si es de noche»). Es decir, de los lamentos y las advertencias del padre pasamos, gradualmente, al nítido consuelo de la madre.

Está en lo cierto Jorge Guzmán<sup>34</sup> cuando, siguiendo a Juan Larrea, informa que la más importante utopía en este poema es la vuelta de la «madre» y la procreación de los auténticos hijos de «España»; acierto del estudioso sudamericano desde el entronque que establece entre este poema de Vallejo y una novela como *Los ríos profundos* de José María Arguedas: «la imagen materna del mundo es la imagen del bien, y la novela es la exposición del otro mundo, al que el protagonista no quiere pertenecer, justo porque falta en él ese centro femenino» (1990: 36). Sin embargo, según Américo Ferrari, el enfatizar la madre «no blanca» es un acierto de Guzmán solamente en cuanto a la etapa peruana de Vallejo,<sup>35</sup> y no así respecto a *España, aparta de mí este cáliz*:

<sup>34</sup> Según el crítico chileno, para Larrea, «no es la muerte de Dios Padre lo que caracteriza a la realidad contemporánea, sino la muerte de la madre no blanca» (Guzmán 1990: 118).

<sup>35</sup> Por nuestra parte, y en cuanto a la propuesta del estudioso chileno, creemos que en su ánimo de encontrar una poética —un sistema coherente y estructurador de la poesía de Vallejo— lo que finalmente hace es inducir, a partir de un estrecho, estático y desustancializado binomio (blanco/no blanco) un sinnúmero de arbitrarias o acartonadas connotaciones. Y, a nivel metodológico, lo que hace es estilística tradicional al

«no es en esta etapa (la de los poemas póstumos que el crítico [Guzmán] ha soslayado) la preocupación de lo mestizo o de lo indio lo que domina en Vallejo sino un proyecto político basado en la emergencia de las culturas periféricas (Rusia, España, Latinoamérica, atados en un solo haz) frente a la prepotencia (y a la decadencia) de los viejos centros del occidente dominador» (1998: 78).

Continuando con el análisis, podemos leer el primer verso del poema XV («Niños del mundo») —al ser gravitante el subtexto evangélico de la pasión de Cristo: «Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen»— como una amalgama semántica entre la implícita esperanza o renovación (representada en los «niños»), y también el implícito ruego de perdón del yo poético a la «madre España» porque aquellos mismos «niños» (los seres humanos involucrados en la Guerra Civil española) —tal como en la crucifixión del hijo de Dios— tampoco saben lo que hacen.

Por otro lado, el poema se divide en cinco estrofas, cada una de las cuales posee un eje temático independiente y complementario de las otras. De este modo, la primera estrofa (vv. 1-9) trata a «España» fundamentalmente como un ser celeste, que está en una órbita diferente a la de la Tierra y que más bien, «si cae del cielo» (vv. 3-4), será imprescindible auxiliar. Significativamente, entonces, en este contexto de la Guerra Civil española, el verbo CAER alude a traspíe o 'derrota' militar y política de «España» (la República); pero también a radicales cambios

tomar como unidad la palabra y someterse —sometiendo de paso a sus lectores— a un fatigoso equilibrismo con cada una de ellas. Aunque con lucidez señala que, en relación a los conceptos de Riffaterre que él ceñidamente emplea, «no hay categorías para pensar textos donde se estructuran dos culturas inevitablemente presentes que además están conformadas con elementos de origen racial» (Guzmán 1990: 166). Asimismo, lo rescatable de su enfoque es advertir que no podemos ver lo andino en la poesía de César Vallejo directamente (tal como pretendía, por ejemplo, Miguel Lema, haciendo filología del runa simi en *Trilce*), sino a través de su mesticidad y del estudio de algunos temas de la importancia de madre, amor, sexo que han sido «descuidados en su constitución diferencial, posiblemente porque son los más afectados por los límites que la mesticidad regional, unida a la estructura de clases, ha impuesto a nuestra conciencia» (1990: 103). Sin embargo, nosotros pensamos que ni el componente indio, ni mestizo, ni europeo, ni —claro está— el meramente individual es sistemático. Más bien, todos ellos, como en toda gran poesía, actúan a la vez secuencial o simultáneamente.

simbólicos (ideológicos) para los sobrevivientes, ilustrados en la hecatombe macro y microcósmica que informan los versos 6 al 9. Es evidente que el yo poético lamenta y se solidariza contra aquella «caída» y caos consecuente. Mas esto, paradójicamente, de modo diverso a lo que ocurre en el poema III de este mismo poemario («Solía escribir con su dedo en el aire»)<sup>36</sup> donde aquel verbo —narrándonos implícitamente los avatares de armas de «Pedro Rojas» en los primeros treinta versos— está contemplado más bien como algo positivo ahora (séptima estrofa) ya que implica la toma de conciencia ideológica de aquel «militiano»: «nació muy niñín, mirando al cielo, y luego creció, se puso rojo» (vv. 33-34); es decir, nos informa que *bajó* lúcidamente a tierra. Creemos que estas aparentes contradicciones valorativas respecto al CAER del «cielo» son típicas en la poesía de Vallejo, sobre todo desde *Trilce*, en tanto ilustran uno y otro de los ejes (vertical/ horizontal) que finalmente no están estáticos, sino formando una rueda, un círculo en continuo desplazamiento, una noria que a cada momento canjea el arriba por el abajo.

La segunda estrofa del poema XV (vv. 10-16), tal como la primera a través de un yo poético expositor, enfatiza la imagen de «España» como un ser materno y en difícil situación con su estado de preñez (vv. 10-11); imagen, asimismo, consecuente con «La araña» (*Los heraldos negros*) o con la del crucificado (vv. 12-14). Por su parte, la tercera estrofa (vv. 17-26) ilustra la figura de «España» como la de un ser terrestre y subterráneo: «si cae/ España, de la tierra para abajo» (vv. 17-18); pero donde este descenso —ateniéndonos a que bajar es subir en Vallejo, y estar en la base de algo conlleva el prestigio mayor— es ya una garantía de triunfo y utopía.<sup>37</sup> De esta última manera es como debemos leer,

<sup>36</sup> Concretamente en los versos 31-35: «Lo han matado, obligándole a morir/ a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél/ que nació muy niñín, mirando al cielo,/ y que luego creció, se puso rojo/ y luchó con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres,/ sus pedazos».

<sup>37</sup> Descenso de «España» con valor opuesto al del «dado» (la Tierra) de «Los dados eternos» (*Los heraldos negros*) que, recordemos, terminan en un «huevo de inmensa sepultura». Sin embargo, descenso también de alguna manera negativo el de «España», en la medida en que —desde la perspectiva de un niño— se agrade la fantasía. Creemos que en la obra poética de Vallejo la fantasía (implícita en aquella «infantili-

por ejemplo: «¡Cómo vais a bajar [niños] las gradas del alfabeto/ hasta la letra en que nació la pena!» (vv. 25-26), donde encontrar el lugar en que «nació la pena» implica también (porque no se niega en esta poesía lo contingente ni el dolor) sabiduría y posibilidad de gestar un origen distinto para que no haya más «pena».

Por otro lado, la cuarta estrofa (vv. 27-37) —incluida también en el ámbito del yo poético expositor— está ligada directamente con el final de la anterior como si se tratara de dos versos encabalgados. Esto quiere decir que, una vez descendida «España» hasta la base de todo, ahora se haya ocupada en la necesidad de perpetuar, a pesar de los cadáveres que tiene a la vista (vv. 35-37), el universo y, en particular, la vida de los hombres (vv. 29-31). En realidad, se halla en la obligación de decidir la posibilidad de un Génesis distinto, un comienzo diferente para todos. Temáticamente, por último, la quinta estrofa (vv. 38-51) nos muestra las primicias mismas de aquella epifanía —«¡Bajad la voz /.../

dad expresiva» observada por Bernardo Gicovate) es fundamental para leer muchos de sus poemas. No es monosemántica ni taxativa como la ideología o, al menos, mantiene un ambiguo estatus con esta. A veces se separan como en esta estrofa del XV, adquiriendo la fantasía un valor positivo; a veces más bien se diferencian (vv. 31-35). Aquí, evidentemente, se alude tanto al proceso de toma de conciencia de clase por parte del obrero «Rojas» («se puso rojo»), como simplemente vergüenza (de sonrojarse) por lo que se creía antes. En todo caso, como lo vemos en sus lecturas heterodoxas del complejo de Edipo y de la teoría de la evolución de la especie, en Vallejo —lo repetimos— no existen opciones únicas, menos callejones sin salida. Esto valdrá también, sin duda, para sus ideas sobre la fantasía y la ideología. Ideas, a su vez, que en este caso también se inscriben en el marco mayor de la dialéctica entre lo solemne y lo cómico de toda esta poesía: «las interpretaciones en torno a Poemas humanos son demasiado determinantes, taxativas, reglamentarias. No tienen en cuenta la postura fundamental del locutor lírico, el punto de vista a través del cual todos los poemas se enuncian. Obliteran al humorista, olvidan que el humor es el modo elocutivo inherente tanto a Trilce como a Poemas humanos [...]. Y son estos, en su mayoría, poemas que abordan las cuestiones más cruciales —la condición del hombre y su situación en y ante el mundo, la asunción de lo real exaltante y aplastante, el dolor de existir para la muerte—; el tratamiento humorístico no las escamotea pero, a la par que las toma en senda consideración, las hace cohabitar como en la vida, con lo nimio, con lo trivial, con lo intrascendente [...]. Vallejo se libera por el humor de la inmovilidad psicológica, de las hegemonías imponentes, del totalitarismo sentimental, de cualquier dogmatismo» (Yurkievich 1990: 3-4).

iBajad el aliento» (vv. 38 y 42)— que, tal como habíamos destacado en su relación con «Trilce I» («Quién hace tanta bulla», «Un poco más de consideración»), hacen de la virtual derrota de «España» la victoria de una «madre» que está más bien por parir.

Sin embargo, queremos enfatizar la idea según la cual los iconos que observábamos desde *Los heraldos negros*, y sobre todo en *Trilce*, están presentes también aquí; pero, esta vez, más que icónica, simbólica y temáticamente desarrollados. Por ejemplo, el icono del mar y del útero (0), literalmente obsesivo en *Trilce*, viene a constituir todo este discurso sobre la «madre» en peligro de *España*, *aparta de mí este cáliz*. Es evidente que ahora, atenuado el caleidoscopio a que fue sometida la significación en el poemario de 1922, se han retomado preferentemente el oxímoron y la bisemia, típicos recursos de estilo en *Los heraldos negros* como en los poemas de París (Poemas póstumos I). De este modo, conjugando las connotaciones predominantes de la primera y última estrofa del poema XV de *España*, *aparta de mí este cáliz*, podemos decir que «España» es un ser celeste, el sol mismo, hecho «madre». Esta imagen paterno-materna, bienhechora, es la «Doris» (presente en la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*); sin embargo, no enfatizada en *Trilce*. Asimismo, a diferencia de toda la poesía anterior del peruano, en aquel poemario tampoco existen «fronteras»; por ejemplo, entre padre y madre, ni entre esta y su *hijo* (el yo poético) ya que ambos aquí también son 'madres': «[Niños,] si tardo,/ si no veis a nadie, si os asustan/ los lápices sin punta» (vv. 47-49). Tesitura maternal del discurso del yo poético, sutil y muy bien entramada, entre las otras anáforas condicionales de esta última estrofa que, en principio, parecieran referirse solo a la posible ausencia de la «madre España». Asimismo, condición femenina del yo poético en cuanto este se contrasta con un símbolo nítidamente fálico que, hacia el final del poema, se torna amenazante: «[Niños,] si os asustan los lápices sin punta» (vv. 48-49). Frente al falo arbitrario, entonces, que en general parecería representar el Génesis del Padre (cristiano) —que no funciona o es ya obsoleto—, este poema postula el círculo (la vagina de la «madre»)<sup>38</sup> Cero (0), ahora, sin la connotación

<sup>38</sup> En realidad, la imagen del falo está ligada al eje de la verticalidad y, tal como lo hemos ido observando, este es, a fin de cuentas, solo un momento de distinción o figu-

negativa que exhibía en el poemario de 1918,<sup>39</sup> y sin la ambigüedad semántica transmitida aún en *Trilce* y que, por tanto, alcanza aquí el máximo de su significado positivo.

Aunque en este trabajo no hemos estudiado de manera independiente un poema como «Trilce IX», creemos que la polémica que ha generado ilustra muy bien los alcances valorativos de la presencia materna en el poemario de 1922. Mientras Lida Aronne Amestoy propone «que Trilce IX establece su constante semántica en la dialéctica de lo Uno y lo Múltiple, y no [como afirman Neale-Silva y Franco], en el encuentro sexual de dos amantes. El tema erótico es un medio de la búsqueda [de lo Uno] y, por ende, es subsidiario de este núcleo» (1979: 37); Susana Reisz, por su parte, confiesa que a pesar de los comentarios casi unánimes sobre la presencia omnímoda de la imagen maternal en la poesía de César Vallejo: «Llama la atención que [Yolanda Rodríguez de Wetsphalen y Lidia Aronne Amestoy] nieguen quieran [sic] dar a entender que el poeta sufrió un complejo edípico» (198). Y, optando más bien por la lectura tradicional (Neale-Silva, Franco), esta misma crítica agrega: «Creo que la imagen femenina de este poema es, en

ración pasajero; es si queremos, a su modo, una epifanía. Mas, la condición fundamental y primigenia, pareciera ser una vez más —y no solo en *Trilce*— ni lo vertical ni lo horizontal, sino el círculo, la matriz maternal.

<sup>39</sup> Por ejemplo, en «La copa negra» («De la tierra»), donde leemos: «Por eso ¡Oh, Negro cáliz! aun cuando ya te fuiste» (v. 16). En los Poemas Póstumos II, en concreto en el poema XV, va a ser precisamente aquel «Negro cáliz», en representación de una «mujerzuela» (vv. 3 y 6), el que va a ser elevado semánticamente a costa de invertir radicalmente su significado; no va a dejar de ser un icono femenino, pero ya no será una «copa de mal» (v. 1) o «copa de sombra» (v. 8), de lastre y de pecado, y se convertirá —si bien no se anula el sentido bíblico de sufrimiento o tránsito— en una copa de luz. Es decir, el «caliz» de «La copa negra» es el mismo de «España, aparta de mí este cáliz», mas, obviamente, ahora adosado a un sentido utópico y materno o reproductivo («la madre España»), del que carecía antes. Más aún, «cáliz» se asocia aquí a la propia virtual maternidad del yo poético, y no solo ilustra su aparente feminización o androgenización. Así como Cristo —ante su Padre— acepta beber el dolor de su propia pasión para devenir en hermano, salvador nuestro y, de alguna manera, también padre nuestro; del mismo modo el yo poético, en los Poemas Póstumos II, pero esta vez ante los ojos de su «madre España», acepta o es previsible que aceptará ser salvadora y madre nuestra.

efecto, negativa, y que las referencias al encuentro de los cuerpos tienen muchas connotaciones de guerra sexual que termina en descalabro para el hombre pero, al mismo tiempo, pienso que ese negativismo [...] es expresión de un espíritu que se debate por no quedar atrapado en la rudimentaria lógica de las oposiciones binarias y que, si bien no logra escapar de ella del todo ni triunfar sobre sus propias contradicciones, deja en el texto un valiente testimonio de esa lucha» (1996: 204). Énfasis en el complejo edípico vallejian, entonces, y —sobre todo en cuanto a los dos versos finales de «Trilce IX» («Y hembra es el alma de la ausente./ Y hembra es el alma mía») — contradicciones de género, son lo que tenemos de parte de Reisz frente a la lectura «mítica» de Aronne. Mas lo cierto es que si leemos los poemas inmediatamente previo y posterior al IX en *Trilce*, constatamos que, en efecto, lo fundamental en ambos (VIII y X) es el anhelo de realizar, ya sea en un «mañana» o contra el «destino», la Unidad andrógina (con uno mismo) o con la amante (la madre, la ausente). En fin, de lo que se trata es de ligar definitivamente una pareja: «Pero un mañana sin mañana,/.../ margen de espejo habrá/ donde traspasaré mi propio frente/ hasta perder el eco/ y quedar con el frente hacia la espalda» (VIII, vv. 9-14); «Cómo el destino,/ mitrado monodáctilo, ríe.// Cómo detrás desahucian juntas/ de contrarios. Cómo siempre asoma el guarismo/ bajo la línea de todo avatar» (X, vv. 5-9). «Guarismo», lo hemos visto antes, alude a la multiplicidad o diversidad, y no a la unidad. En consecuencia, y retomando la polémica, los puntos de vista de Aronne y Reisz en principio no se contraponen, lo edípico no niega lo mítico, y viceversa; pero, en realidad, creemos que debemos ser muy cautos en enfatizar la lucha sexual en la poesía de Vallejo, y menos la tesis de su gravedad o su pesantez —sobre todo en *Trilce*—.

Creemos que Vallejo desde el principio (*Los heraldos negros*), y muy abiertamente, ventila la realidad de la escisión genérica y de la madre. Esta escisión es precisamente la que desencadena lo que hemos denominado utopía o poética de la inclusión, ya examinada en el primer capítulo de esta investigación. Creemos que si «Trilce IX» tratara principalmente de una «guerra sexual que termina en descalabro para el hombre», ¿qué se nos diría de un poema como «Cansado voy con mi

oro» (Poemas Póstumos I) donde, desde nuestra lectura, somos testigos de un violento travestismo de parte del yo poético? No cabe duda, lo más importante del poema es comunicar —a través de sus imágenes de angustia sexual— no tanto las «contradicciones» del sujeto, sino sobre todo la atmósfera claustrofóbica y el sinsentido que cunde en todo el poema. Autorretrato travesti que, por otro lado, nos remite también —a través de la superposición de la figura del *clown* trágico que inaugura Baudelaire, padre de la poesía moderna— al mundo tragicómico del circo; figura irónica entonces que, según Enrique Foffani, «descubre en el arte su compromiso pero, también, su carácter irrisorio» (1994: 143). En síntesis, la problemática de lo femenino en la poesía de César Vallejo no se entretiene ni, menos, se agota en la consciencia de la escisión o de la lucha de géneros. Va muchísimo más lejos al plantearnos, en «España, aparta de mí este cáliz», un Génesis distinto siempre a través —aunque con matices nuevos— de la madre-mar o de la piedra-madre.

Si cuando estudiábamos el poemario de 1922 nos percatamos —establecido el paralelo con la *Fábula de Polifemo y Galatea*— de la falta de énfasis en «Doris», *España, aparta de mí este cáliz* no trata de otra cosa; su centro y motivo principal es, tal como por ejemplo en la mitología clásica, aquella madre bienhechora. Sin embargo, imagen maternal por excelencia que —así como se ilustra flemáticamente en *Metamorfosis* de Ovidio y, con énfasis barroco, en aquella obra de Luis de Góngora— finalmente sintetiza todo lo creado, en su actualidad y virtualidad, ya que «Doris» («España») no es otra cosa que el mar, origen y término figurado de todo lo existente.

## CONCLUSIÓN

Si en *Los heraldos negros* constatábamos —por ejemplo en el poema «Comunión»— el principio de inclusión madre-hijo; y en «Trilce I» el hijo fungía, más bien, como una madre atenta al «guano» de su pequeño, en el poema «España, aparta de mí este cáliz» el principio de inclusión se habría realizado a plenitud, tanto que mejor deberíamos hablar de fusión entre la madre —que es el padre celeste también, el propio

sol— y el *hijo* (el yo poético). Este, entonces, está ubicado en el poema XV al interior de un cero (0); arriba, en y debajo de la tierra; y es un 0 también él mismo. Por tanto, lo que los «niños del mundo» deben salir a buscar, en la utopía de su verso final, no es solo a la «madre España», sino asimismo al yo poético, pero ahora entendido como «madre» también. Es decir, como un mejoramiento de la condición humana. En este sentido, aquello distintivo de la «madre mestiza» que Guzmán observaba como gravitante en la poesía del peruano es incompleto o cierto solo a medias. Cierto en cuanto a que el reclamo de la madre por Vallejo lo encontramos desde sus primeros poemas, pero falso en cuanto aquella madre haya tenido que ser necesariamente negra, blanca o mestiza. Y, lo más importante, es incompleto en cuanto no contempla, respecto a la dinámica de la maternidad, la que corresponde a la propia persona poética.

La poética del nuevo origen, entonces, se manifiesta en la medida en que vamos a pasar de un Génesis del Padre (cristiano y obsoleto) a uno de la «Madre» o nueva redención. Recuérdense, a propósito, nuestra reflexión sobre el verso: «oh nueva madre mía» de «Nervazón de angustia» (*Los heraldos negros*). Es más, podemos considerar, incluso, que en la utopía implícita de este poemario se va a hacer realidad no solo el contacto de los círculos opuestos en el 8 (icono análogo a aquella utopía y, como número, significativamente ausente en la poesía de Vallejo), sino también su yuxtaposición y cabal acoplamiento en un único 0; espacio virtual y omniabarcador de la «madre» mar, «Masa» de los auténticos hijos de «España». Al final del poema XV, todas aquellas dicotomías que habían constituido los poemarios anteriores: *Los heraldos negros* ('negros'/'blancos'), *Trilce* (sol/mar), y los textos que trabajamos de los Poemas Póstumos I (yo poético/piedra), convergen y mutuamente se funden y productivamente se resuelven.

## CONCLUSIONES

A continuación intentaremos resumir los planteamientos centrales de nuestra lectura de la poesía de César Vallejo:

1. En *Los heraldos negros* predomina una lógica de inclusión; en realidad, ideal o utopía constante en toda la poesía de César Vallejo, y que solo va a cristalizarse en *España, aparta de mí este cáliz* donde todo queda literalmente incluido: tiempo (pasado, presente, futuro), espacio (macrocosmos y microcosmos), géneros (masculino y femenino), lenguaje (simbólico-icónico y oralidad), voces, realidad y mito. De esta manera, distinguimos dentro del poemario de 1918, digamos, otro poemario: «Los heraldos blancos». Estos ‘mensajeros’ blancos, a posteriori, serán los que coparán el imaginario (temas e imágenes) de *Trilce* y de los Poemas de París.
2. Partiendo de la observación detenida del cero (0) —guarismo no atendido lo suficiente por la crítica— descubrimos que este no solo representa la «tumba» como en *Los heraldos negros*, sino que pasa a *Trilce*, digamos, con características positivas: representa nada menos que al mar, y adquiere autonomía y complejidad icónica. Ahora, la acción del mar-cero (poética de la circularidad) es sobre todo ser dadora de vida; en este sentido es la responsable de la abundancia, proliferación y metamorfosis que constatamos en cada uno de los planos del poemario (estructural, estilístico, temático). Por lo tanto, permite la misma existencia de los números, vale decir, de la fragmentación tan característica de *Trilce*. Mas, por otro lado, la acción del mar-cero es factor fundamental de síntesis y cohesión —sustancia común— de todo aquello que se encuentra disgregado o diferenciado. En este último sentido, el mar-cero es análogo a un vientre materno, ámbito de inclusión y origen por antonomasia.
3. En los Poemas Póstumos I es patente un propósito de mayor «comunicación» por parte del yo poético. Los números reducen su paradig-

ma al UNO y al DOS. El aliento de los versos es mayor tratando, a su vez, de encontrar desde ya un héroe para un gran fresco (ejemplo, los «niños» o la «Sierra de mi Perú»). Asimismo, constatamos que un culto solar se toca con el culto marino (mariano) de antes; que ahora al 0 de *Trilce* lo define mejor esta confluencia (marino-solar) y que, además, aquel dígito de alguna manera se corporeiza en forma de piedra. En general, sin embargo, los Poemas Póstumos I son una indagación sobre el universo que obedece todavía a un proyecto ilustrado o iluminista (semejante al *Canto general* de Pablo Neruda) ya que intenta clasificar y articular todo bajo la estructura de un gran árbol, símbolo logofalocéntrico de primer orden, aunque con la atingencia de que el árbol también representa simbólicamente la unión de los opuestos. Sinónimo de convergencia ideal que mutará —siguiendo la irresistible atracción del cero o del círculo (0) en *Trilce*— y se perfeccionará en la piedra de los Poemas Póstumos II.

4. En *España, aparta de mí este cáliz*, la piedra le gana al árbol; es decir, como en la teoría de la recta, lo vertical finalmente es solo un segmento de la curva. La madre («España»), entonces, asimila al padre (Dios Creador) en este poemario; apoteosis de lo femenino, por lo demás, que ya lo advertíamos delineado desde *Los heraldos negros*. La poética de la fusión encuentra aquí, pues, expresión plena. Esto se debe a que, percibida mejor desde los Poemas Póstumos II la dinámica de la maternidad, presente ya en el libro de 1918 y que involucra al propio yo poético, constatamos que ahora la piedra ha transgredido y, al mismo tiempo, pareciera haber superado una especie de tabú que estuvo expresado en la ausencia del número 8 en toda esta poesía. En otras palabras, el círculo superior (sol) e inferior (mar y tierra) del 8 son ahora uno solo y, por ende, también son ya otra cosa. Confluencia que, como dijimos, incorpora al yo poético (microcosmos) y lo integra y resuelve, asimismo, en su propia intimidad —masculino/ femenina—, en 'madre'. De alguna manera todo confluye hacia ese vientre preñado en que se ha convertido la poesía de César Vallejo (poética del nuevo origen) y, obviamente, hasta el yo poético también está en vísperas de dar a luz. Otros signos de esta integración son, por ejemplo, que Darwin, Marx y Freud —de modo muy claro desde los Poemas Póstumos I— no se excluyen, sino que

se contradicen productivamente; recuperando de esta manera, aunque ya transformadas, mucho de su poder inspirador o sugerente de virtualidades.

Finalmente, no cabe sino puntualizar la actualidad y vitalidad de esta poesía. Leer a Vallejo puede ser una auténtica cantera de hallazgos para el lector aficionado y, especialmente, para otros poetas. Hallazgos de tipo no solo emocional, sino también intelectual. La poesía de Vallejo —quizá como ninguna otra entre los clásicos hispanoamericanos—, funde de un modo intensísimo ambas vertientes. Su poesía es flor del pensamiento, pero arrancada al ojo de un huracán.

El neobarroco (tan extendido últimamente entre nosotros) resulta —ante la sombra de Vallejo— mera tecnología; es más, intento parnasiano, racionalista y policial al inhibir una franca apertura de la sensibilidad hacia el mundo exterior. Sin capacidad metamorfoseante, el neobarroco —salvo alguna rara excepción— es en sus versos solo una lista invertebrada de inhibiciones. Otro tanto, aunque nos hallemos en el polo opuesto, podríamos decir de los amaneramientos de la nueva sentimentalidad o de la poesía de la experiencia que no son —en general, y tal como sostiene Jorge Rodríguez Padrón al hablar de la reciente poesía española— sino machacona retórica narrativa de los sentimientos y de la moral (1993: 344). Esto sin mencionar a los «agudos teorizadores; pero nunca creadores de lenguaje» (1993: 339).

Sin duda, todo aquello está muy lejos del espíritu que anima la poesía de Vallejo. Tratando nosotros de explicarnos la capacidad materializante de los poemas del peruano, quizá Lezama Lima esté nuevamente en lo cierto cuando dice que «En ninguna cultura como la incaica la fabulación adquirió tal fuerza de realidad» (1969: 122). Por lo tanto, apego singular a su cultura, viva curiosidad intelectual por todo lo que lo rodeaba —lo demuestran sus crónicas que versan sobre temas desde moda parisina hasta descubrimientos científicos y la política de su tiempo— y «nuevo espíritu de pobreza irradiante» (Lezama Lima 1971: 49-50) parecerían ser la fórmula de Vallejo. «Pobreza irradiante»; es decir, arriesgada, generosa y no carente de sentido del humor.



## BIBLIOGRAFÍA

Abril, Xavier

1963-1962 *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus.

Aceves, Manuel

2000 *Alquimia y mito del mexicano. Aproximaciones desde la psicología de C. G. Jung*. México: Grijalbo.

Alegría, Fernando

1966 «César Vallejo: Las máscaras mestizas». *Nuevo Mundo*, n.º 3, pp. 37-40.

Alonso, Dámaso

1998 «Insomnio». *Antología de la poesía española del siglo XX*. Vol. 2. Madrid: Castalia.

Alston, William P.

1974 *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Aronne Amestoy, Lida

1979 «Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria». *Inti*, n.º 9, pp. 26-52.

Azouri, Chauky

1995 *El psicoanálisis*. Madrid: Acento Editorial.

Bachelard, Gastón

1988 *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijail

1971 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral.

Ballón Aguirre, Enrique

1976 «Respuesta a "Relectura de Trilce V"». *Dispositio*, Revista Hispánica de Semiótica Literaria, n.º 2, pp. 226-238.

Bodei, Remo

1992 «Las enfermedades de la tradición: dimensiones y paradojas del tiempo en Walter Benjamin». *Revista de Occidente*, n.º 137, pp. 157-176.

Bohórquez, Elba

1996 «La cuestión de lo teórico como fuente de lo literario en la obra de Jorge Luis Borges». *Coloquio Internacional Borges, Calvino, la literatura*. Vol. 1. Madrid: Université de Poitiers, pp. 181-192.

Bravo, Federico

1993 «Trilce: de la letra al étimo... (al son de un alfabeto competente)». *Coloquio Internacional en el Centenario de César Vallejo 1892-1992*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 133-146.

1994 «César Vallejo "al pie de la letra"». *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992*. Vol. 2. Lima: Universidad de Lima, pp. 35-44.

Bueno, Raúl

1996 «Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina». En José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (coords.). *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 21-36.

Burger, Peter

1984 *Theory of Avant-Garde*. Traducción de Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota.

Carr, Karen Leslie

1992 *The Banalization of Nihilism: Twentieth-Century Responses to Meaninglessness*. Albany: State University of New York.

Caviglia, John

1972 «Un punto entre cero: el tema del tiempo en Trilce». *Iberoamericana*, n.º 80, pp. 405-429.

Cerna-Bazán, José

1995 *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*. Lima/Berkeley: Latinoamerica Editores.

1997 «Aldeano, heraldo, testador: migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 46, pp. 67-87.

Chocano, José Santos

1972 *Antología poética*. Lima: Editorial Universo.

Cirlot, Juan E.

1969 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Cornejo Polar, Antonio

1994 «Vallejo: la nostalgia de la oralidad. (Notas sobre "Pedro Rojas")». *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992*. Vol. 1. Lima: Universidad de Lima, pp. 181-191.

Costa, René de

1991 «La diferencia de Vallejo». *Revista Chilena de Cultura*, n.º 38, pp. 7-27.

Coyné, André

1955 «Trilce y los límites de la poesía». *Letras Peruanas*, nn.º 54-55, pp. 12-14.

1968 *César Vallejo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Eguren, José María

1961 *Poesías completas*. Estuardo Núñez (ed.). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Eielson, Jorge E.

1995 *El diálogo infinito. Una conversación con Marta L. Canfield*. México: Universidad Iberoamericana.

Eliade, Mircea

1952 *Images et symbols*. París: Gallimard.

Espejo Asturizaga, Juan

1965 *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Juan Mejía Baca.

Fernández, José

1980 «El lenguaje aritmético en Trilce». *Socialismo y participación*, n.º 11, pp. 245-252.

Ferrari, Américo

1968 «Prólogo» a César Vallejo. *Obra poética completa*. Lima: Francisco Moncloa.

1986 «Prólogo» a César Vallejo. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial.

1989 «Vallejo y Vallejos: La recepción». *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, vol. 3, n.º 12, pp. 701-715.

1996 «Notas» a Los heraldos negros (pp.117-120), Trilce (pp. 264-272), Poemas Póstumos I (pp. 441-448), Poemas Póstumos II (pp. 483-486). En Américo Ferrari (coord.). *Obra poética / César Vallejo. Edición crítica*. Colección Archivos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

1998 «Una lectura mestiza de Vallejo». *Inti*, n.º 48, pp. 71-78.

Ferrari, Américo (coord.)

1996 *Obra poética / César Vallejo. Edición crítica*. Colección Archivos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Foffani, Enrique

1994 «De la constitución del sujeto en Trilce». *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992*. Vol. 1. Lima: Universidad de Lima, pp. 133-144.

Flores, Ángel (ed.)

1971 *Aproximaciones a César Vallejo*. Vol. 1. Nueva York: Las Américas.

Franco, Jean

1975 *Historia de la Literatura Hispanoamericana. A partir de la Independencia*. Barcelona: Ariel.

- 1981 «La desautorización de la voz poética en dos poemas de Vallejo». *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin*. Tübingen: Niemeyer, pp. 54-94.
- 1996 «La temática: de *Los heraldos negros* a los Poemas Póstumos». En Américo Ferrari (coord.). 1996: 575-605.
- Gicovate, Bernardo
- 1970 «Lo infantil en el pensamiento y en la expresión de César Vallejo». En Carlos H. Magis, Víctor L. Urquidi, Marcel Bataillon, Jaime Torres Bodet (eds.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México por la Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 417-422.
- González, Cristina (ed.)
- 1983 *Libro del Caballero Cifar*. Madrid: Cátedra.
- Granados, Pedro
- 1994a «El mar como tema estructurante de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora». *Lexis*, vol. 18, n.º 2, pp. 177-196.
- 1994b «Antonio Cillóniz: Cantos de piedra». *Inti*, n.º 39, pp. 41-42.
- Grunfeld, Mihai
- 1995 *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia, 1916-1935*. Madrid: Hiperión.
- Gullón, Ricardo
- 1971 *Direcciones del modernismo*. 2.ª ed. aumentada. Madrid: Gredos.
- Gutiérrez-Girardot, Rafael
- 1971 «La muerte Dios». En Ángel Flores (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Vol. 1. Nueva York: Las Américas, pp. 335-350.
- 1983 *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- 1993 «César Vallejo y Walter Benjamín». *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 520, pp. 55-72.
- 1996 «Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo». En Américo Ferrari (coord.) 1996: 501-538.

Guzmán, Jorge

1990 *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Hart, Stephen

1987 *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Támesis.

Hauser, Rex

1994 «Un Vallejo posmoderno?: La reescritura corpórea». En Joaquín Marco (ed.). *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: PPO, pp. 733-758.

Hernández R., Rafael

1998 «La calavera en el espejo: aproximaciones a la poesía de López Velarde y César Vallejo». *Revista Hispánica Moderna*, vol. 51, n.º 1, pp. 30-45.

Higgins, James

1975 «Vallejo y la tradición del poeta visionario». En Julio Ortega (ed.). *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, pp. 449-467.

Iberico, Mariano

1971 «El tiempo». En Ángel Flores (ed.) 1971: 303-315.

Iffland, James

1994 *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*. San José: Educa.

Jung, C.G.

1982 *Psicología y simbólica del arquetipo*. Buenos Aires: Paidós.

Kaliman, Ricardo J.

1994 «La publicación de lo privado. Un balance de las interpretaciones de la poesía de Vallejo». *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992*. Vol. 1. Lima: Universidad de Lima, pp. 377-385.

- Larrea, Juan  
1963 «Vallejo en la crisis de nuestro tiempo». *Aula Vallejo*, nn. ° 2-4, pp. 2-4.
- Lauer, Mirko  
1982 «La poesía vanguardista en el Perú». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 15, pp. 77-86.
- Lázaro Carreter, Fernando  
1982 *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Lema, Miguel  
1991 «Trilce: en el sendero del meditar inka». Tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía. Madison: Universidad de Wisconsin.
- Lezama Lima, José  
1969 *La expresión americana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.  
1971 *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lienhard, Martín  
1991 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.
- Marchese, Angelo y Joaquín Foradellas  
1986 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martos, Marco y Elsa Villanueva  
1989 *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa.
- Mazzotti, José Antonio  
1990 «Hacia una lectura sociocrítica de *Trilce*». *Sociocriticism*, n.° 12, pp. 149-175.
- Melis, Antonio  
1994 «Etapas en la poética de Vallejo». *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992*. Vol. 2. Lima: Universidad de Lima, pp. 239-246.
- Meo Zilio, Giovanni  
1996 «El lenguaje poético de César Vallejo desde *Heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, visto a la luz de los resultados compu-

tacionales (Materiales para un estudio de lingüística cuantitativa)». En Américo Ferrari (coord.). 1996: 621-660.

Mignolo, Walter

1972 «La dispersión de la palabra: aproximación lingüística a poemas "Vallejo"». *Revista de Filología Hispánica*, n.º 21, pp. 399-411.

Neale-Silva, Eduardo

1975 *César Vallejo en su fase trícica*. Madison: University of Wisconsin.

Ortega, Julio

1986 *La teoría poética de César Vallejo*. Providence R.I.: Del Sol Editores.

1992 «Cien años de Vallejo». *Inti*, n.º 36, pp. 3-10.

Ortega, Julio (ed.)

1991 *César Vallejo*. Trilce. Madrid: Cátedra.

Ortiz Rescaniere, Alejandro

1973 *De Adaneva a Inkarrí: una visión indígena del Perú*. Lima: Retablo de Papel.

Ossio, Juan (comp.)

1973 *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Pastor Ediciones.

Oviedo, José Miguel

1994 «Contextos de Los heraldos negros». *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992*. Vol. 1. Lima: Universidad de Lima, pp. 79-91.

1996 «Los heraldos negros». En Américo Ferrari (coord.). 1996: 5-17.

Pacheco, Carlos

1992 *La comarca oral (La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea)*. Caracas: La Casa Bello.

Pease, Franklin

1988 «Las crónicas y los Andes». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 28, pp. 117-158.

Pérez, Alberto Julián

- 1992 «Cómo leer a las vanguardias». En Antonio Vilanova (ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 3. Barcelona: PPU, pp. 1175-1181.

Pérez-Firmat, Gustavo

- 1977 «Relectura de Trilce 5 (en torno a "Textología y metafrasis" de Enrique Ballón Aguirre)». *Dispositio*, vol. II, n.º 1, pp. 67-79.

Pound, Ezra

- 1972 *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Quijano, Aníbal

- 1994 «Estética de la utopía». *Hueso húmero*, n.º 27, pp. 32-41.

Real Academia Española

- 1992 *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.

Reisz, Susana

- 1996 *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, ediciones de la Universidad de Lleida.

Ribeyro, Julio Ramón

- 1994 *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.

Rivera Feijoo, Francisco

- 1984 *César Vallejo. Mito, religión y destino*. Lima: Amaru.

Rivers, Elías

- 1979 *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez, Juan Carlos

- 1980 «Imaginería animista y erotismo en Herrera». En *Historia Crítica de la Literatura Española*. Vol. 3. Barcelona: Crítica, pp. 461-464.

Rodríguez Padrón, Jorge

- 1993 «Las vanguardias tardías en España». En Luis Sáinz de Medrano (ed.) *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Roma: Bulzoni, pp. 331-44.

Rowe, William

- 1988 «Lectura del tiempo en Trilce». *Cuadernos hispanoamericano*, nn.º 454-455, pp. 297-304.

Salvia, Anthony

- 1978 «La tradición ironizada: el uso del número en "Poemas humanos" de César Vallejo». *Revista de Estudios Hispánicos*. Alabama, n.º 12, pp. 91-111.

Sánchez, Luis Alberto

- 1989 *La literatura peruana*. Vol. 4. Lima: EMI Editores.

Sicard, Alain

- 1989 «La naturaleza como libro en dos poemas de César Vallejo». En Nadine Ly (ed.) *César Vallejo: la escritura y lo real*. Madrid: Ediciones de la Torre, pp. 151-156.
- 1996 «Hambre de razón y sed de demencia en Poemas humanos». En Américo Ferrari (coord.). 1996: 661-671.

Silva Tuesta, Max

- 1994a «Tipos de vallejistas». *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992*. Vol. 1. Lima: Universidad de Lima, pp. 397-410.
- 1994b «Un enfoque psicoanalítico sobre Vallejo». En Roland Forgues (ed.). *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Amaru, pp. 201-211.

Silverman, Gail

- 1994 *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

Smith, Paul Julian

- 1989 *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press.

Sobrevilla, David

- 1995 *Introducción bibliográfica. César Vallejo*. Lima: Amaru Editores.

Vallejo, César

- 1973 *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul Editores.  
1979 «La piedra cansada». En Enrique Ballón (ed.). *Teatro completo*. Vol. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 147-217.  
1997 *César Vallejo. Obras completas. Artículos y crónicas*. Jorge Puccinelli (ed.). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Vega, Garcilaso de la

- 1959 *Comentarios reales de los incas*. Estudio preliminar y notas de Jose Durand. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Vega, José Luis

- 2001 «Notas sobre el ocultismo en la poesía hispanoamericana moderna». *Agulha. Revista de Cultura*, n.º 10. Fortaleza, Sao Paulo.  
1983 *César Vallejo en Trilce*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

Velásquez Rojas, Manuel

- 1994 «Zoopoética de César Vallejo (análisis de dos poemas)». *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992*. Vol. 2. Lima: Universidad de Lima, pp. 423-432.

Videla de Rivero, Gloria

- 1990 *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Vol. 1. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Wilson, Jasón

- 1988 «César Vallejo y la lectura metódica». *Hispanamérica*, vol. 17, n.º 50, pp. 105-108.

Yurkievich, Saúl

- 1966 «En torno a Trilce». *Revista Peruana de Cultura*, n.º 9, pp. 74-91.  
1973 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral Editores.  
1990 «Aptitud humorística en Poemas humanos». *Hispanamérica*, vol. 19, nn.º 56-57, pp. 3-10.  
1992 «César Vallejo: la vigencia del rechazo». *Inti*, n.º 36, pp. 23-28.

Zárate, Armando

- 1991 *La imaginación estética*. Córdoba-Argentina: Mundi.



Impreso en los talleres de  
INDUSTRIALgráfica S.A.  
Chavín 45 Lima 5 Perú  
Correo electrónico: [igsa@goalsnet.com.pe](mailto:igsa@goalsnet.com.pe)  
Teléfono: 431-2505  
Fax: 431-3601  
Marzo de 2004



Próximas publicaciones

*Papel hecho a mano*

Carolina Salinas

*Extremo oriente y el Perú en el siglo XVI*

Fernando Iwasaki

*El nuevo mundo milenial*

Frank Graziano

*Arguedas en el Valle del Mantaro*

Carmen Pinilla (ed.)



Alicia Bortinsky

Es un libro que busca precisión sin dogmatismos, claridad sin simplificaciones, Pedro Granados elabora lecturas iluminantes de Vallejo, desde su poesía más transparente hasta aquella de lenguaje más enigmático. Con sensibilidad y oficio de poeta, Granados propone una visión y una trayectoria a la vez analítica e intuitiva. El Vallejo de su ensayo es persuasivo sin volverse superficialmente coherente.