

José Pascual Buxó es investigador titular del Instituto de Investigaciones Bibliográficas y profesor de teoría literaria y poesía hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha sido profesor visitante en las Universidades de París y Los Ángeles, entre otras. Sus recientes libros de crítica literaria son: *Las figuraciones del sentido*, FCE, 1984; *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su "Sueño"*, UNAM, 1984; *La imaginación del Nuevo Mundo*, FCE, 1988; *El Oráculo de los Preguntones* (atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz), UNAM, 1991.

**César Vallejo**  
Crítica y contracrítica  
JOSÉ PASCUAL BUXÓ

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio



Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura/UNAM  
Instituto de Investigaciones Bibliográficas/UNAM  
México, 1992

Portada: Víctor Rodríguez Pérez  
Ilustración: Ricardo Serrano

Primera edición, col. Molinos de viento,  
Dirección de Difusión Cultural, UAM, 1982

Primera edición aumentada en la serie El Estudio, 1992

DR©1992, Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, 04510 México, D.F.  
Coordinación de Difusión Cultural

Impreso y hecho en México

**ISBN: 968-36-2332-8**

## ÍNDICE

1. Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo
2. Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo
3. *Trilce* I y el conflicto de las exégesis
4. César Vallejo: “Intensidad y altura”
5. César Vallejo: El estatuto oral de la epopeya

*A Myrna  
Palabra  
Verdadera*

1. LENGUA Y REALIDAD  
EN LA POESÍA  
DE CÉSAR VALLEJO



*Los lectores de Trilce (1922) saben —o intuyen— que a partir de ese libro quedaron subvertidos en la poesía de César Vallejo los procesos retóricos tradicionales que todavía se mantuvieron vigentes en Los heraldos negros (1918); esto es, que fueron rechazados aquellos mecanismos de la lengua mediante los cuales, digamos, un objeto X, aludido “indirectamente” por la relación  $X \rightarrow YZ$ , tiende a recobrar su significación recta o denotativa con sólo aplicar sobre el tropo YZ las reducciones semánticas pertinentes. Ex. gr.: “Muncio canoro del sol” = “gallo”.*

En la poesía de base retórica (y el término tiene aquí un valor puramente descriptivo) la relación convencional entre signo y referente ha sido unilateralmente alterada a nivel del signo mediante un proceso de exasperación sinonímica que, sin embargo, ni oculta la índole de los procedimientos lingüísticos puestos en juego ni deja de proporcionar las claves contextuales para que el lector reestablezca las relaciones normales entre la palabra y el objeto cultural que ella evoca. Este “isomorfismo” entre lenguaje y realidad (que asegura la comprensión y traductibilidad de los mensajes y tolera las alteraciones de los signos sólo hasta los límites previstos por un código de representaciones analógicas o metamórficas de lo real) está en la base de la poesía de tradición clásica, a la cual, pese a ciertas espectaculares concesiones, no le es permitido transformar las representaciones de lo real más allá de las convenciones instituidas. La “realidad” que recubren los tropos es, ciertamente, una visión para-real fijada por la len-



gua y en la lengua, y oscurecida únicamente por las transformaciones semánticas que el poeta ha hecho seguir a unos signos que, dirigiéndose aparentemente a zonas opuestas de la realidad, se encuentran al fin dentro de un marco de univocidad estricta donde ya los objetos y los eventos pueden ser separados de los signos que les fueron directa o tangencialmente asignados.

Existe sin duda una altísima poesía retórica, y un ejemplo tomado de Góngora podrá ponerlo en claro. La estrofa 24 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* describe la llegada del acalorado Acis al lugar fresco y ameno donde duerme la ninfa:

Llegó Acis; y de ambas luces bellas [*de Galatea*]  
dulce occidente viendo al sueño blando,  
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,  
al sonoro cristal, al cristal mudo.

¿Qué es lo que Góngora quiso decir —y dijo— a través de esas alusiones aparentemente misteriosas e irreductibles; qué realidad “objetiva” se esconde detrás de los signos equívocos y embellecedores? La realidad objetiva, el evento por el cual preguntamos, es muy simple, casi trivial: al llegar Acis cerca del arroyo junto al que se ha quedado dormida Galatea —sueño que, al cerrarle los ojos e impedir su luminosidad, resulta hiperbólicamente comparable al ocaso— el joven satisface su sed bebiendo insaciablemente en el “cristal sonoro” del agua y atempera su pasión amorosa contemplando insaciablemente ese “cristal mudo” que es metáfora de la carne bella y dormida de Galatea. Las peripecias del lenguaje, que nos hicieron saltar maravillados hacia los más diversos ámbitos de la realidad (desde la magnífica e imprevisible visión del ocaso en los ojos = soles de Galatea hasta la artificiosa petrificación de las materias naturalmente fluidas o mortales) nos han conducido finalmente a una dimensión muy concreta y definible. La lengua ha discurrido libremente, asociando por instantes los objetos más disímbolos, iluminando con roces rapidísimos zonas insospechadas, aunque

quizá no “esquivando” precisamente lo grosero y cotidiano de la realidad —como quiere el maestro Dámaso Alonso—, sino evitando los nombres normales con que asumimos lo real. Se trataría, pues, en Góngora y en los mejores poetas aúlicos, no tanto de un preconcebido rechazo de la realidad, de una intolerable desazón provocada por la mudez de la materia y la vacuidad de lo cotidiano, sino de un desacuerdo con la normalidad del lenguaje que, situando a los objetos en una insularidad estática, mantiene ocultas sus funciones más reales; es decir, sus relaciones —posibles o imaginables— con otros objetos y acontecimientos, en virtud de las cuales pueda ser construida la continuidad de lo real.

Volvamos al texto transcrito; en él, la relación isomórfica entre lengua normal y realidad convencionalmente representada ha sido alterada sólo en uno de sus polos: el del lenguaje; por virtud del lenguaje la realidad ha salido un instante de los órdenes semióticos que le han sido impuestos; se ha transformado y embellecido en el misterio de su transmutación simbólica. Terminado el acorde sonoro, la realidad, o un grado cero de la realidad que nos resulta pensable, recupera su inmóvil suficiencia para que nosotros, los lectores, podamos repetir aquella visión que no sería recuperable en nuestro espíritu si ignorásemos los puntos de partida y de retorno de ese fastuoso vuelo del lenguaje imaginario.

La poesía retórica, pues, no sólo evidencia la provisionalidad de sus mecanismos y modos de construcción lingüísticos, sino que construye su mensaje poético a partir de un grado cero del sentido que, más allá del texto, asegura su traductibilidad y, por ende, su comprensión universal. La lengua poética —a su vez— ha construido, mediante el reiterado juego de antonomasias, hipérboles, alusiones. . . un contexto que enmascara la trivialidad en la que se halla fatalmente sumido lo real; pero la ambigüedad de los mensajes no es capaz de volver ambigua la realidad misma. Los metaplasmos, metasemas, metalogismos, etc., como indican sus nombres técnicos, no van más allá del embozamiento de las convenciones verbales y mentales mediante las que procuramos entender y siste-

matizar nuestra experiencia del mundo. El habla poética se desvía —aunque siempre de modo pasajero y controlado— de los códigos que le impone la lengua ordinaria; la lengua, en cambio, mantiene inalterables los estatutos que ha impuesto a la realidad. Así, al grado cero del mensaje se superpone un grado retórico, no necesariamente superfluo, aunque siempre removible; es precisamente esta reversibilidad entre el grado cero de la lengua y el grado retórico del mensaje la que garantiza la traductibilidad de éste y la reposición diferida del isomorfismo entre el universo de las palabras y el de las cosas. De suerte, pues, que la poesía retórica sustenta una ilusión y se sustenta de ella: presenta la imagen de un mundo aparentemente autónomo que, en el fondo, nunca se resuelve a aceptar. La poesía, ésta, nace de un codificado desajuste entre los significantes seleccionados con gesto libre y los significados que sólo les corresponden plenamente cuando —en una operación casi vergonzante— desecha los significantes ilusorios y se aviene con los más habituales y mostrencos; dicho diversamente, dentro de este sutil proceso de pseudosinonimia que nos permite ver las cosas como si fueran independientes de las palabras, acabamos concediéndole razón a las palabras con las que ordinariamente identificamos las cosas.

Cabe imaginar, sin embargo, otra especie de poesía que, lejos de conformarse con alterar provisionalmente los códigos de la lengua de comunicación práctica, intenta dar noticia de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística; en suma, una poesía que aprovechando las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua, devuelva a la realidad sus posibles estatutos prelingüísticos y conforme con ellos el lenguaje que los ha de expresar. Será preciso, entonces, oponerse a muchas de las convenciones culturales heredadas y a los textos paradigmáticos con que ellas se nos imponen. Se tratará de crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera, de inventar no sólo nuevos signos y establecer insólitos campos léxicos, sino nuevas relaciones sintácticas en las que se transgredan o se inviertan las

que privan en la gramática normal: lo que en ésta actúa como matriz de nuestra visión del mundo, en aquélla será determinado por lo inédito de nuestra visión.

Así, en lugar de seguir el camino que va de una abstracción fonosemántica a unos objetos exteriores a nuestras operaciones simbolizadoras, se intentará invertir la dirección de modo que las palabras (y las relaciones que ellas contraen) sean capaces de recuperar y expresar los efectos del mundo sobre nuestra conciencia sin pasar por los esquemas que la lengua impone al mundo. Dicho de otra manera, se intentará anular en el inmenso corpus de cultura literaria que pesa sobre nosotros todas aquellas tendencias cristalizadoras y sumarias para dar paso a las innumerables posibilidades expresivas que la tradición retórica ha ido bloqueando; conceder a los signos nuevos valores o, cuando esto no sea posible, establecer nuevas combinaciones que ayuden a ampliar su horizonte semántico; y, mediante un arduo proceso de destrucción y recomposiciones, dar una imagen de la realidad que responda, no sólo a la lengua que la expresa, sino a las experiencias particulares e irrepetibles que la lengua debería saber expresar.

Una lengua poética de esta índole deberá afrontar —que duda cabe— riesgos imprevisibles. Destruyendo los mecanismos que aseguran el isomorfismo con una representación de la realidad convenida y uniforme, se omitirá el grado cero del sentido y, consecuentemente, podrá desvirtuarse todo el proceso de comunicación; ello obligará al poeta (siempre que no quiera conformarse con un remedo de elocución; es decir, con una apariencia de discurso carente de sentido) a integrar cada insólita textura verbal en contextos habituales y —al fin de cuentas— a transigir con algunas asociaciones evidentes y a avenirse con ciertas relaciones estables entre símbolos y objetos. Y como la mínima alteración del sistema repercute —a veces estruendosamente— en todos los niveles del discurso, el poeta verá deshacerse entre palabras aquella enorme carga de intentos y emociones que quiso compendiar. Podrá ceder entonces a la tentación de *hacerse* en su lenguaje, ya que el lenguaje no puede *hacer* su mundo, o de borrar el mundo pa-

ra evitar conflictos entre éste y el lenguaje de la comunidad.

Envanecido —o secretamente derrotado— el poeta optará por creer en una realidad sobrestante a la de la conciencia y de los sentidos, en un mundo sólo accesible a través de las palabras que no es, sin embargo, el mismo que ellas ordinariamente designan y transmiten; en fin, transfundirá el significado de los signos con el sentido del mundo y se sorprenderá al encontrar en el sinsentido de aquéllos una nueva realidad para éste. Pugnando por liberarse de un lenguaje pesadamente denotativo, dará en la ilusoria libertad del absurdo; agobiado por las férreas imágenes del mundo que las palabras de la tribu presuponen y difunden, el amotinamiento de ellas le proporcionará la sensación mallarmeana de haber encontrado al fin aquella pureza y aquella libertad tan largamente perseguidas.

Así Huidobro —para quien “la poesía es búsqueda de la realidad más esencial, del más allá de la conciencia”, como asienta Saúl Yurkievich—<sup>1</sup> apelará en su *Altazor* a una “gramática dolorosa y brutal” y a “la matanza continua de conceptos internos”; “la cuna de mi lengua —concluía el poeta— se meció en el vacío anterior a los tiempos”, de manera que en su poema ya no sólo es el mundo “el desmantelado y recompuesto”, sino “las mismas palabras que se desintegran y se reconstruyen”:

Ya viene la golondrina  
Ya viene la golonfina  
Ya viene la golontrina  
Ya viene la goloncima  
Ya viene la golonchina  
Ya viene la golonclima  
Ya viene la golonrима. . .

Este proceso desintegrador —y relativamente reconstructor— al que la poesía de vanguardia sometió nuestras expe-

<sup>1</sup> Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 86.

riencias del mundo, se centra en la alteración o supresión de las marcas semánticas primordiales, a nivel de la palabra, y a la dispersión sintagmática a nivel del discurso, con lo que es más que suficiente para perturbar su función comunicativa y, al propio tiempo, para obligarnos a recurrir a toda clase de supuestos que nos permitan —*velis nolis*— la descodificación del mismo.

Hemos dicho más arriba que, en la poesía retórica, la subsistencia de un grado cero del sentido nos permite —quizá después de algunos titubeos— dar con el significado unívoco del texto; en la poesía de vanguardia la ausencia —o el bloqueamiento— de ese nivel cero impide no sólo la interpretación unívoca del mensaje, sino —incluso— el restablecimiento de sus plausibles relaciones con el mundo o con sus representaciones convencionales, a las que el texto debería referirse, por más que lo hiciese de manera indirecta o ambigua. Si esto es así, cabe preguntarse: ¿a qué tipo de comunicación aspiraba esa nueva poesía?, ¿cuáles eran los propósitos y los límites de los mensajes verbales que proponía?

Antes de intentar algunas respuestas, examinemos brevemente los versos de Huidobro que hace poco transcribimos. A pesar de su apariencia inusual y de la extrañeza que su primera lectura pueda provocarnos, esa tirada de versos octasílabos sólo rompe de una manera tímida y parcial con los esquemas tradicionales. En primer lugar, se ajustan a un patrón métrico muy definido y a un paralelismo fónico y sintáctico, característicos de la lengua poética patrimonial; en segundo término, cada verso constituye una modificación paronomásica del precedente, con las implicaciones semánticas que ahora veremos; en tercer lugar —y sin duda el que ofrece un aspecto más revolucionario, por lo menos en el horizonte de la lengua castellana— la creación de nuevas palabras mediante un proceso de aglutinación: el sustantivo *golondrina* resulta modificado, no por la articulación con epítetos u otra clase de modificadores, sino por la anexión a una base fija de sustantivos (*golon-rima*), adjetivos (*golon-fina*) y aun verbos (*golon-trina*) que aliteran con las últimas

sílabas (-*drina*) del término que ha servido de raíz (de matriz) para tan larga descendencia. De esta manera se ha dado lugar a una serie de signos híbridos que entran fácilmente en nuestra imaginación y, desde ella, proyectan sus fantasmas léxicos sobre el mundo. No parece haber sido Huidobro el poeta de lengua castellana que haya llevado a sus últimas consecuencias la revolución antirretórica; conformado con la creación de estos nuevos seres verbales, el “creacionismo” quedó satisfecho con esa postura “au delà” de la realidad para no entrar en conflicto con ella:

Hay el poeta y algo grande en torno suyo . . .  
Sus ojos leen la eternidad  
Sus manos abren la puerta de las estrellas desconocidas  
Y él espera arriba de la escala  
Él solo ante el absoluto

Contrariamente a Huidobro, Vallejo no sólo entró en conflicto con la realidad de la lengua, sino con la realidad del mundo; con lo que el mundo era para César Vallejo y con lo que ese mundo había hecho de los hombres y de la poesía. Al desembarazarse de todos —o casi todos— los patrones de la poética heredada del Modernismo, de su ideología mitológica, de sus formas solipsistas de escritura y pensamiento, es evidente que la nueva poesía no deseaba establecer el mismo tipo de comunicación ultracodificada a que nos tuvo acostumbrados la larga tradición retórica; si en el mejor Modernismo la coherencia del *pensamiento* hacia bellas —o tolerables— las licencias de elocución y las maneras no por “exóticas” menos convencionales de representar el mundo, en la nueva poesía —que Vallejo continúa ejemplificando mejor que nadie— la insólita o problemática coherencia del pensamiento, el flagrante desacuerdo con los modelos que condicionan y limitan la transcripción de la realidad, determina la más radical anomalía lingüística y, consecuentemente, la producción de una clase de textos que, a primera lectura, parecen irreductibles a toda interpretación racional.

Y, paradójicamente, la nueva poesía se propone comunicar un mensaje unívoco o casi unívoco. Frente a la absoluta ineditéz de la visión de lo real que el poeta experimenta y quiere transmitirnos, frente a esa visión primigenia que no puede reconocerse a sí misma en ninguna de las fórmulas establecidas por los textos paradigmáticos de la cultura literaria y ante una manera de asumir la realidad que no tiene antecedentes manifiestos, el poeta intenta hacer añicos los moldes del lenguaje heredado con el deseo de comunicar plenamente aquellas experiencias que, por ser tan propias e irrepetibles, tampoco tienen parangón en la lengua. El precio que el poeta habrá de pagar por esta actitud destructora y exasperada, es el absurdo; la inevitable caída en contradicciones evitables; el sucumbimiento ante peligros de la razón y de la expresión que —por si fuera poco— ya habían sido notados y clasificados por los antiguos retóricos. Pero el absurdo, que “contradice la lógica y repugna a la razón”, es con frecuencia la única salida que se le ofrece a la poesía; el absurdo permite continuar hablando de una realidad caótica y escurridiza para la cual la lengua ya no tiene palabras y constituye —ha dicho con justeza Jean Cohen— un “camino ineluctable por el que ha de pasar el poeta si quiere hacer decir al lenguaje lo que el lenguaje no dirá por vía normal”.<sup>2</sup>

Así lo vio también y así lo dijo el César Vallejo de los años de *Trilce*, ante la reiterada experiencia de un mundo (de una sociedad, está claro) cuya única —y absurda— verdad es la del dolor irracional, reiterado, inmerecido que nos provoca:

[...] nos van cobrando todos  
el alquiler del mundo donde nos dejas  
y el valor de aquel pan inacabable.  
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros  
pequeños entonces, como tú verías,  
no se lo podíamos haber arrebatado  
a nadie...

(*Trilce*, XXIII)

<sup>2</sup> Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970.



Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.  
Y quien tal actúa ¿no va a saber  
amaestrar excelentes dijitigrados  
para el ratón. ¿Sí... No...?

Ha triunfado otro ay y contra nadie.

.....

Tengo pues derecho  
a estar verde y contento y peligroso, y a ser  
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;  
a meter la pata y a la risa.  
Absurdo, sólo tú eres puro.  
Absurdo, este exceso sólo ante ti se  
suda de dorado placer.

(*Trilce*, LXXIII)

*Trilce* es el resultado de una de las experiencias poéticas más hondas y decisivas de la literatura castellana; en ese libro no sólo se pulverizan —y, por supuesto, se caricaturizan— los tics mentales y verbales del modernismo de escuela sino que constituye un angustioso esfuerzo por sentar las bases de una nueva lengua poética capaz de dar noticia fidedigna de una manera también nueva de encontrarse con la realidad del mundo; del mundo que ya no puede ser reducido a los mitos solipsistas con que una sociedad, a la vez satisfecha y temerosa, intenta taponar las zonas oscuras de su conciencia, y de la lengua que —buscando iluminar esas zonas— tiene que procurarse por fuerza otros modos de discurrir.

A nadie puede caberle ya ninguna duda de lo absolutamente consciente que fue Vallejo de la arriesgada revolución que promovía. Si no bastaran las desencantadas palabras que es-



canos, que los símbolos por cuyo medio ciertas “cosas” podrían ser expresadas excedieron su simple función de portadores de sutiles analogías para usurpar la naturaleza misma de las “cosas” y dárseles definitivamente en lugar de ellas.

Samain, en el texto aducido por Vallejo, ha partido de un modelo estético literariamente establecido; de una actitud que presupone la exquisita o anormal sensibilidad del poeta para registrar los más leves y secretos temblores del mundo. Con ello no hace más que abstraer la realidad o, como dijimos antes, ajustarse a una utilización canónica de símbolos verbales que, al ser leídos, asumen en la acondicionada conciencia del lector la forma de realidades concretas. El proceso de denominación, que debía ir del símbolo a la realidad y de ésta al símbolo, sólo se cumple ilusoriamente; no va del evento a la palabra, sino que parte de ella y se queda en ella: el “aire quieto” y la “contenida tristeza” ni siquiera son fieles portadores de una determinada vivencia por cuanto apenas repiten —ante una experiencia concreta— un tipo predeterminado de comportamiento verbal que es considerado propio de la expresión poética. Así, la presunta realidad denotada —o, en este caso en que tenemos que vernoslas con expresiones analógicas, connotada— no es más que una taquigrafía simbólica, una convención notatoria superpuesta a otras convenciones estéticas (ideológicas) ante las cuales lo real carece de entidad aunque posea *significado*, precisamente aquel que pueden concederle las palabras y su magnífica opacidad que les permite mantenerse por encima de las contingencias del mundo.

La quietud del aire y la contenida tristeza con las que Samain creía transponer literariamente sus sentimientos ante la contemplación del “ocaso” del alma, ilustran también otra especial capacidad de los signos verbales: aquélla que, haciéndolos idénticos a sí mismos, suprimiendo la mitad del circuito que volvería a enlazarlos con una realidad concreta (intelectual, emotiva o de cualquier índole que ella fuese) les permite una relativa autonomía semántica. Este orden autónomo sería absolutamente ilusorio si no tuviera el soporte de

otros discursos precedentes, de otros documentos verbales que son los que proporcionan la verdadera "realidad" a esa clase de textos.

Vallejo, en cambio, devuelve a la poesía la dispersa realidad que subyace en la letra; esto es, la del hombre y sus experiencias sufridas tanto o más que la del hombre y sus experiencias leídas. Vallejo se sintió en el deber de destruir los pre-textos obligantes con que su tiempo pretendía someterle para poder postular en su nueva escritura la realidad de los "hechos". Así —en un largo laboreo que más adelante podremos analizar con algún detalle— Vallejo fundará el orden de su poesía, no en una gramática que establece desde sí misma el orden que debemos concederle al mundo, sino en el desorden con que el hombre se ve condenado a asumir el mundo. Las pasiones sufridas no cederán ya su puesto literario a las pasiones estilizadas; los tropos habituales de una poesía "bella" dejarán su puesto a las interjecciones del sufrimiento o a las frases farfulladas en el zigzagueo de la memoria y la conversación. Los pre-textos autorizados por la tradición y prestigiados por ella caerán —en fin— al empuje del coloquio cotidiano y la actitud elegida con cuidados estéticos se derrumbará ante la desenmascarada soledad del que agoniza.

Volvamos, pues, a la paradoja a que antes aludimos: la traductibilidad del texto de Samain —o, por lo menos, la apariencia de ésta— no presupone que tenga un correlato real, no constituye un símbolo que se corresponda con realidad alguna; posee un significado —el que le otorga la lengua— pero carece de sentido, no es el envés lingüístico de un haz extralingüístico real. Las frases de Vallejo que se oponen y yuxtaponen a los "versos antisépticos sin dueño" del belga, carecen —si se quiere— de significado; esto es, transtornan en mayor o menor medida los órdenes paralelos de la lengua y el mundo, pero desbordan de sentidos: se refieren a una compleja realidad objetiva y subjetiva cuyo sustento no se halla en una escritura precedente, sino en "hechos" consumados.

En cierta manera, Samain resulta traductible pero insigni-

ficante; Vallejo significante pero intraductible. Samain, a causa de un lenguaje que halla su sustento y sus equivalencias en un tipo de escritura cerrada sobre sus propias convenciones, tiende a producir un *efecto* literario que, por otra parte, sólo se “realiza” dentro de ese marco textual. Vallejo, pese a la problemática identificación de su lenguaje con una escritura que le sirva de soporte y demarcación, procura trasladar un sentido desde el espacio extralingüístico que lo sustenta hasta el espacio lingüístico que lo significa; vale decir, donde el evento quede construido como una entidad real comunicable más allá de los obligados esquemas lingüísticos con los que se recubre y limita la realidad a fin de hacerla inmediata e inteligible.

La empresa del Vallejo de *Trilce* estaba condenada de antemano al fracaso: la lengua, en cuanto sistema de signos que permite la comunicación intersubjetiva, no puede ver sus códigos sometidos a una reiterada agresión sin dejar de ser, a la postre, un instrumento operante. Con mucha frecuencia, el poeta dejó constancia de sus arduos esfuerzos por alcanzar ese alto grado de comunicación a que aspiraba por encima de los transtornos irremediabiles de la lengua; pero apostó decididamente por la realidad (esto es, por la experiencia vivida), aunque ésta no pueda ser cabalmente expresada, antes de conformarse con una lengua que, por no quedarse muda, inventa una sombra de realidad.

2. USO Y SENTIDO DE LAS  
LOCUCIONES EN LA POESÍA  
DE CÉSAR VALLEJO



## I

No ha pasado inadvertida a los estudiosos de Vallejo la frecuencia con que aparecen en su poesía diversos elementos del habla coloquial. Giovanni Meo Zilio explica este fenómeno de “coloquialidad” en la lengua poética de Vallejo como consecuencia tanto de “cierto estilo *de conversación* que caracteriza, en general, a la literatura americana”, como por la “irrupción *inmediata* de un sentimiento de ternura que [. . .] es parte esencialísima del alma vallejana”.<sup>1</sup> También Saúl Yurkievich, al referirse al vocabulario del poema XXVII de *Trilce*, aludió a las “expresiones populares y frases y dichos tomados de la calle, que dan a su poesía calidez más humana”<sup>2</sup> y Roberto Paoli, en un ensayo muy penetrante, distinguió dos niveles expresivos en el segundo libro de Vallejo: uno que recoge las experiencias concretas de su vida y que se caracteriza por el uso de una lengua infantil, tierna y familiar, y otro en que las preocupaciones experimentales del vanguardismo se manifiestan en la tendencia a abstraer de las experiencias reales “el sentido y el sinsentido del destino” y donde triunfa el lenguaje de los tecnicismos, de los calcos lexicales y sintagmáticos, de las “juntas de contrarios”, etc.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Giovanni Meo Zilio, *Stile e poesia in César Vallejo*, Liviana, Padova, 1960, p. 54.

<sup>2</sup> Saúl Yurkievich, “Una pauta de *Trilce*”, en *Aula Vallejo*, vol. 1, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1961, p. 58.

<sup>3</sup> Roberto Paoli, “Studi introduttivi”, en César Vallejo, *Poesie*, Lericci, Milano, 1964, pp. LXXVI y ss.



Es evidente, pues, que un fenómeno tan conspicuo merezca ser estudiado con algún detenimiento y aún es probable que por su intermedio puedan objetivarse algunos de los arduos problemas que plantea la poesía hermética de *Trilce*.

## II

En *Los heraldos negros*, el primer libro de Vallejo publicado en 1918 e inscrito todavía en el Modernismo decadente, pueden barruntarse, sin embargo, deliberados esfuerzos por incluir en aquella lengua literaria condicionada por una obsesiva visión estetizante de la realidad, términos o giros coloquiales que la hagan más viva e inmediata. Meo Zilio, en su notable estudio estilístico, apuntó algunos casos de esta tendencia:

Echa una cana al aire el indio triste  
("Terceto autóctono", II)  
No te hagas la que está durmiendo  
("Lluvia")  
Oye hermano, no tardes  
en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá.  
("A mi hermano Miguel")  
Hermano... (Bueno)  
("Espergesia")  
Humo de cocina, aperitivo  
("Mayo")  
... y arde apenas  
como un mal kerosene esta pasión  
("Fresco")  
Aún será año nuevo. Habrá empanadas.  
("Eneida")

Podrían sumarse otros ejemplos, pero conviene hacer hincapié, más que en los giros que de alguna manera trasuntan

un estilo de conversación, en las locuciones propiamente dichas; esto es, en aquellas combinaciones estables de dos o más palabras que funcionan como elemento oracional y cuyo sentido unitario no se justifica, sin más, como suma del significado normal de los componentes, según la definición del DRAE.<sup>4</sup>

En efecto, locuciones como  *echar una cana al aire, vestir de luto riguroso, llevar (o tener) la sonrisa a flor de labio, etc.*, han adquirido en la lengua el carácter y la autonomía de un signo que no resulta de una mera designación léxica sino de una comprensión analógica de la realidad. Este signo lingüístico complejo, esta palabra sintagmática ya convertida en fórmula por el uso comunitario, evidencia casi siempre un origen metafórico. Debajo de su mecánica aplicación en el habla diaria subsiste su dimensión creadora que, desde luego, no pasa inadvertida a los usuarios, y en la que reside sin duda el secreto de su eficacia y vitalidad. Es precisamente esta dimensión analógica en la que los hechos de la realidad aparecen destacados de la masa ordinaria y confusa de los acontecimientos, este distanciamiento de la pura objetividad de la lengua, lo que el hablante siente como un hallazgo personal, aunque después acabe aplicándolo en circunstancias inadecuadas. En esas aplicaciones gratuitas o arbitrarias la locu-

<sup>4</sup> John Lyons se ha referido a estas “locutions toutes faites” —por decirlo con Saussure— como a “expresiones que se aprenden como conjuntos inanalizables y que los hablantes nativos emplean en ocasiones determinadas [. . .]. El repertorio de proverbios y refranes que pasan de una generación a la siguiente provee muchos casos de ‘expresiones hechas’”. Lyons alude asimismo a otro tipo de oraciones “gramaticalmente no estructuradas, o sólo parcialmente estructuradas, que pueden sin embargo combinarse en oraciones con arreglo a reglas productivas. Por ejemplo: ¿De qué sirve —r. . .?; ¡Abajo el (la. . .)—!; A causa de—, a las que propone dar el nombre de “esquemas”, por cuanto “un número indefinidamente grande de oraciones pueden generarse a partir de ellas ‘llenando’ el ‘hueco’ vacante del esquema con un miembro de la clase gramatical apropiada. . .” (Cf. John Lyons, *Introducción en la lingüística teórica*, Teide, Barcelona, 1971, pp. 182-183.) En el presente trabajo hemos atendido, indistintamente, tanto a las “expresiones hechas” como a los “esquemas”.

ción pierde y gana; puede cargarse de diversas intenciones, iluminar la neutralidad de un contexto, resolver indecisiones del pensamiento y de la expresión, y puede también ser engorrosa y superflua como una cita mal aducida. Siempre llega el día en que *llorar a mares* sólo significa *llorar* y que *correr a mil por hora* no sea sino la máscara de una hipérbole que ha perdido su eficacia; pero aun así, la locución es capaz de revelar los filos de una ironía que se instala en el interior mismo de la lengua y que en sus fórmulas agotadas encuentra todavía la energía de su significación. Pero mientras llega ese momento, las locuciones descubren la verdadera función creadora y crítica del lenguaje, su capacidad de ordenar el mundo de acuerdo con nuestras perspectivas emocionales, y proporcionan al hablante menos imaginativo la ocasión de responder a la realidad del mundo, no con el desconcierto o la afasia, sino con la actitud de quien es capaz de comprenderla y ordenarla.

En *Los heraldos negros* se percibe con frecuencia la lucha entablada por Vallejo con los esquemas mentales y verbales del Modernismo de escuela; una voluntad de librarse de aquella estrecha óptica estetizante que impone a la poesía sólo modelos librescos. Si en poemas como “Nochebuena” o “Ascuá” los afectos del autor se disfrazan con una terminología de sensibilidad doliente y alusiva (“veladas sombras femeninas”, “quimeras de luna”, “pálidos celajes”, “arias olvidadas”, “opimos racimos”, etc., que tanto recuerdan a Darío y a Samain), en otros como “Yeso” y “La cena miserable” —por citar sólo esos— va ganando terreno una lengua más libre de los tics y las obsesiones del Modernismo; un decir que busca sustento en el léxico y en los movimientos de la conversación. La primera estrofa de “Yeso” dice:

Silencio. Aquí se ha hecho ya de noche,  
ya tras el cementerio se fue el sol;  
aquí se está llorando a mil pupilas;  
no vuelvas; ya murió mi corazón.  
Silencio. Aquí ya todo está vestido

de dolor riguroso; y arde apenas  
como un mal kerosene esta pasión.

Adviértanse las dos locuciones coloquiales que han penetrado en el poema, transformadas pero perfectamente reconocibles: *aquí se está llorando a mil pupilas; aquí ya todo está vestido de dolor riguroso*. Otros casos de acogimiento y transformación de locuciones hechas se dan en los siguientes versos de *Los heraldos*: “habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos” (“El poeta y su amada”); “y lábrase la raza en mi palabra, / como estrella de sangre a flor de músculo”. (“Nostalgias imperiales”); “el claustro de un silencio a flor de fuego” (“Espergesia”); “yo no sé con qué puertas dan a un rostro” (“Agape”); “en qué recodo estiraremos / nuestra pobre rodilla para siempre” (“La cena miserable”). Como puede verse, el Vallejo de *Los heraldos negros* utilizó con cierta frecuencia este peculiar procedimiento, que procuraremos examinar brevemente en las locuciones sobremetaforizadas de la estrofa de “Yeso” transcrita arriba. El verso “aquí se está llorando a mil pupilas” es, a todas luces, el resultado del cruce y recreación de dos locuciones muy comunes: *llorar a mares y a mil por hora*. ¿A qué obedece la intromisión de tales locuciones semienmascaradas en un poema de acentos francamente patéticos? Obviamente, Vallejo ironiza no sólo sobre su propia pasión erótica sino —lo que es más importante todavía— sobre su propia lengua poética. Los graves y poco originales acordes de los primeros versos, que podrían haber pronto transformados por un verso lleno de sarcasmo: “aquí se está llorando a mil pupilas”.

A nadie puede pasar inadvertido este cambio de registro, el paso de una lengua retórica y enfadosa a otra que, a un mismo tiempo, muestra y encubre la frescura de su origen coloquial. Vallejo ha procedido taimadamente; las dos locuciones en que se asienta el verso, de haber sido acogidas en su formulación habitual, hubiesen irrumpido demasiado violenta y grotescamente: “aquí se está llorando a mares y a mil

por hora”. Vallejo no deseaba tanto —o aún no estaba preparado para tanto—, así que opta por crear un híbrido. El cruce del explícito *llorar a mares* con el insinuado *llorar a mil por hora*, le hace sustituir el término de la segunda locución por otro sustantivo que vuelva a enlazarse con la idea del llanto = ojos y de ojos = pupilas, aplicando, pues, una sinécdoque necesaria.

En los versos quinto y sexto de la estrofa citada, Vallejo utiliza de nuevo el procedimiento por medio del cual, al sustituir un término concreto de la locución por otro que alude a la misma realidad “in abstracto”, deslexicaliza la locución: “aquí ya todo está vestido de dolor riguroso”, donde *dolor* amplía las resonancias emotivas del *luto* que se aguardaba. También aquí la agudeza de Vallejo ha encontrado un punto preciso de apoyo: en su uso ordinario esta locución implica una manera externa y oficial de considerar el sufrimiento humano; el término “riguroso” hace hincapié en el aspecto codificado del luto, en el mero rito social, que el lector de “Yesso” —por estas y otras razones— no puede menos que evocar.

El mismo humor irónico que advertimos en este poema se hace patente en muchas otras composiciones de *Los heraldos*. Se recordará la “cana al aire” que en el “Terceto autónomo” se echa el indio triste, nostálgico de un difuso pasado imperial; pero en “La cena miserable” —que ya contiene la temprana manifestación de algunos de los temas mayores de la poesía vallejiiana: el hambre y la orfandad— las locuciones familiares no son acogidas con un propósito de ironía, sino buscando en ellas una profunda expresión de lo trágico:

¡Hasta cuándo estaremos esperando lo que  
no se nos debe. . . Y en qué recodo estiraremos  
nuestra pobre rodilla para siempre!

La locución que Vallejo ha recordado y transformado aquí, lo mismo que la que dio origen al verso de “Ágape”:

“yo no sé con qué puertas dan a un rostro”; esto es: *estirar la pata* y *dar con la puerta en las narices*, han sufrido una transformación de signo opuesto al señalado en los ejemplos anteriores. Si ciertas locuciones de intención hiperbólica como *llorar a mares* y *vestir de luto riguroso* fueron utilizadas por lo que tienen también de afectado o ridículo, estas fórmulas coloquiales que ahora citamos, y cuya intención en el habla ordinaria suele ser peyorativa y burlesca, no serán acogidas por Vallejo por su actitud de impiedad frente a la muerte o de indiferencia y desdén ante la pobreza, sino precisamente por la dolorosa realidad que estas locuciones enmascararan. La piedad, el amor a los humildes que tuvo siempre Vallejo se revelan incluso en la transformación a que sometió tales locuciones, suprimiendo de ellas los términos en que se apoya la visión degradante de la vida y sustituyéndolos por otros que aluden con decoro a la persona humana.

### III

Es un lugar común de la crítica vallejana establecer una radical ruptura técnica y estilística entre *Los heraldos negros* y *Trilce*. Xavier Abril atribuye al “Coup de dés” mallarmeano una influencia a tal punto decisiva<sup>5</sup> que después de su lectura Vallejo sometería a revisión “su entendimiento”. “No hay en *Los heraldos negros* el menor anuncio de lo que iba a ocu-

<sup>5</sup> Xavier Abril, *Vallejo*, Front, Buenos Aires, 1958, y *César Vallejo o la teoría poética*, Taurus, Madrid, 1963. En este último escribe “¿Cómo se podrá explicar la ruptura que significa, técnicamente, el transito de *Los heraldos negros* a *Trilce*, el paso que dio Vallejo de un libro a otro [...]”? Persuadido estoy de que fue la lectura del famoso poema *Un coup de dés*, traducido con el título de *Una jugada de dados jamás abolirá el acaso*, y publicada el mes de noviembre de 1919 en la revista madrileña *Cervantes*, la que determinó la transformación de Vallejo, a la sazón todavía en agraz”, pp. 21-22.

rrir —en términos lingüísticos— en *Trilce*, publicado cuatro años después”, escribe Abril<sup>6</sup>; pero Roberto Paoli, en su ensayo citado, afirma que “aunque parezca paradójico, es sobre el terreno roturado” de *Los heraldos* donde “se cultivará la planta convulsa de Trilce, cuya riqueza, complejidad y anomalía no derivan de múltiples influencias, sino de un violento impulso anterior [. . .] y es justamente en *Los heraldos* donde la emoción comienza a dilatarse hasta las primeras violencias lingüísticas [. . .] el léxico propiamente vallejiano toma allí su consistencia y, al mismo tiempo, allí aparecen preciosas crisálidas e incluso arquetipos del estilo futuro”.

El estudio de Paoli pone, pues, de relieve no sólo la continuidad temática entre *Los heraldos* y *Trilce* sino la presencia en el primer libro de Vallejo de una serie de tendencias estilísticas que luego se desarrollarán —a veces de manera insospechada— en el segundo libro: “así, ya se nota [en *Los heraldos*] la propensión a los diminutivos, al cambio de funciones entre sustantivo y adjetivo [. . .], ya se notan calcos, oposiciones conceptuales, sintagmas sustantivados o no lexicalizados (*sic*) [. . .], anomalías sintácticas por exceso de afectividad”,<sup>7</sup> a todo lo cual conviene añadir el empleo reiterado de locuciones y giros coloquiales.

En efecto, el fenómeno que hemos señalado en *Los heraldos negros* se hace más patente y adquiere mayores proporciones en *Trilce*. Ya hemos señalado la fusión y transformación a que fueron sometidas dos locuciones en el verso de “Yeso” : “aquí se está llorando a mil pupilas”; pues bien, ambas locuciones fueron también acogidas por separado en los poemas XXIV y XXVI de *Trilce*. El primero es uno de los contados poemas de este libro en que todavía persisten de manera descubierta las alusiones bíblicas en que se apoyan varias composiciones de *Los heraldos* y en que los temas de la muerte y la resurrección se ofrecen en un simbolismo simple y emblemático:

<sup>6</sup> Xavier Abril, *Vallejo*, ed. cit., p. 117.

<sup>7</sup> Roberto Paoli, *Ob. cit.*, p. L.

Al borde de un sepulcro florecido  
transcurren dos marías llorando,  
llorando a mares.

En cambio, en el XXVI, que ya puede considerarse como uno de los más arduos del estilo hermético de *Trilce*, la locución *a todo vapor* se integra metaforizada en un conjunto francamente hermético:

El verano echa nudo a tres años  
que, encintados de cárdenas cintas, a todo sollozo,  
aurigan orinientos índices. . .

Todo el poema parece obsesionado por el pasado de refinadas civilizaciones evocadas en el momento fatal de su destrucción; así, al esplendor incaico se sobreponen las imágenes de la conquista española: los “índices orinientos” (hambrientos de oro o tomados de orín), las uñas de los “dedos hospicios”, la rapiña, la lascivia y el mestizaje de lo indio con lo hispánico, que Vallejo siente como dolorosamente grotesco e insalvable:

Nudo alvino deshecho, una pierna por allí,  
más allá todavía la otra,  
desgajadas,  
péndulas.

En el poema XXVI el conflicto entre la lengua que sustenta la poesía y la realidad que no cede a las manipulaciones del lenguaje llega a tal grado de neurastenia que resulta muy difícil, cuando no imposible, reponer una significación “normal” a este tipo de creaciones donde lo real (los seres, los objetos y sus relaciones) se ven sometidos a un implacable “extrañamiento”. Los neologismos, los arcaísmos, no son sino otros elementos en que se apoya la poesía para expresar la trágica tensión entre los abolidos orígenes del poeta y un presente que sólo puede expresarse con tortura. Las locucio-



nes no significan menos: se hallan precisamente en el centro de esta angustia de contrarios que pone más de relieve el acogimiento que se hace de las fórmulas coloquiales, así como su inmediato rechazo o reelaboración; la necesidad de fundar la poesía en un habla común (metafórica, técnica o anacrónica) y el impulso de crear nuevos modelos lingüísticos capaces de captar la angustiada visión que el poeta tiene de su vida y su destino.

En el poema XXIV, donde Vallejo se pliega a la imaginería modernista, la locución transcrita literalmente se explica como propósito de dar consistencia y concreción humanas a símbolos excesivamente difusos e impersonales. La fórmula *llorando a mares*, a la que se opone y complementa el verso “se alejan cantando” de la estrofa final, concreta en sí todo el esfuerzo por cargar de valores singulares a las figuras femeninas de la Virgen y María Magdalena, a través de las cuales Vallejo busca expresar una de sus tensiones emotivas más profundas: la oscilación del amor masculino entre la madre y la amante, que en este poema se resuelve mediante una analogía con la muerte de Cristo y su resurrección.

Pero en el XXVI todo simbolismo convencional ha desaparecido; la ensoñación del pasado que en *Trilce* suele manifestarse por medio de una lengua muy teñida de efectividad, deja aquí paso a una actitud experimentadora, a una lengua convulsionada en la que la vida y el destino del hombre son considerados como entidades abstractas. Tal como anotábamos al examinar “Yeso”, Vallejo sobremetatoriza las locuciones introducidas en el poema, sustituyendo en ellas términos que, siendo también metafóricos en su origen, ya el uso coloquial ha lexicalizado. El mismo procedimiento se sigue en la locución “a todo sollozo”, donde al sustituir el *vapor* que se esparaba por *sollozo*, convierte una hipérbole de la velocidad en una angustiada metáfora del tiempo.

Esta sostenida tendencia a la incorporación de locuciones hace patente la fractura entre lengua poética y lengua de comunicación práctica que está en la base de todo el hermetismo trilceano. A la tendencia centrífuga de esta poesía que se

libra de golpe de cuanto el castellano tenía —y tiene— de esclerótico y castizo, que da de lleno en la experimentación del lenguaje y que recurre al absurdo como máximo precio que ha de pagarse por la liberación de los viejos esquemas, se opone y complementa en Vallejo una tendencia centrípeta que pone de evidencia ese afán por incorporar a la lengua poética toda clase de fórmulas de la lengua hablada y que si, a primera vista, se sienten como elementos externos incrustados en un tejido lingüístico al que normalmente no podrían pertenecer, cumplen en verdad la difícil función de servir de enlace entre un nivel expresivo personalísimo y hermético y otro cotidiano y común.

Vallejo sufrió en *Trilce* la angustia de tener que elegir entre expresarse y comunicarse; en muchos poemas triunfa el impulso de sus afectos familiares que generan una lengua predominantemente emotiva, tal como ocurre —por ejemplo— en los poemas III, XXIII, LI, LVI y LXV. Pero, en cambio, una gran mayoría de los poemas de este libro se debate en el dilema de construir una peculiar visión de la realidad por medio de una lengua que se quiere capaz de abstraerla y ordenarla por encima de la confusión y la incoherencia, y que la hace esencialmente autárquica, o buscar un mínimo de comunicación a fuerza de incorporar giros y locuciones que, aun cuando entrañen una visión automatizada de la realidad, permitan establecer un punto de encuentro y un instrumento común.

En cualquiera de los casos, Vallejo se enfrenta conscientemente al fracaso; más aún, hace del fracaso el mejor sustento de una poesía que a cada momento revela un desesperado esfuerzo por hallarse a sí misma. En el poema XII (“Escapo de una finta, peluza a peluza”), se confunden las imágenes irónicas y perturbadoras del nacimiento y la defecación; el XXIII (“Pienso en tu sexo”) culmina en un monstruoso “O-dumodneurtse!”; en el XIV (“Cual mi explicación”) lo inmediato se funde con lo absurdo, pero la lucha de Vallejo se mantiene siempre contra los engaños de una lengua heredada que pasa insensiblemente de la grosera simplificación a la fal-

sificación de lo inefable. Roberto Paoli ha considerado agudamente cómo sólo el pasado materno y familiar conservan un sentido y un orden en el mundo de *Trilce* y cómo el presente de la reclusión y la orfandad es sentido como inapresable e inexpressable. La lengua balbuciente del niño conserva, paradójicamente, su capacidad de expresar sin roturas la perdida edad del mito materno; la lengua del adulto desamparado es, en cambio, incapaz de identificarse con un presente laberíntico e inaprehensible. La celda de la prisión de Trujillo es un “criadero de nervios” —y no sólo de alimañas— y sus altas paredes blanquecinas “tiene algo de madres que ya muertas / llevan por bromurados declives, / a un niño de la mano cada una”:

Y sólo yo me voy quedando,  
con la diestra, que hace por ambas manos,  
en alto, en busca de terciario brazo  
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,  
esta mayoría inválida de hombre.

(XVIII)

Las locuciones incorporadas en este poema continúan la tendencia, ya manifiesta en *Los heraldos negros*, consistente en sustituir el sustantivo término de la fórmula esquemática por otro que alude a la misma realidad pero de manera más emotiva y participante; así: *criadero de nervios* por *criadero de chinches*; *mayoría de hombre* por *mayoría de edad*, aunque en este último caso Vallejo ha añadido un nuevo elemento al esquema: “mayoría *inválida* de hombre”, generando una antinomia que hace más agudo el sentimiento de desamparo adulto del poeta.

Las locuciones incorporadas en este poema continúan la tendencia, ya manifiesta en *Los heraldos negros*, consistente en sustituir el sustantivo término de la fórmula por otro que alude a la misma realidad pero de manera más emotiva y participante; así: *criadero de nervios* por *criadero de chinches*;

*mayoría de hombre por mayoría de edad*, aunque en este último caso Vallejo ha añadido un nuevo elemento al esquema: “mayoría *inválida* de hombre”, generando una antinomia que hace más agudo el sentimiento de desamparo adulto del poeta.

Esta persistente evocación de fórmulas coloquiales, la frecuencia con que penetran en esa poesía que se sustenta en un difícil hermetismo sin claves preestablecidas, da la contrapartida de la visión sedimentada de lo real que se transmite en el uso ordinario de la lengua. Muchos ejemplos podrían aducirse para ilustrar este vasto fenómeno de la poesía vallejiana: “mi mayoría en el dolor sin fin” (XXXIV); “y tomamos el café ya tarde, / con deficiente azúcar que ha faltado, / y pan sin mantequilla” (XXXIX); “lentas ansias amarillas de vivir” (XLIV); “y si así diéramos las narices en el absurdo” (XLV); “el traje largo de sentir” (XLIX); “y solo de tarde en noche” (L); “entre veras y litúrgicas bromas” (LIII); etc.; pero nos interesa ahora llamar la atención hacia otro aspecto del procedimiento aquí estudiado, y que apenas se barrunta en el primer libro de Vallejo. Me refiero a la abundante utilización de locuciones coloquiales incorporadas sin ninguna modificación léxica o estructural. Ya aludimos anteriormente a este tipo de acogimiento de frases hechas al señalar en el poema XX de *Trilce* la fórmula hiperbólica *llorando a mares*, tal como ocurría en algunos poemas de *Los heraldos negros*; pero en el segundo libro vallejiano la incorporación directa de locuciones y giros del habla familiar no obedece siempre a los propósitos hasta ahora señalados. Por el contrario, las expresiones coloquiales, incorporadas aún en mayor medida que los arcaísmos, los tecnicismos y las onomatopeyas, son tomadas como un medio seguro para establecer una comunicación instantánea con la realidad del lector y de la lengua común, y cumplen, en muchos casos, una función primordialmente fática. Así por ejemplo, en el poema XXXII, donde la neurosis del lenguaje trílrico sube hasta plasmarse en puros sonidos avulsivos, las locuciones sustentan la única posibilidad de comunicación, al establecer un puente entre las preca-

rias llamadas de una realidad concreta y la desconcertante visión del mundo que exaspera al poeta:

Quién como los hielos. Pero no.  
Quién como lo que va ni más ni menos.  
Quién como el justo medio.  
1.000 calorías

Azulea y ríe su gran cachaza  
el firmamento gringo. Baja  
el sol empavado y le alborota los cascos  
al más frío.

También en el IV las fórmulas coloquiales cumplen idéntica función:

Tendíme en son de tercera parte,  
más tarde —qué le bamos a hazer—  
se anilla en mi cabeza furiosamente  
a no querer dosificarse en madre.

Y en el LXXIII:

Tengo pucs derecho  
a estar verde y contento y peligroso, y a ser  
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;  
a meter la pata y a la risa.

Absurdo sólo tú eres puro.

Y en el LXXVI:

De la noche a la mañana voy  
sacando lengua a las más mudas equis.  
.....  
En nombre de la que no tuvo voz  
ni voto, cuando se dispuso  
esta su suerte de hacer.

#### IV

Quedan aún otras observaciones que hacer sobre este procedimiento de la poesía vallejiana y queda por examinar la prosecución de este recurso estilístico en los libros maduros del poeta, pero basta concluir por ahora que el procedimiento estudiado pone de manifiesto un recurso que tiene su origen en *Los heraldos negros* y que, continuándose y complicándose en *Trilce*, constituye una muestra evidente de la íntima progresión que existe entre los dos libros de Vallejo, continuidad que algunas veces ha querido negarse en beneficio de una imagen del poeta que, recibiendo una iluminación reveladora, cambia sorpresivamente de estética. Sin negar ese posible momento de iluminación que Xavier Abril atribuye a la lectura del “Coup de dés” mallarmeano, conviene tener presente que ya en *Los heraldos negros* hay más de un intento por subvertir el lenguaje extremadamente codificado y previsible del Modernismo y que la tendencia hacia una lengua hablada se advierte no únicamente en las composiciones de tema familiar o terruñero, pues el uso de locuciones coloquiales implica —en general— un intento, si no de revolución, por lo menos de renovación consciente de la lengua poética heredada.

Por otra parte, si las primeras versiones de los poemas de *Trilce* publicadas por Juan Espejo Asturrizaga<sup>8</sup> han permitido a Roberto Paoli aseverar que “el cambio de dirección estética debió alcanzarlo Vallejo cuando la redacción de *Trilce* estaba ya notablemente adelantada” y que “no fue la nueva estética [vanguardista] la que promovió esta poesía ni presidió su realización, sino que actuó en un segundo tiempo como correctivo, cuando el libro había sido ya escrito en gran parte durante un periodo de redacción que siguió sin solución

<sup>8</sup> Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo (Itinerario del hombre: 1892-1925)*, Lima, 1965.

de continuidad al de *Los heraldos*”,<sup>9</sup> nosotros creemos poder afirmar que el arduo hermetismo de *Trilce* responde a un momento de máxima agudización de la crisis entre lengua y realidad, no ajena a ciertos pasajes de *Los heraldos*, y que conduce en *Trilce* hasta la disolución de las convencionales relaciones entre objeto y palabra, entre experiencia y expresión.

Ante esta crisis, literaria y vital, Vallejo se propuso erigir un nuevo lenguaje que fuese capaz no sólo de rehacer el pasado protegido de la infancia, sino de asimilar ese pasado mítico con el angustioso presente de encarcelamiento y abandono. Pero ni la memoria ni la lengua son siempre capaces de tanto y, así, Vallejo se vio obligado a lucubrar arduamente sobre la disolución de su ser en un mundo caótico e inaprehensible. Allí, las voces del habla diaria emergen fragmentaria y abruptamente, son los restos de una lengua destruida que, sin embargo, constituyen el único nexo seguro con la comunidad de los hombres.

<sup>9</sup> Roberto Paoli, “Alle origine di *Trilce*: Vallejo fra modernismo e avanguardia”, *Anuario*, Università di Padova, Facoltà di Lingue in Verona, Serie II, vol. I, 1966-1967.

3. *TRILCE I* Y EL CONFLICTO  
DE LAS EXÉGESIS





## I

Cuando la crítica vallejiana desiste en su empeño de reducir a términos de la lengua normal las “imágenes inimaginables” de esa poesía imprevisible y complejísima, opta —generalmente— por considerarlas expresiones simbólicas de un pensamiento abstracto que el crítico está llamado a deslindar, con el fin de reponer una coherencia discursiva en esos textos excepcionalmente elípticos y condensados. En uno y otro caso, la elección de un significado unívoco para cada expresión ambigua supone la substitución de un texto escurridizo —y, si se quiere, anómalo— por un metatexto en el cual la expresión poética “anormal” resulte ordenada en beneficio de su recta comprensión. Hay ocasiones —las más extremas, sin duda— en que la palabra poética es concebida por el crítico como una dispendiosa cobertura de nociones genéricas y, claro está, dudosamente originales. Así, aunque la crítica suele hallarse sobre aviso acerca de los peligros que entraña el hecho de “deducir del poema otro discurso paralelo”<sup>1</sup>, no siempre es capaz de evitar —en el fragor de la tarea— el traslado de las imágenes poéticas a un esquema de nociones “básicas” que acaban superponiéndose al texto y proponiendo en lugar suyo un mensaje vicario en el que se conserva muy poco, si algo se conserva, de su asombrosa y riquísima trama originaria.

<sup>1</sup> Julio Ortega, “Lectura de *Trilce*”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 71, abril-junio de 1970, p. 175.

Es verdad que en estos últimos años no han faltado estudios elucidadores de muchos aspectos estilísticos, temáticos e ideológicos de la poesía de César Vallejo, pero no es menos cierto que han predominado los ensayos de carácter vagamente exegético y que en ellos, a fuerza de suponer en cada uno de los poemas examinados una coherencia de pensamiento que sólo parece hallarse ausente en los niveles superficiales de la expresión, se ha ido proponiendo una vasta serie de “traducciones” que, en último término, más que explicar las evidentes dificultades de esa poesía, la reducen a proposiciones abstractas y, por lo general, triviales. Quizá el hecho de entender la poesía de *Trilce* (que es a la que dedicaremos ahora nuestra atención) como el producto de un nuevo “trobar clus”, ha inducido a algunos críticos a pensar que el hermetismo de muchos de esos poemas es el resultado de una escritura cifrada y no de una profunda transformación de los hábitos de la escritura poética. Con todo, la inexistencia de un código sobrestante en que se hallen establecidos los valores semánticos e ideológicos de un presunto vocabulario hermético (causa a la que suele atribuirse primordial o únicamente la oscuridad tríllica) ha obligado a los exégetas, primero, a afirmar el carácter paradójicamente preexistente y asistemático del léxico vallejiano y, segundo, a querer indagar el valor simbólico de cada término, unas veces basándose en las asociaciones idiosincráticas que puede favorecer la composición sémica de cada vocable y, otras, en las variables circunstancias de su aparición y articulación en los diversos textos poéticos. Así, por ejemplo, se ha podido postular el valor simbólico de las “islas” de Trilce I, no ya como *soledad*, *reclusión*, *desconexión*, etc. (valores susceptibles de ser connotados por los rasgos semánticos de esa palabra), sino como “recuerdos de una existencia más ordenada” y se ha descubierto que el “guano” a que se alude en ese mismo poema termina por significar exactamente lo mismo que las “islas” y éstas lo mismo que *mantillo* y *espalda*, gracias a ciertos extremos mecanismos cuyo carácter más adelante tendremos oportunidad de comentar.

Esta excepcional disponibilidad semántica que con tanta frecuencia se atribuye al lenguaje vallejiano ha permitido a algunos críticos suplantar el texto anómalo y ambiguo por un discurso cerrado y coherente, en el cual se fijan, de una vez por todas, los “verdaderos” contenidos simbólicos de cada expresión tríllica. Los serios inconvenientes que una exégesis de esta índole tiene por fuerza que plantear quieren ser superados mediante un cómodo apriorismo según el cual todo el sistema simbólico de *Trilce* precedería a la realización de cada poema; así, “el proceso de simbolización no es evidente”<sup>2</sup> y, no siéndolo, el crítico dispondrá de una libertad sin más límites que su buen juicio para reconstruirlo y formularlo. Pero ¿la radical disponibilidad del vocabulario tríllico es real o imaginaria; dicho de otro modo, constituye su verdadera naturaleza o es, en realidad, un desesperado recurso de la crítica para otorgar significación a un texto que, al parecer, no tiene ninguna precisa? Este es, en síntesis, el problema que trataremos de examinar en las páginas que siguen; conviene, sin embargo, anotar desde ahora que el exégeta no siempre logra resignarse con el precario resultado de sus esfuerzos y que, en consecuencia, desea que advirtamos en la transparencia de sus interpretaciones una densidad conceptual, casi filosófica, que el poema sólo es capaz de entregarnos a través de esa lectura crítica por cuyo medio ha sido posible recuperar aquellas nociones esenciales a las que, según algunos, puede reducirse la poesía. Llegará así a atribuirse a los textos una virtualidad nueva que el lector común jamás hubiese sospechado: la de esconder en su espesura simbólica las más rigurosas concepciones ontológicas. El texto poético, apretado en torno a circunstancias que sólo el poema mismo transmite y perpetúa, queda disuelto en otro texto donde la densidad de la experiencia personal e irrepetible (es decir, de lo vivido) se transforma en la inteligible levedad de lo universal (esto es, de lo pensado); así por ejemplo, la madre por la que clama

<sup>2</sup> Keith McDuffie, “Trilce I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo”, *Revista Iberoamericana*, núm. cit., p. 203.

Vallejo, vendrá a ser “la sed de unidad y eternidad”; el pan por el que ruega el hambriento aludirá no tanto a su necesidad efectiva y afectiva, cuanto al “hambre de ser, hambre de justicia” y, en fin, “la preocupación mayor de Vallejo”, podrá ser definitivamente enunciada como “la ruptura de la unidad del ser en la existencia”.<sup>3</sup>

Ciertamente, ningún poeta verdadero —pequeño, como hay tantos, grande como lo fue Vallejo— pudo pensar que su escritura, para ser comprendida, tuviese que verse reducida a secas figuras conceptuales; porque —después de todo— ni él escribió sus poemas por el prurito de nombrar oscuramente aquello que puede ser dicho, sin más, por nuestra lengua corriente, ni esperó que sus lectores sólo pudieran comprenderlo después de haber traducido minúsculamente su propio lenguaje a la lengua de todos que es, en realidad, la lengua de nadie. Cuando alguien muere en Vallejo es el propio Vallejo, su madre o su hermano Miguel, su amigo Alfonso o los camaradas Ramón Collar, Ernesto Zúñiga y Pedro Rojas<sup>4</sup>, y somos todos —cada uno de nosotros que lee— quienes accedemos por la palabra a la existencia; esto es, a la muerte única y cercana que en ese momento se nos transmite. Y cuando

<sup>3</sup> Américo Ferrari, Prólogo a: César Vallejo, *Obra poética completa*, Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968.

<sup>4</sup> “Miguel, tú te escondiste / una noche de agosto, al alborar; / pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste / . . . Oye, hermano, no tardes / en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá” (“A mi hermano Miguel”, *Los heraldos negros*); “numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy nadie en vela . . . / Todos están durmiendo para siempre . . .” (*Trilce*, LXI); “Así, muerta inmortal. / Entre la columna de tus huesos / que no puede caer ni a lloros, / y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer / ni un solo dedo suyo” (*Id.* LXV), “Por entre mis propios dientes salgo humeando, / dando voces, pujando, bajándome los pantalones . . . / Váca mi estómago, váca mi yeyuno, / la miseria me saca entre mis propios dientes . . . / Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí? (“La rueda del hambriento”, *Poemas humanos*); “¡Ramón! ¡Collar! ¡A tí! Si eres herido, / no seas malo en sucumbir; ¡refréname!” (*España aparta de mí este cáliz*, VIII); “Al fin de la batalla, / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: ¡‘No mueras, te amo tanto!’ ” (*Id.* XII); etc.

clama por un trozo de pan, por una sola piedra en que sentarse, lo que Vallejo nombra no es *el* hambre sino *su* hambre; no tanto el “hambre de justicia” o “el hambre de ser”, como su hambre de pan, la carencia de alimento, de amor y de reposo.<sup>5</sup> Las dimensiones metafísicas que algunas veces se ha creído encontrar en su poesía son —quizá— otro engaño más de la palabra, de su capacidad de remitirnos, no sólo a la vida, sino a sus propios mecanismos de significación que, en última instancia, no precisan de ningún referente concreto para continuar manteniendo su significado. Vallejo, al menos, no parece haber buscado en la palabra aquel carácter absoluto y autónomo, fantasmal o metafísico, a que otros aspiraron; por el contrario, la suya —aun la que parece más desvinculada de experiencias vitales concretas— se afincó en lo particular e irrepetible, que es lo que verdaderamente nos concierne a todos.

Pero entendámonos; lo dicho anteriormente no significa en modo alguno ni que la palabra poética no aspire a trascender la contingencia de los eventos que la originaron —de aquellas experiencias profundas que el lenguaje es capaz de poner abruptamente de resalto— ni que la crítica haya de conformarse con rastrear las circunstancias exteriores que, en cada caso específico, pudieron promover la expresión poética. El “milagro de la poesía” —hay que repetirlo llanamente— no es más que el milagro del lenguaje, de su capacidad de concederle forma y sentido a lo que está naturalmente condenado al silencio; sólo que el lenguaje de la poesía añade —o, mejor magnifica— una virtud que nuestra lengua ordinaria utiliza en muy esporádica medida: la de crear símbolos instantáneos de realidades que, si bien puedan reducirse a lo

<sup>5</sup> Así lo han visto Roberto Fernández Retamar: “... su poesía se afirma en lo concreto: ‘aquellos mis bizcochos’. Tal parece como si buscarse una nueva manera de entrar en contacto, a menudo brutal, con las cosas” (“Para leer a Vallejo”, en *Visión del Perú*, Homenaje internacional a César Vallejo, núm. 4, Lima, 1969, p. 126), y Saúl Yurkievich “A través de sus malabarismos idiomáticos... su poesía se adhiere a lo inmediato, al aquí y al ahora” (“Vallejo realista y arbitrario”, en *ibid.*, p. 152).

arquetípico, son esencialmente únicas e irrepetibles; la de hacer que las palabras digan no sólo lo que pueden o lo que suelen, sino la de hacerlas nombrar aquello que hasta el mismo momento de la creación poética permanecía confuso e inexpresado; dicho diversamente, la poesía —alterando las normas de la lengua y, a veces, profundamente transformándolas— otorga a sus palabras la capacidad de mantener en un tiempo inalterable aquellos movimientos del espíritu que, de no ser por su intervención, caerían irremisiblemente en el campo de las designaciones genéricas. Así, esta “sustancia” privilegiada que la poesía sabe incorporar a las “palabras de la tribu” debe ser atendida precisamente en sus peculiaridades “formales” en cuanto éstas implican una modificación del sistema normal de la lengua; y es en esa peculiaridad de sus estructuras fónicas, sintácticas y semánticas donde podrán descubrirse —por lo menos en un primer nivel de análisis técnico— los recursos que permiten a nuestra lengua de consumo llegar a tales estados de plenitud y suficiencia. Y no porque de esta manera podamos ya decirlo todo respecto de la poesía, sino porque lo que pertenece a la sustancia significada sólo nos resulta accesible a partir de las disposiciones formales que la manifiestan.

Las páginas que siguen se concretan, sin embargo, a una zona muy particular de la crítica poética; intentan examinar las interpretaciones dadas a algunos poemas de Vallejo por parte de un grupo de estudiosos de su obra. Con todo, y a pesar de esta limitación voluntaria, no nos parece insensato esperar que del análisis de las diversas exégesis propuestas sea posible advertir, más que una actitud simplemente exacerbada o polémica, la necesidad en que se halla el estudioso de la literatura de acatar la verdadera naturaleza del discurso poético y, en consecuencia, de esforzarse no tanto en devolverle el significado unívoco y traductible que nunca quiso tener, sino en reconocer las múltiples vías de sentido que se abren en cada mensaje poético; vías divergentes y aun contradictorias en apariencia pero que —en último análisis— han de converger en un nivel semántico superior. Si la crítica literaria,

apartando ahora su mal disimulada vocación por la reescritura creadora, ha de tener alguna utilidad práctica, ésta será precisamente la de ayudarnos a deslindar esa encrucijada que constituye cada texto y la de prepararnos para un encuentro que sólo puede ser efectuado con riesgo y con cautela.

## II

En un artículo publicado en 1969<sup>6</sup> Corpus Barga se lamentaba del poco provecho que un “lector de buena fe” puede obtener del conocimiento de la “frondosa bibliografía sobre los poemas de César Vallejo”; consecuentemente, recomendaba dejar de lado las interpretaciones ofrecidas por prologuistas y escoliastas para poder, así, avanzar un poco más en el descubrimiento de las “intenciones poéticas” de Vallejo. Este —decía Barga— “pertenece a la clase de poetas velados, llamados equivocadamente oscuros, la oscuridad no está en ellos, sino en la incompreensión, que su manera involuntaria o inevitable de presentarse, no puede menos que producir en el lector”. Contrariamente a Mallarmé, cuya oscuridad residiría en hacer “adivinar poco a poco el objeto”, y a Góngora, que lo oculta, la oscuridad de Vallejo —según Barga— sería consecuencia de “lo ahincadamente con que lo muestra [al objeto], parece que no encontrara las palabras que necesita” y, por ende, “deformaba las conocidas, las vestía o las juntaba de otro modo, si no le nacían vocablos nuevos, desnudos”. Sin detenerse a precisar el sentido que debemos atribuirle a la vestimenta o desnudez de tales vocablos, Barga se apresuraba a afirmar que “el trabajo literario... de Vallejo ha consistido en hacer un diccionario [que] se halla diseminado en sus poemas”, razón por la que proponía la elaboración de “una lista por orden alfabético de las palabras propiamente-

<sup>6</sup> Corpus Barga, “Vallejo indescifrado” en *Visión del Perú*, cit.



te vallejianas y su significación” con el expreso propósito de “ver si Vallejo tiene verdaderamente un lenguaje propio”. Tampoco creyó Barga necesario orientarnos respecto de los criterios mediante los cuales podríamos determinar —entre todas las palabras que, según su decir, Vallejo encontraba tan dificultosamente, hojeando los diccionarios a cuya consulta le habría acostumbrado su antiguo oficio de preceptor— aquellas que propiamente le pertenecían, ni cuáles serían los procedimientos más idóneos para establecer los significados de esas “dicciones no explicadas” que constituirían ese presunto “diccionario hermético y, naturalmente, reducido”.

Con todo, Barga ofreció en ese mismo artículo una muestra de los resultados a que puede llegar un “lector libre” enfrentado “directamente” a la obra de arte, deponiendo interpretaciones previas e intentando una lectura a partir de ese diccionario por cuyo medio llegaríamos a “descubrir el subterráneo de la obra”. Barga eligió Trilce I para materializar su propósito de concederle primacía al “acto estético, [a] la confrontación de la obra y el espectador” sobre “el arte muerto de los comentarios”. Así pues, procedió a anotar el significado de algunos vocablos problemáticos. La “bulla” del primer verso —analiza Barga— “viene de bullir, y bullir viene de burbuja”; “un poco más de consideración” es “una frase hecha, empleada en España en broma más que en serio: ‘Señores —suele oírse en las apreturas— un poco más de consideración’ ”. “ ‘En cuanto será tarde, temprano’ podría tomarse como una ambigüedad del tiempo, precursora del rompimiento de éste. . . , podría también referirse a la hora entre dos luces señalada en la estrofa siguiente. En ésta se nos comunica que al llegar esa hora se aquilatará mejor. . . el guano (estamos, pues, ante una isla guanera, isla del tesoro y se siente su hedor intenso, la calabrina (cadaverina) tesórea (vocablo formado u oído por Vallejo, de tesonero, tesonera [sic] que el alcastraz a cada golpe de viento o de agua impetuoso, a cada hialóidea grupada (corrupción de haloidea, parecerse al vidrio. . . ) ofrece en el corazón de la isla”. “Otra vez,

un poco más de consideración, y el mantillo, la capa superior del terreno que cubre la isla, líquido, es la hora de entre dos luces, las seis de la tarde. . . tiene bemoles, qué frase más española, la tarde DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES. Y la isla que parece en la semioscuridad unirse a la tierra se levanta por la espalda, ciertamente las islas guaneras de la costa del Perú se diría que dan la espalda al continente, que son sus antecostas, como ésta ante la que estamos, que se queda en silencio, impertérrita, en la línea mortal de equilibrio”.

El “lector libre” ha indagado la composición semántica de algunos vocablos (*bullá, calabrina, hialoidea, mantillo*); ha advertido el uso —difuso— de ciertas locuciones (*un poco más de consideración, [tener] bemoles*) y, finalmente, ha determinado algunas posibles relaciones de las imágenes poéticas con ciertas realidades extralingüísticas: “El lector levanta la vista —concluyó Barga— y le queda la imagen de un paisaje no descrito, clavado”. Sería desilusionante para cualquier lector tener que concluir que la lectura de Barga continúa dejándolo “entre dos luces”.

Keith Mc Duffie, en 1970, se acogió parcialmente al proyecto de Barga y, pensando hallar apoyo en una cita del poeta particularmente adaptable a su intento<sup>7</sup>, procedió a darnos “la explicación de algunas palabras claves de Vallejo, según sus contextos, como medio de acercamiento a varios significados y valores básicos de su poética en *Trilce*”.<sup>8</sup> Algunas opiniones precedentemente expresadas por Julio Orte-

<sup>7</sup> “El material más elemental y simple del poema es, en último análisis, la palabra y el color en la pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta”, César Vallejo, “Se prohíbe hablar al piloto”, *Favorables-Paris-Poema*, núm. 2, octubre, 1926. Es evidente que Vallejo reconoció el valor poético de las “palabras en libertad” preconizadas por los futuristas; en su obra, sin embargo, son muy contados los ejemplos extremos de tales allegamientos parasintácticos; en *Poemas humanos* hacen excepción los que comienzan: “La paz, la abispa, el taco, las vertientes. . .” y “Transido, salomónico, decente. . .”.

<sup>8</sup> Keith McDuffie, art. cit., loc., cit.

ga y Juan Jacobo Bajarlía, en las que se definía la poética de Vallejo como “una aventura hacia lo inédito”<sup>9</sup> o se caracterizaba su poesía como una incesante interrogación sobre el ser y la esencia (con lo que nuestro Vallejo se habría anticipado a Heidegger “en su ejemplificación de la tesis de éste: la poesía es la fundación del ser”)<sup>10</sup>, hicieron que Mc Duffie, sentara su análisis de *Trilce I* en unas premisas que, cuando no pudieran aceptarse como estrictamente “contextuales”, resultaron comprometedoras y obligantes a la hora de atribuir un significado “básico” a aquellas “palabras claves” a partir de las que el poema, y aun el libro entero, tuvo supuestamente que empezar a desovillarse.

De acuerdo con sus colegas mencionados, el crítico norteamericano creyó posible interpretar esquemáticamente *Trilce I* como “la fundación del ser poético o nueva visión de la realidad por medio del lenguaje”. Pero ¿qué premisas le permitieron llegar a esta exégesis compiladísima; qué pasos tuvo que contar para que el poema inicial de *Trilce* —habitualmente considerado como una síntesis de la poética vanguardista de Vallejo— se ajustara a esa definición tan extraordinariamente económica como descarnada?

Leamos primeramente el texto de referencia y veamos, de inmediato, la interpretación propuesta por Mc Duffie.

#### Trilce I

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

Un poco más de consideración  
en cuanto será tarde, temprano,  
y se aquilatará mejor

<sup>9</sup> Julio Ortega, “Una poética de *Trilce*”, *Mundo Nuevo*, núm. 22, París, 1968.

<sup>10</sup> Juan Jacobo Bajarlía, “Existencialismo y abstraccionismo de César Vallejo”, *Aula Vallejo*, núms. 5-6-7, Universidad de Córdoba, Argentina, 1968.

el guano, la simple calabrina tesórea  
que brinda sin querer,  
en el insular corazón,  
salobre alcatraz, a cada hialóidea  
grupada.

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

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

Según el trabajo exegético de Mc Duffie, “*bullá* significa el caos de la vida”; las “*islas*, que en primer plano son las islas guaneras sobre la costa peruana. . . en otro plano simbólico son los recuerdos o memorias de una existencia más ordenada, y ya pasada”; el *alcatraz*, “que siendo ave es símbolo de la esperanza en el léxico vallejiano. . . se transforma en un símbolo de la condición del poeta”; la *hialoidea grupada* será “la tempestad existencial”; el *guano*, “un tesoro en dos planos: el literal en la vida económica del Perú de la época, el simbólico en el contexto del poema”. De esa misma contundente manera, *calabrina*, “arcaísmo que significa cadáver o esqueleto<sup>11</sup> puede referirse a los recuerdos ya pasados, y por eso, los restos de una vida que pudiera haber sido otra”; *hialoidea* que, según hemos visto, cuando se consideró articulada con *grupada* significó la “tempestad existencial”, tomada separadamente “puede relacionarse con la visión de la vida ideal” tal como aparecería expresada en Trilce XXXVIII: “Este cristal aguarda ser sorbido/en bru-

<sup>11</sup> En sus “Neologismos de Vallejo”, *Lavori della Sezione fiorentina del Gruppo Ispanistico C.N.R.*, Università di Firenze, 1967, Giovanni Meo Zilio, anota respecto de *calabrina*: “aunque se halla en el esp. antiguo con el significado de ‘hedor insoportable, muy intenso’ (cf. *Dicc. Hist. de la Lengua Esp.*, tomo II, Madrid, 1936) ya se ha perdido su uso y puede considerarse neológica. . .”

to por boca venidera. . .”<sup>12</sup>; *consideración* vendrá a ser “el acto poético de meditar, semejante al asunto o materia de un libro espiritual que se ha de considerar y meditar [como define el DRAE]. Tal esfuerzo espiritual brinda el guano, *mantillo líquido* que da vida al momento actual, *seis de la tarde/ DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES*”. La *península abozaleada e impertérrita* que *párase por la espalda* equivaldrá al “momento” en que “el poeta encuentra la unidad fuera de los límites temporales”, ya que *espalda* —declara Mc Duffie— “simboliza. . . el recuerdo” y “*abozaleada e impertérrita* llevan en sí el significado afectivo de península [sic], puente triunfal que se proyecta sobre el mar, el caos de la vida actual”; *abozaleada*, además, “implica que el poeta no puede expresar más la calidad inefable de la inminencia que se presenta, o sea, la abertura hacia el futuro que representa el momento trascendente. La raíz *bozal* connota además un balbuceo [sic]; ante su visión, le falta al poeta una expresión adecuada para dar forma verbal a tal visión”.

Es de veras lamentable que Mc Duffie no haya expuesto con detalle las conjeturas que le llevaron a proponer este mínimo diccionario de “palabras claves”, ya que —tal como ha sido presentado— no nos permite discernir el grado de motivación o de arbitrariedad de los “significados” que se asignaron a cada una de ellas. Sin embargo, no deja de llamar la atención que el crítico presuponga la total identidad semántica de un mismo vocablo en contextos absolutamente diversos, no menos que la radical sinonimia de un considerable número de términos que forman parte de un mismo contexto y cuya equivalencia léxica (o simbólica) no era posible sospechar. Las acepciones (denotativas o connotativas) atribuibles a cada signo provienen de la actualización de uno o más de

<sup>12</sup> La “visión de la vida ideal” que McDuffie asegura hallarse contenida en Trilce xxxviii quizá no tenga un carácter exclusivamente metafísico, sino psíquico y social; adviértanse las alusiones a dicho “cristal” como “individuo incoloro” que “ha pasado de animal / y márchase ahora a formar las izquirdas / los nuevos Menos. . .”

sus componentes sémicos a los que una determinada función y un determinado contexto hacen prevalecer sobre los componentes restantes; pero las sinonimias totales —e inesperadas— propuestas por Mc Duffie, parecen ser más bien el resultado de atribuir a un número indefinido de voces y de sintagmas un significado emotivo o analógico cuya comprobación, de haber sido intentada, habría resultado por lo menos problemática. Si es verdad que todas las relaciones de sentido se fijan dentro de un contexto determinado, la extrema ambigüedad sintáctica de los poemas vallejanos, su carácter de discurso elíptico o semicitado, puede ser invocado para favorecer, indiferentemente, cualquier hipótesis de lectura; en efecto, en el trabajo que comentamos se ha otorgado un solo contenido metalógico a los términos más diversos, precisamente por hallarse inscritos en un mismo contexto, y una misma palabra no ha cambiado mínimamente de sentido a pesar de encontrarse en los contextos más disímolos. Los valores analógicos acordados para cada una de las numerosas “palabras claves” fueron sobreponiéndose al texto en un intento de reponer —de manera preconcebida o automática— la pertinencia semántica a un mensaje de sintaxis más que anómala.

Ahora bien, la elaboración del “diccionario hermético” preconizado por Corpus Barga vendría a constituir una especie de glosario simbólico en el cual —como acontecía con los tratados mítico-emblemáticos del Renacimiento— cada uno de los términos o figuras tendría perfectamente acotados sus paradigmas asociativos e, incluso, sus condiciones precisas de articulación. Que Mc Duffie lo pensó así, parece ponerlo de manifiesto su creencia de que en *Trilce* “los símbolos se encuentran ya formados”; es decir, codificados con anterioridad a la composición de los setenta y siete poemas que integran el libro. Pero contrariamente a lo que se propusieron los tratadistas de emblemática, esto es, fijar las condiciones filosófico-culturales de actualización de símbolos y mitos de la Antigüedad, las integraciones simbólicas a que fue sometido el léxico de Vallejo no aparecen realmente documentadas,

sino intuitivamente asumidas a partir del estímulo ejercido por una precedente interpretación metafísica de *Trilce*, según la cual este libro plantearía “una nueva dimensión existencial más allá de la existencia actual y la proyección del poeta hacia ese plano ideal”. Se comprenderá así que, en *Trilce I*, esas “islas” que la “*bullá*” impide “*testar*”, puedan ser relacionadas sin dificultad con los versos de *Trilce XLV*: “Me desvinculo del mar / cuando las aguas vienen hacia mí...”, no sólo por la evidente —aunque no pertinente— razón de que las *islas* presuponen el *mar*, sino porque este mar implícito en *Trilce I*, al igual que el explícito en *Trilce XLV*, debe ser interpretado como “símbolo constante del caos de la vida” que “con sus movimientos constantes pero sin sentido refleja simbólicamente los cambios irracionales de la existencia”. Este valor simbólico unívocamente atribuido a todas las ocurrencias de *mar* permitió al crítico concederle a los versos finales de *Trilce LXIX* (“El mar, y una edición en pie, / en su única hoja el anverso / de cara al reverso...”) el siguiente significado: “La *edición en pie* es el mundo en que vive el hombre, quien ve en el mar la contrafigura de su mundo existencial, mundo que es el contrario de lo que debe ser, *cara al reverso*”. No indica Mc Duffie las razones de esta lectura aunque —en este caso, como en la mayor parte de sus propuestas exegéticas— la interpretación parece haberse basado en una serie de asociaciones que tuvieron como forzado punto de partida la identificación inicial *mar-caos de la vida*, cuya pertinencia en este texto de Vallejo sería indispensable establecer. En *Trilce LXIX*, sin embargo, es posible advertir que el sintagma “una edición en pie” estaba implícito en los primeros versos del poema:

Qué nos buscas, oh mar con tus volúmenes  
docentes...

así como la identidad de la serie azadones-hojas-olas quedaba claramente instaurada en la segunda estrofa:

Con tus azadones saltas,  
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 “edición en pie” se han concentrado, no sólo algunos de los valores icónico-metafóricos que en el texto aparecen ligados al *mar* (volúmenes, azadones, hojas, hachas, olas), sino también el carácter “docente” de aquellos “volúmenes” de cuya disemia (corpulencia-libro) Vallejo se valió maliciosamente: el “mar”, “inconsolable” y “atroz” en el segundo verso, que destruye y se destruye con absurda alegría (“hachando en loco sésamo”) da una lección paradójicamente evidente e impenetrable: en su obra el anverso y el reverso (el principio el fin) son idénticos.

Los versos de Trilce LXIX que hemos transcrito parecen haber también contribuido de manera decisiva a conceder un mismo significado “básico” a las islas, al guano, a la calabrina, al mantillo y a la península de Trilce I: el de ser portadores simbólicos del “recuerdo”. En efecto, acabamos de leer que las “olas” regresan llorando “después de descalzar los cuatro vientos y todos los recuerdos”; si la tarea de las olas ha sido precisamente la de minar la integridad de los vientos y los recuerdos (*descalzar*, tengámoslo presente, es la acción contraria de *calafatear*), Mc Duffie pudo haberse fundado en la vieja relación metafórica y metonímica de las naves y las islas para entender que tanto el *mar-caos de la vida* que descalca los “recuerdos” en Trilce LXIX como la *bull-caos de la vida* y la *hialoidea* “tempestad existencial” que en Trilce I no deja “testar las islas” aluden al mismo objeto bajo designaciones diferentes.

También el “mantillo líquido” —para citar, de entre tantos, otro ejemplo significativo— ha sido identificado en un plano simbólico con el “chorro” de Trilce XXVII:



Me da miedo ese chorro,  
buen recuerdo, señor fuerte, implacable  
cruel dulzor. . .

pues, al decir de Mc Duffie, el “*mantillo líquido* equivale al recuerdo que da vida a la seca actualidad”; en consecuencia, podrá afirmarse que “el chorro o mantillo líquido, símbolo de la potencia afectiva del recuerdo, es el principio de la vida existencial ideal”. ¿Cómo consiguió Mc Duffie establecer estas correspondencias? Con aparente facilidad: ya que “mantillo” está modificado por el adjetivo “líquido”, dado que “golpe de agua” es una de las principales acepciones de “chorro” y puesto que dicho término aparece asociado en Trilce XVII con la incontenible presión de los recuerdos que despierta la contemplación de la casa paterna, nada más “lógico” que establecer una perfecta y simétrica intercambiabilidad entre los siguientes pares léxicos: *mantillo-líquido*, *chorro-recuerdos*, *chorro-líquido*, *mantillo-recuerdos*.

La misma confluencia de asociaciones libres suele estar en el fondo de numerosas exégesis: la “*espalda*” por la que “la península párase” es otro de los sinónimos del recuerdo. Aduce Mc Duffie en favor de su hipótesis el hecho de que uno de los procedimientos típicos de Vallejo consista en “expresar conceptos afectivos con términos del cuerpo”, como parece suceder en “meñique/demás en la siniestra”, en “terciario brazo”, en “esas posaderas sentadas para arriba”, etc., cuya relación con el presente caso no queda, sin embargo, claramente establecida. Añade el crítico que “por el mismo procedimiento, la frente simboliza el futuro, lo más allá del momento actual”, si bien para probar estas nuevas correlaciones analógicas (*espalda-recuerdos*, esto es, pasado, y *frente-futuro*) haya tenido que recurrir a ejemplos en los que *frente* no es la frente, sino *el* o *un* frente<sup>13</sup> y se haya visto

<sup>13</sup> He aquí los versos con que ilustra McDuffie: “Pero un mañana sin mañana / entre los aros de que enviudemos, margen de espejo habrá / don-

obligado a asumir ante el lector la responsabilidad de afirmaciones como la que sigue: “aunque Vallejo dice *el* frente en los versos citados arriba, que implica también *fachada*, no cabe duda de que se trata de la parte superior de la cara, como en XL: *la sombra de puro frontal*”.

Si Mc Duffie se hubiese decidido llevar a sus últimas consecuencias todas las relaciones analógicas que él ha creído ver en la trama simbólica de Trilce I, hubiera llegado a la conclusión —fatal y previsible— de la absoluta identidad de las partes con el todo; pues si las “islas que van quedando” son los “recuerdos o memorias de una existencia ordenada” a los que la “bulla” (el “caos de la vida”) no permite ofrecer su “testimonio de un pasado feliz”, ¿por qué, entonces, no declarar expresamente la identidad de *bulla* con *mar* que, al igual que “bulla”, es definido como “el símbolo constante del caos de la vida”? ¿Y por qué no identificar —por otra parte— las *islas* con el *guano*, éste con la *calabrina*, la *calabrina* con el *mantillo*, el *mantillo* con la *espalda* y la *espalda* con las *islas* si hemos quedado en que las “islas” son “recuerdos o memorias de una existencia más ordenada y ya pasada”, “los recuerdos que dan vida... son el guano”, la “calabrina” “puede referirse a los recuerdos como ya pasados”, el “mantillo líquido” “equivale al recuerdo que da vida a la seca actualidad” y la *espalda* “simboliza a la vez el recuerdo”?

No debería causarnos extrañeza que, ateneado por esta multiforme presencia de los recuerdos y por esa insólita capacidad de revertir en un mismo significado básico con que se le presentan todas las palabras, Vallejo se sienta “abozaleado” y “le falte... una expresión adecuada para dar forma verbal a tal visión”. No debería sorprendernos tampoco la curiosa transmutación del alcastraz-poeta en península-poeta, a partir de una identidad isla-poeta que Mc Duffie sólo se

de traspasaré mi propio frente / hasta perder el eco...” (Trilce VIII), “Quién nos hubiera dicho en domingo / así, sobre arácnidas cuestras / se encabritaría la sombra de puro frontal”, (Trilce XL).

aviene a revelarnos ya para finalizar su análisis: “En la plenitud de este momento trascendente [las ‘seis de la tarde’] el poeta se siente ya no una isla, sino una península, etimológicamente una casi-isla, algo que se proyecta en el futuro ideal por medio del recuerdo que viene del pasado”.

Ha sido, pues, este permanente recurso a la más absoluta disponibilidad semántica de la palabra poética lo que permitió al crítico superar —o esquivar— las dificultades lingüísticas de que el poema está efectivamente erizado y llegar a la comprobación de la hipótesis postulada al inicio de su trabajo, “o sea [que] *Trilce* simboliza el mundo poético que quiere realizar el poeta por medio de una nueva poética, un mundo por crear sobre una nueva dimensión temporal, hacia la que mira el poeta”, como señala Julio Ortega. O, dicho con una tautología menos encubierta, que *Trilce* simboliza a *Trilce*.

### III

La parcialidad de las interpretaciones dadas a *Trilce I* por algunos estudiosos de Vallejo indujo a Eduardo Neale-Silva a averiguar por su cuenta el significado de este poema, así como la “probable intención” del poeta al colocarlo al inicio de su libro.<sup>14</sup> El distinguido profesor de la Universidad de Wisconsin destinó su trabajo a un público de habla inglesa, al que se apresuró a informar que, aun para los lectores de lengua castellana, *Trilce I* ofrece una “confusa mezcla de ideas” a cuya oscuridad contribuye tanto la imprecisa estructura gramatical como el uso de palabras insólitas (*calabrina*), de “términos médicos” (*hialoidea*), de neologismos (*tesorea*

<sup>14</sup> Eduardo Neale-Silva, “The introductory poem in Vallejo’s *Trilce*”, en *Hispanic Review*, vol. 38, núm. 1, University of Pennsylvania, Filadelfia, enero, 1970, pp. 2-16. Son nuestras las traducciones de los pasajes de este artículo que se citan en adelante.

y *grupada* [sic]), de coloquialismos (*abozaleada* y *bullá*), e, incluso, de expresiones crípticas (*será tarde*, *temprano* y *la línea mortal del equilibrio*), que aumentan la ambigüedad del poema. En consecuencia, proporcionó a sus lectores una versión “no imaginativa” del poema inicial de *Trilce* con el propósito de que, a través de ella, pudiera apreciarse su “virtual carencia de sentido”; frente a esta versión literal ofreció otra “interpretativa” que, aun sin considerarla “enteramente satisfactoria”, intenta por lo menos fijar un “significado básico” a la “pluralidad de significados” que puede despertar ese texto enigmático.

Neale-Silva postuló la existencia de dos niveles semánticos en la lectura de *Trilce* I; “el nivel primario —dice— entra en un patrón surrealista los diversos componentes del paisaje marino del Perú: islas de guano, alcatraces, graznidos, chillidos y el equilibrio de la Naturaleza. El poema, sin embargo, no puede ser reducido a términos tan simples. Contiene muchas connotaciones que apuntan claramente hacia un nivel semántico secundario: ‘dar testimonio’ (*testar*), ‘corazón insular’, ‘sin temor’ (*impertérrita*), etc. Todas estas frases sugieren un contenido humano y algún tipo de interacción relacionada alegóricamente con el paisaje marino”.

El crítico a cuyo trabajo nos estamos refiriendo no cree probable que Vallejo, tan consciente de su responsabilidad como escritor, se hubiese conformado con poner al inicio de su nuevo y revolucionario libro de poemas una “simple escena de aves que defecan”, aun en el caso de que dicha imagen —como supone Coyné— implicara una transformación cosmogónica de “la más trivial función corpórea”; se inclinó, pues, a pensar que Vallejo tuvo presentes los *Prefacios* en que Rubén Darío exponía sus concepciones estéticas y que éstos habrían inducido al joven poeta peruano a creer que también convenía a su libro una especie de declaración preliminar, en vista del “radical rechazo de los modelos hispánicos implícitos en los versos trilcicos”. Además, pudiendo prever la reacción negativa que tendrían los lectores de su nuevo libro por cuanto ya había comprobado las que suscita-

ron algunos poemas de sus *Heraldos negros*, concretamente el titulado “El poeta a su amada”, que fue despiadadamente comentado por Clemente Palma en la revista *Variedades* de Lima—<sup>15</sup> Vallejo decidiría adelantarse a los acontecimientos y expresar de una vez por todas la opinión que le merecían los juicios de la crítica pedestre y malintencionada. La traducción “interpretativa” que Neale-Silva ofrece del poema se funda principalmente en estas consideraciones y a ellas responde su interpretación de expresiones como “las islas que van quedando”, “guano”, “salobre alcatraz”, “hialóidea”, “península”, etc. cuyo carácter polisémico ha sido el origen de innumerables dificultades exegéticas. He aquí la traducción inglesa “interpretativa” —que el crítico adicionó con algunas explicaciones parentéticas— y, en nota al pie de página, una versión castellana de la misma que podrá servirnos de pauta para nuestros comentarios:

TRILCE I —*Interpretative Translation*

Who is making all that (critical) fuss and will not even let  
the emerging islands (the poets) give their own testimony?

Give more thought  
to all that dwells outside of Time,  
and (thus) one will assay in its real value  
the (critical) dung, the simple, fetid and spurious treasure  
that salty pelicans (the critics) all too naturally drop  
on the insular heart  
of every new and still amorphous  
(poetic) circle.

Give more thought (to spiritual values):

<sup>15</sup> N.-S. cita las palabras de Clemente Palma tomándolas del libro de Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo, itinerario del hombre*, ed. Juan Mejía Baca, Lima, 1965. Es curioso que no conceda ninguna importancia a las noticias que este amigo de Vallejo proporciona respecto de las circunstancias en que se originó Trilce I (Cfr. supra).

the misty mantle (is rising); it is six o'clock in the evening  
(AMIDST) THE MOST RESOUNDING FANFARE.

And the peninsula (of poets) does stand up  
behind the (critics') back, contained, unafraid,  
on the tightrope (of the literary scene).<sup>16</sup>

Vallejo —parafrasea N.-S.— se sentía “una isla solitaria rodeada por un mar de incompreensión. La imagen del mar, a menudo presente en su poesía como una ominosa extensión de agua, viene a su mente una y otra vez. ‘Me desvinculo del mar’, afirma en *Trilce* XLV; ‘Qué atroz estás’, añade en *Trilce* LXIX”. “La asociación del océano con las islas del guano constituyó el siguiente paso”, sigue diciendo N.-S., y con él se accede al segundo nivel semántico del poema: “Vallejo se está anticipando al poco ceremonioso recibimiento que tendría y deseó afirmar su decisión de resistir el chaparrón de los alcatraces de la crítica”. Si bien el autor de este ensayo hermenéutico reconoce lo restringido de su interpretación, cree poder aducir en su abono el hecho de hallarse estrechamente relacionada con las preocupaciones y el estado de ánimo que Vallejo manifestó por entonces en una carta dirigida a su amigo y prologuista Antenor Orrego: “El libro (*Trilce*) ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima de hombre y de artista: la de ser libre. Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás”.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> “Quién está haciendo toda esa (crítica) bulla / y no dejará siquiera / que las islas que emergen (los poetas) / den su propio testimonio. / Piensa más / en todas esas moradas fuera del tiempo, / y (así) uno probará en su verdadero valor / el (crítico) estiércol, el simple, fétido y espúreo tesoro / que los salobres alcatraces (los críticos) / vierten con naturalidad / en el insular corazón / de cada nuevo y todavía amorfo / círculo (poético). / Piensa más (en los valores espirituales): / el manto brumoso (está ascendiendo); / son las seis de la tarde / (EN MEDIO DE) LA MÁS RESONANTE FANFARRIA. / Y la península (de poetas) se levanta / a espaldas (de los críticos), contenida, sin miedo, / sobre la cuerda tensa (de la escena literaria)”.

<sup>17</sup> La carta de Orrego, citada por José Carlos Mariátegui en *Siete ensa-*

A partir de aquí N.-S. inicia un “examen atento de la forma y del contenido de Trilce I” orientado principalmente a poner de manifiesto los valores denotativos de las expresiones metafóricas, lo que le permitirá, a la postre, precisar aquel “significado básico” —decididamente alegórico— que, a su parecer, subyace en las misteriosas alusiones al paisaje del litoral peruano. N.-S. propone, pues, la siguiente lectura: la “bulla” que forman los críticos (“alcatraces”) impide a las “islas” —esto es, a “los creadores artísticos”— que emerjan sobre la superficie del agua y den su propio testimonio; estas “islas”, “concebidas primero como entidades separadas, se juntarán en un ‘quieto círculo amorfo’ al fin de la segunda estrofa, un círculo que es finalmente representado por una sola península en la cuarta estrofa”. “En el verso cuarto —continúa N.-S.— los niveles del tiempo contrapuestos son presentados en una antítesis cuya traducción literal es: en todo esto será tarde muy pronto. Este verso es extremadamente rico en significado aunque muy vago y ambiguo. Si el poeta quiere decir *por cuanto será tarde temprano*, entonces el significado es: ‘ya que es más tarde de lo que tú piensas’ o ‘ya que todo es efímero’. Sin embargo, en el texto se lee *en cuanto* . . . y por lo tanto los versos 3 y 4 se pueden entender así: sé más considerado [piensa más] *en* todo lo que implica la anulación de los niveles del tiempo. La antítesis así interpretada es, por un lado, la negación del reloj o del tiempo astronómico y, por el otro, la afirmación del tiempo subjetivo, aquel que está precisamente conectado con el arte y que para Vallejo significa una emancipación del mundo de las preocupaciones ordinarias y una escapatoria de la tiranía de la sucesión temporal. ¿Intentó Vallejo dar en el cuarto verso sola-

yos de interpretación de la realidad peruana, Lima, 1928, continúa así: “Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo, y esta es mi mayor cosecha artística, ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva’ ”.

mente este último significado? Estamos convencidos de que la ambigüedad era uno de sus recursos favoritos para incrementar la sugestión poética, aun cuando para ello tuviera que desviarse de los cánones sintácticos usuales. Esta es la razón por la que no tiene objeto discutir sobre cuál pueda ser el *único* significado que tenía en mente cuando empleaba una de estas constelaciones [‘cluster’] semánticas”.

No explicó N.-S. el peculiar uso que el poeta hizo del sustantivo “consideración” —en los versos 3 y 11—, que fue traducido por el verbo “pensar” en imperativo, ni por qué convirtió —sin razón aparente— la antitética proposición subordinada (“en cuanto será tarde, temprano”) en un complemento de objeto de este verbo; esto es, en la cosa pensada: “Piensa más / en todas esas moradas fuera del tiempo”. Pero *consideración*, definido académicamente como la “acción y efecto de pensar”, acepta, además, la aceptación que el DRAE concede al adjetivo *considerado*, a: “que recibe de los demás muestras de atención y respeto”, y a *desconsiderado*, el que ni da ni recibe tales muestras.<sup>18</sup> En Trilce 1 lo que el poeta pide es precisamente eso, respeto; es decir, silencio en vez de “bulla”, y esto por una razón imperiosa aunque no explícita. La locución adverbial “en cuanto” indica claramente que el sintagma al que precede (“será tarde, temprano”) no funciona como complemento-objeto de un hipotético acto de *pensar*, sino de proposición subordinada a una oración de verbo eludido: “*tener* consideración”. La “consideración” se pide, pues, al causante o causantes de la “bulla”, y no para que éstos piensen en nada, sino precisamente para que dejen a otros (al poeta, a los lectores) efectuar una inquietante operación mental: la valorización del “guano”. El haber convertido en verbo el sustantivo “consideración”

<sup>18</sup> El *Diccionario de Autoridades* trae, entre las acepciones de *consideración*, la siguiente: “Significa también atención, miramiento, reflexión hacia alguna cosa” y ejemplifica así: “Dio licencia para que los conventos pudieran poseer haciendas en común: teniendo *consideración* a los muchos y muy grandes trabajos que pasaban, Cast., Hist. de Sant. Dom”.



obligó a N.-S. a darle como complemento directo la proposición causativa “en cuanto será tarde, temprano”, toda vez que ésta fue interpretada como “esas moradas fuera del tiempo” o, en otros términos, “los valores espirituales”. Entendiéndolo como lo hace N.-S., el verbo *pensar* anula la disemia del sustantivo *consideración* (meditación-respeto) en la que Vallejo, como le es habitual, funda sus dobletes semánticos<sup>19</sup> y que es utilizada aquí para designar simultáneamente la falta de miramiento (o de agudeza) que impide concentrarse en la simbólica “aquilatación del guano”.

La interpretación dada al verso 4, persuadió a N.-S. de que la “consideración no se demanda al causante de la “bullá” (“Quien”), sino que se recomienda a las “islas-poetas”, que al “pensar más / en todas esas moradas fuera del tiempo” podrán discernir el escaso valor de la “bullá-estiercol” de los alcatraces de la crítica; en consecuencia, la proposición adverbial “en cuanto será tarde, temprano” —cuya formulación antitética le pareció a N.-S. una sutil manera de expresar la “anulación de los niveles del tiempo”— pasó a convertirse en el complemento objeto de *pensar* y, así, lo que en el texto era una lexía adverbial (“en cuanto” o, si se quiere, *por cuanto*) en la traducción se convirtió en un sintagma originado por la articulación de la preposición *en* con el sustantivo neutro *cuanto*, de manera que la lección que el texto parece realmente proponer (“[*Tened*] un poco más de consideración en [*por*] cuanto será tarde, temprano”) pasó a ser: [*Poeta*] “piensa en todo aquello [*cuanto*] que no es efímero: en todas esas moradas fuera del tiempo”. A nuestro juicio, la estructura oracional de los versos 3 y 4 es la siguiente:

- a) [*Tened*] ↙ un poco de consideración  
 ↘ en cuanto será tarde, temprano,  
 y [*así, consecuentemente*]

<sup>19</sup> Cf. lo relativo a los “volúmenes” de Trilce LXIX y más adelante, nuestras propuestas de lectura de Trilce 1.

b) se aquilatará ↗ mejor  
... [podrá ser aquilatado]  
el guano

A la estructura elíptica del texto es preciso reponer el verbo principal *tener* y, al mismo tiempo, advertir que en ella la forma pasiva impersonal “se aquilatará” es presentada como consecutiva al cese de la “bullá”, esto es, a la “consideración”; la proposición adverbial “en cuanto será tarde, temprano” es motivo de la anhelante petición, no sólo de silencio, sino de atención, de concentración. La antítesis contenida en esta locución —en la que, dicho sea de paso, se manifiesta el gusto barroco de establecer las identidades de contrarios, tan gratas también a Vallejo— refuerza la inminencia con que expirará un plazo temporal disponible. (Acerca de este punto nos extenderemos más adelante). Creemos, en consecuencia, que la lectura de los versos 3 y 4 debe ser como sigue: si se concede al poeta —o a esa ambigua entidad textual que quizá sea mejor denominar emittente del mensaje poemático— un poco más de respeto y termina esta bulla antes que expire el tiempo que se le concede para concentrarse libremente en sus propias meditaciones, entonces el *guano* podrá ser aquilatado en su justo valor (real y simbólico) puesto que la deyección de los alcatraces es, al mismo tiempo y paradójicamente, un detritus y un tesoro, una defecación y una creación, en síntesis una “calabrina tesórea”.

Neale-Silva supone que el adjetivo “tesórea” es un neologismo que resulta del empleo de un sufijo inesperado, —*óreo*, que a su juicio provoca una inversión del valor semántico de *tesoro*; de ahí que la “calabrina tesórea” aparezca en su traducción como “fétido y espúreo tesoro”.<sup>20</sup> *Calabrina* o *calambrina* es, en efecto, una palabra en desuso cuyas acepciones en el castellano antiguo eran “hedor y podredum-

<sup>20</sup> G. Meo-Zilio, en *art. cit.*, p. 60, lo analiza diversamente: “*tesoro* + —*ea*; an [alógico] e imp [ulso psicolingüístico] *estercórea* (el *guano* es estiércol de pájaro); semánticamente: ‘preciosa’ (que vale un tesoro)”.

bre de cadáveres”.<sup>21</sup> La sutil “interrelación de ideas” a que alude N.-S. y que caracteriza sin duda toda la poesía vallejiana, es invocada ahora para establecer la identidad de las “islas” del segundo verso con los “artistas creadores” y de “la simple calabrina tesórea” que “brinda” el “salobre alcatraz” con el estiércol que los “críticos vierten en el corazón insular de cada nuevo, y todavía amorfo, círculo poético”. ¿Por qué esta interpretación? Porque las “islas” del segundo verso, que —al parecer— vuelven a ser aludidas en el octavo en la frase “insular corazón”, persuadieron al autor del ensayo que comentamos de que “las islas son entidades humanas”; de igual manera el alcatraz, “asociado con una desagradable sensación gustativa (‘salado’)” ha sido mencionado en singular, del mismo modo que lo fue la “entidad aludida en la pregunta inicial del poema (‘Quién’)”, lo que permitiría concluir —a juicio de N.-S.— que “es precisamente el alcatraz, o el crítico gratuito, quien provoca toda esa ‘bulla’”. Quedarían así mucho más claras las líneas de interpretación seguidas por N.-S., pues si se identifica a los alcatrazes con los críticos, la defecación de las aves no puede menos que ser asimilada al deleznable producto de aquellos y, por lo tanto, el antitético complemento opuesto a “guano”, esto es, “calabrina tesórea”, tendría que ser tomado por una expresión, despectiva e irónica, en la que el sufijo —*óreo* asumiría la función de invertir los valores semánticos de la palabra a la que va unido. Aceptadas estas analogías, la interpretación del verso 7 (“que brinda sin querer”) se hace inevitable: “la animosidad de la crítica no es el resultado de una consideración juiciosa, sino únicamente una incontrolable reacción biológica”.

Hemos visto que las analogías en que funda N.-S. su interpretación de Trilce I le llevaron a invertir las relaciones se-

<sup>21</sup> Cf. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berne, 1954 (cit. por N.-S.), que registra dos formas: *calabrina* y *calambrina*; id. V. García de Diego, *Diccionario etimológico español e hispánico*, S.A.E.T.A., Madrid, s.a.

mánticas entre “calabrina” y “tesórea”, aunque parezca evidente que el adjetivo conceda al hedor del guano (la “calabrina”) una cualificación de signo positivo que ya preanunciaba el verbo *aquilatar* del verso 5; dicho de otro modo, que teniendo “un poco de consideración”, podrá apreciarse el valor del “guano”, esto es, su cualidad “tesórea”, oculta —por lo menos en el universo del poema— debajo de su inmediata condición de fétido detritus. Pero entendiendo por “guano” al producto “biológico” de una desconsiderada actividad de los críticos, el calificativo “tesórea” debió cambiar de signo y convertirse —como en efecto sucede en la traducción de N.-S.— en un sinónimo de “espúreo tesorero”.

Con todo, no terminan aquí los problemas, porque en el ensayo exegético que vamos examinando, el sintagma con que finaliza la segunda estrofa (“a cada hialóidea/grupada”) ha sido tomado por un complemento indirecto del verbo *brindar*<sup>22</sup> y no como uno de sus complementos circunstanciales que es. La ocasión de este cambio de funciones la proporciona el sustantivo “grupada”, que para N.-S. es “un neologismo compuesto de *grupo* y la terminación —*ada* (e.g. *muchachada*)”, cuyo significado sería “grupo de individuos”. Interpretado así deberíamos leer: “el... espúreo tesoro que los salobres alcatraces vierten con naturalidad en el insular corazón de cada nuevo y todavía amorfo círculo (poético)”. Pero es el caso que “grupada” —siendo un vocablo antiguo cuyo uso por parte de Vallejo puede ser considerado neológico— no es una palabra que tenga entre sus acepciones la de “grupo de individuos”, como permite deducir la curiosa etimología popular propuesta por N.-S., sino que significa, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades* y con el DRAE “golpe de aire o agua impetuoso y violento”. Entendiéndolo así, la idea de Vallejo queda mucho más clara y se

<sup>22</sup> En nota al pie de página, N.-S. ratifica su criterio de que “The nucleus ‘to each hyaloid group’ is the indirect object of the verb *brindar* (to offer, to bestow).”

evita alterar las funciones sintácticas de los diversos elementos de la estrofa: los salobres alcatraces brindan su calabrina tesórea, en el insular corazón, y a (*ante*) cada golpe impetuoso del viento y las aguas del mar. Pero esta lectura, más ajustada a la organización sintáctica de la estrofa, suponía un grave inconveniente para N.-S.: la inevitable interrupción del discurso alegórico que, a su juicio, oculta un pensamiento coherente bajo la escurridiza trama del poema. Tal podría ser la razón de la etimología propuesta para “grupada”, pues venía a favorecer una conclusión ya prevista: los críticos vierten su malevolencia sobre las incipientes agrupaciones poéticas. Por otra parte, la presencia de una palabra inusual, “hialóidea”, como calificativo de “grupada”, parecía ofrecer un nuevo apoyo hermenéutico: la caracterización de ese “grupo literario” como “informe, transparente y viscoso”, en suma, recién creado. Pero *hialoideo*, *a*, cuya acepción en castellano es la de “parecido al vidrio o que tiene sus propiedades”, se ajusta con menos esfuerzo metafórico a las “grupadas” de viento y mar que provocan, con su vítrea o transparente violencia, la defecación “tesórea” de los alcatraces. Está en lo cierto N.-S. cuando afirma que el “grupo hialoideo (sic) no puede ser una bandada de aves”, pero no parece estarlo cuando observa que dicho “grupo” es “quien recibe el espúreo tesoro”; la poesía española abunda en ejemplos donde cristal es metáfora o calificativo de agua, Vallejo los tendría presentes y —sobre esta identidad mil veces establecida— acuñó su imagen, en cuyo aspecto tecnicista y neológico puede descubrirse un doble fondo de recreación y de ironía: la tempestad cristalina (simbolice o no los embates de la realidad, el caos del mundo, los dolorosos golpes del destino) aparece esguinzada en estos vocablos con los que no podía contar una poesía tradicionalmente entendida como expresión de refinamiento léxico, prosódico y emotivo, que es precisamente la que Vallejo se propuso subvertir.

La tercera estrofa, carente de verbo, obliga al lector a discernir y a reponer los elementos elididos. N.-S. cree que el verbo *brindar* está sobreentendido y que “mantillo no está

usado aquí para sugerir un atavío de genuina magnificencia (sic), sino más bien una cobertura para algo desagradable o repugnante”; en su “traducción interpretativa” el “mantillo líquido” cede su puesto al “manto brumoso” que cubre las costas peruanas “particularmente... de diciembre a enero”.<sup>23</sup> Es evidente que el sentido de este vocablo ha sido profundamente alterado, pues en el texto de Vallejo “mantillo” no es un mero diminutivo de *manto* (susceptible de ser metafóricamente relacionado con la niebla o llovizna que suele cubrir la costa peruana) sino un nuevo significante que, asentado en esa forma homófona, tiene el significado de “abono” o “capa superficial del suelo formada en gran parte por la descomposición de materias orgánicas”, como apunta el DRAE, y cuya correspondencia con el “guano” del verso 6 parece indudable. Con todo, y dado el esquema de interpretación general postulado por N.-S., éste se vio obligado a indicar por vía parentética una frase verbal aparentemente suplida: “el manto brumoso (está ascendiendo)” y, de inmediato, a reponer el elíptico verbo *ser* al inicio de la segunda parte del verso: “son las seis en punto de la tarde”, mediante lo cual se procuró ajustar el texto de Vallejo a las observaciones ecológicas acerca de las aves del litoral peruano, aducidas en nota por el autor.

El verso 13, escrito totalmente en capitales, se referiría “incuestionablemente” —según N.-S.— a la “increíble visión” de miles y miles de alcatraces que en las horas del crepúsculo “prorrumpen en una sinfonía de sonidos roncós y ruidos estridentes”<sup>24</sup> y, por lo tanto, el “mantillo líquido, seis de la tarde / DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES” equival-

<sup>23</sup> N.-S. aduce el testimonio de Erwin Schweigger, *El litoral peruano*, Lima, 1947.

<sup>24</sup> También en este caso, N.-S. se funda en las observaciones de un científico, el ecólogo Robert Cushman Murphy, *The Bird Islands of Perú*, Putnam's Sons, Nueva York y Londres, 1925: “The hum of wings... reminds one of all sorts of strange and oppressive roarings such as the noise of railroad trains in river tunnels. The near-by voices, which can be distinguished individually, are merely sonorous bass grunts and screechy calls”.

dría, en un plano referencial, al enorme estruendo que provocan los alcatrazes al anochecer y, en un plano simbólico, al “manto brumoso” que tienden los críticos y a la “resonante fanfarria” con que sus críticas pueden ser comparadas. Debemos tomar en cuenta, sin embargo, la posibilidad de que el verbo eludido en la tercera estrofa no sea *brindar*, sino *aquilatar* y ello fundándonos en la equivalencia de los elementos que subsisten en esta tercera estrofa respecto de los que aparecen en la segunda. El verso inicial, idéntico en ambas (“Un poco más de consideración”), parece sugerir el desarrollo paralelo de las dos estrofas; los versos cuarto y quinto de la segunda (“en cuanto será tarde, temprano / y se aquilatará mejor”) no se repiten ni tienen equivalente en la tercera, pero “el mantillo líquido” ocupa el lugar que en la segunda estrofa corresponde a su equivalente semántico “calabrina tesórea”; además ambos sintagmas son introducidos por la conjunción “y”, que concedería a “mantillo” la misma función sintáctica que tiene “calabrina”; esto es, de complementos en aposición a “guano”. Todo ello permite suponer que la proposición de relativo ha sido, a su vez, elidida y no sólo su verbo *brindar*, sino también su sujeto (el “salobre alcatraz”) y los complementos modal y locativo (“sin querer, / en el insular corazón”); no así el complemento temporal (“a cada hialoidea grupada”), función que en la tercera estrofa desempeñaría la frase “seis de la tarde / DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”. Si estamos en lo cierto —y sin olvidarnos de la prudencia con que conviene proceder en el planteamiento de esta hipótesis—<sup>25</sup> podríamos postular la

<sup>25</sup> Hipótesis que también hallaría sustento en las siguientes observaciones de Juan Espejo Asturrizaga, en *op. cit.*, p. 112: “Vallejo se dedicó a pulir y corregir durante todo el tiempo que estuvo en la cárcel, los poemas escritos en Lima en el lapso de marzo de 1919 a abril de 1920. Los amigos íntimos que los conocimos nos encontramos, al leerlos ya definitivos en *Trilce*, con estrofas nuevas, otras suprimidas y en su mayor parte muchos poemas reducidos”. Y añade en nota a pie de página: “Vallejo elimina, en su trabajo de pulir, las palabras que considera de más y nos da en forma esquemática sus emociones, para sugerir al lector lo que a éste su percep-

homología sintáctica y parcialmente semántica de estas dos estrofas mediante el siguiente esquema, donde se escriben en redondas los elementos de la segunda que no tienen equivalente en la tercera, pero que, siendo probablemente homólogos, Vallejo optaría por suprimir:

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

Un poco más de consideración  
(*en cuanto será tarde temprano*)  
y (*se aquilatará mejor*  
*el guano,*) el mantillo líquido  
(que brinda sin querer  
en el insular corazón,  
salobre alcatraz a) [las] seis de la tarde  
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Algunos críticos de Vallejo han hecho ya hincapié en los procedimientos elípticos que caracterizan su poesía, especialmente a partir de *Trilce*; nos conformaremos ahora con anotar que el carácter incompleto de la tercera estrofa de *Trilce* I responde también al proceso de “demolición estrófica” mediante el cual el poeta tiende al “ocultamiento de la realidad de tipo cronístico”, no menos que a la supresión de los nexos lógico-gramaticales (aunque no siempre y necesariamente de los más evidentes) y, en general, a una sintaxis “disgregada, privada de las asociaciones tradicionales y orientada

ción le alcance [. . .] *Así el poema que, originalmente tuvo determinada extensión, quedó reducido, simplificado, invocando o invitando a la sugerencia [. . .]*”. Los subrayados son nuestros.



a aislar los vértices psíquicos”, como señala atinadamente Roberto Paoli.<sup>26</sup>

La inicial identificación del “guano” con el fétido producto de los críticos —tal como lo estableció N.-S.—, puede ser también la causa por la cual éste haya metamorfoseado la “hialoidea grupada” en un grupo literario y “LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES” en una “resonante fanfarria”. A causa también de estas presuntas analogías, quedó oculta la correlación existente entre “bulla”, “hialoidea grupada” y los “soberbios bemoles” (que intentaremos precisar más adelante) y que son —por sus semas comunes de ruido y perturbación— los que impiden “testar las islas” a la persona que habla en el poema, que provocan la “calabrina tesórea” de los alcatraces y que —en la tercera estrofa— darán origen a la enigmática imagen de la “península” que se yergue sobre su propia espalda. En síntesis, la “bulla” que impide “testar las islas que van quedando” no es esencialmente diversa de la estruendosa y “hialoidea grupada” a cuyo ritmo defecan los alcatraces, ni de “LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”, imagen en la que se recoge, no sin ironía, la “bulla” de los desconsiderados y el fragor de la tempestad y la defecación. Dejaremos para más adelante los comentarios a que estas equivalencias puedan dar lugar y, consecuentemente, el replanteamiento de una lectura connotativa donde sean tomadas en cuenta.

La última estrofa de *Trilce I* no es menos enigmática que las anteriores; N.-S. cree que ella es “realmente una continuación de la primera: las islas que emergen, ahora agrupadas en un círculo (*grupada*)” constituyen una península que “ignora la hostilidad de los críticos”. Dejando de lado la significación que se atribuye a “grupada”, ya examinada precedentemente, el término “abozaleada” tendría para N.-S. el valor de “autocontenida” o, más bien “sujetada” por quie-

<sup>26</sup> Roberto Paoli, “Alle origini di *Trilce*: Vallejo fra modernismo e avanguardia”, *Annali*, Università di Padova, Facoltà di Lingue in Verona, 1966.

nes no permiten al creador “dar su propio testimonio (‘testar’)”. El último verso, ejemplo de las construcciones de doble sentido características de Vallejo, si se lee literalmente —afirma N.-S.— puede referirse al “inevitable balance de la Naturaleza (equilibrio)”, pero esta interpretación —como él mismo dice— no puede convencer a un “lector sensible”. La palabra “línea” le evoca a N.-S. —quizá estimulado por el valor que en inglés tiene también este vocablo— una *cuerda* o *cable*, y “mortal” le sugiere la locución “salto mortal”; con esto el hermetismo del último verso quedaría aparentemente superado: el poeta nos habría querido comunicar “la idea del peligroso balanceo” en que se hallan quienes participan en un alegórico “circo de la creatividad”. A un “lector sensible” llama también la atención, primero, que la “península” que “párase por la espalda” haya pasado a ser en la traducción de N.-S., “la península (de poetas) se levanta/ a espaldas (de los críticos)”, donde se cambia ostensiblemente la función de “por la espalda”, que en el texto de Vallejo indica el modo en que la península se levanta (*por* la espalda o *sobre* su propia espalda) en tanto que en la traducción inglesa “la espalda” de la península pasa a ser la locución “a espaldas”, que ya no se refiere a las de la península, sino a las de los críticos-alcatraces. (Sobre la exégesis de este punto no ofrece ninguna explicación el autor del ensayo que comentamos.) En segundo lugar, las evocaciones suscitadas por el último verso, esto es, “la cuerda tensa de la escena literaria” —como la califica N.-S.— sólo podría justificarse como una solución de compromiso a la que fuerza una interpretación global de tipo alegórico que, evidentemente, tenía que ir acomodando todas las expresiones metafóricas a la lógica de un discurso conceptual. Si es cierto, como afirma el propio N.-S., que “el poeta no intenta nunca darnos imágenes simples y netas en series ordenadas”, la aparición de este circo literario con sus cuerdas tensas o flojas y sus mortales equilibristas parecería demasiado “simple” y “ordenado”. Es muy probable que la interpretación dada a “LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES” (“la más resonante fanfarria”) haya contri-

buido, de manera más o menos consciente, a la formación de esta última metáfora con la que el crítico ha procurado hacer imaginable esta imagen sólo reductible y comprensible dentro de su propio marco contextual.

Concediendo que, en hipótesis, la “península abozaleada” sea una nueva designación de las “islas que van quedando” y que “abozaleada” implique la supresión de la libertad de expresarse, sugerida por *bozal*, ello no justificaría el cambio tan drástico de funciones sintácticas a que ha sido sometido el término “espalda”. Por lo demás, “la línea mortal de equilibrio”, lejos de aludir metafóricamente a la cuerda tensa de un circo literario, es la consecuencia —nos atreveríamos a decir lógica— de la insólita acción de la “península”, la cual, amordazada y levantándose “por la espalda” queda en “equilibrio mortal” precisamente sobre la “línea” (“dimensión longitudinal”) que —si tal hecho aconteciese en la realidad geográfica— se marcaría allí donde la península erguida continuara perpendicularmente unida al continente. Creemos que la lectura de esta imagen, como la de tantas imágenes inimaginables —aunque perfectamente concebibles— que abundan en *Trilce*, debe fundarse no tanto en la habitual reducción de las expresiones metafóricas a planos análogos de la realidad, sino en la explicitación de las tensiones psíquicas que buscan manifestarse por su intermedio y, sobre todo, en la aceptación de la irrestricta capacidad de la lengua (poética o no poética) de generar sus propios universos de sentido. En este caso concreto, lo expresado en último término por esa imagen insólita alude al contenido enardecimiento de quien ha sido privado de su libertad y aun de aquella libertad que, a nuestro parecer, no debería ser jamás arrebatada: la de la intimidad con nosotros mismos.<sup>27</sup>

En las conclusiones de su ensayo, N.-S. observó precisamente que “la propuesta más significativa que contiene el poema subraya la necesidad de libertad del artista”; sin embargo, y probablemente a causa de la interpretación general

<sup>27</sup> Cfr. *infra* nuestras propuestas de interpretación.

de Trilce I como un “espejo” en que los críticos, incapaces de vislumbrar en él su propia imagen, condenarán precisamente aquello que ni ven ni entienden, el poema queda constreñido a un solo referente: el de la libertad artística. “Sin libertad —anota N.-S.— no hay arte genuino. El arte es un ‘testimonio’ personal, la expresión . . . de la personalidad del creador y la función del crítico no es ‘amordazar’ al creador, sino comprenderlo e interpretarlo inteligentemente”. Según la hipótesis de N.-S., Trilce I constituirá también una “afirmación de la confianza del artista en sí mismo” y lo dicho por Vallejo acerca de los “alcatraces” correspondería “exactamente” a lo que Darío expresó acerca de las “ocas” de la crítica en las palabras liminares a sus *Prosas profanas*: “La gritaría de trescientas ocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal que tu amigo el ruiseñor esté contento con tu melodía”. En verdad, parece difícil creer que el revolucionario Vallejo hubiera puesto en crisis todos los patrones estilísticos, éticos y estéticos del Modernismo y hubiera, además, comprometido su “ánima viva” en esta desconcertante experiencia de liberación poética para acabar compartiendo las actitudes propias del Darío de la “bella época”. Una vez más, la identificación del “salobre alca-traz” con la crítica pedestre pone en evidencia las contradicciones que puede engendrar.

Vallejo fue absolutamente consciente del desorden del que nació su poesía trílce, de la revolución que perseguía y —a no dudarlo— del espléndido fracaso que ese libro entrañaba; esperaba, evidentemente, que muy pocos habrían de comprender las causas que le llevaron a romper de manera tan decidida con las formas canónicas de un lenguaje y de una tradición poéticas en los que ya no podía expresarse *realmente* nada. Darío y el Vallejo de *Trilce* pertenecen a dos órdenes divergentes e incompatibles; ambos marcaron el inicio de una transformación de la poesía en lengua española, pero si la de Darío tendía a la recuperación de una magnificencia formal que el castellano había perdido de tiempo atrás, Vallejo quiso añadirle un territorio hasta entonces inédito; de ahí el aspecto

difuso y, con frecuencia, insondable del universo tríflico. Pero sobre este tópico se ha escrito ya tanto que no vale la pena añadirle nuevas consideraciones.<sup>28</sup>

#### IV

Cuando, en 1968, André Coyné amplió y republicó su estudio sobre César Vallejo,<sup>29</sup> adujo en apoyo de su interpretación de *Trilce* I un importante testimonio de Juan Espejo Asturrizaga que venía a justificar el haberlo llamado “el poema de la defecación”. En efecto, el amigo juvenil de Vallejo señaló que los poemas I, II, XVIII, XX, XLI, L, y LXI de *Trilce* fueron “escritos en la cárcel de Trujillo” y que, concretamente el número I, “relata un acto natural de nuestra vida cotidiana o sea la evacuación del intestino [. . .] Cuatro veces al día —precisa Espejo—, en la mañana y en el atardecer, los detenidos en la celda donde estaba recluso Vallejo, eran sa-

<sup>28</sup> Transcribamos, sin embargo, dos ilustrativos párrafos de Luis Monguí que resumen toda la cuestión en breves líneas: “asombra ver cómo un escritor joven, ligado a las modas y modos de los poetas sus antecesores, se ha transformado en un poeta maduro, en completa autonomía literaria personal; asombra ver cómo habiendo publicado sólo tres años antes [*de Trilce*] un libro de limitada tentativa de renovación literaria [*Los heraldos negros*], surge en él tan pronto otro libro que es un acto de rebelión poética. . . En cuanto a su avance literario, técnico, conviene recordar que en esos días de la inmediata postguerra (postguerra de la primera guerra mundial) fueron días en que la avanzada intelectual, quebrada su fe en los modelos del pasado inmediato y en sus valores culturales, andaba en todas las artes con la máxima libertad, a veces con impulsos de anarquía, a la busca de nuevos módulos de expresión de su nueva visión de la vida y del mundo. La explosión de *Trilce* es la expresión peruana de este fenómeno mundial”, “César Vallejo: vida y obra”, *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University, Nueva York, enero-diciembre de 1950, pp. 53-54.

<sup>29</sup> André Coyné, *César Vallejo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968. No hemos podido ver *César Vallejo y su obra poética*, Ed. Letras Peruanas, Lima, 1958.

cados y llevados a las letrinas. Los guardias que debían cumplir esta misión urgían a los detenidos, con lenguaje grosero, a que procedieran con rapidez. Las expresiones y hasta el mismo lenguaje que emplea Vallejo guardan relación con la función evacuadora que realiza”.<sup>30</sup> Coyné, sin embargo, no creyó que el poeta pudiera haberse limitado meramente a yuxtaponer escenas de la defecación humana y animal; su lectura de Trilce I se basó, pues, en el reconocimiento de dos planos semánticos: uno en que lo físico y lo metafísico aparecen integrados en las imágenes de una realidad trascendente (religiosidad del acto fisiológico, en la vertiente humana; deyección generadora de las islas, en el plano animal) que, al superponerse, dan lugar a nuevas implicaciones simbólicas: “el corazón del hombre se vuelve ‘insular’, y hasta ‘salobre alcatraz’, de tanto estar expuesto a cada golpe de viento, cada golpe de agua, cada ‘hialoidea grupada’ ”. Esta compleja acción trasmutadora, se proyecta, a su vez, en el plano de una superior visión cosmogónica: “El poema arranca —escribe Coyné— de la tensión confusa, auditiva, de algo que importuna, sin dejarse interpretar, ahora, aquí, mientras el ser hablante está entregado a una función biológica de la cual no tiene por qué avergonzarse, pues la vive como algo tan primordial en el hombre que le confiere un valor religioso y, mediante una de esas proyecciones cósmicas con las cuales más de una vez supera repentinamente su miserable condición, la asimila al nacimiento de las islas en medio del océano”. Así, a la imagen inicial de la defecación humana, se “superpone la vaga memoria del paisaje próximo pero inalcanzable del litoral del Pacífico, dominio de las aves del guano, y resulta como si fueran esas aves las que —deyección

<sup>30</sup> Juan Espejo Asturrizaga, *op. cit.*, p. 123. Por supuesto sería muy discutible el simple recurso a los “hechos” mencionados por Espejo Asturrizaga, si no fuera evidente la necesidad de situar el contexto referencial del poema vallejiano. Por lo demás, frente a un texto tan elusivo, el conocimiento de la “situación de enunciación” puede ser de gran ayuda para establecer las líneas de significancia del mensaje, como luego veremos.

más, deyección menos— generan las islas en que moran”.<sup>31</sup>

Como puede verse, Coyné precisó muy claramente el carácter *biológico* primordial del poema, así como la transmutación de dicho acto —asimilado a la defecación creadora de los alcatrazes— en un símbolo bíblico de la creación universal. Para el crítico cuyo trabajo ahora nos ocupa, la palabra inicial del poema (“Quién”) es un “eco activo del ‘yo no sé’ inicial de *Los heraldos negros*”, si bien en el caso de *Trilce I* ya “no cuestiona al gran ‘oscuro’ divino del primer libro de Vallejo”, sino que “se reduce a cuestionar a cualquier ‘oscuro’ humano [...] que, a sabiendas o no, acrece en *este* instante la molestia que arrastramos desde que nacimos”. La “bulla”, pues, es el nombre confuso de esta “oscura” molestia del vivir que se “descarga [...] mientras el ser hablante está entregado a una función fisiológica [...] Sin llegar a elucidar aquello cuya amenaza pide humildemente que se diluya (“Un poco más de consideración/en cuanto será tarde, temprano”) le superpone la vaga memoria del paisaje próximo” y de las aves del guano que, al igual que el hablante, defecan —y generan, al mismo tiempo, las islas en que moran— importunados por las “hialoideas” grupadas del mar, cuya función —según se advierte— es equivalente a la de la “bulla” de la primera estrofa. En la segunda —prosigue Coyné— “el corazón del hombre se vuelve ‘insular’ y hasta ‘salobre alcatraz’ de tanto estar expuesto a cada golpe de viento...”, haciendo que la superposición de imágenes a que antes se aludió dé paso a una metáfora en la cual hombre y alcatraz

<sup>31</sup> André Coyné, *op. cit.*, pp. 173 y ss. En p. 185, núm. 34 añade: “Cabe señalar que, en dos párrafos de su libro (p. 123) publicado diez años después de mi artículo sobre *Trilce I*. Espejo confirma esa interpretación mía de *T I* como poema del defecar, un defecar llevado a lo cósmico, que tanto escandalizó a Larrea. Dicho sea de paso, cuando escribí mi comentario que —juzgaba— se desprendía de la simple lectura del texto, un amigo de mi más absoluta confianza y que conocía a Espejo... me dijo que mi glosa coincidía con la que el mismo Espejo le afirmara: él le había preguntado a Vallejo cuál era el origen de su poema y el autor de *Trilce* le dio la clave referida”.

resultan identificados gracias a la analogía de sus actos y circunstancias.

No son tan claras, sin embargo, las alusiones de Coyné a aquella “paz de crepúsculo, luz convertida en música”, con que se traducen los versos “seis de la tarde/DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”, donde las capitales funcionarían “como un exorcismo que permite al esplendor del cielo irradiar sobre el conjunto de las estrofas y anular la “bulla” del principio, signo de toda la hostilidad del mundo”. Coyné parece haber entendido estos versos como el resultado de una operación sinestésica (tiempo trasmutado en música) por medio de la cual se preanunciaría ese “esplendor del cielo” que pondrá término a la “bulla” y, en definitiva, el caos de cuya oscura confusión hará Dios “emerger las islas”. Pero, sin discutir ahora la pertinencia de estas exégesis y no entrando a considerar los diversos elementos textuales que esta interpretación margina,<sup>32</sup> importa destacar la conclusión plausible y reveladora a que pudo llegar el crítico francés al señalar que en Trilce I aparecen superpuestas las imágenes de la defecación humana y animal, hecho que le permitió concluir, primero, la trasmutación —o, por lo menos, la analogía— del ser hablante en el “salobre alcatraz”, y, segundo, la identificación —realizada según Coyné por medio de una “proyección cósmica”— de la defecación con el “nacimiento ancestral de las islas en medio del océano”; imágenes que corresponden —en otra serie paralela— a la substitución de la “bulla” por el “esplendor celestial” o, aunque Coyné no lo diga expresamente, a la transformación de la oscuridad y el caos en claridad y armonía. Esta *coincidencia oppositorum*, estas “juntas de contrarios” como las llama Vallejo, puestas de relieve por

<sup>32</sup> Coyné no se refiere al valor que puedan tener en el texto la actividad *testamentaria* o *testadora* del hablante respecto de “las islas que van quedando” en el segundo verso, ni el aquilatamiento del “guano”; por otra parte, “la línea mortal de equilibrio” originó en la interpretación del crítico una explicación aún más enigmática: “punto frágil del equilibrio” que resulta tan extraordinario como “el que advertimos en Trilce LXIX, pero esta vez sin necesidad de recurrir a la imagen del libro”.



el crítico constituyen, a nuestro modo de ver, un importante avance en la lectura de Trilce I; “no nos sorprende —comenta Coyné— que el poema de la defecación lleve el número I entre los de *Trilce*, puesto que es también el poema de la creación primigenia: un poema en extremo humano y en extremo divino. . . [que] sucede en un ambiente de inocencia animal [. . .] sólo apta para mover el universo: inocencia de la vaca, el asno y el gallo (Trilce XIX), y en primer lugar del hombre, del poeta, del hombre con alma de niño, de ahí que sea capaz de transmutar la más trivial función corpórea, trivializada aún más por la cárcel, en triunfante función cosmogónica”.<sup>33</sup>

Aun sin llevar las funciones fisiológicas a que se alude en Trilce I a dimensiones tan universales, es bien conocida por los psicoanalistas la vinculación simbólica que suele darse en los niños y los hipocondríacos entre la defecación y el alumbramiento, entre las heces y otras materias efectivamente “tesóreas”. C. G. Jung alude en sus *Simbolos de transformación* a estos fenómenos, no necesariamente oníricos, en que lo más desprovisto de valor se asocia con lo más valioso, las heces con el oro. “En las heces —escribe Jung— buscaban los alquimistas, entre otras cosas, su materia primordial (*in stercore invenitur*), de la cual procede el personaje místico del *philius philosophorum*”; anota, además, el interés de los niños por el acto de la defecación, que ellos suelen vincular con una teoría de la reproducción (“al comprobar que de su ano sale algo, el niño piensa: ese es el camino por el cual ‘sale’ algo”), y recuerda las teorías anales del nacimiento elaboradas por pacientes de Freud y del propio Jung. De ahí “la costumbre de permanecer mucho tiempo en el excusado”, que es —comenta irónicamente— “el lugar en que mucha gente se entrega a los ensueños y a la meditación, el lugar donde se crea más de una cosa de la cual no se sospecharía semejante origen”. Y añade la siguiente cita de Lombroso acerca de la fantasía patológica de dos artistas dementes:

<sup>33</sup> André Coyné, *op. cit.* p. 174.

“Cada uno de ellos se creía dios y señor del mundo. Creaban o producían el mundo haciéndolo salir del recto, del mismo modo que los huevos de los pájaros por el oviducto (es decir, cloaca). Uno de esos dos artistas estaba dotado de verdadero sentido artístico. Pintó un cuadro en el cual se lo veía a él mismo en el acto de la creación: el mundo sale de su trasero; el miembro viril está en plena erección; él está desnudo, rodeado de mujeres y de todos los emblemas de su poder”.<sup>34</sup>

Relacionado con estas palabras, el testimonio de Espejo Asturrizaga que hemos transcrito más arriba muestra tener un interés muy superior al que podría concedérsele si lo tomáramos como una simple anécdota, pues, de hecho, descubre zonas muy profundas del poema y —si no nos engañamos— permite establecer con mayor certeza los valores simbólicos que subyacen en el texto de Vallejo. Con todo, creemos oportuno advertir que de ningún modo damos por sentada la estricta dependencia de un texto poético cualquiera respecto de una determinada experiencia ancestral o existencial, aunque tampoco podamos aceptar una radical desconexión entre la escritura y la vida; es evidente que la escritura no es la vida, pero sí una de las formas en que ésta puede ser concebida y expresada. No pretendemos tampoco —lo advertimos ya al comienzo de este trabajo —establecer ninguna relación obligante entre éste u otro texto cualquiera con unas vivencias determinadas que, sin embargo, bien pudieron haber originado los impulsos psicolingüísticos que cristalizaron en el poema. No damos, pues, al testimonio de Espejo Asturrizaga sino un valor relativo, pero muy digno de tenerse en cuenta puesto que apunta al contexto extralingüístico, experiencial, del texto vallejiano. No estamos tampoco convencidos de que las teorías del psicoanálisis proporcionen las claves que hagan posible —de una vez por todas— la develación y consiguiente traducción de los signos que en el sueño y la poesía aparecen enmascarados (interpretados) por otros sig-

<sup>34</sup> C. G. Jung, *Símbolos de transformación*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1962, pp. 202 y ss.

nos; pero —también aquí— es preciso reconocer que cuando nos enfrentamos críticamente a una escritura difícilmente reductible como la de Trilce I, ningún camino y ningún intento son vanos, si se procede con cautela. En el caso concreto que nos ocupa, encontramos suficientemente justificada la *coincidentia oppositorum* (defecación/alumbramiento, heces/tesoro) que, como intuyó Coyné, está en la base de Trilce I y cuya dialéctica parecen justificar —aparte el texto mismo— las tesis del psicoanalista y los testimonios del biógrafo.

Quisiéramos añadir, por nuestra parte, otras “pruebas” más específicamente literarias y, sin duda, más acordes con una actitud crítica que aspire a superar —aprovechándolas— sus múltiples dependencias teóricas y metodológicas; aludimos al testimonio de otros poemas de *Trilce*, los cuales, como sucede con el primero, parecen también haberse generado a partir de la evocación de procesos fisiológicos tales como la defecación, el alumbramiento, la cópula, la masturbación, etc.; o, por decir mejor, donde tales procesos proporcionaron una primera sustancia semántica a los textos poéticos en los cuales naturalmente, se subvierten o sobrepasan todas las relaciones que en la lengua común encadenan sistemáticamente cada palabra a referentes unívocos.

Espejo Asturrizaga, al comentar brevemente Trilce I, llamó la atención acerca de la semejanza de este poema con Trilce IX (“Vusco volvvver de golpe el golpe”), “en el cual —dice— relata otra función como el acto de la coyunda sexual y, en el que para dar la sensación de ello, emplea una ortografía muy suya”. Hay en *Trilce* toda una serie de poemas en los cuales las urgencias fisiológicas del solitario, y singularmente las sexuales, ocupan el horizonte semántico inmediato; son, aparte los dos citados, por lo menos los que llevan los números XII (“Escapo a una finta, peluza a peluza”), XIII (“Pienso en tu sexo”), XXX (“Quemadura del segundo”) y XXXII (“999 calorías”).

En Trilce IX, que —como todos los señalados— se caracteriza por el uso conspicuo de interjecciones, onomatopeyas,

epéntesis, anagramas, avulsiones, etc.<sup>35</sup> la cópula carnal es sentida como un combate y una coalición por cuyo medio es posible alcanzar la plenitud física y emotiva:

Sus dos hojas anchas, su válvula  
que se abre en suculenta recepción  
de multiplicando a multiplicador  
su condición excelente para el placer,  
todo avía verdad.

.....  
se arrequintan pelo por pelo  
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,  
y no vivo entonces ausencia  
ni al tacto.

Las dos primeras estrofas desarrollan las imágenes de la cópula en términos de lucha física ("Vusco volvvver de golpe el golpe") con que se acrecientan los mecanismos y la intensidad del placer y cuya resolución en el orgasmo ("suculenta recepción/de multiplicando a multiplicador") asienta una plenitud vital, patente pero provisional: "todo avía verdad", dice Vallejo, condensando en esa metagrafía dos posibilidades semánticas: *todavía verdad* y *todo había verdad*.

Al final de la segunda estrofa, las "dos hojas anchas" y los dos "soberanos belfos" ya igualados con "los dos tomos de la Obra" concluida, expresan ese estado de plenitud existencial: "y no vivo ausencia/ni al tacto"; pero en las dos últimas estrofas se desanda con perfecta simetría el camino recorrido en las dos primeras. La *tristitia post coitum* agudiza aún más el sentimiento de radical soledad y desamparo y descubre el engaño de "aquel ludir mortal" de hombre y mujer, porque ambos —de hecho— permanecieron ausentes en sí mismos, "hembras" —vacantes— en su alma:

<sup>35</sup> He aquí algunos ejemplos: "volvvver", "bolver", "Vaveo", "chit", "rumbbb... Trraprrr rrach... chaz", "Rooooooeeeeis", "Odumod-neurtse!".

Fallo bolver de golpe el golpe  
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo  
de egoísmo y aquel ludir mortal  
de sábana,  
desque la mujer esta  
¡cuánto pasa de general!  
Y hembra es el alma de la ausente.  
Y hembra es el alma mía.<sup>36</sup>

Trilce XII, cuya ambigüedad también nos parece causada por la tácita vinculación del alumbramiento con la defecación, parece situarse en un plano conceptual cercano a Trilce I:

Escapo de una finta, peluza a peluza.  
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.  
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.  
Chasquido de moscón que muere  
a mitad de su vuelo y cae a tierra.  
¿Qué dice ahora Newton?  
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.

El hablante de Trilce XII, cuyo discurso —siguiendo una táctica habitual en Vallejo— nos sitúa inopinadamente en mitad de un conflicto del que no se nos refieren orígenes ni circunstancias, aparece sometido a una imprecisa tensión cuya naturaleza física o intelectual no es posible decidir de inmediato. En el verso inicial, la primera persona poemática escapa “de una finta, peluza a peluza”; esto es, se libra “por un pelo” —o pelo a pelo— de los amagos (fintas) a que se halla sometido. El segundo verso, sintácticamente yuxtapuesto al precedente, alude a un impreciso “proyectil” cuyo ignorado destino origina las tres frases nominales del tercer verso; el hablante, aquejado por la “incertidumbre”, se sobrepone y reflexiona. Pero esta “cervical coyuntura” parece no sólo

<sup>36</sup> Coyné aludió a “las fórmulas directas de T IX —‘sus dos hojas anchas, su válvula’, etc.—” que a su juicio “subrayan la analogía con el libro —‘los dos tomos de la Obra’— que va escribiendo a medida que ellas se engendran”. *Op. cit.*, p. 187.

aludir a la *ocasión* que se le ofrece al sujeto para reflexionar sobre cuanto está sucediendo, sino —además— a la *trabazón* con que tales acontecimientos se presentan. Las imprecisas referencias parecen aclararse un tanto en el séptimo verso: “Pero, naturalmente, vosotros sois hijos”, cuya estructura adversativa nos revela la fundamental diferencia entre estos “hijos” y aquellos “proyectiles” que caen a tierra con un “chasquido de moscón que muere”, burlando así la lógica newtoniana. En un momento de incertidumbre, las “fintas” y los “proyectiles” que pudieran hacernos pensar en el acto de la defecación se convierten ahora en signos del alumbramiento:

Incertidumbre. Talones que no giran.  
Carilla en nudo, fabrida  
cinco espinas por un lado  
y cinco por otro: Chit! Ya sale.

Lo *proyectado* no es, pues, un desecho sino un nuevo ser, una “carilla” desnuda, “fabrida” (*fabricada*), que nace —quizá— entre dos manos que se adelantan a recibirlo y cuyos dedos-espinas preanuncian el símbolo cristiano de la futura corona de dolor. Al igual que en Trilce I, también aquí el “guano” se ha tornado en “calabrina tesórea”, un producto a la vez mísero y valioso; esto es, humano, para el que también se pide silencio y consideración: “Chit! Ya sale”.<sup>37</sup>

Trilce XIII no se centra en la dialéctica de la defecación / creación anteriormente señalada, sino en la analogía concepción-masturbación:

Pienso en tu sexo.  
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,

<sup>37</sup> Coyné, que leyó los dos últimos versos de Trilce XII con base en la oposición *adulterez/pequeñez* (presente, por lo demás, en otros poemas del libro), asevera que en él “topamos, otra vez, con el tema de la imposible ‘mayoría’, imposible porque al nacer con los ‘párpados cerrados’ ya presentíamos que jamás, en verdad, es tiempo de nacer”. *Op. cit.*, pp. 171-172.

ante el hjar maduro del día.  
Palpo el botón de dicha, está en sazón.  
Y muere un sentimiento antiguo  
degenerado en sesò.

Como sucede con la propia escritura poética, también aquí las imágenes verbales desplazan parcialmente la realidad, pues la satisfacción onanista, no menos “egoísta” que la cópula de Trilce IX, ocurre tanto en el “sesò” como en el “sexo”; es decir, tanto en el plano de lo imaginado como en el de lo efectuado:

Pienso en tu sexo, surco más prolífico  
y armonioso que el vientre de la Sombra,  
aunque la Muerte concibe y pare  
de Dios mismo.

La vida y la muerte, lo concebido y lo procreado, lo vivido y lo imaginado revierten siempre el uno en el otro; ambos son espejos donde los contrarios, al invertirse, se asimilan:

Oh estruendo mudo.  
Odumodneurtse!<sup>38</sup>

Aunque no podamos ahora detenernos en un análisis por-menorizado de estos poemas, creemos que lo dicho pone en

<sup>38</sup> En el art. cit. pp. 27-28, Meo Zilio asienta lo siguiente: “La inversión total (anagramática) en el orden de los sonidos de *estruendo mudo* va dirigido a representar espasmódicamente el orgasmo erótico (‘escándalo de miel’) inexpresable de otra manera por el poeta. La cadena fónica del sintagma normal se desintegra, reintegrándose inmediatamente al revés. De esta manera nos hallamos, repentina y bruscamente, fuera de la lengua, en el campo de los meros sonidos articulatorios, semánticamente arbitrarios y, por lo tanto, incomprensibles. Sin embargo, este sintagma fónico que no alcanza siquiera el valor de una onomatopeya. . . , tiene su valor expresivo: es la conclusión holofrástica sonora, balbucente, de un canto erótico, que llegando al *acmé*, se hace inefable”.

claro la manera reiterada con que en la poesía de Vallejo se hallan vinculados los actos —las nociones— de la defecación y del alumbramiento, de la concepción y la masturbación, como —además— es posible observarlo en Trilce XXXII, donde la plétora sexual, las “999 calorías” que provocan las “crepitaciones” del hablante, acaban yuxtaponiendo el delirio onanista al delirio de la creación literaria:

Baja  
el sol empavado y le alborota los cascos  
al más frío.  
.....  
Y hasta la misma pluma  
con que escribo por último se troncha.  
Treinta y tres trillones trescientos treinta  
y tres calorías.

A nuestro juicio, pues, el estudio de André Coyné, aun a pesar de su inevitable recurso a símbolos arquetípicos, ofrece un sólido punto de apoyo en que fundar interpretaciones más plausibles de Trilce I, al señalar las correspondencias metafóricas o metonímicas entre la defecación y el alumbramiento, que —por otra parte— también nosotros hemos podido comprobar en numerosos textos vallejianos.



4. CÉSAR VALLEJO:  
“INTENSIDAD Y ALTURA”



Dentro del vasto conjunto de los *Poemas humanos* (1923-1938) son contadas las composiciones que se pliegan a esquemas de regularidad métrica y estrófica: “Sombrero, abrigo y guantes”, “Hasta el día en que vuelva”, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, “Intensidad y altura”, “París, octubre de 1936” y “Marcha nupcial” están escritos —salvo libertades ocasionales— en versos alejandrinos y endecasílabos que se ajustan a formas estróficas como el soneto o los serventesios, de las que Vallejo hizo uso conspicuo en su primera etapa poética, la de *Los heraldos negros*. Frente a estos poemas de aspecto contenido, aunque no canónico, se alza una tan impresionante variedad de ritmos y de voces, de imprevisibles giros y medidas que casi obligan al lector a pasar por alto estas composiciones “menores” y “regulares” que, pese a su aspecto exterior, no son esencialmente diversas de aquellas grandes explosiones verbales fechadas en 1937: “Los nueve monstruos”, “Sermón sobre la muerte”, “Traspié entre dos estrellas”, etcétera.

En uno de tales sonetos —forma ceñida por tradición a códigos poco flexibles— Vallejo dio razón de su escritura poética; esto es, de aquellos textos más libres en que desbordó, no sólo las estéticas de vanguardia auspiciadas en *Trilce*, sino la lengua misma, haciendo que el castellano —con su hartura de fórmulas prestigiosas y huera— recuperara la originalidad y la impredecibilidad del habla cotidiana.

Intensidad y altura  
Quiero escribir, pero me sale espuma,

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

Quiero escribir, pero me siento puma,  
quiero laurearme, pero me encebollo.  
No hay toz hablada que no llegue a bruma,  
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso a comer yerba,  
carne de llanto, fruta de gemido,  
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;  
Vámonos a beber lo ya bebido,  
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.<sup>1</sup>

Es ya muy significativo que quien alcanzó la máxima libertad poética prefiera constreñirse a los límites verbales —aunque no mentales— del soneto para meditar sobre la urdimbre complejísima de su poesía. “Intensidad y altura” es, a nuestro juicio, uno de los más importantes poemas teóricos de Vallejo, el texto privilegiado donde la poesía se contempla a sí misma en una doble reflexión sobre la torturante realidad existencial —de la que el poema es, a un tiempo, testimonio y suplantación— y sobre la torturada faena de otorgar una entidad verbal suficiente a las contradicciones de nuestra existencia. De ahí que esta *poética* vallejiana rompa deliberadamente con los patrones habituales de ese subgénero literario y se rehúse a contemplar su obra como un “monumento” de palabras perennes, para comprobar —en cambio— la radical insuficiencia del lenguaje, la desesperante fractura entre lo dicho y lo vivido, la tergiversación del mundo en los estilos artísticos.

<sup>1</sup> Transcribo de acuerdo con la versión mecanográfica atribuible a Vallejo que se reproduce en la *Obra poética completa*, Moncloa Editores, Lima, 1968, p. 346.

La *poética* de Vallejo, pues, no podía plantearse —como lo hicieron Horacio y su larga descendencia— la posibilidad de una lengua capaz de valerse por sí misma, hecha de su propia pericia, solidificada en el esplendor de un objeto sonoro que crea la ilusión de mantenerse en un presente eternamente renovado. Aquí no se plantea un problema estético, sino ético: la obligación moral del hombre —el poeta— de “decir muchísimo”, de desgranar en un lenguaje fatalmente convencionalizado y casi inerte los signos “atollados” del sentimiento profundo; dicho de otro modo, Vallejo, rechazando toda posible distinción entre la escritura y la vida, no hizo de la poesía un objeto ilusorio en que el hombre se reconforte de su condición perecedera. Así, “Intensidad y altura” se debate entre dos movimientos extremos y desgarradores: la necesidad de “escribir”, de comunicar a los otros —y a nosotros mismos— la enconada oscuridad de nuestras experiencias y la imposibilidad de deshilar en un discurso lineal, coherente y aprehensible, el angustioso espesor de ese “cogollo” donde se aprietan y entretejen nuestras emociones:

Quiero escribir, pero me sale espuma,  
quiero decir muchísimo y me atollo...

Quiero escribir, pero me siento puma,  
quiero laurearme, pero me encebollo...

Los dos cuartetos repiten en sus primeros versos la disyunción insuperable del esfuerzo por alcanzar una comunicación eficaz y la afasia a que nos condena la imposible correspondencia entre el sentido profundo de nuestras experiencias personales y el significado mostrenco de los signos socializados. A cada una de esas antinomias corresponderá, en los versos finales de los cuartetos, una argumentación —a su vez antitética— que tiende a deslindar las contradicciones del hombre y de su vida. La “cifra hablada” intenta sintetizar la apretada “suma” de experiencias, pero la “pirámide escrita” (en este caso, la construcción racional, regulada y progresiva del

pensamiento y la escritura) conservará en su interior el verdadero “cogollo” de lo que permanece irreductible a la expresión. De ahí que en los versos finales del segundo cuarteto la “pirámide” ceda ante su contrario: la “toz hablada”, la expresión inmediata e inarticulada de aquella “bruma”, único e impreciso signo exteriorizable del “cogollo” profundo. De igual modo, tanto la impenetrable oscuridad psíquica y fisiológica de nuestro ser, como la imaginación religiosa que la proyecta en visiones transcorpóreas, seguirán siendo irreducibles al pensamiento y a la lengua:

No hay toz hablada que no llegue a bruma,  
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

En ambos cuartetos, por otro lado, el fragor de las antítesis no deja de comprometer un sólo instante a todos sus elementos constitutivos; las contradicciones que hemos señalado en la primera estrofa se reiteran en una larga serie de oposiciones semánticas: al acto racionalizante de *escribir* se opone el acto fisiológico de  *echar espuma*; al acto de *decir* (equivalente a la escritura del primer verso) corresponde su contrario: la imposibilidad del habla, el *atollamiento*; a la singularidad del discurso unívoco (*la cifra*) se opone la multiplicidad de las experiencias humanas, imbricadas unas en otras; esto es, la *suma* que la cifra no alcanza a contener. A la evidente intelectualización sintetizadora del discurso (*la pirámide escrita*), el ocultamiento del vasto *cogollo* basilar.

En el segundo cuarteto, semas y fonemas se interpenetran en una metagrafía con la que se pretende conciliar dos contrarios por medio de un recurso paronomásico: la *tos* y la *voz*<sup>2</sup> transfundidas mediante este artificio que facilita la pro-

<sup>2</sup> No creo que pueda dudarse de la autenticidad de esta metagrafía. 1. Américo Ferrari, en la “Advertencia” de la edición de la *Obra poética completa* ya mencionada, señala que “ante la imposibilidad de saber si quiso decir *tos* o *voz*, se ha dejado como está el séptimo verso del soneto”. No parece plausible que Vallejo hubiese querido escribir *voz hablada*, expresión redundante que de ningún modo podría hallar su puesto en las se-

nunciación hispanoamericana, evidencian —pese a todo— la opuesta naturaleza de sus rasgos semánticos: una, fisiológica e individual, intelectual y social, la otra. El *dios* y el *hijo de dios*, identificados en su esencia divina (y quizá también humana, gracias a otra paronomasia latente: *dos*, hijo de *dios*, que señalaría la pérdida de la unidad y de la identidad en el simbolismo numérico grato a Vallejo) acabará disolviéndose en el *desarrollo* huérfano de éste.<sup>3</sup> Así también, el esfuerzo por establecer una comunicación eficaz y un desentrañamiento racional del “cogollo”, terminará en el *atollamiento* y en la *espuma*; de modo semejante, la imagen lineal y progresiva sugerida por el *laurearse* acabará en la concéntrica circularidad del *encebollamiento* (vale decir, del discurso frente a la afasia).

Agraviados por esta contradictoria y exasperante realidad, otros poetas cedieron a la tentación de enmascararla o simplificarla, proponiendo en su lugar una imagen luminosa, aunque no siempre verdadera; al contrario de éstos Vallejo acogió la realidad en toda su espesa confusión y la hizo entrar en el poema acentuando, incluso, sus aparatosas contradicciones: la escritura no es capaz de dar fe de las anudadas emociones, la “cifra hablada” no llega a expresar ni a contener la apretada “suma” de las experiencias humanas. Sólo si la palabra poética llegara a conciliar estos dos polos antagó-

ries antonímicas que desarrollan ambos cuartetos; por otra parte, *tos hablada* resulta perfectamente homóloga con las demás expresiones de la misma serie: *cifra hablada*, *pirámide escrita*, *dios-hijo de dios*. Como hemos anotado en el texto, la metagrafía (*toz*) sugiere la asimilación de dos significados opuestos en un híbrido gráfico: *tos* + *voz*; cabría añadir que los recursos metagráficos constituyen uno de los rasgos más salientes de *Trilce*, que ya habían hecho su aparición en *Los heraldos negros* y que continuó utilizando en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Razón de más: Vallejo, que en la página mecanografiada corrigió ventajosamente *fruta* por *palo* en el décimo verso, dejó pasar la *toz hablada*.

<sup>3</sup> Para todo lo relativo al sentimiento de “orfandad” como clave de una situación existencial permanente en Vallejo, véase: Roberto Paoli, “Studi introduttivi” en C. V., *Poesie*, Lerici, Milán, 1964.

nicos, la *intensidad* de lo vivido sería reconocible en la *altura* de lo expresado.

Renunciando a la “literatura”, al lenguaje presuntamente autónomo pero insuficiente, que propaga una imagen comprensible de la vida y que hace a la vida absolutamente imperceptible fuera de esa imagen que la ha petrificado, Vallejo busca un lenguaje capaz de comprender la contradictoria totalidad de la existencia, una palabra nueva que recobre la plenitud de aquellos orígenes edénicos —familiares— donde el llanto valía por un discurso y el tartajeo por un tratado. El verbo vallejiano tiene, pues, que apropiarse de lo que *simboliza* pero no *es*; como en la taumaturgia cristiana, la palabra tiene que hacerse carne, es decir, acto; tiene que despojarse de su convencionalidad genérica, trascender su mera capacidad de *referencia* para lograr su comunión con los seres y los objetos que se rehúsan a identificarse sin más con los signos de la lengua. De ahí que Vallejo, contraviniendo la costumbre de las “poéticas”, no ensalce la dudosa facultad de la palabra para perdurar como un monumento aéreo e incorruptible, sino —por el contrario— se debate en su endeblez y en su fracaso. Entre el instrumento creador y el objeto creado —entre la lengua y el poema— se instala permanentemente el empuje irracional de la vida:

Quiero escribir, pero me siento puma. . .

La previsibilidad del lenguaje heredado (lo que ese lenguaje ha hecho precisamente decible y pensable) termina por desligarlo de lo verdaderamente vivido; el instrumento por cuyo medio el hombre ha cantado y discurrido, a fuerza de mirarse en su propio espejo, sólo es capaz de procurarnos una imagen brumosa o descarnada; se ha hecho impersonal y remoto, ha enmudecido o —si se prefiere— ha continuado hablando con soberbia en nombre de nadie. Esta lengua que conforma todas las manifestaciones del sentir individual a paradigmas estereotipados es incapaz de registrar la “toz” —la voz— de un hombre desesperadamente vivo y sufriente, que queriendo



expresarse con certeza (esto es, expresarse de acuerdo consigo mismo y no conforme a las “verdades” que el lenguaje previene) acaba “atollándose” y dejando a otros signos más puros y elementales (el gemido, el llanto, la tos, la espuma. . .) la expresión de lo que la lengua ha vuelto paradójicamente inefable. Pero estos indicios materiales, más verídicos y espontáneos que las voces que una tradición redundante ha ido vaciando, son —sin embargo— tan vagos y confusos que no consiguen arrancar al hombre de su mudez originaria:

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba. . .

Los tercetos finales desechan todo lo que el pensamiento y su lenguaje superponen a la vida; desechan el reiterado y fatigoso contrapunto de los contrarios irreductibles y se lanzan por un camino fatídico y vital, que ya Quevedo había transitado. La voz singular de la conciencia que razonó estérilmente (*quiero. . . pero*), deja su lugar a la voz plural del hombre plenamente identificado con sus “hermanos humanos”, y la imposible renuncia a un futuro donde ya no tengamos que darnos “contra todas las contras” le hace suspender el inútil esfuerzo de encontrar soluciones racionales para un mundo contradictorio hasta el absurdo. Apelando, pues, a esa esencia humana (degradada pero recuperable), Vallejo asume el destino injusto de la estirpe: sigamos rumiando los dolores a que ha sido condenada nuestra carne lastimosa; rumiemos también el recuerdo de aquella alma que quizá pueda hacernos recuperar nuestra perfecta unidad con la madre y el mundo que perdimos desde nuestra infancia.<sup>4</sup> Por

<sup>4</sup> James Higgins, en su análisis predominantemente temático de este soneto, advirtió el “problema de la insuficiencia del lenguaje” y la lucha del poeta por “organizarlas (las palabras) en una unidad” que responda a “la intuición que es la esencia de una obra de arte” y que no se fragmente en la diversidad del lenguaje. Con todo, no nos hallamos enteramente de acuerdo con otros puntos de su exégesis. Que el verbo encebollarse exprese “la idea de enmarañamiento” puede aceptarse con alguna reserva (pues parecería más ajustada la idea de “concentración”, por ejemplo), pero que

ahora, la única realidad patente es la de nuestro vivir absurdo, que nos hace padecer los mismos dolores, experimentar las mismas turbaciones y engendrar los mismos sufrimientos. Ante este género de experiencias existenciales, Vallejo —en un último gesto de desesperanza— se niega a continuar participando en los juegos contradictorios de la razón y busca refugio en las funciones humanas primordiales: el alimento de la subsistencia y la fecundación de la permanencia.

Obsérvese que frente a las series binarias paralelas que caracterizan la estructura sintáctica de los cuartetos, los tercetos se desvinculan de la obsesión antinómica y únicamente recogen los términos vitales (fisiológicos) que en los cuartetos se oponían sistemáticamente a los términos alusivos de la facultad razonadora.

Los cuartetos evidencian una organización perfectamente simétrica tanto en sus estructuras sintácticas como en las oposiciones semánticas de sus componentes léxicos, y ello tanto en el nivel paratáctico de los dos primeros versos de cada estrofa (quiero *escribir*, PERO me sale *espuma*, / quiero *decir* muchísimo Y *me atollo*. . . // quiero *escribir* PERO *me siento puma*, / quiero *laurearme* PERO *me encebollo*. . .), como en el nivel hipotáctico de los dos últimos versos de cada cuarteto (no hay *cifra hablada* QUE no sea *suma*, / no hay *pirámide escrita* SIN *cogollo*. . . // no hay *toz hablada* QUE no llegue a *bruma*, / no hay *dios ni hijo de dios* SIN *desarrollo*. . .)

Contrariamente a esta trabazón arquitectónica de los cuar-

“lleve asociaciones de cocina” es un típico caso de libre asociación que se evade del marco textual. Tampoco podemos compartir con el profesor de Liverpool la propuesta de que la evasión hacia el acto sexual sea “momentánea” y que tal acto tenga un carácter “rutinario y rancio”; mucho menos que “irónicamente sólo es capaz de crear mediante la fecundación de la mujer”. Aún sustituyendo lo “irónico” por otro calificativo más afortunado, creemos que Higgins no advierte que para el Vallejo de “Intensidad y altura” la alimentación y la fecundación constituyen la única salida (evidentemente parcial e insatisfactoria) de los conflictos que atenacean su conciencia de hombre y de artista. (Cfr. J. Higgins, *Visión del hombre y la vida en las últimas obras poéticas de C. V.*, Siglo XXI Editores, México, D.F., 1970, pp. 252-253.)

tetos, los tercetos se resolverán en una secuencia de oraciones exclamativas yuxtapuestas, cada una de ellas encabezada por el exhortativo “vámonos”, cuyos complementos son, ineffectiblemente, términos o frases que aluden a la autoconsumisión dolorosa con que Vallejo representa su experiencia humana: *carne de llanto, fruta de gemido*.

La tozuda irracionalidad de este destino (a cuyo lóbrego y pertinaz sin sentido pudiera haber querido aludir Vallejo en la imagen del cuervo de Poe)<sup>5</sup>, se transforma en una ciega pero heroica voluntad de sobrevivir, ya no por encima, sino incluso por debajo de la conciencia:

Vámonos, cuervo, a fecundar tu curva.

De ahí que “Intensidad y altura”, constituyendo una *anti-poética* y reconociendo explícitamente el dramático fracaso de la escritura literaria, pueda postular —al mismo tiempo— el triunfo de la vida sobre los esquemas mentales y lingüísticos que conforman la realidad, así como la epifanía de una nueva lengua poética en la que puedan fundirse la realidad y sus símbolos y en la que la palabra funcione como acto y no como espejo, como concepción y no como concepto.

<sup>5</sup> Con relación a esta identidad del cuervo de Vallejo con el de Poe —y con la que quizá también nosotros hemos pecado de intuicionistas—, vale la pena recordar que Juan Larrea, examinando el soneto que lleva por nombre “Ausente” y concretamente los versos en que se lee: “La mañana en que a la playa / del mar de sombra y del callado imperio, / como un pájaro lúgubre me vaya . . .”, decía que “no hubiera desdeñado Poe, el famoso autor de *El Cuervo* aquí tal vez recordado, semejante capacidad de presentar sintéticamente el Misterio . . .” (Cf. Juan Larrea, “Considerando a Vallejo”, *Aula Vallejo*, núms. 5-6-7-, Córdoba, Argentina, 1967, p. 242). No es improbable que haya recurrido a la densidad simbólica del cuervo para dejar constancia del abandono del plano de la conciencia reflexiva (que, paradójicamente, acaba siempre dándose de “narices en el absurdo”, como señala *Trilce* XLV) para entregarse, irracional y esperanzadamente, a nuestra naturaleza elemental.

5. CÉSAR VALLEJO: EL ESTATUTO ORAL  
DE LA EPOPEYA



*No hay exégeta mejor de la obra de un poeta, como el poeta mismo. Lo que el poeta piensa y dice de su obra es, o debe ser, más certero que cualquier opinión extraña.*

C. Vallejo

El proyecto de escribir un conjunto de cantos de carácter épico sobre la Guerra Civil española debió concebirlo Vallejo hacia el mes de febrero de 1937.<sup>1</sup> Antes de esa fecha —como se sabe— participó activamente en la formación de los “Comités de defensa de la República española” en París; a fines de 1936 pasó algunos días en Madrid y Barcelona con el propósito de tener una experiencia directa de la revolución y la guerra de España que hiciera más eficaz su colaboración desde el extranjero. De vuelta de ese breve viaje escribió una carta a Juan Larrea, fechada el 21 de enero de 1937, en la que aseguraba a su amigo haber traído de España “una gran afirmación de fe y esperanza en el triunfo del pueblo; desde lue-

<sup>1</sup> En opinión de Juan Larrea (Cf. Vallejo, 1978, p. 689) Vallejo escribió el “Himno a los voluntarios de la República” antes de julio de 1937, “con miras al Congreso Internacional de Escritores”, a la vuelta del Congreso, “el 17 de julio, bajo la impresión de cuanto había vivido en la Península, concibió Vallejo el propósito de escribir un poema-libro de aliento épico sobre la trascendencia que para él poseía el drama español.” A mi juicio, como se verá adelante, el proyecto de Vallejo empezó a esbozarse a partir de febrero de 1937, de suerte que el “Himno a los voluntarios de la República” sería precisamente el primer texto en que tal proyecto empezó a concretarse.

go —concluía— “nadie admite ni siquiera en mientes, la posibilidad de la derrota”.

De febrero de ese mismo año es el artículo que lleva por título “Las grandes lecciones culturales de la Guerra Española” (*Repertorio Americano*, núm. 796) en el que señalaba los deberes sociales del escritor en aquellos años “en que Laval se confabulaba con Mussolini para facilitarle la conquista de Etiopía” y en que Franco, Hitler y el mismo Mussolini ordenaba “el asesinato de miles de mujeres y niños en las calles de Irán, Badajoz y Madrid.” No basta —decía Vallejo— con la enérgica protesta de un Ortega y Gasset, un Marañón o un Menéndez Pidal, cuyas voces ilustres no fueron escuchadas: es preciso que la conducta pública del intelectual no sea sólo un “gesto vivido y viviente de protesta y combate,” sino que posea “un grado máximo de irradiación ideológica”. El verdadero “arquetipo” de lo que debe ser el comportamiento del hombre de pensamiento en aquel momento crucial de la historia europea lo encarnaban —decía Vallejo— “los grandes escritores republicanos españoles” (Alberti, Bergamín, Cernuda, Aub, Sender) capaces de producir una obra “intrínsecamente revolucionaria”, extraída “de los pliegues más hondos y calientes de la vida”.

En marzo de 1937 escribió uno de sus artículos más lúcidos sobre el conflicto: “Los grandes enunciados populares de la Guerra española”, que permaneció inédito hasta que Larrea lo dio a conocer en su libro *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (1958). Lo primero que destacaba Vallejo en ese escrito fue la espontánea participación del pueblo español en una contienda que era “la expresión directa e inmediata” de sus intereses de clase; nunca antes se vio “en la historia guerra más entrañada en la agitada esencia popular y jamás, por eso, las formas conocidas de epopeya fueron remozadas —cuando no sustituidas— por acciones más deslumbrantes y más inesperadas”.

La prensa europea —proseguía Vallejo— ha registrado “casos de heroísmo inauditos por su desinterés humano señaladamente, consumados, individual o colectivamente, por los

milicianos y milicianas de la República”: pero al lado de esas acciones extraordinarias hay otras cuyo heroísmo no reside ya “en un arranque episódico, visible en circunstancias especiales de la guerra, sino en otras oscuras bregas, tanto más fecundas cuanto que son más anónimas e impersonales”. De ahí, pues, que junto a la hazaña deslumbrante de un Antonio Coll (que se enfrentó a pecho descubierto con siete tanques enemigos y los destruyó a todos con sus granadas de mano) haya que contar con las proezas de los combatientes anónimos que actúan “sin preocuparse de la gloria”.

El heroísmo de esos soldados del pueblo no brotaba —seguía diciendo Vallejo— de un sentimiento militar del deber, sino de “una impulsión espontánea”, apasionada del ser humano, sólo comparable al acto que cumpliría “defendiendo, en circunstancias corrientes, su vida individual”. En efecto, ese impulso irreflexivo e irresistible del pueblo español lanzó a una multitud de hombres y mujeres “por las rutas de Somosierra y Extremadura, en un movimiento delirante, de un desorden genial de gesta antigua, al encuentro de los rebeldes”. A la cabeza de ese pueblo en armas no se encontraba ni un guerrero insigne ni un orador de talla, ni obedecía a las incitaciones del Gobierno ni a los llamamientos de los partidos políticos: al anuncio de la agresión “a sus más caros intereses”, la masa popular ganó la calle, exigió armas y, embarcada por “la emoción social de la victoria”, se colocó “a la vanguardia de la civilización defendiendo con sangre jamás igualada en pureza y ardor generoso, la democracia universal en peligro”.

En julio de 1937 asistió Vallejo al “Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura” celebrado sucesivamente en Valencia, Madrid, Barcelona y París; en la capital española leyó una comunicación sobre “La responsabilidad del escritor” en la que retomó algunos de los enunciados de su artículo de febrero e insistió en que el contacto con la realidad —y, más concretamente, con la realidad española— era “la materia prima que debe tener cada escritor creador”. Así pues, los poemas de *España, aparta de*



*mí este cáliz* son la consecuencia de ese deber social y moral asumido por el escritor frente al conflicto del pueblo español en armas, no menos que de un propósito artístico concreto: la creación de una nueva poesía de carácter épico que recogiera y exaltara las características humanas e ideológicas de aquella “lucha delirante” de todo un pueblo que no aspira a glorias militares, sino a la defensa de los derechos recién conquistados por la clase trabajadora.

Los artículos aludidos y otros más en los que Vallejo manifestó sus sentimientos acerca de la Guerra Civil española, bastarían por sí solos para comprender que su principal intención fue la de componer una serie de cantos épicos (pronto transformados en elegías por las circunstancias adversas a la República) que tuvieran por asunto tanto las hazañas insignificantes como las oscuras bregas del pueblo español y cuyo destinatario ideal había de ser ese mismo pueblo y todos aquellos que, fuera de España, se solidarizaran con su causa. Está claro que no sería razonable pensar que los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* se conformaron exclusivamente con este propósito de ensalzar a los combatientes republicanos en su lucha contra el fascismo y de alentar la solidaridad con ellos puesto que tal solidaridad sólo podía tener como base un proyecto social de igualdad y bienestar cuyas múltiples raíces bien pueden extenderse desde los postulados del cristianismo primitivo hasta los del marxismo-leninismo. Con todo, la necesidad de poner en claro los contenidos del pensamiento social de Vallejo ha podido dar pábulo a ciertas hipótesis de índole esotérica y religiosa que —de manera presumiblemente involuntaria— desfiguran el principal propósito de ese libro sobre España. Quizá no pase de ser un hábito metafórico de la crítica literaria el hecho de considerar a *España, aparta de mí este cáliz* como un “texto mesiánico... escrito no por el individuo Vallejo, sino en colaboración y a través de él” o que, ante el presunto deseo del poeta de trascender las circunstancias históricas de la Guerra Civil española, se afirme que el tema profundo de ese libro es, en realidad, “el drama de la especie y no del particular individuo,

sea quien fuera” (Larrea); pero ya resulta menos aceptable el empeño de algún profesor de literatura por hacernos creer que Vallejo adoptó una posición “ingenua” ante los sucesos de la Guerra Civil, y que —aun anhelando la supervivencia de España “cantaba esa supervivencia como un símbolo de la supervivencia del Perú, de la humanidad entera” y, sobre todo, la supervivencia “de la propia supervivencia en la *supervivencia de la palabra*” (Martínez García) ¿Qué alevoso propósito político o qué ingenua vocación metafísica permiten afirmar que “no es la situación dramática concreta de España lo que produce una preocupación obsesiva en Vallejo hombre-poeta, sino única y precisamente la situación de España *en cuanto signo* al que se carga conscientemente de un significado o referencia simbólica”, es decir, “la cristalización poética de una cierta visión cristiana del mundo y de la vida que, superando los principios humanísticos y sociales del materialismo marxista, —aunque apoyándose en ellos y anexándolos— pretende una panorámica total del mundo... del hombre en lucha contra el dolor y la muerte?” (Martínez García). Por este equívoco camino se pretende conducir a los estudiantes españoles de hoy a una lectura “higiénica” de la poesía de Vallejo que, en realidad, acaba despojándola de sus compromisos humanos e ideológicos más legítimos.

Si bien tal tipo de exégesis pudiera ser objeto de una compulsión más detenida, por cuanto que a través de ellas se intenta propagar la insana visión de un Vallejo metafísicamente capaz de conmoverse ante el dolor y la muerte entendidos como categorías abstractas y universales pero alejado por completo de las “simples coyunturas” históricas, no es nuestro propósito acudir ahora a esa tarea, ya que la lectura directa de los textos de Vallejo permite corregir tantas especulaciones tendenciosas.

En lo que sigue examinaré algunos rasgos semióticos característicos de *España, aparta de mí este cáliz* que nos permitan acercarnos al designio artístico de su composición no menos que a sus motivaciones ideológicas; caerá de suyo que no son necesariamente incompatibles el compromiso social y

el *pathos* estético y cómo, en el caso particular del libro sobre España, Vallejo fue siempre coherente con sus convicciones doctrinarias. En efecto, los artículos citados precedentemente no sólo esbozaban las condiciones sociales e ideológicas en que se desarrollaba la Guerra Civil española, sino —más aún— las características fundamentales del canto épico cuya idea Vallejo se iba formando.

En primer término, esa nueva epopeya (entendiendo esta voz tanto en su acepción de hecho glorioso como de canto épico) no podría girar en torno de un héroe o héroes individuales, por cuanto que la hazaña de cualquier individuo, por más singular que fuera, nacía como “entrañada en la esencia popular”: es cierto que en la Guerra Civil ocurrían actos de “heroísmo inaudito” llevados a cabo individualmente, pero todos ellos eran el producto de una “impulsión espontánea, apasionada, directa” y se verificaban precisamente dentro de ese clima social que Vallejo calificó de “desorden genial de gesta antigua”. Por otro lado, no serían sólo los hechos más señalados dentro de esas circunstancias guerreras lo que el proyectado poema épico tendría que ensalzar, sino además y fundamentalmente, las “oscuras bregas” de cada anónimo individuo, afanado en superar tanto los riesgos del combate como los infortunios de la retaguardia.

Así entendida, tendría que ser una épica de hazañas comunes y sentimientos colectivos, realizadas y compartidos por individuos que persiguen un mismo fin y que arriesgan o pierden sus vidas en beneficio de una masa compuesta efectivamente de “hermanos humanos”. Como bien se comprende, la épica que Vallejo iba vislumbrando en sus artículos de febrero y marzo de 1937 no podía ser el canto militar a la bravura o astucia de un héroe militar ni a las mesnadas “regresivas” que lo siguen atraídas por el saqueo o la venganza, sino el himno al sacrificio de unos héroes anónimos o, en todo caso, el planto emocionado y doliente por su sacrificio salvador.

Tal epopeya —había dicho Vallejo en “Los grandes enunciados de la Guerra Civil española” —no podía ser compara-

da con las multitudinarias expediciones griegas y romanas, a la cabeza de las cuales siempre hubo un tribuno o un general: los trabajadores que se lanzaron a la toma del cuartel de la Montaña o del de Atarazanas no celebraron antes junta alguna ni salieron de las catacumbas de la conspiración: constituyen un pueblo unánime lanzado a la defensa de sus derechos que, gracias a la energía de su movilización, “debela en poco tiempo una insurrección militar y crea un severo orden revolucionario”.

Enfrentado a la tajante experiencia de la Guerra española, Vallejo tenía que adecuar su proyectado canto épico a una situación histórica nueva y peculiar y hacerlo capaz de transmitir las tensiones emocionales del pueblo en armas por medio de unas formas artísticas susceptibles de asimilarse a los movimientos cotidianos del habla o, diciéndolo con metáfora del propio Vallejo, capaz de emparejar la poesía con el “ritmo cardíaco de la vida”. Lo que importa de un poema —había escrito en un artículo del año 1929 sobre “La nueva poesía norteamericana”— es “el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice”; son “los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida” las que otorgan calidad humana y estética a la poesía y no necesariamente la bondad de las ideas filosóficas o políticas que sustenten. Con todo, en la encrucijada de la Guerra española, era indispensable la defensa de unos ideales sociales que formaban, parte entrañable del sentir de cada combatiente: de ahí que para Vallejo fuese preciso acentuar el “tono” que más se adecuase al “modo” de comunicación propio de las urgentes circunstancias de la guerra, tanto como a la objetivación de aquellas “vibraciones” acústico-motoras por cuyo medio se identificasen emotivamente todos los interlocutores inmersos en una misma situación: la defensa de la causa republicana.

Al inicio de su actividad literaria, Vallejo compuso en la cárcel de Trujillo un largo poema épico —hoy perdido— para conmemorar el centenario de la proclamación de la Independencia del Perú. Se conservan poco más de cuatro cuarte-

tos alejandrinos asonantados; su título, *Fabla de gesta*, evocaría el carácter popular de la lucha emancipadora, pero la estructura y entonación de sus versos se mantuvieron dentro de los patrones retóricos de la poesía cívica modernista. Sin embargo, la última estrofa deja ya ver la índole del pensamiento político de Vallejo y su elogio a Torres Tagle preanuncia el que sería su último canto al espíritu libertario y justiciero de “la gran raza hispana”:

Tú, la sangre de España que se embarcó al misterio  
en velas de coraje, pecho de par en par;  
tú, regresaste al fondo de la gran raza hispana,  
valor cuajado en Bronce y amor en Libertad.

Sin embargo, al proponerse la composición de otra “fabla de gesta” adecuada a las circunstancias inéditas de la Guerra Civil española, Vallejo tuvo que reflexionar de nueva cuenta sobre la radical diferencia de los modos de comunicación oral y escrita a que puede ajustarse el uso de la lengua según sea la índole cultural de sus hablantes o el medio de que éstos se valgan. Así, ponderó las posibilidades de integración de las características del modelo oral a su canto épico, pues aunque históricamente la poesía heroica se haya convertido en un producto de la escritura artística, debía incorporarse ciertas constantes significativas de su discurso oral originario.

Vallejo sabía muy bien, y basta para probarlo su esfuerzo continuando por ensanchar el universo de lo literario por medio de la incorporación de zonas de experiencia y expresión propias del discurso oral, que éste se distingue por el carácter fragmentario de sus enunciados, por la abundancia de expresiones fijas, epítetos, locuciones antitéticas o redundantes y, sobre todo, por la índole misma del proceso de comunicación para el que cuentan de manera determinante las condiciones existenciales que lo rodean, así como la obligada presencia de un destinatario siempre dispuesto a intervenir de manera espontánea en el proceso discursivo de su interlocutor.

Frente a este tipo de comunicación oral, la lengua escrita

impone un sistema muy diferente: lo que en el intercambio hablado se da como una relación personal e inmediata del emittente y el destinatario, en la comunicación escrita aparece como una distancia que éste último debe superar por su propio esfuerzo. El texto escrito se constituye, pues, como un universo autónomo, gramatical y semánticamente completo, que prescinde de las circunstancias expresadas en que se verifique su lectura; por ello insiste en la organización de sus materiales semióticos e ideológicos, que el destinatario podrá, en todo caso, aceptar o rechazar, pero al que nunca le será dable intervenir directamente en su desarrollo.

A mi modo de ver, en *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo cumplió su mayor esfuerzo por alcanzar un tipo de expresión poética que, contando con la permanencia y reiteración del mensaje verbal que la escritura garantiza, fuera también capaz de provocar las respuestas efectivas e inmediatas de un auditorio cuya presencia real es asumida por el poeta de manera permanente.

Este recurso a los modos de comunicación oral no era nuevo en Vallejo; para sus lectores conspicuos resulta evidente que desde *Los heraldos negros* hasta *Poemas humanos* llevó a cabo un creciente esfuerzo por liberar a su poesía de los clichés de la escritura literaria, incorporando a ella giros y esquemas del habla cotidiana que sustituyeran los moldes previsibles y anquilosados del estilo modernista por los movimientos sueltos y expresivos del intercambio oral. Algunos estudiosos de Vallejo advirtieron hace tiempo la frecuencia con que aparecen en su poesía diversos elementos del habla coloquial; para Giovanni Meo Zilo ese “estilo de conversación” advertible en muchos pasajes de sus primeros libros es el resultado de la “irrupción *inmediata* de un sentimiento de ternura que... es parte esencialísima del alma vallejana”. Roberto Paoli distinguió dos niveles expresivos en *Trilce*: uno que recoge las experiencias concretas de la vida de Vallejo y que se caracteriza por el empleo de una lengua infantil, tierna y familiar y otro en que las preocupaciones expresivas del vanguardismo se manifiestan a través de los tec-

nicismos, los calcos léxicos, las “juntas de contrarios,” etc. Yo mismo he sustentado la idea de que el segundo libro de Vallejo responde a un período de máxima agudización del conflicto entre la lengua y la realidad, entre la experiencia y la expresión; ante esa crisis literaria y existencial, Vallejo se propuso erigir un nuevo lenguaje que no sólo fuese capaz de recuperar el pasado mítico de la infancia, sino de hacerlo compatible con el presente de encarcelamiento y abandono. En ese intento, las locuciones coloquiales —transcritas directamente o metafóricamente transfiguradas— contribuyen a establecer un nexo entre la realidad de la lengua comunitaria y las solicitaciones de un mundo incomprensible y convulso que exaspera al poeta:

De la noche a la mañana voy  
sacando lengua a las más mudas equis...

En nombre de la que no tuvo voz  
mi voto...

Tendíme en son de tercera parte...

Esta tendencia continúa y se acrecienta en los *Poemas humanos* aunque en ellos las locuciones coloquiales ya no se incorporan de manera tan abrupta o conflictiva, como podía ocurrir en *Trilce*, sino que se integran a los demás recursos estilísticos por cuyo medio Vallejo alcanzó a formular una síntesis paradójica de lo cotidiano y lo trascendente en la experiencia humana. Con todo, es evidente que en *España, aparta de mí este cáliz* nos enfrentamos a una radicalización de los modelos de oralidad acogidos por la lírica de Vallejo; aquí ya no se trata— como en los libros anteriores o, inclusive, en los textos coetáneos de los *Poemas humanos*— de darle preferencia a los patrones de la lengua hablada sobre los de la literaria, sino de sustituir al máximo posible las complejas estructuras de la comunicación escrita por los enunciados gramaticalmente incompletos pero fuertemente expresivos de

la lengua oral, siempre determinados por las categorías de la *intimación* que, al decir de Emile Benveniste, “implican una relación viva e inmediata entre el enunciador y el alocutario,” esto es, entre el productor de una alocución y el destinatario de la misma.<sup>2</sup>

De acuerdo con su propia visión de la gesta del pueblo español, Vallejo escribió —sabemos que de manera convulsa y fragmentaria durante un breve lapso de tiempo— los cantos destinados a ser “expresión directa e inmediata” de las luchas y las bregas de aquellos mismos combatientes a quienes iban idealmente dirigidos: la comunidad heroica o el héroe colectivo que asume su muerte como un sacrificio necesario para construir la futura sociedad igualitaria. La identificación del sujeto colectivo o múltiple de los enunciados épicos con el destinatario plural de los mismos, es decir, la comunidad del héroe y del auditorio en tanto que miembros de una misma clase laboriosa enfrentada al poder de sus explotadores, hace necesaria la identificación expresa del poeta —instrumento del canto— con la fuente de la epopeya: el pueblo en armas. De ese modo, tanto el enunciador como los sujetos del enunciado o los alocutarios del mismo serán entidades correlativas incorporadas en actos de comunicación que los engloban por igual y a los que, por encima de la diferencia de sus respectivas funciones discursivas, se atribuye una misma tarea ideal: la construcción de una sociedad en la que, finalmente:

¡Se amarán todos los hombres...

... trabajarán todos los hombres,

<sup>2</sup> De la enunciación —ha dicho Benveniste— procede la instauración de la categoría de presente, y de la categoría de presente nace la categoría de tiempo... El presente formal no hace sino explicitar el presente inherente a la enunciación, que se renueva en cada producción de discurso, y a partir de este presente continuo, coextensivo con nuestra presencia propia, se impone en la conciencia el sentimiento de la continuidad que llamamos tiempo...” (82 y ss).



engendrarán todos los hombres,  
comprenderán todos los hombres!

Conviene insistir en esa doble entidad formal del destinatario interno y el destinatario externo de los cantos de *España, aparta de mí este cáliz*, así como la correspondencia sustancial, real, de ambos. De hecho, en los quince poemas que integran el libro, los sujetos de los enunciados —esto es, los héroes o las víctimas de las acciones mentadas— son al propio tiempo los destinatarios internos del enunciado y, por lo tanto, equivalentes formales de los miembros del auditorio, cada uno de cuyos integrantes participa, externamente, en el plano de lo dicho (el texto) e interna, psíquicamente, en el plano de lo mentado (las entidades históricas, sustanciales, que el discurso tematiza). La función apelativa del vocativo asignado por lo general a nombres colectivos o gentilicios hace, primero, que éstos sean alocutarios internos del enunciado en el que también desempeñan la función de sujeto y, segundo, los identifica formalmente con los destinatarios de la enunciación, esto es, con el auditorio a quien va dirigido el mensaje.

La exhortación a una entidad humana que puede ser semánticamente sujeto del enunciado y destinatario de la enunciación, permitió a Vallejo el uso de un recurso particularmente adecuado para otorgar simultáneamente dos direcciones discursivas a sus cantos: de un lado, hacia el héroe-masa del contexto verbal (“Voluntario de España.”, “Proletario...”, “Campesino...”, “Voluntario soviético...”, “Extremeño...”, “Niños de España...” ) y de otro lado hacia los destinatarios del contexto situacional, hacia los oyentes de cada previsible actualización del texto, que se identifican emotivamente con los héroes colectivos y los hace verse a sí mismos como protagonistas virtuales de la epopeya.

A los sujetos del contexto verbal —desdoblados en alocutarios internos por obra del vocativo— Vallejo se dirige a través de oraciones de carácter apelativo o de intimación:

Proletario que mueres de universo...

Campesino, caído con tu verde follaje  
por el hombre, con la inflexión social de tu  
meñique...

Tácitos defensores de Guernica...

A los destinatarios externos, en tanto que sujetos potencia-  
les de la epopeya, se dirige por medio de enunciados de carác-  
ter fático, de ajuste psíquico o semántico de la comunicación  
entre el emisor y sus interlocutores:

Muerte y pasión de guerra entre  
olivos, *entendámonos...*

Porque elabora su hígado la *gota que te dije,*  
*camarada.*

Varios días el aire, *compañeros...*

A veces, evocando las características del coloquio en la co-  
municación epistolar, apela al alocutario interno del enuncia-  
do y lo insta a llevar a cabo una acción determinada o le refie-  
re un suceso del cual él mismo ha sido protagonista:

¡Ramón! ¡Collar! ¡A ti! Si eres  
herido no seas malo en sucumbir...

¡Te diré que han comido aquí tu carne, sin  
saberlo!

¡Salud, hombre de Dios, mata y  
escribe!

Pero, en general, la apelación a los interlocutores internos,  
tanto como a los destinatarios de la enunciación, se hace vo-  
luntariamente ambigua con el propósito ya mencionado de

provocar el efecto semántico de una comunidad ideal de combatientes para quienes las acciones individuales se subordinan al impulso colectivo que las origina. En el poema que lleva por título “Imagen española de la muerte” no es fácil distinguir quién sea el destinatario de las exhortaciones que pronuncia el emisor, si el propio sujeto del enunciado o el interlocutor situacional, por cuanto que este último queda ya definitivamente incorporado a las circunstancias mentadas en el texto:

¡Ahí pasa! ¡Llamadla! ¡Es su  
costado!

¡Ahí pasa la muerte por Irún...!  
¡Llamadla! ¡Daos prisa!...  
¡Llamadla, hay que seguirla  
hasta el pie de los tanques enemigos...

Evidentemente, esta identificación funcional de los destinatarios de la enunciación con los destinatarios internos del enunciado tiene como propósito el reforzamiento de los vínculos de solidaridad emotiva, ideológica y social, vínculos que volverán a ser subrayados por el empleo de algunos procedimientos propios de la cultura oral, tales como el epíteto en función especificadora (objetiva) por cuyo medio se destacan las cualidades de los combatientes en tanto que éstas se corresponden con las de todo el pueblo en armas.

Lo mismo que en los poemas homéricos y en los cantares de gesta románicos, el epíteto o las frases adjetivas con valor predicativo, serán empleados por Vallejo con el fin de caracterizar las virtudes del héroe popular; pero contrariamente a la épica antigua o medieval —que exalta las cualidades personales del héroe (su astucia, su valentía, su papel mesiánico, etc.), en sus cantos épicos de la Guerra española Vallejo valoró sus rasgos sociales y morales más sobresalientes, a saber: su lealtad a los ideales comunitarios, su fe en el triunfo de la causa popular, su vocación al sacrificio:

Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos...

¡Liberador ceñido de grilletes,  
sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas  
la extensión...!

Obrero, salvador, redentor  
nuestro...

¡Soldado conocido, cuyo nombre  
desfila con el sonido de un abrazo!

El encomio, como se sabe, constituye una forma maniquea de caracterización moral basada en la oposición tajante entre el bien y el mal, entre un *nosotros* que lucha por causas asumidas como verdaderas y justas y unos *otros* que atentan contra ese orden perfecto y deseable. También en *España, aparta de mí este cáliz*, apeló Vallejo en principio a esta oposición ideológica tan característica de las culturas orales y la asoció al epíteto y a otras formas equivalentes, por medio de las cuales ponderó la bondad de la causa por la que lucha el héroe-masa republicano y su combate contra la maldad del enemigo:

Porque en España matan, *otros matan*  
al niño...

¡Voluntarios,  
por la vida, por los *buenos*, matad  
a la muerte, matad a los *malos*!

Sin embargo, muy pronto matizó Vallejo el sentido de esta oposición entre los representantes del bien y del mal, pues donde la primera versión de “Los mendigos pelean por España” decía:

Los pordioseros luchan  
suplicando infernalmente  
a Dios, para que ganen los pobres la batalla  
de Santander...

en la versión definitiva suprimió “para que ganen los pobres la batalla” y mantuvo tan sólo: “suplicando infernalmente a Dios por Santander”.

Es evidente que aun siendo la lucha de los republicanos españoles contra una insurrección militar que terminó arrebatándole sus derechos a la clase trabajadora, ésta no podía tener para Vallejo un propósito de aniquilación radical del enemigo, sino el de su conversión al nuevo orden comunitario que garantizaría la libertad de todos y haría que tanto el “explotado” como el “explotador” acabasen siendo “hermanos humanos”: así pues, el sacrificio de los combatientes se vería recompensado por la eclosión de una nueva sociedad en la que, evangélicamente,

¡Se amarán todos los hombres  
y comerán tomados de las puntas de vuestros  
pañuelos tristes  
y beberán en nombre  
de vuestras gargantas infaustas!

¡Sólo la muerte morirá!

Sin duda, uno de los rasgos más notorios del modelo de comunicación oral es el de la intervención empática del emittente en la materia de su canto, recurso que Vallejo utilizó reiteradamente en sus poemas a España: de este modo, no sólo se presenta a sí mismo como testigo de los acontecimientos a que alude, sino que deja constancia de sus particulares reacciones emotivas, recurso por cuyo medio se acentúa aquella unidad sustancial del héroe con el poeta y el destinatario de su canto. En términos generales, el emittente se presenta ante su alocutario textual, es decir, interno, como testi-

go de los acontecimientos y, más aún, como participe de sus hazañas y, en algunos casos, como su interlocutor directo:

¡Extremeño, dejáste me  
verte desde este lobo, padecer,  
pelear por todos...!

Siéntate, pues, Ernesto...

Aquí,  
Ramón Collar,  
prosigue tu familia sog a sog...

Hay ocasiones en que el emite nte se comunica con sus alocutarios externos por medio de un discurso paralelo, a la manera de los *apartes* dramáticos, que orientan expresamente la enunciación hacia los destinatarios “reales” del auditorio y la desvinculan provisionalmente de los alocutarios internos con el fin de que aquéllos puedan tomar alguna distancia reflexiva respecto de los acontecimientos referidos, de sus causas o sus efectos:

Todo acto o voz genial viene del  
pueblo  
y van hacia él, de frente o transmitidos  
por incesantes briznas...

¡... y horrisona es la guerra, solivianta,  
lo pone a uno largo, ojoso:  
da tumba la guerra, da caer,  
da dar un salto extraño, de antropoide!

Pero con mayor frecuencia la irrupción del poeta tiene un carácter plenamente agonístico, al grado de que aparecen tematizadas en el texto las reacciones psíquicas y motoras que provocan en el emite nte los hechos que él mismo relata. Por medio de este recurso se presenta de manera patética aquella identidad sustancial del rapsoda con el héroe y con los desti-

natarios de su canto; en efecto, la tematización de las reacciones psicomotoras del poeta —en tanto que entidad biológica y social— y su consiguiente explicitación en el texto, concede a la figura del enunciador el doble papel de cronista y agonista, de instrumento para la exaltación de las hazañas y virtudes del héroe colectivo, y de espejo o conciencia de las reacciones inmediatas del alocutario externo, que reconocerá en las actuaciones empáticas del poeta la naturaleza de sus propios procesos emocionales:

Voluntario de España, miliciano...  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé verdaderamente  
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan,  
digo a mi pecho que acabe, al bien que venga  
y quiero desgraciarme...

Vamos, pues, compañero...  
Por eso al referirme a esta agonía  
aléjome de mí gritando fuerte:  
¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo.

La intensa participación emotiva del poeta y de su auditorio en las acciones y pasiones del héroe-masa había de ocasionar, como vimos, una permanente imbricación de las funciones que contraen las diversas entidades del proceso de comunicación, al grado de que el enunciador y el alocutario, al asumir empáticamente funciones textuales y extratextuales, borran las fronteras entre la enunciación y lo enunciado y, en consecuencia, anulan los niveles temporales entre los acontecimientos mentados y el momento de la transmisión del texto que los manifiesta. Esta capacidad homeostática de las culturas orales para instalar las acciones pretéritas en el presente de cada una de sus actualizaciones textuales, constituye asimismo una de las características sobresalientes de *España, aparta de mí este cáliz*.

Las oraciones de adjetivo verbal —a las que ya se aludió





En los artículos de Vallejo aludidos al principio, pudimos advertir claramente la decisión del poeta de construir sus cantos a España de manera tal que no sólo se hicieran cargo del carácter esencialmente popular de la gesta republicana, sino de la necesidad de encontrar las formas apropiadas a la “expresión directa e inmediata” de los acontecimientos referidos tanto como de las reacciones que éstos suscitarán en el ánimo del auditorio. Con ese fin se valió, entre otros, de los recursos propios de la cultura oral más idóneos para el establecimiento de una comunicación poética eficaz con aquel “analfabeto a quien escribo”, que era —en el “Himno a los voluntarios de España”— la manera en que Vallejo aludía expresamente al destinatario formal de su canto: los hombres iletrados y explotados del pueblo en armas.

A mi ver, es indudable que Vallejo no sólo fue plenamente consciente de la “irradiación ideológica” que debían tener sus cantos a España, es decir, del carácter militante y comprometido en la defensa de los ideales políticos representados por el Frente Popular y la República Española, sino además y muy particularmente de su condición “intrínsecamente revolucionaria,” esto es, de su audaz replantamiento de las posibilidades de la escritura para dar “respuestas corales” a unos acontecimientos bélicos “deslumbrantes e inesperados” y para iluminar a un auditorio idealmente compuesto por campesinos y trabajadores sin competencia literaria sus propias “oscuras bregas” por alcanzar, sobre la desdicha y la muerte, su proyecto de dignidad humana.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS CITADAS

- Pascual Buxó, José. "Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo", en este mismo volumen.
- Benveniste, Emile. "El aparato formal de la enunciación". En *Problemas de lingüística general*. II. México, Siglo XXI, 1977, pp. 82-91.
- Martínez García, Francisco. "Introducción biográfica y crítica". En César Vallejo, *Poemas humanos. España aparta de mí este cáliz*. Madrid, Castalia, 1987, pp. 7-53.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy. Technology of the word*. Londres, Methuen and Co., 1982. (Hay traducción española: *Oralidad y escritura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.)
- Vallejo, César. *Poesía completa*. Edición crítica y exegética al cuidado de Juan Larrea. Barcelona, Barral Editores, 1978.

## ÍNDICE

1. Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo
2. Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo
3. *Trilce* I y el conflicto de las exégesis
4. César Vallejo: “Intensidad y altura”
5. César Vallejo: El estatuto oral de la epopeya



*César Vallejo: crítica y contracritica* de José Pascual Buxó, Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio, de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 30 de noviembre en Multidiseño Gráfico, S.A. Oaxaca No. 1 San Jerónimo Aculco, 10400 México, D.F. Se tiraron 1 000 ejemplares y la tipografía se realizó en Literal S. de R.L. Mi., Av. Copilco núm. 76, A-2 503, Coyoacán 04340 México, D.F., en tipos English Times de 8, 9 y 11 puntos. La edición estuvo al cuidado del autor y de Guadalupe Noriega Elío.

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL

EL  
ESTUDIO

**Idea Vilariño: Poesía e identidad**

Susana Crellis Secco

**La modernidad de *Tristram Shandy***

Adriana Sandoval

**Poesía y teatro de T.S. Eliot**

M.E. González Padilla

**De la modernidad y otras creencias (en torno a  
*Cambio de piel* de Carlos Fuentes)**

Jorge Ruiz Basto

**El soneto en la poesía hispánica**

**Historia y estructura**

Bernardo Gicovate

Próximos títulos

**Alejo Carpentier: El peregrino en su patria**

Roberto González Echevarría

**Teorías del cuento vol. 1**

***Teorías de los cuentistas***

Lauro Zavala