

### ***Trilce*: dimensión y proyección de una poética**

Gustavo Lespada  
Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Universidad de Buenos Aires  
Argentina  
glespada@gmail.com

#### **Resumen:**

Si en *Trilce* (1922) predomina la rebelión categórica contra el estatuto del lenguaje y el universo simbólico, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* componen la síntesis perfecta de la crítica social y humana con las transgresiones formales más audaces. Las concepciones comunitarias del *Ayllu* andino se encuentran cifradas en su cristianismo sincrético en *Los heraldos negros*, para luego manifestarse en *Trilce*, en franca oposición a la hostilidad y las relaciones contractuales o mercantilistas de la ciudad moderna.

**Palabras clave:** poesía; comunidad; lenguaje; oralidad; *Ayllu*.

### ***Trilce*: dimension and projection of a poetics**

#### **Abstract:**

If in *Trilce* (1922) the categorical rebellion predominates against the statute of language and the symbolic universe, *Human Poems* and *Spain, Take This Chalice from Me* make up the perfect synthesis of social and human criticism with the boldest formal transgressions. The communal conceptions of the Andean *Ayllu* are found in his syncretic Christianity in *The Black Messengers*, and then manifest in *Trilce*, in frank opposition to the modern city's hostility and contractual or mercantilist relations.

**Keywords:** poetry; community; language; orality; *Ayllu*.

**Fecha de recepción:** 18/ 11/ 2022

**Fecha de aceptación:** 09/ 12/ 2022



## 1. La cárcel

En 1922, cuando Vallejo aún reside en Lima, publica este cuerpo poético extremista que consta de setenta y siete poemas sin título, numerados con la notación romana, cuyo núcleo principal pareciera ser la total rebelión frente a las convenciones líricas y del lenguaje en su conjunto, habida cuenta de las frecuentes transgresiones sintácticas, morfológicas y gramaticales. Lo que anunciaban *Los heraldos negros*, aquí se cumple con creces: la opacidad, la anfibología, el sabotaje permanente a la lógica dicotómica y la secuencia racional son llevados a un nivel nunca antes visto –sin tomar en cuenta las aleatorias composiciones del *dadá* ni el discurso psicótico–. El poemario pareciera estar atravesado por una pulsión que lo arrastra permanentemente al borde de la ilegibilidad, del hermetismo, pero lo que en realidad persigue es un ideal creativo de libertad e inclusión, ambos en su más amplio sentido.

En este libro encontraremos alteraciones temporales o espaciales, del tipo “el traje que vestí mañana” (228), o “¿No subimos acaso para abajo?” (354); números, puntuaciones o cesuras indebidas, modificaciones arbitrarias en la tipografía o mayúsculas fuera de lugar, como “Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE” (220); escritura vertical o al revés, que remite a la imagen reflejada en el espejo; asociaciones insólitas, bruscos cambios métricos o discordancias en la rección como “Ya ni he de violentarte a que me seas, de para nunca” (347), o “en nombre de que la fui extraño” (353);<sup>1</sup> descomposiciones no silábicas de palabras; distintos juegos con los signos, como aliteraciones consonánticas de matiz onomatopéyico u otras que no pueden ser pronunciadas y que requieren de la lectura directa; en fin, todas las transgresiones gramaticales y sintácticas imaginables en medio de la conjunción de los registros más disímiles. Como el propio Vallejo lo formula en un artículo publicado en *El Comercio* de Lima: “La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica” y que, “cuando más personal es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva” (Vallejo 1973: 64). Concepción que se anticipa en décadas a idéntica formulación de Theodor Adorno en su “Paradoja específica de la obra lírica” mediante la cual “la subjetividad se trasmuta en objetividad” (Adorno 2003: 55-58).

---

<sup>1</sup>Todas las citas de los poemas de César Vallejo están tomadas de la *Poesía completa*.

Como mencionamos al comienzo, esta apertura nos introduce en una modalidad inusual en el lenguaje poético porque, por un lado, se extrema el trastocamiento convencional y la experimentación con el lenguaje propios de las vanguardias, y por otro, lejos de perderse el vínculo referencial, se fortalece al encontrar nuevas formas de manifestarse por fuera del realismo o la univocidad racionalista. Entonces, tengamos en cuenta que las alusiones a la prisión (I; III; XVIII; XLI; L; LVIII, entre otros) no son metáforas dado que, efectivamente, Vallejo las escribe mientras cumple una condena en el presidio de Trujillo, acusado injustamente de haber participado en el incendio de la propiedad de unos comerciantes, como ha sido definitivamente demostrado en el *Expediente Vallejo*, cuya reciente edición debemos a Gladys Flores Heredia.

El poema liminar estaría motivado por la degradante situación a que eran sometidos los reclusos, cuando eran conducidos a las letrinas cuatro veces al día por los guardias, quienes los acuciaban con vulgaridades. En contraposición a las groserías, el Yo lírico dignifica las funciones fisiológicas del cuerpo, a la vez que pide “un poco más de consideración (...) y se aquilatará mejor / el guano”. El *guano* –término de origen quechua– en tanto remite a la deposición del sujeto también alude a las islas guaneras, fuente de riqueza peruana desde el siglo XIX –en que se explota y exporta– por las propiedades fertilizantes del excremento acumulado de las aves marinas, sobre todo alcatraces y cormoranes. Entonces cobra sentido lo del “insular corazón” o ese “mantillo líquido”, un sentido que transforma la condición miserable y aislada del sujeto en atributo “tesóreo” a la vez que se expande en una identificación territorial. La posición incómoda, por la precariedad de las instalaciones sanitarias, resulta aludida “en la línea mortal del equilibrio” en esa “salobre alcatraz” (215). Aunque la indirecta polisemia encubre, en parte, el vergonzoso trance, para Vallejo todo es pasible de ingresar en la poesía, en consonancia con Terencio: *nada de lo humano le es ajeno*. Recordemos que Heidegger decía que la operación de verdad que instaura un mundo, la morada del hombre en la tierra, es la *poesía* (1973: 55-57).

El poema III se refugia en el amor filial, en clara conexión y continuidad con “A mi hermano Miguel” o “Enereida” de *Los heraldos negros* y, al igual que aquellos, la enunciación se infantiliza, no se trata del recuerdo pretérito del adulto sino de la apropiación en presente del registro del niño preocupado por el regreso de las “personas mayores” porque son las seis de la tarde “y ya está muy oscuro / Madre dijo que no demoraría”. El tono profundiza el reclamo afectivo de los vínculos perdidos –se menciona a los hermanos– y el sentimiento de orfandad se ahonda en la prisión: es como si el último verso se cayera –desde el juego infantil retrospectivo, imaginario– en la realidad carcelaria. “Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único *recluso* sea yo” (223).

Veamos un fragmento del poema XVIII (247): “Oh las cuatro paredes de la celda. / Ah las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número. (...) Amorosa llavera de innumerables llaves, / si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca. Y ni lloraras, / di, libertadora!”. La dilatación del tiempo por el encierro aparece cifrada en la repetición de “las cuatro paredes”. El “cuatro” es el número *concreto* –en su doble acepción, como material del muro y como opuesto a lo abstracto y la imaginación– que aprisiona, que sujeta al sujeto, mientras que en el “dos” imaginario del amor materno (“más dos que nunca”) el sujeto poético se refugia y evade. Todo remite a la madre, a la añoranza del “terciario brazo” desde ese presente solitario de su “mayoría inválida de hombre” (248). *Hasta qué hora son cuatro estas paredes*: la impotencia desvelada hace que el recluso trascienda las formas lógicas –como una fuga irracional de una ‘realidad’ inaceptable– y la circunstancia para adquirir dimensión existencial. Según Alberto Escobar, en esta poesía las categorías de tiempo y espacio son “las expresiones inequívocas de la orfandad del hombre” (Escobar: 167). Indudablemente los valores íntegros e inalterables se encuentran asociados al ser (y al hacer) materno –recordemos que en las comunidades originarias del *Ayllu* cordillerano la mujer era el centro, como sucede en esta poesía–, tal vez por eso su invocación reviste la forma de una epifanía “libertadora”.

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

Por su parte, LV (316) –un poema que remite al hospital, a los enfermos– comienza citando a un poeta simbolista para oponerle su “Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada / lindero a cada hebra de cabello perdido...” y los versos se tornan *antisépticos* y hay *alcanfor, cubetas, y hay uñas destronadas*, porque hay “(...) sarros, / zumbidos de moscas cuando hay muerto...” y puntos

suspensivos que esparcen su premonición compasiva sobre una cama “desocupada tanto tiempo / allá..... / enfrente” (316). Veamos de LVIII: “En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones” (321). La imagen no podría ser más desoladora acerca del desánimo del sujeto encerrado sin escapatoria, sin apertura. Encierro tal que hasta el escaso espacio parece achicarse, encogerse. La prisión oprime, reduce el accionar de la existencia. Pero, a la vez, el ser se expande, colma la celda con sus recuerdos y pensamientos, puebla y anima cada centímetro cuadrado. En esta animación los rincones *también se acurrucan* como el recluso cuando está agobiado o siente frío. Adentro el tiempo transcurre distinto que en el afuera: “¿quién tropieza por fuera?”, y la cabeza vuela y la imaginación escapa, cabalga, se apea “del caballo jadeante, bufando / líneas de bofetadas y de horizontes”, se refugia en la paz de su memoria “cuando, a la mesa de mis padres, niño, / me quedaba dormido masticando”. La cárcel: ese infinito espacio de la mente inquieta, esa eternidad exasperante de dos por dos.

## **2. Comunidad versus metrópolis**

Veamos ahora el poema XXIII (257): “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre”, el adjetivo que denota abundancia se proyecta sobre la madre proveedora – como una panadera–, multiplicada en el recuerdo (“hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina/ que no habrá en qué amasar...”), mientras que toda la escena remite a la comunión: al trasmutarse aquellos “bizcochos” en ofrendas sagradas se connota la eucaristía. La retrospectiva nos muestra la prodigalidad de la vivencia en familia, la época del don, de la entrega, del repartir y compartir aquellas “ricas hostias” –y aquí la acepción al sabor también alude a la abundancia de un patrimonio afectivo, espiritual. En cambio, el contraste con el mundo del presente del enunciado no podría ser mayor: ahora, con la madre muerta y lejos de la casa familiar, lejos de la comunidad rural de la serranía, inmerso en el mercantilismo hostil de la gran ciudad, el yo lírico se enfrenta a la orfandad de una existencia individualista y mezquina donde nadie regala nada, donde: “Tal la tierra oirá en tu silenciar,/ cómo nos van cobrando todos/ el alquiler del mundo donde nos dejas/ y el valor de aquel pan inacabable” (258). *Pan inacabable* y sagrado por ser compartido socialmente, como en el milagro cristiano de la multiplicación de los panes y los peces o como sucedía en el *Ayllu* serrano: esas comunidades que excedían los lazos familiares y a cuyos sistemas económicos Marx y Engels denominaron *comunismo primitivo*, porque en ellos se privilegiaba la distribución colectiva por sobre el interés individual, a la inversa de lo que sucede en el Occidente conquistador (Lespada 2020: 114).

En este “execrable sistema” (440) –como califica al capitalismo en un verso de *Poemas humanos*– donde rige la explotación del hombre por el hombre, la “riqueza” ya no refiere al sabor ni al afecto ni a la comunión espiritual sino a la *mayor ganancia* que acumulan unos pocos en detrimento de esa mayoría desposeída, que debe pagar *el alquiler del mundo*. La existencia como una deuda, este es el núcleo duro de la orfandad en Vallejo; la lógica excluyente de una sociedad que discrimina, que premia a los poderosos y castiga a los débiles. La trascendencia significativa aquí parece residir en la forma en que se contraponen el “alquiler” –el *precio* que fija el mercado– al “valor” –fraterno, comunitario–. Mientras que los adjetivos “innumerable” e “inacabable” estarían apelando a un legado infinito, que *no tiene precio* y por lo tanto *no puede comprarse* ni ser reducido a mercancía. Si, como ha dicho la crítica, el gran tema de Vallejo es *la pobreza*, no podemos dejar de percibir la descomunal paradoja de su respuesta poética que, a partir de la escasez y la carencia, produce una *riqueza* humana y estética formidable.

En *Trilce* hasta las formas clásicas aparecen trastocadas desde lo formal, como el soneto XLVI (302), cuya disonancia morfológica se manifiesta en la repetición exacta del término que rima (comiste; viene; triste) para, luego de tanta reiteración métrica y sonora, dejar los dos tercetos librados al azar (sin rima), además de que el último verso parezca una locución de la calle: “Ah! qué nos vamos a servir ya nada”. Veamos los cuartetos: “La tarde cocinera se detiene/ ante la mesa donde tú comiste;/ y muerta de hambre tu memoria viene/ sin probar ni agua, de lo puro triste.// Mas, como siempre, tu humildad se aviene/ a que le brinden la bondad más triste./ Y no quieres gustar, que ves quien viene/ finalmente a la mesa en que comiste”. La forma convencional del soneto se tensiona con el léxico mundano además de la trasposición de la comida y el hambre –propios de la corporeidad del reino animal– a entidades abstractas. Nuevamente, nos encontramos con pasajes de lo figurado a lo directo, que operan –con la avidez obsesiva del recuerdo– el contraste del alimento compartido con la famélica “memoria” actual: deslizamiento metonímico para hablarnos del vacío (del hambre) que provoca en el Yo lírico la ausencia de la amada. La personificación expande la añoranza atribuyendo una súplica a la tarde que la llora “en su delantal que aún sórdido / nos empieza a querer de oírnos tanto”: una ausencia poblada de voces y de nostalgia: imposible comer ahora, imposible “servirse de estas aves”.

Veamos ahora el poema LXI (327). Allí, el sujeto del enunciado ha vuelto a la casa paterna habitada tan sólo de recuerdos, pero cuya primera estrofa presenta la particularidad de tratarse de un cuarteto de endecasílabos de rima consonante, lo cual también remite a una tradición lírica, es decir, a una estética del pasado: “Esta noche descendo del caballo,/ ante la puerta de la casa, donde/ me despedí con el cantar del gallo./ Está cerrada y nadie me responde”. Después de señalar

que en el primer verso hay “caballo” y *encabalgamiento* entre el segundo y el tercero, todo el resto del poema –en que se manifiesta y constata el angustioso presente de la ausencia afectiva– carece de regularidad métrica y de rima como si, para acentuar el contraste entre el tiempo pasado y el actual, el poema participara de dos concepciones estéticas enfrentadas. Comparemos con otra de las estrofas que le siguen: “Dios en la paz foránea,/ estornuda, cual llamando también, el bruto;/ husmea, golpeando el empedrado. Luego duda/ relincha,/ orejea a viva oreja”. Acotemos que, antes de remitir a una prosopopeya, la humanización del animal es algo frecuente en las culturas originarias en las que existe una relación armónica de las personas con los demás seres vivos, así como con los frutos de la tierra.

### **3. Una orfandad desbordante**

El poema XXVIII (269) retoma el sentimiento de desarraigo y orfandad: “He almorzado solo ahora, y no he tenido/ madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,/ ni padre que, en el facundo ofertorio/ de los choclos, pregunte para su tardanza/ de imagen, por los broches mayores del sonido”. Es notorio el contraste entre el despojado presente y la evocación retrospectiva de la escena hogareña en la que los comestibles se aderezan con los gestos amables. Escena que posee un aura eucarística con su “facundo ofertorio” del maíz primordial de la cocina peruana, cuya sacralidad es la del pan compartido en comunidad, como si en la *sociabilidad* residiera lo sagrado. Las ausencias provocan que al *Yo* lírico le duelan “los cuchillos/ de esta mesa en todo el paladar” y que comer en soledad sea como comer tierra, “Cuando se ha quebrado el propio hogar,/ y el sírvete materno no sale de la/ tumba,/ la cocina a oscuras, la miseria del amor”. La soledad es la *miseria del amor* (perdido). Ante este sujeto poético atravesado por la carencia, Enrique Foffani concluye: “El cuerpo tríflico es el cuerpo *sin*: cuerpo enfermo, cuerpo encarcelado, cuerpo negado, cuerpo torturado, cuerpo no reconocido, es decir, cuerpo huérfano” (Foffani 144).

LXV (333): “Madre, me voy mañana a Santiago,/ a mojarme en tu bendición y en tu llanto”. Claro ejemplo de contaminación figurativa del discurso directo; no sólo los elementos materiales y los verbos que expresan acciones se ejercen sobre aspectos abstractos o simbólicos sino que, la omisión, le confiere a Santiago (de Chuco) un halo de sitio de peregrinación, a la vez que metátesis (trasposiciones) y metonimias impregnan a la madre de religiosidad, de un culto amoroso: “Me esperará tu arco de asombro,/ las tonsuradas columnas de tus ansias”, y dentro de ese *topos* sagrado se menciona al “sillón”, que ha permanecido en la familia por generaciones, “de dinástico cuero”, con el crujir de sus correas bajo las “nalgas tataranietas”. Como el Cristo, la madre es el templo donde la más profunda intimidad comulga: “Así, muerta inmortal./ Entre la columnata de tus

huesos/ que no puede caer ni a lloros,/ y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer/ ni un solo dedo suyo.// Así, muerta inmortal./ Así”. Pero permítasenos concluir enhebrando a este final apoteósico la estrofa de otro poema cercano, el LXVII (338): “Cuánta madre quedábase adentrada/ siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando/ el cuadro faltaba, y para lo que crecería/ al pie de ardua quebrada de mujer”.

Si la religión implica sustraer seres u objetos del uso mundano para transferirlos a una esfera separada, inasequible (Agamben: 98); esta trasposición lírica, sin ser profana, realiza lo opuesto al consagrar vínculos fraternos o actos vitales, cotidianos –como el trabajo– pero sin separarlos de la actividad comunal. En este sentido, y como un matiz singular dentro del proceso de secularización, podríamos hablar de un concepto más abierto e incluyente de lo sagrado en la poesía de Vallejo, porque no sólo desactiva los dispositivos de la separación, propios del dogma, sino que le reasigna una funcionalidad más accesible y pluralista a esa simbólica religiosa. De ahí que se constituya como antecedente insoslayable de la denominada “Teología de la liberación”, en tanto amalgama de sentimientos cristianos e ideología socialista; postura que en realidad toma o recupera de su ascendencia indígena, del legado del *Ayllu* andino.

El inventario de los trastrocamientos morfológicos es extenso. Pero, si bien el énfasis pareciera subrayar la materialidad del significante y, por ende, la opacidad del lenguaje como entidad autónoma, las experiencias más radicales de *Trilce* nunca cortan las amarras con el mundo, por el contrario, hurgan en él como si lo descubrieran o inventaran, lo interpelan desde nuevas perspectivas, lo formulan con el verbo de fuego de la creación. Aún en aquellos poemas más próximos al hermetismo, como el XXV (261), los neologismos y recursos eufónicos aluden a la conquista, al sometimiento del indígena y las penurias serranas: por eso Vallejo –en una cronología de la historia del arte– siempre estará a la vanguardia de la vanguardia. Estas “dificultades” semiológicas lejos de obrar en desmedro de otros poemas suyos, de carga referencial más directa, pareciera fortalecerlos, como si se complementaran mutuamente, como si en su poética hubieran verdes y floridos valles, bruscos precipicios y promontorios rocosos que sortear, pero todos formando parte del paisaje vallejiانو.

#### **4. La poesía frente a la guerra**

Pocos poetas han tenido un derrotero vital tan consecuente con su obra como Vallejo; muestra final e indeclinable fue su postrer –humano, demasiado humano– compromiso con la República española, como quedará inscrito para siempre en su poemario *España, aparta de mí este cáliz*, en el que la



pasión por la causa no le va a la zaga con la compleja riqueza poética forjada en *Trilce*. Nada más lejano a las posiciones dogmáticas o maniqueas. Veamos algunos ejemplos.

En el “Himno a los voluntarios de la República” (597), la coherencia del exordio se enrarece con la emotiva calificación “de huesos fidedignos”, o “cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía / mundial”. Se enrarece por el *extrañamiento*, por el énfasis expansivo que le otorga la expresión figurada. La compasión inunda al poema, lo conmociona al punto de trastocar su morfología acumulando versos sin un punto donde detenerse para tomar aliento. Ante la solidaridad de los hombres y mujeres de todo el mundo, que acuden a defender a la república española del golpe militar, el sujeto poético se estremece –al punto de afirmar que “humea ante mi tumba la alegría”– y los verbos se agolpan en sucesión caótica, porque la racionalidad ha perimido con el fascismo, ha sido bastardeada y resulta insuficiente para dar cuenta de tantos voluntarios humanos dispuestos a dar la vida por la causa de España. Por eso *corre, escribe, aplaude*, por eso, conmovido, no sabe qué hacer, dónde ponerse, por eso el verso se descoyunta y se desboca de puro sentimiento. No se dice algo *acerca de* la guerra, aquello *es* lenguaje devastado por la guerra (por procedimientos que emboscan, desestabilizan, desgarran la homogeneidad del discurso): la conflagración se adueña de la página, las palabras padecen en carne viva, fluyen desesperadas aún en el exhorto o en el homenaje. Por eso, se exalta, se hace grito, invocación, llamado; abandona los buenos modos de la “poesía culta” por el atajo asociativo, el fragmento imprevisible o el exabrupto de la oralidad. Pero, por otro lado, estas marcas del habla que inflaman el poema a la vez le imprimen una acción comunitaria –en tanto expresiones populares, dialógicas, compartidas– y la escritura, por cierto, permite fijarlas, testimoniar, dejar constancia de tanto crimen, tanto daño y dolor inabarcables.

Aquellos entrañables voluntarios eran la milicia del porvenir, los que mataban y morían por lograr un mundo más justo en el que “se amarán todos los hombres”, los que ofrendaron su sangre con pasión redentora: “¿Batallas? ¡No! Pasiones. Y pasiones precedidas / de dolores con rejas de esperanza, / de dolores de pueblos con esperanzas de hombres! / ¡Muerte y pasión de paz, las populares!”. Antes, la síntesis histórica; la elección democrática del 36 con el triunfo del Frente Popular que la derecha falangista no respetaría, conspirando en las sombras. Pero ni el caos ni la muerte ni el emotivo desborde menguan la imagen poética atada al ritmo o, mejor, impulsada al vuelo por su sonoridad: “Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera / y soberanamente pleno, circular, / cerró su natalicio con manos electivas; / arrastraban candado ya los déspotas / y en el candado, sus bacterias muertas...” (598).

La escritura de “Batallas” (605) ha sido fechada a partir de junio de 1937. Entre mayo y junio de ese año, Pablo Picasso pintó su monumental óleo “Guernica”, que denuncia el criminal bombardeo de la aviación nazi sobre la ciudad vasca –el objetivo fue el exterminio de la población civil descargando más de 30 toneladas de bombas incendiarias–. Por eso, luego del “hombre de estremadura” –nuevamente el registro privilegia el habla sobre la correcta ortografía– que ha tenido que dejar el arado para “padecer, / pelear por todos y pelear / para que el individuo sea un hombre [...]” (606), luego de dar cuenta de la asimetría del obrero y el campesino devenidos milicianos frente al poderío militar del ejército franquista con su aliado alemán: “en grupos de a uno, armados de hambre, en masas de a uno, / armados de pecho hasta la frente, / sin aviones, sin guerra, sin rencor, / el perder a la espalda [...]”; el poema recorre el mapa republicano diezmado por el fuego del fascismo hasta llegar a la ciudad agredida. “¡Tácitos defensores de Guernica! / ¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos, / que os eleváis, crecéis, / y llenáis de poderosos débiles el mundo!” (608). El sentido ético y fraterno de la causa de los débiles del mundo sólo puede ser expresado, una vez más, con la figura extrema del oxímoron. El poeta, que ha sido un ferviente colaborador de la República, viaja por última vez a España en julio de 1937 a un congreso internacional de escritores y visita varias ciudades, además del frente de batalla en Madrid. A su regreso a París concluye el poemario transido de emotiva admiración por la valiente resistencia, pero, también, de oscuros presagios por el desenlace del conflicto. Su primera edición fue hecha por los soldados republicanos, con una ilustración de Picasso.

III: “Solía escribir con su dedo grande en el aire: / «¡Viban los compañeros! Pedro Rojas», / de Miranda de Ebro, padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre, / padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes” (611). Se cuenta que Vallejo, mientras se encontraba recorriendo el frente republicano, vio un combatiente muerto que, entre sus objetos personales, tenía una cuchara y un mensaje manuscrito con faltas de ortografía. El poeta decide incorporar el texto conservando esos “errores” como un principio de realidad, como signo de pobreza lingüística al igual que los campesinos de “Gleba”, con su palabra *colgando* de un palo; respecto de la cuchara, era usual que los soldados llevaran consigo ese utensilio con el cual devoraban su ración durante la batalla. Más allá de la anécdota, la operación semiótica no sólo se solidariza y preserva el registro del miliciano caído a la manera de un testimonio y homenaje, sino que utiliza esa “falta ortográfica” como signo de otras faltas y carencias que el “execrable sistema” provoca en la sociedad. El poema no permite que el sacrificio del hombre sea en vano ni se olvide su martirio, rescata de la muerte al ferroviario junto a su cuchara: “¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!” (612).

Es el poema el que continúa escribiendo, junto a Pedro Rojas, “con su dedo grande en el aire: ¡Viban los compañeros!”. Es el poema el que recoge esa *be larga* –fuera de lugar, insubordinada–, la levanta y esgrime como un blasón, como un estandarte de resistencia prometeica: “¡Viban con esta b del buitre en las entrañas [...]!” (611).

Todas estas anomalías y transgresiones que desestabilizan la sintaxis y la gramática, esto es, *la legalidad de la lengua*, evidentemente actúan contra la transparencia del lenguaje y su sometimiento al referente y sus representaciones. Actúan, en suma, contra un sistema funcional al *statu quo*. Y aquí reside la gran diferencia entre esta poesía y la de “denuncia social” en la cual, a pesar de su semántica rebelde, se acatan y reproducen los niveles simbólicos y de significación instituidos. En cambio, poner en crisis esa sumisión del código, evidenciar su carácter instrumental alterando, saboteando sus mecanismos reproductivos tiene, como efecto principal, la interrupción de esa correspondencia con el mundo, y en esa ruptura de la lógica dependiente se manifiesta la fractura ética que implican la injusticia y el sufrimiento del hombre. De esta manera, el poema acciona y se proyecta como *una operación, un acontecimiento*, parafraseando a Alain Badiou, cuya verdad no se fundamenta en su coherencia o correlación con el universo simbólico sino en las inconsistencias que pone de manifiesto (2009: 76-81).

La muerte en la poesía de Vallejo conforma un motivo omnipresente desde diferentes enfoques a lo largo de toda su producción y, como ya lo señaláramos en otro lugar, el registro coloquial instala una pluralidad solidaria que crece a la par que disminuyen los ecos metafísicos (Lespada, 2018: 16). La personificación que se hace en el poema V de la “Imagen española de la muerte” es por demás singular, no sólo por los signos enfáticos de oralidad sino por el trato desaprensivo y la falta de respeto o consternación con que se la trata; no olvidemos que se está respondiendo a la concepción falangista de la muerte como depuradora de la humanidad –la muerte de los *otros*, por supuesto, de los que piensan distinto– como lo expresaban en sus consignas, ya lo vimos. “¡Ahí pasa! ¡Llamadla! ¡Es su costado! / ¡Ahí pasa la muerte por Irún: / sus pasos de acordeón, su palabrota, / su metro del tejido que te dije, / su gramo de aquel peso que he callado... ¡sí son ellos!” (617). Articulado al histórico drama, el sujeto poético percibe la amenaza: “Va buscándome en los rifles, / como que sabe bien dónde la venzo”. Es la muerte, el signo escatológico, repugnante del fascismo, “porque elabora su hígado la gota que te dije, camarada; / porque se come el alma del vecino”. El llamado es a seguirla “hasta el pie de los tanques enemigos, / que la muerte es un ser sido a la fuerza, / cuyo principio y fin llevo grabados / a la cabeza de mis ilusiones” (618). *Ser sido*: la feroz contradicción se refiere al “ser” del ente abstracto que se caracteriza por cancelar el presente

vital, por transformar al verbo de la existencia en un pretérito cerrado, ineluctable. Pero en la guerra todo es caótico e inestable y ni siquiera esta afirmación se mantiene, pronto aparece otra que la confronta y le niega entidad: “¡Llamadla! No es un ser, muerte violenta, / sino, apenas, lacónico suceso” (618).

Veamos qué sucede en un poema de estructura regular como “Masa” (632), cuya primera estrofa se presenta así: “Al fin de la batalla, / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: «No mueras, te amo tanto!» / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo”. Puesto que el combatiente ya ha “muerto” entendemos el gerundio en función de las expectativas de los vivos. Este último verso se repite en otras tres estrofas como respuesta inapelable a la creciente demanda hasta llegar al clamor de “millones de individuos”. Pero, a pesar de todo, el cadáver sigue *muriendo*. “Entonces, todos los hombre de la tierra / le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...” (633). Sólo cuando el número desaparece y ya no hay individualidad puesto que se trata de “todos los hombres de la tierra” –hipérbole que nos hace pensar en la *solidaridad humana* como cualidad antes que en una cantidad–, sólo entonces el cadáver puede vencer a la muerte. La masa humana sustituye a Dios –recordemos de “Los dados eternos” (183): “Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!”– y opera el milagro cuando nadie queda excluido. Se trata de una mirada utópica, existencial, futura o, mejor, fuera del tiempo, pero conmovedora como pocas. Solamente esa condición humana, que entendemos como el triunfo de la comunidad, puede encarnar en el mito y hacer que el compañero caído vuelva, como Lázaro, a la vida.

## **Epílogo**

James Higgins ha señalado que Vallejo busca transmitir su percepción de la realidad sin recurrir a modelos prefijados ni estereotipos pero también renegando de falsificarla mediante la elocuencia retórica. “Quisiera escribir con la oreja, transmitir la percepción directamente, sin los procesos intermediarios de pensamiento o de composición”, es decir, escribir con la escucha de su gente y con asociaciones sonoras, eludiendo a la racionalidad como factor distorsivo (Higgins: 10). En consonancia, Alberto Escobar advierte que esta exploración estilística abunda en procedimientos –enfáticos, iterativos, rítmicos– dirigidos a incorporar el habla natural al discurso poético y que esta experimentación obedecería a la búsqueda de convertir el lenguaje “en un filtro dialéctico de la realidad total” (Escobar: 224). En esta misma línea, Antonio Cornejo-Polar atribuye estos desbordes

expresivos a la irrupción de la oralidad, “como si la carga dramática del poema no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura” (222).

Humildemente, quiero sumarme a estas sabias reflexiones: se altera la sintaxis porque los sentimientos no soportan la sujeción de reglas, su carácter lineal y sucesivo. El verbo se hace grito, invocación, llamado; se abandonan los buenos modos de la “poesía culta” por el atajo asociativo, la frase imprevisible o el exabrupto coloquial. Accionar dialógico del habla que, paradójicamente, será fijado por la escritura para testimoniar acerca de tanta orfandad y dolor de los que sólo la poesía puede dar cuenta. Porque *Trilce* no fue otro experimento producto de la época en que la ruptura con las convenciones había sido puesta de moda por el Futurismo de Marinetti sino que, a la luz de su obra posterior, se trata del despliegue funcional de una herramienta expresiva forjada en la prueba y el error, en el desvío y el exceso, en el gesto del indio que acerca el oído a la Biblia para escuchar la “palabra de Dios” –Werner Herzog mediante–, en la expresión iconoclasta, en el “salvaje” que se adueña del arma del conquistador para esgrimirla contra él. Vallejo hace un uso impropio, único, del español; hace de ese lenguaje otra cosa, lo transforma en un organismo capaz de gesticular, de sofocarse, de amar –no de escribir sobre el amor–, de quedarse sin aliento, de morder las consonantes de pura rabia o impotencia ante la injusticia. Vallejo hizo que la escritura hablara, que rompiera su secuencia sintagmática. Inventó la escritura oral... y ya no la soltaría. Pero además, este “desborde”, esta articulación del habla con la escritura es un fenómeno plural, inclusivo, se compone de inflexiones de distintas procedencias, reúne gestos y tonos muy diversos, registros alejados en la lengua, enunciados disímiles que remiten a diferentes estratos sociales y culturales del uso lingüístico. El *Yo* lírico vallejiano siempre es y será un *Nosotros*.

## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor W. (1984). *Teoría Estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- \_\_\_\_\_ (2003). “Discurso sobre lírica y sociedad”. *Notas de literatura*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, Alain (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ballón Aguirre, Enrique (1979). “Para una definición de la escritura de Vallejo”. Prólogo a César Vallejo. *Poesía completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 9-77.
- Cornejo-Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Escobar, Alberto (1973). *Como leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor.

- Flores Heredia, Gladys (Ed. 2021). *Expediente Vallejo. Proceso penal contra el poeta César Vallejo* (3 tomos). Lima: Fondo editorial del poder judicial del Perú.
- Foffani, Enrique (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Heidegger, Martín (1973). "El origen de la obra de arte". En *Arte y poesía*. México: FCE.
- Higgins, James (1970). *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo XXI.
- Jitrik, Noé (1975) *Producción Literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kristeva, Julia (1981). "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético". En Lévi-Strauss, Claude. *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Lespada, Gustavo (2020). "La impronta andina en la poesía de César Vallejo". En *revista Zama* N° 12, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), pp. 113-122.
- \_\_\_\_\_ (2018). "Contra la muerte: Indagación de un motivo en la poesía de César Vallejo". En *Espergesia*, Revista de la Universidad César Vallejo, Trujillo (Perú). Vol. 5 Núm. 1, (11-23). <https://doi.org/10.18050/Rev.Espergesia.v5i1.1807>
- Mortara Garavelli, Bice (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Vallejo, César (2013). *Poesía completa*. (Edición de Ricardo González Vigil). Lima: Ediciones Copé.
- \_\_\_\_\_ (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul editores.