

JOSÉ LUIS CORAZÓN ARDURA

CÉSAR VALLEJO. LA CELDA DEL POEMA



CÉSAR VALLEJO.
LA CELDA DEL POEMA

César Vallejo. La celda del poema fue inicialmente la tesis doctoral de José Luis Corazón Ardura en el Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigida por el profesor José Manuel Cuesta Abad.



César Vallejo. La celda del poema

© José Luis Corazón Ardura

© De esta edición: Universidad del Azuay. Casa Editora, 2023

ISBN: 978-9942-645-19-7

e-ISBN: 987-9942-645-20-3

Cuidado de la edición: Cristóbal Zapata

Diseño y diagramación: Daniela Durán P.

Revisión y corrección: Silvia Ortiz Guerra

Libro arbitrado por pares: Víctor Coral, Cristóbal Zapata

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay, Cuenca del Ecuador

Imagen de portada: Patricio Palomeque, *Uno al Sur, entre Chiclayo y Trujillo*, fotografía digital, 2010

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga

Rector

Genoveva Malo Toral

Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni

Vicerrectora de investigaciones

Toa Tripaldi

Directora de la Casa Editora

JOSÉ LUIS CORAZÓN ARDURA

CÉSAR VALLEJO. LA CELDA DEL POEMA



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora

Nota del autor

ESTE ESCRITO es la edición revisada y definitiva de lo que fue una tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid, basada en una lectura de la obra de César Vallejo antes de su partida hacia Europa. Fue dirigida por José Manuel Cuesta Abad con quien aún aprendemos del silencio que une la literatura entre la poesía y la prosa. Me gustaría agradecer a Tomás Albaladejo, Alejandra Aventín, Maria Josep Balsach, Xavier Bassas Vila, Fernando Castro Flórez y Fernando R. de la Flor por sus atentas observaciones.

Agradezco a la Universidad del Azuay su interés en publicar un texto que ha recibido la mejor atención editorial de Toa Tripaldi, y por sus diferentes aportaciones a Silvia Ortiz Guerra, Dany Durán, Patricio Palomeque y Víctor Coral. Estoy contento de que Cristóbal Zapata quiera hacer de mí un escritor americano y significa mucho personalmente que esta incursión en los límites de lo poético esté vinculada a mi experiencia en ese espacio vivencial que aparece en Cuenca y Ecuador.

Imma Prieto sabe que el tiempo que llevamos juntos auspicia el espacio feliz donde compartir algo por venir: aquí y ahora.

Calabria, 1 de septiembre de 2023

Índice

Introducción	11
1. El poeta por venir	31
La reivindicación de la crítica	
Una modernidad romántica	
2. El sol funeral	65
Una divinidad mortal	
La distancia divina	
Desde un ateísmo poético	
El poeta deícida	
3. El poema como distopía	113
La orfandad vigilante	
La cárcel de la literatura	
El cuarto de los poetas	
Consolación de la poesía	
4. La escritura y el mal sueño	168
De la justicia poética	
Entre el vértigo y la nada	
Bibliografía	198

No tengo pasado ni futuro

CÉSAR VALLEJO

Introducción

Continúa, ignorado
por la región atea
y nada crea
el dios cansado

EGUREN

PARECIERA QUE de la escritura de César Vallejo no quedara sino la impropia ruina de la interpretación. Una experiencia literaria destinada a ser indecible a través de una exigencia que se abre en un mundo sólo dable como prueba de una ausencia. El espacio literario del poeta asediando el lenguaje y las pruebas de la distancia con un dios enfermizo y enfermo, cerrado a su cauto trato con la palabra, relatan una trágica ironía: los libros que publicara en su juventud configuran su obra principal. Un hecho que distingue su particular escritura realizada en el Perú de principios del siglo XX, cuando abre y clausura un lugar poético de la literatura de la modernidad. Este periodo inicial de su obra (1915-1923), en el umbral abierto por la aparición de *El Romanticismo en la poesía castellana*, *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Escalas* y *Fabla salvaje*, es el espacio donde vamos a circunscribirnos. Porque podemos considerar que la posibilidad de encontrar muros, paredes y cuartos en su literatura llegue a hacernos partícipes de un sentido enigmático de una

metáfora aparentemente negativa y difusa capaz de cuestionar la interpretación de la palabra a la hora de establecer cuáles son los límites de la celda del poema y el espacio de lo poético: los límites del poema como límites de lenguaje. Un sentido que la poesía vallejiana destina a quedar separada de sí. Esta condición absoluta de su escritura impone una aparente y desastrosa experiencia para los lectores. Se alcanza el escepticismo ante una literatura otorgada precisamente en la huida poética del poema, en la salida poemática de una poesía condenada a la absolución. Por eso debió considerar seriamente la imposibilidad de su traducción. Su primer libro está dedicado a un tema intempestivo como la relevancia del Romanticismo en la poesía castellana, un texto destinado a la obtención del grado de bachiller donde Vallejo va a iniciarse en el espacio de la teoría literaria como un crítico idealista que busca en la trascendencia una escritura de combate y rebelión. Y constataremos que muchas de las claves futuras pueden rastrearse en este breve texto inicial desde una escritura que dará paso a la inmersión poética considerada como algo subyacente a cualquier expresión artística y que no debía ser muy celebrada ya por las aspiraciones estéticas modernistas o vanguardistas coetáneas.

Podemos decir que Vallejo era un realista decadente dedicado a la exploración técnica literaria de principios del siglo XX, optando por un alambicamiento verbalmente profuso en conceptos líricos que conducen a una rara interpretación de la literatura debida a su peculiar trato con el lenguaje. Así, desde el primero de sus dos libros de poesía anunciaba, a la manera de un redivivo Zaratustra, la llegada de un nuevo modo poético anclado en la ausencia y en el sentimiento de ser repudiado por la divinidad. El escritor apare-

ce como el extraño rechazado por Dios, golpeado por todos y por todo, en esa irónica lírica de la expulsión de una vida consciente de la parte mortal, con nostálgicas ansias en la oscuridad, lamentando el vaciamiento del tiempo en el espejismo de lo divino. Como encogido de hombros, propone una serie de ideas poéticas que son necesariamente enlazables a una determinada experiencia del mundo cancelado por lo absurdo, bordeando el nihilismo, pero sin caer en la tentación desesperada, constante, que atraviesan sus libros, a pesar de *las ganas de quedarse anclado en este verso!* («Los anillos fatigados», *Los heraldos negros*). Quien afirma haber nacido un día que Dios estuvo enfermo y grave es, radicalmente, alguien que proviene de un mundo más clásico y pesante de lo que aparenta. La peculiaridad casi gongorina del verso vallejiano, en el sentido de conciliar la inteligencia literaria con la historia del poema, es una querencia profundamente barroca, es poeta de ingenio. El pretendido vanguardismo señalado en su poesía no es más que el trato subjetivo de quien conoce las argucias del ritmo y la luz de la prosa del día. Pero *Trilce* vendrá a confabular contra ese Dios identificado en el sol de la distancia y el alejamiento, capitulando con la tradición castellana y americana. En el eclipse del verbo y el nombre, de los números y los seres, realizará una transformación literaria vinculada a la experiencia metafórica de la cárcel del poema.

En esa oscura continuidad lírica de sus iniciales libros de poesía hasta su obra póstuma aparece *Escalas*, una escritura melografiada que parte de la experiencia del encerramiento, en un sentido hospitalario apropiado a la locura, vinculado a la introversión y cerramiento del mundo. Si a partir de la escritura vallejiana se ha subrayado la importancia de la experiencia del doble y del extraño,

también es considerable la distancia con la que parece conversar con aquello de lo que se separa, bien sea la propia tierra, la tradición histórica y biográfica o la literatura europea. Porque es extraño que muchos de los términos que han dado lugar a las poéticas actuales de la literatura tengan en su obra una presencia anticipadora. Esa ternura propia del miedo que ronda es la misma que ha trazado en sus relatos. La dulzura que cambia la escala de la poesía donde se habla con un interlocutor ausente es una personificación mortal poética. Entonces, ¿por qué comenzaría desde una perspectiva teórica postromántica un análisis de la poesía castellana? ¿Cómo debe comprenderse la religiosidad de su concepción vital? ¿Qué espacio convoca un libro tan extraño como *Trilce*, palabra que no quiere decir nada, pero capaz de arruinar cualquier capacidad interpretativa? ¿Ha quedado el poema como una prueba de su reclusión final?

Entonces, su escritura deviene póstuma y no termina, como en posterior destierro. Porque hemos de constatar la exigua atención que ha provocado su escritura en los estudios literarios españoles, después de cien años de cumplirse su nacimiento o al celebrar el centenario de *Trilce*. Más cuanto, a pesar de la radicalidad peruana del poeta, su escritura ya universal no sea únicamente renovadora de la literatura americana. Esta extrañeza revela más que un resto técnico. La voz de los poemas comparece como un discurso con algo ausente. Y todo comienza iluminado por un sol lejano y frío como un dios que, a pesar de estar presente, se antoja capaz de golpear como si de su fuerza dependiera la del poeta. *Quiero escribir, pero me sale espuma. Los heraldos negros* anuncian esta muerte de la luz, un eclipse que no ignora el frío del deseo insatisfecho, el escalofrío y el viento del ala de la locura en un espacio de nervios

claramente angustioso y hermético. El encerrado en la sombra celebra con emoción, influido por la posibilidad de pensar un Dios enfermo, aún transfigurado en el poeta. Esta tríada de poesía, divinidad y distancia no debe ser confundida sino con la unidad de lo que muere y sólo puede ser recuperada partiendo de un abandono consciente.

En Vallejo no hay paisaje, ni mito, ni naturaleza, ni noche estrellada, ni amor al hogar. Hay una rememoración de todo ello, hay una carencia continuada, hay lo inquietante. Un monólogo interior con los muertos, desde su aislamiento biográfico, del aula a la cárcel, entre la casa y el café, de la mina a la zona de embarque. Un maestro de escuela, un agrimensor del lenguaje, entendiendo la poesía a través de las rejas, al otro lado de una idea futura y consoladora del verso. Un poeta que realmente no escribió más que para domeñar la efervescencia.

Sorprende que a pesar de la contribución de Vallejo a una lírica generalmente logocéntrica, apenas dejara referencias sobre su propia máquina de escritura. En el caso de su estilo, se dirige hacia lo presente como si hubiera desaparecido. El tono y el ritmo se entrecortan, no por un instinto de realismo exacerbado que quisiera detener el instante, como si el mismo tiempo de manera pregnante quedara fijado en el poema o debido a una traslaticia legibilidad de cada palabra. Se trataría de otorgar a la lírica vallejiana su valor destructivo y pesante, su valor al enfrentarse al odio divino, una escritura condicionada por la fatalidad del verbo, la fragosidad sinuosa de la palabra recobrada, el abandono del adjetivo innecesario. La memoria es el eje central de su escritura cuando su experiencia del tiempo aparece en el desquiciamiento, no sólo del propio

idioma, sino de la propia realidad. Lo que redime es precisamente su alejamiento metafísico porque el lenguaje vallejiano requiere quedar en una pétrea levedad, como la voz a la que dirige palabras enfermizas que hablan a una divinidad imperfecta y por venir. Es la repetición de los números y de los seres, sin pretender siquiera acariciar la idea de conformar una geometría universal. Es la suma de los recuerdos provenientes de una experiencia pasada, sin dejar de resonar la bulla modernista anterior, la muerte que comienza de forma quevedesca en lágrimas y excrementos, imponiendo *en la línea mortal de equilibrio* («I», *Trilce*) una erótica simbólica de punzado orgasmo.

Estruendo mudo, silencio compartido, sin nadie frente al espejo o tras el cristal. Esta ilegibilidad del poema, debida a una imprecisión poética, es paradójicamente cuestión de oralidad, verbosidad y elocuencia. Aunque repite hasta el cansancio su inocencia en esta celda, ¿quién tropieza por afuera? («LVIII», *Trilce*). Quizá pueda creerse que *Trilce* es lo que ocurre a quien acude hasta la costa conocida, aún sin haber partido, de vuelta: («Y la península párase/ por la espalda, abozaleada, impertérrita» («I», *Trilce*), «Temo que me quede algún flanco seco» («LXXVII», *Trilce*). El caso es que el poeta no publicó ningún libro poético después de su viaje a París en una simbólica travesía hacia Europa. Este silencio moderno debe tener alguna razón vinculada tanto a la experiencia de una escritura decididamente ahogada como a una imperiosa necesidad de no dejar nada sobre los hombros y los costados del poeta y del poema. Esa solución está dada en lo que ha quedado en sus poemas postergados: «Murió mi eternidad y estoy velándola» («La violencia de las horas», *Poemas póstumos*) A pesar de todo, en la versión fac-

similar puede comprobarse cómo había escrito a máquina antes de ser tachado ese verso que la muerte se había producido «ayer, a las doce del día». Un espíritu burlón y vampírico detenido como el sol va apagándose, cuando su cénit tiene lugar en la oscuridad de un umbral. El sol poniente con el que caracterizó Baudelaire al *dandy* de la modernidad puede ayudar a comprender el estado decadentista de su escritura, ya que su particular formalismo no deja de ser un modernismo extemporáneo. No queremos decir que codiciara la esperanza de estetizar el mundo, en el sentido de otorgar a la escritura una cualidad capaz de revelar oscuras intuiciones, sino que mantiene una pose frente a los movimientos literarios, ofreciendo su escritura como acta de resistencia ante la decadencia de un mundo que declina. Es cuestión de modernidad literaria y estética. *La juventud literaria de España y América carece en estos momentos de maestros* («Estado de la literatura española», *Favorables París Poema*). Si como señalara Antenor Orrego en el prólogo a la primera edición de *Trilce* (1922), Vallejo estaba ya *destripando los muñecos de la retórica*, también es cierto que señalaba que su poesía estaba orientada a un determinado tratamiento del ser y de la existencia. Como se ha recordado, la relación de poesía y ser estaba ya indicada en este breve, pero valioso texto, sorprendentemente eludido en las posteriores ediciones trilceanas, anunciando algo que sería repetido posteriormente, creando espacios para presentar uno de los elementos centrales de una poética de la modernidad. Esta extraña conciliación de metafísica y literatura, cuyo origen se remontaría más allá de Mallarmé, se dirige a comprender qué le queda a la poesía que viene. Porque es precisamente esa recuperación del poema como resto lo que anuncia una vuelta más a la alteridad

de la palabra. Una modernidad lírica que también anunciaba con una rápida declaración posterior acerca de su escritura: «Mi Reino es de este mundo, pero también del otro» («La responsabilidad del escritor», *Artículos completos*, ed. Jorge Puccinelli). Entonces, bien pudiera considerarse el valor proyectivo de su poesía, su fascinante capacidad para desarrollar su propia muerte poética:

Yo he sentido eso algunas veces. En aquello que hago mejor, me siento arrebatado de mí, es decir, de mi personalidad corriente y cotidiana, estoy enajenado de mí mismo, como si una fuerza extraña me dictara lo que escribo, a veces siento, como si recordara algo que hubiese olvidado. Y ¡cosa paradójica! —a la vez que me siento enajenado— siento, sin embargo, que en esos momentos soy verdaderamente yo mismo, sé que allí está mi ser auténtico y soy profundamente feliz. Si uno pudiera prolongar ese estado indefinidamente ya no necesitaría ningún sustituto de la felicidad (Antenor Orrego, *Mi encuentro con César Vallejo*, 92).

Extraña consecuencia derivada de la aceptación de un destino que, en el caso de su escritura, se antoja poco dada al azar y al arrobamiento, sin presente ni futuro, como describe en una de sus cartas desde París. Por otra parte, ese estímulo autodestructivo señala también hacia otros lugares importantes de su lírica. El poeta trata de destruir el ego literario. Aunque sepamos que es él quien dicta, hay una extraña sensación de que ya no estaba ahí. Esos sustantivos elementales en movimiento son prueba del desasimiento frente a un realismo de corte místico. El único misterio que concede su presencia es la posibilidad abierta en la rememoración del abandono. Así, deben matizarse esas aspiraciones escolares que pudieran llevarle a ser caracterizado como poeta que muestra diacrónicamente la historia de la literatura de una manera tragicómica,

como modernista, parnasiano, simbolista, vanguardista, o lo que es peor y desubicado, surrealista.

Vallejo es difícil de clasificar porque en ese movimiento vertiginoso de una escritura moderna y postromántica, común a los movimientos estéticos de vanguardia, se mantiene abocado al rechazo y a una lasitud elegida a través de un bosque de símbolos que proviene, de algún modo, desde sus iniciales poemas de su periodo más bohemio, del paraíso artificial y de la nocturnidad pavorosa que ofrece la divinidad: «Porque antes de la Droga, que es hostia hecha de Ciencia,/ está la hostia, Droga hecha de Providencia;/ y antes de no ser nada ser lágrima y sufrir...» («Encaje de fiebre», *Primeras composiciones*, ed. Antonio Merino), «como un sol funeral, lúgubres vinos» («Ascuas», *Primeras composiciones*), «La noche es una copa de mal» («La copa negra», *Los heraldos negros*), «bebo, ayuno, ab-/ sorbo heroína para la pena» («LVII», *Trilce*), «Quise entonces fumar. Necesitaba alivio para mi crisis nerviosa. Encamineme al ginké de Chale, que estaba cerca» («Cera», *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino) Se trataría de no permanecer mucho tiempo en un malditismo bohemio, sino en partir desde una nueva sensibilidad la comprensión de la lírica vallejana como un ejemplo notable de modernidad heterodoxa. Es su ironía frente a aquellos escritores que pretenden haber realizado grandes cambios en la poesía, ignorando que son cuestiones que en Europa eran conocidas a finales del siglo XIX. Este sentido de lo nuevo alcanza en su poesía la prueba de un desfondamiento. Vallejo no está dispuesto a dejar lo poético en aras de un golpe de suerte, ni al azar. *Trilce* bien puede ser un libro maldito, pero no de un modo espontáneo. No pensamos que su escritura sea fruto de un desarrollo

simplemente intuitivo o inspirado. Existen claves para comprender la importancia en su lírica de la eliminación, la corrección y la negatividad propia de una escritura literaria notablemente formal.

Esa oscuridad pertenece a una tradición que no oculta la violencia al lenguaje literario, consciente de que la máquina de escritura ha quedado definitivamente subsumida en una celda cuyas paredes, menos clareadas de lo que aparentan, señalan hacia lo que pasa en los límites estrechos de los versos que componen sus poemas. Vallejo fue condenado críticamente en sus inicios al adolecer de algún extraño mal que le llevaba a considerar el enlazamiento del amor y de la muerte. Sin duda, referentes clásicos que encontró al pretender exponer toda una materia poética, tan evanescente como transitiva, capaz de considerar la importancia del recuerdo en el poema y en la misma prisión donde ha conseguido establecer pautas importantes desde el interior de una lírica profundamente melancólica. No una depresión, sino una quebradura poética. El apestado, el desesperado, el terrorista, el apaleado, como fue considerado alguna vez en su vida, era una busca que le condujo a no saber si era posible salir de la palabra o del poema. Angosto cuarto de rechazo y sombra. Debemos señalar que la iconoclasia invertida en su poesía es distinta a cualquier otra práctica que cancele la idea de representación. Vallejo no debía ser muy favorable a una proyección imaginaria, carente de intenciones miméticas o sentimentales, ni a seguir el camino estrecho de la imagen creacionista porque su escritura abrupta parte del estrecho contacto con la aparición del recuerdo. A pesar de reconocer que *el hombre está lejos de mí* (carta a Óscar Imaña, 2 de agosto de 1918, *Correspondencia completa*, ed. Jesús Cabel).

Así, pues, el loco, contra lo que pudiera creerse, no se entrega a la locura totalmente, sino que parte su sensibilidad casi por igual entre esa vocación predominante de su vida y cualquiera otra esfera vital. El loco no pone mucho oriente en esto, ni demasiado ocaso en aquello. Tentados estamos de atribuirle el meridiano de las cosas, el terrible justo medio metafísico («La locura en el arte», *Artículos y crónicas completos I*, 527).

La locura poética puede que sea una cuestión relevante para comprender la introversión de la escritura de Vallejo. Entendida como una invocación con la que hubiera de ponerse en contacto alrededor de lo inmundo, resulta más importante la conciencia de estar de pie ante el muro. Al menos eso puede observarse en la serie paralela de *Escalas*. Decimos que esa dulzura triste que se ha pretendido otorgar a la palabra *trilce*, históricamente no recibió otro nombre que melancolía, pero hasta la tristeza tiene un final en su ascenso. *Escalas*, cuyo título revela, de nuevo, el gusto por dejar las explicaciones en blanco y, por otra parte, la dificultad de conocer qué ocurre con sus títulos, finalmente es una suma de extraños relatos, cuya primera parte titulada «Cuneiformes» ya habla de su capacidad por buscar un origen de escritura adecuado a continuar en el espacio cerrado de los muros. Como relevante es la exposición de otro término central de su poética, una cuestión de justicia ante la seguridad de quedar preso en las paredes de lo escrito, como alguien que presencia a intervalos su propia muerte.

La experiencia de la escritura vallejana conduce a un cierto sentimiento de extrañeza ante la culpa y el abandono. Además, la coincidencia de amor y muerte contra espacio y tiempo devuelven al silencioso estatismo de la espera. Es la apertura temporal que conduce a ponerse ante el muro, pero aún hay espacio para relatar

ese instante: «Se baña el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de mi pecho. El rebufo me quema. De pronto la sed aciagamente ensahara mi garganta y me devora las entrañas...» («Muro Este», *Escalas*). En esta presencia del que muere no se trata de establecer una mera cuestión fantasmagórica, a pesar de ese ambiente donde todos los que hablan parecen estar muertos, cuando el relato no es más que lo que no suele aparecer dicho, al reiterar la presencia de la madre ausente, escondiendo la palabra profética en la muerte de lo poético que atraviesa toda su escritura en su huida. Porque, ¿qué hay más allá de la vida y la muerte? Posiblemente la vuelta al hogar como el que vuelve a ver a la madre esperando en el umbral como un espectro, transformando la realidad del miedo como si fuera una situación imposible, sólo presentable desde una lógica onírica y literariamente realista.

«Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta» («Liberación», *Escalas*). La verdad es que no sólo hay continuidad entre este libro y *Trilce* y *Los heraldos negros*. Hay un importante detalle en decir en un escrito que está construyendo que se encuentra corrigiendo un libro en un libro. O que transmita que se escuchan los sonidos de la imprenta de la cárcel. Consideremos que un vigilante asedia los escritos de Vallejo y su nombre es César. En esos años mantenía su nombre completo, Abraham, o simplemente la letra inicial. Aun sabiendo que alguien escucha sus pasos, el desdoblamiento entre la poesía y la prosa no queda indiferente ante el hecho de que la estancia en la cárcel fuera uno de los temas centrales de este periodo. Extraña coincidencia: la aparición de estos dos libros en un taller de la penitenciaría. Vallejo, como desequilibrado, en la misma forma que los sentidos del

loco parecen haber enfermado, alcanza un habla salvaje que todo tiene de hermético. Esta es la parte política en este periodo que alcanza no sólo a su poesía, sino a su prosa. Política porque además de estar erigida en el suelo de la ciudad frente a una naturaleza muerta, en la piedra del muro de la palabra, es el resultado de la acción de un condenado. La escritura en la cárcel no cancela una experiencia poética en las razones que su poesía ha ordenado para borrar el pasado por escrito. Una cuadratura del símbolo que tiene su eje en la muerte de la escritura, a través de la propia vida del poeta, precisamente porque su herencia poética ha conducido a optar por la palabra –más que por la idea– como material de lenguaje, siendo consciente de que el poema ya no puede establecerse en el florilegio verbalista. A partir de esa concatenación sintáctica, construir y ordenar la vivencia de lo muerto. Ahí todo Vallejo es futuro, alcanzando el meridiano equilibrio de la soledad. Su poesía es una defensa de la vitalidad ante la enfermedad, un aceptable epicureísmo que no vacilaba ante la presencia de la muerte proclamada en su máxima plenitud. El resto de sus libros es una consolación de la escritura impresa en los talleres de la penitenciaría, una absolución de la poesía que ya desde un principio consideraba la lentitud con la que el sol moría en relación con el final del canto. Justamente en *El Romanticismo en la poesía castellana* (1954) utilizó un fragmento de José Martí para caracterizar al poeta romántico de manera irónica bajo el tópico maldito de la modernidad:

Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra; y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras, ¡qué golpes en el cerebro!, ¡qué susto en el

pecho!, ¡qué demanda lo que no viene!, ¡qué no saber lo que se desea!, ¡qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba! (44).

Si bien es cierto que una de las características del poeta romántico es precisamente su apariencia impoética, hemos de señalar que parece encontrarse en una extraña sintonía con una pesantez que requiere de apoyo. Son las bajadas del caballo en el umbral de la casa, la retirada hacia las piedras en una suerte de estética del flanco filosa y abrupta, y lo que queda es el cansancio y la posibilidad de encontrar la quietud ensimismada en el abandono de la muerte. José María Eguren había considerado la inacción de lo divino al hablar del cansancio de un dios casi mortal, idea presente con constancia en la poética de Vallejo: «He soñado una fuga» («Medialuz», *Los heraldos negros*). Lo que habita es la presencia muda de la muerte irrazonable, mientras el autor queda encerrado en lo que no escribe. Porque comparece una ausencia intermitente donde la imagen inspirada en la pobreza queda ligada a una poética del anochecer y del dolor. El abandonado por todos bajo el sol lúgubre resulta ser el propio Dios identificado en el poeta. Es el ocaso desde el inicio, la consecuente adhesión a un espacio de renuncia que identifica con el juego de unos dados que son materia simbólica destinada a desaparecer: «Dios mío, y esta noche sorda, oscura,/ ya no podrás jugar, porque la Tierra/ a fuerza de rodar, así tan dura,/ es un dado roído y ya redondo/ que no puede parar sino en un hueco,/ en el hueco de inmensa sepultura» («Los dados eternos», *Los heraldos negros*). Un poético sarcófago en que terminará convirtiendo el poema en la cuaternidad, donde no hay más que un brillo melancólico. Títulos que otorga simbólicamente a sus escritos con una

nostalgia que incluye en sí la dulzura de la tristeza. Parado en una roca, recostado en la escritura, vistiendo un abrigo oscuro, abandonando casi definitivamente el poema como una piedra simbólica, siendo parco en alegorías. La cuestión debe dirigirse a buscar en su escritura aquellas repeticiones causantes de tanta extrañeza. Esta clara inapetencia capaz de erradicar de manera tajante el lenguaje más fácil conduce a encontrar en el vértigo las razonables causas de una pérdida de lo literario. Esta es probablemente su busca del *límite poemático*, una pobreza reluciente que debe quedar enmarcada en una libertad amenazada por la verbosidad. Su discrepancia con el mundo imaginario contribuye a que pueda detectarse una fuerte orientación realista, pero no en un sentido que comprenda lo poético como una lamentación que reclamara otro orden, sino todo lo contrario. En su escritura pueden mostrarse claramente sus aversiones, sus ironías y su labor de barrido de toda referencia literaria. Esa parodia frente a los grandes poetas hispanoamericanos es la prueba de su filiación poética. Si es sabido que ocultaba sus lecturas a sus cercanos, podemos adelantar que la lírica francesa del siglo XIX fuera una piedra importante donde descansar.

Estas relaciones pronto se oscurecen, como si la literatura más importante se encontrara en ese recuerdo. Son las declaraciones atrabiliarias de sus posteriores artículos periodísticos al año 1923, donde ya criticaba abiertamente a las pretendidas vanguardias. Son los reconocidos resbalones dadaístas, la furiosa aversión futurista o su autopsia del surrealismo como movimiento literario. Ciertamente es que se ha hablado de su posición mallarmeana o sus inclinaciones hacia el modernismo, la aspiración sentimental o la bohemia juvenil, cuando su poesía juvenil adolece. Lo incuestionable

es que a través de los rincones de este periodo inicial y final de su labor como escritor nada adivina ni las palabras que vienen, ni la costumbre fatalista de andar por los trapecios. Esto es lo absoluto que encuentra su escritura. La pobreza como prueba de una gravedad que debe trasladarse a la oralidad, sin ser oráculo esotérico. El idealismo y la lluvia constante el día de la muerte, la noche del ausente, el hecho de celebrar el amor cerca del cementerio, hacen de la escritura de Vallejo un espacio de reflexión sobre la ruina y el abandono, sobre una trascendencia absoluta imposible, en el hiato que separa las palabras de su fácil presencia. Para eso quedan los poetas en tiempos de penuria, para dejar constancia de la inmovilidad ante el umbral: «No entremos. Me da miedo este favor/ de tornar por minutos, por puentes volados./ Yo no avanzo, señor dulce,/ recuerdo valeroso, triste/ esqueleto cantor» («XXVII», *Trilce*)

El nihilismo inspirado en Jean Paul o Hölderlin que dio lugar a una lectura unidireccional de la muerte de Dios es, en el caso de su poética, una clave importante para comprender su escritura acerca de lo que queda antes y después de una enfermedad. Porque comprender el escepticismo poético desde la perspectiva de su lírica va a conducir a una destrucción ligada a la metafísica que no es propiamente el nihilismo ortodoxo sino el espacio frontal de la inacción. Al confundir los verbos con las palabras no lo hace con una intención anuladora o negativa, sino que actualiza el pasado en el presente, a pesar de su rechazo a la posterior escritura poemática y a su capacidad para hablar de un dios cansado, enfermo y grave que tiene lugar en su escritura. Su poesía permanece cercada en esa relación con el nombre para pensar el tiempo, una lírica amorosa notablemente erótica bajo una inspiración religiosa. A la hora

de crear espacios donde lo divino se aparta aparece esta distancia destructora donde sólo queda espacio para dar cuenta de un mundo que arde, mostrando que los valores poéticos recobran realmente una posición escrita. Es el caso del calor y de la sed transcritos y borrosos en el momento de la tachadura. Es el momento donde el lugar de la escritura y lo poético coinciden borrándose en lo no nombrado, cuando su poética parece concluir en esa falta de decir: «Si al menos el calor (_____Mejor/ no digo nada)» («XXXII», *Trilce*).

La memoria de la ausencia comparece siempre de modo triste. Es el caso de la vinculación del lenguaje archipiélago que pudiera relacionarse con la poesía de René Char, el meridiano del paso de Celan, el absurdo esperar del agrimensor kafkiano, la angustia de Beckett en los cuartos que tienen una clara anticipación en su escritura. A pesar de la importancia de la corrección y la apariencia estacionaria de los poemas, Vallejo sabe mostrar que la destrucción está pasando y que aún se encuentra de conversación con sus muertos. Como continua es la referencia a la melancolía, cerca de la mortaja y del mar. El sol helado es más que una descripción del estado crítico de su escritura, como la piedra señala los títulos en la sombra. Esa extraña partida encuentra su sitio en la poética comprendida como una configuración de lo que ya no pertenece al mundo porque el sepulcro quedó vacío en su adumbramiento: «Ni ese bueno del Sol que, al morirse de gusto,/ lo desposta todo para distribuirlo/ entre las sombras, el pródigo,/ ni él me esperaría a la otra banda./ Ni los demás que paran sólo/ entrando y saliendo» («XXXIV», *Trilce*).

La literatura se constituye en aporía frente al mundo abierto posponiendo las razones de su existencia. Sin dejar de desaparecer, el poeta se dejó fotografiar en París recostado en una piedra con pose melancólica. La referencia doble al dios enfermo, la piedra y los hombros sosteniendo un libro, mirando hacia el suelo en actitud contemplativa, acertaría a presentarle como alguien que está de despedida. Es así en el caso del periodo cerrado por su travesía hacia una Europa de hombres *guillermosecundarios*, por el silencio y rechazo en torno a su escritura, como reconocerá en la conocida carta enviada desde París a Luis Alberto Sánchez en 1927: «Aun cuando se me han solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrita: no publicar nada, mientras ello no obedezca a una entrañable voluntad mía, tan entrañable como extraliteraria».

El caso es que no deja mucho espacio, como decimos, ni a la metáfora, ni a la imagen, ni a la escritura. O mejor, habría que valorar que se trata de un periodo de silencio que responde a un rechazo que va a corresponder a un tiempo donde apenas publicará nada literario en vida a excepción de algunos poemas póstumos como los que componen *España, aparta de mí este cáliz*. Este silencio puede comprenderse como una tentativa relacionada con este reboamiento alcanzado por la escritura de *Trilce*, la destrucción llevada hasta un límite estético donde por afuera permanece la poesía como una retirada melancólica. Como escribiera Albert Samain, «lo mismo que en un patio de hospicio o de prisión,/ el aire es quieto y de una contenida tristeza;/ y las hojas doradas, cuando llega a su hora,/ caen, como recuerdos, lentas, sobre la hierba» («Otoño», *La poesía francesa moderna*, antología de Enrique Díez-Canedo y

Fernando Fortún, trad. Juan Ramón Jiménez, 1913), Vallejo afirma el tiempo de pesadilla en la escritura. Frente a un sentimentalismo del cual huyera constantemente, la opción dialéctica propia de su orientación futura quedó en un espumante intervalo entre lo absurdo, lo religioso o la invocación a través de lo sensible.

También se ha señalado la dificultad de comprensión ante su literatura y se ha tratado de mostrar que era una especie de vate del dolor. Vallejo sabe la indigencia del lenguaje y conoce las posibilidades abiertas por un tratamiento verbalista de lo poético, pero también es consciente de su peligro, bajo los espacios subterráneos del miedo y el silencio. La pobreza y el peligro son conceptos poéticos importantes para considerar la modernidad de una lírica. Una vertiginosa experiencia del recuerdo como concepto central para comprender una escritura sin pretender conducirnos a una simple otredad producida por la inexistencia de algo unitario, manteniendo una posición paradójica donde los adjetivos comienzan a verbalizar, los nombres a ignorar y el vocabulario a olvidar. Es la referencia a la propia memoria uno de los aportes más importantes de su escritura. Como es significativa la asunción de Vallejo por la importancia del verbo, lo que debemos exponer es cómo comprende el sentido de esta acción en la piedra, el tiempo, el dolor, el sentimiento, el pensamiento, la palabra, la escritura del poema, una pedrada, para luego desaparecer. Esta armonía establecida por el escritor reclama una interpretación que considere la relevante transformación escrita de lo real tanto en el poema como en sus relatos.

Habrà que comprender cuál es el argumento de una poética que muestra la existencia de un dios dotado de tiempo cuyo es-

pacio está en los oscuros rincones de una celda. Como repetimos, debemos atender a esa posible lejanía o distancia con el hogar porque el dramatismo conduce a la angustia: el origen inasible de su poesía está en la ausencia. Es un sol helado. Una disonante tensión del *pathos* vallejiano reclama no separarse de una escritura que confirma el valor y la modernidad de una poética de lo inhóspito. Este momento absoluto como lectores entre ruinas quiere mostrar la dificultad de interpretar su obra, confirmando que hubo un sol tenebroso en la coincidencia de su poesía y su prosa.

1. El poeta por venir

La reivindicación de la crítica

LA ESCRITURA de Vallejo comienza con un estudio tópico sobre la posibilidad romántica de la poesía española, encaminado a la postulación de un examen crítico de la literatura castellana. Partiendo de un cierto espíritu de combate y denuncia vendrá a realizar un examen que no permanecía ajeno a las propuestas que desde la literatura peruana habrían iniciado las ideas sobre el romanticismo anárquico de Manuel González Prada o el modernismo decadentista de Abraham Valdelomar, escritores que tuvieron un importante ascendiente en la trayectoria de Vallejo, sobre todo a la hora de mostrar su admiración y una lectura cuidada de sus textos literarios. En realidad, *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915) es una breve tesina donde podemos apreciar el interés que el poeta mostraba por sus predecesores europeos, probando que sus inicios en la literatura no eran estrictamente poéticos, sino críticos¹. No sorprende que su primer libro fuera una reivindicación de

¹ César Vallejo, *El Romanticismo en la poesía castellana* (Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, Lima, 1954) (1ª. ed., Tipografía Olaya, Trujillo, 1915). El libro fue presentado en la Universidad de Trujillo, habiendo sido reeditado en distintas ocasiones hasta hoy.

sus propias raíces literarias, más cuando su apuesta se dirige a la exposición particular de las ideas que articularán su conocimiento de la literatura. El caso es que en ese comienzo aparece una suerte de compendio de la modernidad relacionada con el establecimiento de su configuración literaria y crítica en el seno de una poética. ¿Qué ha conducido a comenzar su texto reivindicando la práctica de la crítica? Como veremos, de alguna manera oscilará hacia presupuestos teóricos que serán comprobables en su literatura futura. ¿Qué sentido le ofrece la crítica como instrumento capaz de proporcionar un conocimiento de carácter científico, positivista y casi estructural de la poesía castellana desde Perú? Sin duda, la invocación de una capacidad de juicio ante el hecho literario que parta de un modelo propio. Una noción correctora del ideal que ha de consentir en proporcionar un valor íntimo por encima de lo afectivo y lo emocional que suele caracterizar a lo lírico en aras de una valoración elevada de trascendencia espiritual. A pesar de las ideas que llevaron a incluir en su ideario al Romanticismo como un modelo normativo estricto y profundo, Vallejo acepta que la aparición de la crítica estaba inextricablemente unida a una concepción europeísta del hecho literario². Crítico con la misma Ilustración con

² Posteriormente, en el artículo titulado «Contra el secreto profesional (A propósito de Pablo Abril de Vivero)», publicado en la revista *Varietades* (Lima, 7 de mayo de 1927), Vallejo señala cómo los aportes americanos a la poesía eran reconocibles en la literatura europea con anterioridad: 1. La nueva ortografía se imponía en Europa desde 1900. 2. La caligrafía era un postulado europeo desde Juan de la Cruz hasta Apollinaire. 3. Los nuevos asuntos eran conocidos por los futuristas, por ejemplo. 4. Las nuevas imágenes en poesía eran ya conocidas desde Mallarmé hasta los surrealistas. 5. Las nuevas imágenes en el arte surgieron en el siglo XIX hasta llegar al cubismo. 6. Los aportes de la ciencia dan una nueva concepción cosmológica. 7. El nuevo sentimiento político tenía su origen en Tolstoi.

la que parece comenzar la historia de la Estética como consecuencia de su espíritu preceptivo, apuesta por una consideración de la crítica en un sentido plenamente positivista. Se trata de partir de una conciencia crítica y científica dirigida hacia una psicología del arte capaz de orientar el estudio de las ciencias y las artes hacia una filosofía de vida que no desplazara su sentido autónomo, donde la literatura surge desde una crítica del conocimiento.

En este texto inicial de su escritura, Vallejo ofrecerá una busca del origen del Romanticismo en la influencia de Taine. La raza, el medio o el momento de aparición de lo poético serán los elementos principales que le lleven a considerar la presencia de un típico espíritu de lo español asociado a la génesis de lo romántico. Mantiene que es el alejamiento de España de la tradición europea hasta el siglo XVIII la causa de su efecto mínimo en la literatura de la modernidad. A pesar de postular que esa crisis literaria española se debe a un moderado cansancio, podemos apreciar que en estos años de formación no se muestre justamente unido al fervor de una política progresista, sino todo lo contrario. No hay aún rastro de su inmersión en la literatura indigenista, ni aparecen posiciones políticas que pudieran adscribirle a una posición política marxista, a pesar de su participación en grupos como *El Norte* o su contacto con personalidades que acabarían fundando el partido político de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), como Raúl Haya de la Torre. Vallejo puede considerarse como un defen-

Todas estas aseveraciones están relacionadas con la crítica negativa que Vallejo realiza sobre un texto de Jean Cocteau titulado *El secreto profesional*. Ver César Vallejo. *Artículos y crónicas completos*, ed. Jorge Puccinelli (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), 421-422.

sor enérgico de posiciones hispanistas, en el sentido de concebir como rasgos negativos, entre otros, la presencia de lo bárbaro en el castellano³. Así, afirmará la importancia de la «gloriosa cruzada de religión y patriotismo», «la lucha contra la invasión árabe» o «el descubrimiento de América», como características propias del carácter español. Tópicos que le llevarán a idealizar la presencia de una sangre latina, las especulaciones filosóficas o una sublimidad artística que condujeron al imperio español a una hipotética superioridad intelectual desconocida. Vallejo señala que tuvo un final provocado por la debilidad frente a otros poderes surgidos de la esterilidad, la ascensión y el seguro abatimiento de los pueblos españoles frente a la fuerza de un pensamiento meridional.

¿Cuáles son, a su juicio, las características propias del pensamiento lírico romántico español, a pesar de su espíritu decadente? En primer lugar, un *desbocado vuelo de fantasía* propiciado por la poesía de Fray Luis de León o Calderón de la Barca. También, la *asombrosa sensibilidad* proyectada por la meditación dolorosa, un perenne hastío de la vida, la conciencia del destino o la presencia de un consuelo insuficiente. Además, la capacidad de unir pasión y

³ Antenor Orrego se refería a estas influencias iniciales en un simposio dedicado a Vallejo en Argentina en 1959: «Vallejo se acercó a mí trayéndome un cuaderno de poesías [...] Allí me percaté de las extensas lecturas de Vallejo, en secreto, por su cuenta, de toda la literatura del Siglo de Oro, y que se proyectaban, más atrás todavía, a Gonzalo de Berceo y el Arcipreste. Eran, en realidad, estas composiciones una imitación magníficamente hecha de la poesía española, y así se explican esos giros netamente castizos que se encuentran en *Trilce*. En esas composiciones, lo recuerdo perfectamente, había imitaciones de Quevedo, bueno, y de Tirso de Molina y de otros poetas españoles [...]», en Gustavo Alfredo Jácome, *Estudios estilísticos en la poesía de César Vallejo* (Editorial Casa de Cultura Ecuatoriana, Quito, 1988), 89.

arte a través de un espíritu altanero u orgulloso, o la influencia arábiga que otorgara a la poesía un espacio de dignidad, amor y fervor religioso que contribuyera a la creación de obras formalmente bellas, con líneas fuertes y proporciones grandiosas. Al final, la unión del carácter idealista propio de Quijote y el pesimismo oscuro de Espronceda. En esta visión tópica, Vallejo afirma que la presencia de lo racial ha tenido lugar gracias a sus efectos fantasiosos en la *psique* española. Es la presencia de lo melancólico y el refinamiento sentimental, la concepción del amor honrado y la violencia de la sangre, una mística fanática donde la belleza formal y la sonoridad del idioma español condujeran a un *continuum* romántico propiamente hispánico, distinguido del resto de movimientos europeos.

En realidad, nada hace pensar que se encuentre bajo los auspicios de una lírica modernista americana. A pesar de que en sus poemas iniciales comprobaremos que no hay nada que pudiera llevarle a encontrarse en un espacio fuera de lo tradicional, como cuando pasa a explicar la importancia del medio partiendo de una concepción biologicista de la geografía ibérica, llegando a afirmar que España «puede considerarse como la India del continente europeo». Estos aspectos débiles del trabajo vallejiano continúan al referirse a la belleza natural del paisaje español: «De ahí que acordando esta influencia a la predisposición fantaseadora de la raza, dé por resultado el caluroso arrobamiento de la mente, la fuerza instintiva de la mente, la fuerza instintiva hacia las lucubraciones del ensueño y los infinitos viajes por el país de la pura fantasía».

Lo que sorprende de este texto es que llegue desde Perú bajo la autoría de un joven estudiante que aún no ha publicado ningún libro de poesía. Si en esta primera parte de su texto no podemos más que

observar un lamentable artificio, más fortuna tendrá a la hora de exponer cuestiones que afectan directamente a la poesía moderna y a considerar que Vallejo pueda ser ubicado en el seno de la transformación que llevará a la literatura y a la escritura a una compleja crisis paulatina propia de nuestra modernidad. En cualquier caso, sí que podemos indicar otras cuestiones que afectan directamente a este caso particular de extrañamiento poético. Señalará la importancia de la creación basada en una intuición del futuro, la capacidad visionaria o ese destino remoto al que parece dirigir una poética metafísica basada en el recuerdo y en la añoranza, previendo lo que sucederá en su escritura futura: «una fuerte poesía metafísica es hija de esta potencia imaginativa, una poesía toda hecha de nostalgia, de añoranza por lo que se contempla en sueños y falta en la realidad, una poesía cuyo rasgo sincrético es el tema del pasado y el eterno problema del futuro». Sin duda, como reconoce, el sentimiento trágico que está en el interior de la poética del Romanticismo proviene de dos importantes claves para comprender la lírica de la modernidad: un hastío inspirado en Schopenhauer y la presencia de una pobreza ante la apariencia del amor. Esta es una de las claves que se han señalado con insistencia a la hora de caracterizar una escritura sumida en la nostalgia y en la falta de correspondencia a partir de la representación de una pobreza lingüística ante el mundo. Y es aquí cuando muestra el centro de sus ideas acerca del Romanticismo de la poesía castellana, la posibilidad de que provenga de la libertad del carácter español, inspirado por la revolución filosófica que condujo al final de la Ilustración. En resumen, Vallejo ofrece una extensa lista de características tópicas que, reiteramos, no dejan de ser una influencia desafortunada en nuestra opinión,

al ser estructuradas desde presupuestos en nada vinculados a una hermenéutica literaria.

Por otra parte, enumerará otras claves importantes como el amor a la naturaleza, el misterio del mundo, la relación entre la belleza natural y el espíritu, la presencia del espíritu filosófico, la unión de fantasía, metafísica y teología, la sutileza y la fecundidad, la libre inspiración, el individualismo y la noción de libertad, el patriotismo, la superstición religiosa, el pesimismo existencial, la capacidad emotiva de la pasión, la culminación de lo lírico en una ternura exquisita. Precisamente, estos elementos constituyen los tópicos que irá derruyendo a través de su escritura poética inminente. En este texto, Vallejo muestra una idea clave para comprender que, sintéticamente, el Romanticismo español proviene también de la influencia de la poesía italiana, inglesa, alemana o francesa: «El Romanticismo no es sólo producto de España, sino también del gran caudal de ideas que le ha venido de las mentalidades de otros países europeos». Si la influencia de la poesía italiana viene, en su opinión, de la importancia de las traducciones de Dante o Petrarca, la influencia de lo alegórico o la unión de la pasión y el dolor en la belleza, mayor relevancia tendrá la inserción de presupuestos amorosos y mortales: «Pero como los sentidos en el hombre se sublevan en contra de aquel género de virtudes e idealidades puras, entonces surgen las luchas en el mundo interno, las batallas corazón adentro, luchas que deben ser vividas por las musas donde quiera que se encuentren: en la cámara de los reyes o en la choza de los míseros». Este sentimiento de combate es lo que propiciará que postule a lo largo de su trayectoria como escritor una marcada aspiración por rebelarse ante presupuestos más objetivistas, plena-

mente imbuido en una estética individualista: «siendo cada hombre el fondo mismo de la poesía, la inspiración es personal, subjetiva, porque en cada canto va ya una esperanza y una pena, ya una dicha y un desengaño, ya una sonrisa y una lágrima».

A continuación, pasará a detallar el influjo de la Inglaterra literaria más acorde con su ideario poético. Si a Shakespeare le debemos el análisis filosófico y la inserción del crimen pasional, la traición o la ambición, también es cierta la aparición del amor puro, la generosidad o el altruismo. La influencia de Milton se basa en la incorporación del cristianismo, contrastando con la obra de Walter Scott, limitada al sentimiento de la naturaleza y al patriotismo. En Byron encuentra el pesimismo, el desengaño, la tristeza y la inspiración. Como vemos, habla de un idealismo más cercano a la tradicional visión superficial de lo romántico que a una reflexión sobre la poesía como tal. En el caso de la influencia alemana, sitúa a Goethe y Schiller en el centro de un pensamiento plenamente filosófico y metafísico, donde coadyuvan el paisaje neblinoso y el espíritu nocturnal y pavoroso. En esa mezcla fáustica de los géneros, aparece el sentimiento de un ideal al que ha de conducirse, no sólo la poesía, sino gran parte de la literatura tardorromántica. Seguramente sea menor la influencia francesa como revelan sus ideas acerca de la importancia de un protorromántico como André Chénier o en el caso de Chateaubriand señalando la influencia schlegeliana a través de Madame de Staël hasta España, junto a la poesía de Lamartine, Victor Hugo o Alfred de Musset. Lo que sí podemos constatar es que Vallejo sigue otorgando una gran relevancia a la influencia de la raza: «La ley de la herencia y de la transmisión a través de la sangre de una determinada psicología

étnica, aun cuando tan discutida y hasta despreciada en los actuales tiempos, es sin duda un hecho».

¿Cuál es para Vallejo el estado de la poesía española antes del Romanticismo? Señalando que el fin de su grandeza llegó con Calderón, el siglo XVIII mostraría la decadencia literaria como señal de una crisis económica, política y social habitual en España que conduciría a buscar en Francia un nuevo impulso creador. En esa resistencia frente al exterior, Vallejo sitúa ese cambio importante en la literatura española que debía buscar una nueva vía, de otra manera, a través de la historia: «en consecuencia, pues, aquella poesía no correspondiendo a los horizontes nuevos que se abrían al espíritu humano, tenía necesariamente que morir para dar paso a otra orientación artística, producto del estado de la raza, el medio y el momento histórico».

La segunda parte de *El Romanticismo en la poesía castellana* lleva como subtítulo «Crítica del Romanticismo». Si, como decíamos, una de las claves de este texto era establecer la crítica de una manera científica, más importante es considerar que Vallejo quería ubicarla «ocupando el sitio que le corresponde en la literatura». No sorprende que comience haciendo una autocrítica, sin dar una definición puntual de lo que significa lo romántico, pero pasando a describir quiénes son, en su opinión, los más relevantes poetas españoles y cuáles son sus características. A Quintana corresponde la reunión de una filosofía positivista junto a la ensoñación sombría, mostrando el «relieve personal en la actividad del mundo». Esta vinculación de lo lírico y lo subjetivo es uno de los lugares poéticos para considerar, según Vallejo, lo romántico. Así, introduce la obra de otros escritores hispanoamericanos como José María de Here-

dia, quien parece seguir a Byron a través de lo lóbrego y lo oscuro para mostrar que si hay algo importante para codificar el Romanticismo es su adscripción a la libertad o a la renovación del estilo, indicando que lo poético es producto de la situación social del siglo: «El estilo, pues en poesía, es la imagen del hombre interno proyectada por el paisaje variable del motivo de inspiración; y los hombres del siglo XIX siendo diferentes de los tiempos anteriores, necesitaron otras formas de procedimiento literario». Espronceda es considerado como el prototipo más importante porque parece anticiparse al futuro de una manera naturalista:

A la vista de sus versos que se hunden en el alma del lector como fantásticas lágrimas de sombra y amargura, que horadan al cielo tranquilo de la fe, como crepitantes ascuas de todo un pueblo, de toda una época acaso, que se estremece en las llamas torturantes de una filosofía pesimista hasta el escepticismo; a la vista de sus versos, vemos que en él se cumple de una manera amplia y definitiva la doctrina romántica (43).

Si para el bachiller Vallejo, las condiciones emotivas de lo romántico oscilan entre lo personalista, lo subjetivo y lo sincero, hay que señalar que también consideraba la importancia recobrada por la situación inestable de los poetas en la modernidad, en el mismo seno de un romanticismo de inspiración latina. Considerando la poesía de Espronceda superior a la de Byron, no duda en rescatarle desde el retiro y la distancia, como un ejercicio de protesta, sumido en el diabólico mundo de la quimera, arrastrado por el espíritu de la rebelión. Otorgará una gran importancia a *El diablo mundo* por encima de las leyendas aplicadas a la literatura popular de parte de Zorrilla o Tirso de Molina, por ejemplo. Cabe mencionar que considera el drama de Zorrilla como el de mayor influencia en la poesía

latinoamericana, donde señalará como verdaderamente romántica a Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Después, pasará a dar cuenta de la influencia del Romanticismo en Perú, considerando la importancia del humor y la ironía en poetas como Felipe Pardo y Aliaga, Carlos Augusto Salaverry o José Arnaldo Márquez⁴. También, descubriendo la importancia primera de la emoción sobre la idea, donde lo más notable pareciera ser una cierta musicalidad y la presencia de un ritmo oportuno proveniente de las palabras que componen un verso. Entre otros, señalará la obra de Luis Benjamín Cisneros o José Santos Chocano. Pero más relevante será la defensa que realiza brevemente como colofón, despidiéndose de una tradición basada en la imitación, observando que la lectura y emulación de literaturas extranjeras no debe ser una simple copia fiel, sino un añadido proveniente de una personalidad precisa. Por otra parte, concluirá este breve estudio haciendo referencia a la supuesta inutilidad intempestiva de la literatura. Al contrario, considera que es simplemente un rechazo mayor del arte, debido a la falta de educación, objetivo al que parece haber destinado un trabajo escolar capaz de anhelar la difusión de la cultura acompañada de un desarrollo social más amplio.

Una modernidad romántica

Paradójicamente, Vallejo ha eludido hablar de los poetas románticos. A pesar del conocimiento de su lectura de la antología de Díez-Canedo sobre la poesía francesa moderna, no se menciona

⁴ Por ejemplo, la influencia del romanticismo español en Felipe Pardo y Aliaga es clara. Hacia 1821 realizó sus estudios con Alberto Lista en el Colegio San Mateo de Madrid, ingresando, posteriormente, en la conocida Academia del Mirto, junto a Espronceda y Ventura de la Vega.

ni a Baudelaire, ni a Rimbaud, ni a Mallarmé⁵. No hay mención de parnasianos o simbolistas, apenas se considera la importancia del Modernismo hispanoamericano, como si no hubiera mayores aportaciones a una literatura romántica, ni siquiera Rubén Darío o la presencia crítica de Larra, nada que reclame una apuesta importante desde el idioma castellano⁶. Por otra parte, en su estudio podemos concretar, ciertamente, un hecho insólito, ¿por qué la distancia de los estudios vallejanos con este primer libro dedicado a la crítica literaria ha oscurecido de alguna manera las influencias del propio Vallejo?⁷

Si aquí no hay lugar para tratar el fenómeno romántico español desde una perspectiva temática, sí que podemos mostrar la impron-

⁵ VVAA, *La poesía francesa moderna. Los precursores, los parnasianos, los maestros del simbolismo, los simbolistas, los poetas nuevos*, antología ordenada y anotada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún (Renacimiento, Madrid, 1913).

⁶ Rubén Darío exponía su programa modernista señalando su carácter crítico: «La elevación y demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretando entre tomados moldes de hierro», Rubén Darío, *Obras completas* (Madrid, 1950-53), t. II, 19-20.

⁷ André Coyné dedica un mínimo párrafo a este texto en *César Vallejo*, Nueva Visión, 1968, 18. No es el caso del texto titulado «Cuando Vallejo se volvió Vallejo» que, a pesar de su brevedad, viene a confirmar que precisamente una de las críticas que dirigirá Vallejo a los modernistas es su antirromanticismo. Ver César Vallejo: la escritura y lo real, ed. Nadine Ly (Ediciones de la Torre, Madrid, 1988), 18-22. En el caso de Américo Ferrari en *El universo poético de César Vallejo* (Monte Ávila, Caracas, 1972), se menciona con tibieza. Pedro Aullón de Haro dedicó un texto a este estudio, pero se publicó con algunos errores de edición, ver «Las ideas teórico-literarias de Vallejo», *Homenaje a César Vallejo, Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. II, Madrid, 873-896.

ta que debió tener para el escritor su conocimiento en su trayectoria literaria. No se trata de considerarle como postromántico en un ejercicio de presentismo rechazable, pero bien se puede estudiar su escritura desde la adecuación e importancia de ciertos aspectos románticos en sus incipientes libros poéticos. Si bien, en *Los heraldos negros*, la presencia del yo íntimo es apreciable desde la nostalgia y el hastío, veremos cómo *Trilce* estará destinado a romper con una tradición de marcado carácter expresivo para desembocar en una crisis lingüística de mayor alcance. En cualquier caso, es plenamente romántica la vinculación de *poesía y crítica*, no sólo desde la perspectiva subjetiva vallejiiana. Si realizar un examen de la crítica en el Romanticismo está fuera del alcance de nuestro ensayo, no podemos soslayar la importancia que poseerá en su actitud distante la presencia de un espíritu fuertemente crítico, tanto desde la propia creación literaria, como a la hora de mostrar un estilo propio. Es cierto que apenas hay marcas acerca de los poetas o lecturas que pudieron influirle, aunque puedan probarse las huellas.

Insistimos en que hablamos de un texto juvenil y su potencia literaria no permanece ajena a valiosas ideas estéticas que han ido configurando la presencia de la teoría literaria desde los inicios del siglo XX. En esa dirección, la idea central consiste en presentar un breve estudio de un tema que no pareciera tener una tradición relevante dentro de los estudios literarios hispanoamericanos⁸. Hay que

⁸ Emilio Carilla, *El Romanticismo en la América Hispánica* (Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975), 3ª. ed. rev. y amp. El autor viene a subrayar la importancia que tuvo el movimiento literario romántico en relación con la situación de independencia política vivida en la mayor parte de países sudamericanos durante el siglo XIX, situando la influencia europea en 1830. Con mayor elasticidad sitúa su final en el inicio del Modernismo, a pesar de incluir a

señalar la importancia otorgada a la imaginación, la influencia del sueño o la razón creadora. También, la seguridad de Vallejo cuando relaciona la presencia del espíritu del tiempo. En un sentido crítico, hemos de señalar que no existe un origen claro del Romanticismo, ni expone qué sentido tiene esta palabra. Sin nombrar a Novalis, ni pensar en la influencia anglosajona de Coleridge o Wordsworth o siquiera una breve cita sobre el *Sturm und Drang*. Por olvido o desconocimiento, tampoco hace referencia a la relación que, por ejemplo, pudieran mantener a través de noches lúgubres Edward Young o un escritor como José Cadalso, dicho sea de paso, quien erradamente no siempre ha sido considerado como un romántico, sino un simple precursor⁹.

A pesar de que existiera un Romanticismo hispánico particular, Vallejo simplemente se dedica a realizar un breve listado de escritores, como si de una crítica literaria se tratara, inspirada, en gran medida, en la autoridad de Menéndez Pelayo y la *Historia de las Ideas Estéticas*¹⁰. Para nosotros, de mayor relevancia, sería adscribirle tres características vehiculares que han señalado en torno al Romanticismo: la presencia de una *crítica* acorde con lo *poético*, el inexorable *hastío* decadente y un padecimiento íntimo *religioso*.

Rubén Darío, Manuel González Palma o José María Eguren como últimos románticos. Como veremos, conviene resaltar la importante influencia que tendría este último sobre Vallejo.

⁹ Russel P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España* (Gredos, Madrid, 1974).

¹⁰ En este texto, Vallejo recibe la influencia de algunos argumentos de Menéndez Pelayo acerca del Romanticismo. Para una selección importante de sus escritos relacionados con este tema. Ver Hans Juretschke, *Menéndez Pelayo y el Romanticismo* (Editora Nacional, Madrid, 1956).

Queremos decir que en su literatura se redefinen ciertas claves románticas para comprender cómo va a devenir toda la insurrección literaria de las vanguardias del siglo XX desde su separada escritura. A pesar de la discusión existente desde principios del siglo XX en torno a los orígenes del Romanticismo español, sigue el planteamiento conservador que abogaría por defender la idea de una España netamente romántica desde antes del Siglo de Oro, incluso. Si bien todas estas ideas son matizables, el magisterio de estas opiniones vino de la mano de los seguidores de Menéndez Pelayo, como en el caso de Allison Peers. Otras lecturas conocidas en disputa fueron las realizadas por Juan Luis Alborg, Vicente Lloréns o Russell P. Sebold, quienes incidirían más aún en qué corresponde al Romanticismo literario propiamente español y qué a lo legendario. A juzgar por las ideas de Vallejo, cabe situarle en estos inicios juveniles dentro de una órbita tradicionalista, no solamente conservadora, sino nacionalista, a pesar de que también rescatara la influencia de la fantasía, la subjetividad o la reivindicación libertaria.

En el caso de la restitución romántica de la literatura peruana podemos consentir en que *El Romanticismo en la poesía castellana* trata de volver a presentar un problema historiográfico y literario importante para la teoría literaria hispanoamericana, pero sin interpretarlo de manera rigurosa. Baste señalar que su interés en el Romanticismo está en el origen de su poética de una forma más estética y conceptual que en relación con planteamientos nacionalistas o políticos que correspondieran a lo plenamente tradicional¹¹. En ese

¹¹ Para una revisión historiográfica del Romanticismo hispano y la disparidad de los argumentos esgrimidos convendría comparar *El Romanticismo español*, Ricardo Navas Ruiz (Cátedra, Madrid, 1990), 4ª. ed., 13-63 y Vicente Lloréns, *El*

sentido, cabe señalar la suerte de relación entre lo romántico y lo moderno, porque no consideramos que permitan una concepción estrictamente historiográfica, sino que son momentos que aparecen puntualmente en el periodo crítico de la modernidad. Siendo más precisos, el Romanticismo aparece en momentos de modernización a través de un requerimiento de la actualidad en detrimento de una concepción basada únicamente en la busca de una leyenda originaria que estuviese en el origen de todo. Este afán por contribuir al fomento de la educación y el conocimiento es lo que le condujo a presentar ante un tribunal universitario un texto de características propias orientado a la reivindicación de lo romántico:

Ha sido, pues, el romanticismo esencia del arte nuestro. Aunque se diga que hay una indudable tonalidad clásica en Garcilaso, en Chocano, en González Prada, en Palma, yo creo precisamente, lo contrario. Garcilaso con su fervor recordatorio y su nostalgia penetrante; Chocano con su individualismo y su confesionalismo; Palma con su inspiración, su época y su forma; Prada por el élan mismo de su obra, son definitivamente románticos. Si algo uniforma la literatura americana es el acento romántico: desde Garcilaso hasta César A. Vallejo, aquí, en el Perú; desde Bernal Díaz del Castillo y Sor Juana Inés, Sarmiento e Isaacs, hasta Vasconcelos y Jorge Luis Borges [...] Vallejo, formidable poeta, grande y fuerte, ahí está con su angustia de hogar abandonado, sus “sírmete”, y sus “dos caminos blancos, curvos”, y sus nostalgias familiares –pocas veces imperiales– agudizadas por un romanticismo, libre de la declamación, pero no del confesionalismo¹².

Romanticismo español (Castalia, Madrid, 1989). También, Philip W. Silver, *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, trad. José Luis Gil Aristu (Cátedra, Madrid, 1996).

¹² Luis Alberto Sánchez, *Se han sublevado los indios*, La Opinión Nacional, Lima, 1928, 19-35.

Este lugar de modernidad reclama pensar que la aparición de la crítica durante el Romanticismo fue debida a una interpretación poliédrica del conocimiento de la obra de arte debidamente trasladada a la forma de un juicio, convocando una nueva sensibilidad capaz de orientar la reflexión estética literaria. El interés que llevaría a Vallejo a reivindicar el Romanticismo de las letras castellanas cabe relacionarlo con la modernidad de su lírica, pero también con su oscuro bagaje de lecturas, extrañamente ocultado por sí mismo y del que apenas existirán citas de importancia¹³. Lo que sí es cierto es la dependencia de la poesía y la crítica, cuando «estalla entonces el movimiento de autonomía romántica en el arte, y se levanta, como lógica consecuencia, la Crítica ocupando el sitio que le corresponde en la literatura»¹⁴. Cuestiones de la modernidad que Mallarmé vendría a resumir en una frase terminal para la crítica y para el verso, a pesar de lo poético: «*Le poète moderne est un critique avant tout*» [«El poeta moderno es un crítico ante todo»], porque en su escritura, a pesar de la poesía, podemos mostrar que existen modos de nombrar, eliminar, resguardar o incomodar mediante una posición completamente asumida como estilo inicial, conducente a un inevitable extrañamiento ante el arte de la crítica. Exilio al

¹³ «Desde entonces la crítica artística ha dejado de ser el ligero análisis de las formas y la observación más o menos incompleta de una determinada manera de la técnica, para convertirse en el juicio amplio y profundo, resultado de una visión científica hecha a través de un prisma, de cuyas múltiples facetas, concurren en armoniosa teoría, muchas luces a una alta y vigorosa conclusión. Queremos decir con esto, que el crítico es hoy el maestro que corrige, el cincel que lima las obras de otras actividades, pero que corrige y lima conforme a los modelos que, a fuerza de un ansioso trabajo de perfeccionamiento, ha logrado obtener como ideales» (Vallejo, *El Romanticismo en la poesía castellana*, 9).

¹⁴ Vallejo, *El Romanticismo en la poesía castellana*, 11.

que estuvo destinado como defensor de una posición misteriosa, no sólo como condenado a una exigencia autoimpuesta desde el encerramiento imposible, sino como poeta que buscó en la tentación rechazadora de la divinidad el velo de la palabra irrealizable. Benjamin señala esta participación mística a la hora de otorgar una importancia elogiosa a la crítica por parte de los primeros románticos alemanes. Una herencia kantiana que abundara en el carácter absoluto cerrado y cercado de una circunspección capacitada y preparada para volver sus pasos sobre cualquier conclusión, en una posición que reconociera, de algún modo, su propia incapacidad ante el esfuerzo imperfecto de su definición última.

Si la crítica es el conocimiento particular de la obra de arte, ¿cómo exponer un conocimiento aplicable a lo poético, y más allá, a la propia escritura separándose de sí misma? ¿Qué nombre otorgar a una síntesis teórica y práctica de la poesía cuando es precisamente lo más alejado de lo irreal? ¿Es, al fin, la *crítica poética* una expresión desgastada? ¿Cómo corresponder, si fuera necesaria la separación, lo poético y lo crítico? Como señala Benjamin a propósito de Novalis, ese reflexionar es ya romantizar:

A este respecto, ésta [la tarea de la crítica] no debe hacer otra cosa que descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus encubiertas intenciones. En el sentido de la obra misma, esto es, en su reflexión, deberá ir por tanto más allá de la misma, hacerla absoluta. Está claro que, para los románticos la crítica es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su consumación. En tal sentido promovieron una crítica poética, superando la diferencia entre crítica y poesía y afirmando: «La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea él mismo una obra de arte [...] como exposición de

la necesaria impresión en su devenir [...], no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte» [*Lyceum*, F. Schlegel]¹⁵.

Pero es que, además, siguiendo a Vallejo, de lo que trata la crítica es de educar en la lectura, manteniendo que, como sugiere Benjamin esa crítica conduce hacia una obra absoluta y separada: el deslumbramiento ante la emergencia de una idea¹⁶. Ese último rayo antes del anochecer emplaza a una consideración esteticista. La actitud de Vallejo cabe unirla a la recreación de un dandismo de corte decadente y tardío, nada barroco ni afectado, una herencia consuetudinaria del romanticismo final, como mostrará en su actitud ante la muerte o la ebriedad de heraldos negros que anunciarán prontamente su desavenencia con la justicia poética, su alejamiento de una religiosidad fatua, el rechazo de los mitos paganos que habían configurado buena parte del modernismo incipiente. Si el dandismo es cosa de exilio literario, a pesar de la separación tradicional auspiciada por Baudelaire al afirmar la importancia del poeta y el *dandy*, entre estos dos órdenes estéticos habita una relación de extraordinaria fugacidad. Cuestiones románticas que vienen a situar la modernidad de una pose provocada por el contraste individualista entre lo observado y lo cumplido. En el caso del joven Vallejo será más que la continuación de una bohemia iniciada en Trujillo, después en Lima, por algunos escritores y poetas que influyen en su formación en este periodo¹⁷. Se ha considerado que el

¹⁵ Walter Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán», *Obras*, libro I, vol. 1 (Abada Editores, Madrid, 2006), 70.

¹⁶ Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán», 118.

¹⁷ En uno de los escasos estudios dedicados específicamente a la bohemia limeña entre 1911 y 1922, en relación al dandismo literario, aparece Vallejo de una

caso del dandismo ha de vincularse a una efectividad estética y literaria, pero no suele indicarse que lo que diferencia a unos y a otros suele estar en su modo de aparecer y mostrarse como escritores o poetas. Sin duda, su imagen siempre concilia la inercia de una mirada perdida a una pesantez propia de aquel que oscila entre la gravedad y la elevación hacia otro espacio. En casi todas las imágenes del poeta aparecen *anillos fatigados* portando un bastón del cual no debía separarse, a juzgar por los testimonios, el ya épico traje de marcado luto por la actualidad. La imagen de Baudelaire es conocida. La hegeliana relación entre arte, filosofía y religión conduce a considerar qué tipo de modernidad acucia al hombre rebelde¹⁸. La cuestión del heroísmo en esta vida moderna es que ya no trata de provocar con un efectismo chusco. La actualidad requiere que el dandismo se repliegue hacia lugares que nada tienen que ver con el café o el hipódromo, sino que pertenece a una bohemia ciertamente menos ocupada en el ocio que en la vindicación de otras formas de

manera discreta. Con todo, bien puede situarse al poeta como continuador de estos distintos tipos literarios. Ver Mónica Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, ed. Beatriz Viterbo (Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2006).

¹⁸ La función del dandismo con relación al poeta es una de las ideas centrales del estudio dedicado a Baudelaire por Sartre, señalando la importancia que tuvo en toda la tradición antinaturalista literaria del siglo XIX, desde Baudelaire a Huysmans, pasando por Mallarmé. En cualquier caso, se trata también de indicar la relación que mantiene con la elección ante el camino de la santidad y la misma orientación hacia el satanismo que, propiamente, Vallejo también practica en este periodo bohemio al vincular su imagen como escritor a la situación del poeta en la sociedad. En este sentido, ser *dandy* o poeta compartirán un espacio que les alejará y apartará de la misma sociedad a la que quieren dirigirse, por aristocrática que esta sea. Ver Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, trad. Aurora Bernárdez (Alianza Losada, Madrid, 1994), 90 y ss.

vivir alejadas de lo práctico. Este desdén por la utilidad o la facilidad es lo que conducirá a que si hay algo que pueda rescatarse de la autonomía del dandismo es en su relación con la escritura¹⁹.

Más allá de los tópicos relacionados con la distinción, el satanismo, el problema del mal, etcétera, convendría aclarar que esa rebeldía le condujo hacia un individualismo poco dado a la aceptación de lo dado, cuanto a la suspensión del Modernismo y del Simbolismo, partiendo de procedimientos ya clásicos, ya irónicos, plenamente negadores. Si bien no hay rastro en su escritura de palabras elevadas como «belleza», hemos de aceptar que en esa aparente indiferencia habita una actitud rebelde, en el sentido existencial del término. Porque no han de inmiscuirse en esta cuestión literaria otras razones que han de llevar a considerar que las relaciones entre el poeta y el *dandy* confluyan en una simple digresión tópica. El hallazgo de las correspondencias simbólicas es una cuestión de nostalgia de lo que no será. El acercamiento a lo mortal es más que una cuestión vinculada a la pérdida de la divinidad. Una certeza de saberse solitario de todo después de la muerte de Dios. El sentimiento de orfandad, también de expulsión, es un hecho indudable en su trayectoria vital, donde cabe situar, desde la ironía ofrecida a los postulados religiosos o tradicionales en *Los heraldos negros*,

¹⁹ A pesar del dandismo, suele subrayarse su capacidad por la fascinación en sociedad o la vigencia de su acendrada pasión por la vestimenta. Un poco más allá, se incide en la importancia de su estética. En nuestro caso, optamos por una visión más literaria en el sentido fundacional que ha tenido para ofrecer a la filosofía otros modos de aparecer como tal. Para una introducción proclive a la particular relación entre filosofía y literatura, dandismo y romanticismo durante la modernidad. Ver *Filosofía del dandismo. Una estética del alma y el cuerpo* (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire), Daniel Salvatore Schiffer, trad. Graciela Montes (Nueva Visión, Buenos Aires, 2009).

el padecimiento que acompañará paulatinamente hacia la zona de desarreglo poético provocada por *Trilce*²⁰. Ese *pathos* distanciado donde encontrar la escritura de lo absoluto es una de las principales condiciones que planteará en sus dos libros de poesía en esta época, partiendo de una estética literaria propia de aquel que va llegando demasiado tarde o demasiado pronto a la experiencia imposible del poema abandonado al exilio de sí mismo.

En ese sentido, su apuesta parece poco romántica si atendemos a cierto sentido de la inspiración que pusiera en manos del azar el encuentro de lo poético. Aún no ha llegado a publicar ningún libro, salvo unos poemas en diferentes revistas menores, pero podemos extraer de su relación con el lenguaje una disposición distanciada, premeditada, estudiada y provocadora²¹. Debemos señalar que la situación de Vallejo en la literatura hispanoamericana corresponde a esta herencia moderna, expresión que, de algún modo, exige mantenerse en una discreta contraposición, una forma contradictoria a medio camino del ser y el aparecer. Precisamente, se ha señalado que la modernidad no corresponde tanto a un periodo his-

²⁰ «*Privé de Dieu, renvoyé á une liberté absolue, hésitant devant les incertitudes d'une époque en plein mutation, privé de gloire par un siècle qui a fait du libéralisme une idéologie de l'argent, l'individu au sang bouillonnant succombe á un mélange d'impatience et de désenchantement qui le ronge*» [«Privado de Dios, reenviado a una libertad absoluta, vacilante ante la incertidumbre de una época en plena mutación, privado de gloria por un siglo que hizo del liberalismo una ideología del dinero, el individuo con la sangre bullendo sucumbe a una mezcla de impaciencia y desilusión que le corroe»], Patrick Favarin y Laurent Boüexière, *Le dandysme* (La Manufacture, Lyon, 1988), 15 (La traducción es nuestra).

²¹ Para una lectura de esta problemática entre modernidad y literatura, partiendo del encuentro con el nihilismo del romanticismo tardío, ver José Manuel Cuesta Abad, «El poeta de la nada moderna», en Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón (Akal, Madrid, 2003).

tórico, sino a una relación con la actualidad. Lo que podemos constatar es que las relaciones entre la experiencia de la modernidad y la literatura del momento han propiciado que términos relacionados con la filosofía como *nihilismo* o *nada*, característicos de toda una época del pensamiento, tengan su expresión más inquietante en la poesía desde el siglo XIX, herencia que se cumplirá plenamente durante el siglo XX.

Como observamos, el periodo que abarcamos está premeditadamente acotado entre los años 1915 y 1923, cuando ya ha publicado sus libros en el más absoluto fracaso y decide abandonar Perú para dirigirse a una Europa convulsa y ruinosa. El espíritu del tiempo que Vallejo ha situado como factor ineludible del Romanticismo es otra expresión de aquel que sabe de lo irrealizable de la tarea poética y que conducirá al abandono prácticamente total de la publicación de nuevos libros en el futuro, instaurando un retorno a otras formas de escribir vinculadas a su particular elección entre la creación literaria individual y su compromiso político como poeta, configurando una escritura poética absoluta, aún antes de exiliarse en Europa. Y si Abraham Valdelomar pudo haber escrito el prólogo a *Los heraldos negros*, José María Eguren es quien debe ostentar un mayor influjo sobre la obra de inicio vallejana:

Pero la generación que aparece en los primeros años de la guerra europea tiene una textura nueva. Su movimiento intelectual no se desarrolla en la Universidad, como el de Riva-Agüero, sino en el periodismo. Es ésta una generación más puramente literaria que la anterior, que estuvo un poco afectada de eruditismo; exenta de proyecciones políticas: más audaz al seguir las influencias europeas, más rebelde, pero con una

rebeldía estética, reducida al descubierto consumo de drogas, a la actitud egolátrica, y a la admiración de González Prada y Eguren²².

La presencia del poeta oculto y oscuro en su formación es relevante para situar su obra en un umbral que no pareciera establecerse ni en el modernismo, ni en el simbolismo, ni en la futilidad de un vanguardismo inaugural, sino en la poética pura establecida por el magisterio de Eguren:

César Vallejo es, cronológicamente, nuestro segundo “poeta difícil”. Con lo que viene, necesariamente, una comparación entre Vallejo y Eguren. La reacción del público es análoga entre ambos. En el fondo, ambos traen a nuestra literatura, por caminos inhollados, el sentido de lo trágico cotidiano, que por más que se le ahonde siempre aparece como inédito. Pero Eguren tiene un significado verbal distinto al de Vallejo. Musical y pictóricamente aristocrático es el verso de Eguren; fuerte, criollo, sin trabas el de Vallejo. Las mujeres que aman los versos y que tienen gusto, amarán seguramente los de Eguren; en cambio, los de Vallejo no deben gustarles, por broncos y rijosos. Los temas predominantes de Eguren son, además símbolos indescifrados; Vallejo sólo llega a las imágenes. Lo ininteligible en Eguren suele ser el sentido de sus poemas y en Vallejo las frases mismas sin sindéresis. Vallejo está plantado en medio de la vida; Eguren en un mundo de milagrería que sólo en lo profundo recoge lo vital de la vida. (Así también mientras la vida de Eguren es una vida subterránea, en la biografía de Vallejo se cuentan la prisión, la diaria bohemia de la pobreza). La melancolía de Eguren hiere; el dolor de Vallejo desgarrar. La una penetra como una niebla; el otro estruja como una zarpa. Eguren no comprende que Vallejo ponga la palabra «cobrador» para sugerir una emoción estética aunque sea líricamente; Vallejo no comprende que Eguren se solace pintando la liga de la marquesita de

²² Jorge Basadre, «Elogio y elegía de José María Eguren», *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima* (Casa Editora La Opinión Peruana, Lima, 1928), 16.

Colonial. Vallejo viene de la sierra, del pueblo con un sello de autotonismo; Eguren es un producto aristocrático, tan aristocrático que no tiene contacto con nuestra realidad abigarrada. Vallejo es más humano y Eguren más artista. Los poemas de Vallejo dan la sensación de algo no concluido, de algo a medio hacer, pero con un estupendo fracaso; los poemas de Eguren dan la sensación de algo acabado. Sin embargo, genéricamente, puede decirse que el arte de Eguren ha tramontado mientras que Vallejo está actualmente en París y aún es joven²³.

Como reconoce Basadre, la relación entre Eguren y Vallejo no se debe a una cuestión estilística relacionada con lo literario, cuanto en la forma de aparecer. La presencia oculta de Eguren está al inicio de la vanguardia que supondrá la obra vallejjiana porque los resultados de la publicación de sus libros han llevado a optar por el exilio, bien en el caso del primero, encerrado en su propia casa, o en el caso de Vallejo, optando por un cierto desdén propio de un poeta ocupado en buscar la escritura de sus obras. Es cuestión de vitalismo y dedicación silenciosa al desarrollo de la propia obra, rechazando cualquier contacto exterior social conviene resaltar la figura de Eguren partiendo del conocimiento del espacio cultural y político de Perú en este periodo de inicios del siglo XX y las relaciones de Eguren con el resto de los escritores de esa época como Valdelomar, Mariátegui, Prada, etcétera, hasta llegar a la genera-

²³ Basadre, «Elogio y elegía de José María Eguren», 29-30. Sobre la influencia de Vallejo en la poesía moderna, Basadre afirmará también: «Vallejo pasó casi inadvertido con sus libros *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), aunque eso pudo no ocurrir por varios motivos: porque Vallejo quiso ser, aunque en su primer libro hay influencias de Darío y Herrera y Reissig, desde su iniciación un *outlaw* uniendo al horror del lugar común, la búsqueda de la expresión sintetista y porque traía mucho de peruano, sobre todo de mestizo rural costeño y al mismo tiempo hacía el poema del lugar, de la madre, de la infancia», Basadre, «Divagación sobre literatura reciente», 40.

ción de los que emigrarían hacia la ciudad como Vallejo, Ernesto More y otros durante la importante situación política y literaria del periodo 1910-1930 peruano²⁴. Es así como Eguren fue sistemáticamente ocultado por parte de aquellos como Ventura García Calderón o Riva-Agüero, empeñados en la incidencia de un casticismo peruano nacionalista, muy cerca del poder político que los llevaría a la organización de antologías, bibliotecas y colecciones que negaban la existencia valiosa de Eguren.

Como vemos, estas razones son las mismas que llevaron a Vallejo a viajar hacia Europa en esa huida de sí mismo y de un país volcado en otros tipos de literatura alejados totalmente de su ideal estético, más proclive a un cierto espíritu reservado, discreto, firme o aislado que a tratar de recrear la literatura peruana desde la hipocresía o el aplauso de la mayoría. La figura de Eguren aún hoy permanece inalterable en su misterio, porque además de poeta, escritor o conversador, en su aislamiento, que duraría treinta años, se dedicó también a la pintura –abandonada finalmente por propia decisión– y a la fotografía, iniciada a finales de 1920²⁵. Eguren inventó una pequeña cámara oscura realizada con un tintero y con materiales que iba reciclando, cuyo valor estaba en que reproducía miniaturas. Como ejemplificaría su dandismo, ocultaba un disparador incrustado en un botón de su chaleco. Se ha señalado el interés de Eguren por la fotografía de Germaine Krull, amiga de Walter Benjamin y quien prestaría muchas de sus instantáneas realizadas

²⁴ Gema Areta Marigó, *La poética de José María Eguren* (Alfar, Sevilla, 1993), 9-41.

²⁵ José María Eguren, *El andarín de la noche. Obra poética completa*, ed. Juan Manuel Bonet (Huerga y Fierro, Madrid, 2008).

en París para sus apuntes en el *Libro de los pasajes*²⁶. Es el extrañamiento, la bruma y la profundidad doliente que se han vinculado a su rara literatura, son algunos factores que ponen en contacto las visiones poéticas de Eguren y Vallejo. En una de las escasas cartas que se conservan entre Eguren y Vallejo aparece esta coincidencia, escrita el 15 de julio de 1917:

Señor Vallejo. Sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted en más de una ocasión, con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se prestan para un estudio maestro. En este vapor escribo a los redactores de la revista *Renacimiento*, de Guayaquil, y con palabras elogiosas, por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías; pero no deseando separarme de los originales que me envió, le suplico que mande otros a JA Falconí Villagómez, director de *Renacimiento*, Guayaquil, Casilla 639. *Renacimiento* tiene agentes en toda América. Y reciba el sincero aplauso de SS. José María Eguren²⁷.

La poesía de Eguren se ha leído como un Modernismo tópico de fin de siglo, donde la aparición de la infancia está relacionada con la presencia del hogar extraño, una nueva forma de dedicación

²⁶ «Los mejores fotógrafos –dice Benjamin– son los que presentan una capacidad de abandonarse a la cosa. Desde esta perspectiva cabe preguntarse, en el caso de Eguren, por las motivaciones de su práctica de la fotografía mínima y la consiguiente reducción de lo real. Sus fotografías mínimas son ejemplos de la necesidad de apoderarse de una lejanía y de recrear la ilusión del aura por medio de la miniaturización del paisaje», Bernabé, 191-198. Ver José María Eguren, «Paisaje mínimo», «Filosofía del objetivo», *Motivos*, en *Obras Completas*, ed. Ricardo Silva-Santisteban (Mosca Azul, Lima, 1974).

²⁷ Eguren, *Obras completas*, p. 373.

literaria. Se le ha situado como el verdadero poeta nuevo peruano moderno, capaz de provocar una influencia radical en ese tiempo. La mezcla de sustantivos, el rechazo al uso de peruanismos, la desaparición en una ciudad como Lima y el resto de los elementos que pudieran constatar una poética nacionalista, le llevaron a conducirse hacia una noción pura de la poesía, alejada de todo y de todos. Eguren publica *Simbólicas* en el año 1911 y quedó sumido en un silencio consciente de su apartamiento lírico. El caso de su libro posterior titulado *La canción de las figuras*, donde aparece el poema titulado «El dios cansado», de grata influencia temática en Vallejo, es su segundo libro publicado en 1916 en el mismo Taller de la Penitenciaría:

Plomizo, carminado
y con la barba verde,
el ritmo pierde
el dios cansado.

Y va con tristes ojos,
por los desiertos rojos,
de los beduinos
y peregrinos.

Sigue por las oscuras
y ciegas capitales
de negros males
y desventuras.

Reinante el día estuoso,
camina sin reposo
tras los inventos
y pensamientos.

Continúa, ignorado
 por la región atea;
 y nada crea
 el dios cansado²⁸.

Probablemente fuera Xavier Abril el estudioso que con mayor empeñamiento destinó varios estudios respectivos a ambos poetas, marcados por la influencia de la poesía francesa en su obra, realizando una valoración positiva de la oscura poética de ambos escritores, influida por Mallarmé en la poesía pura en español de aquel periodo²⁹. El propio Abril sugirió esta influencia, de algún modo, también romántica y atea, con relación a *Igitur* y la posibilidad de provocar una inversión que identificara a la potencia de la divinidad con la voluntad lánguida del poeta³⁰. En cualquier caso,

²⁸ José María Eguren, «El dios cansado», en *La canción de las figuras*, 58-59.

²⁹ «El concepto de la muerte en la estética de Eguren no alcanza, como en Vallejo, la categoría de la temporalidad metafísica. La experiencia del simbolista oscila entre la realidad y la nebulosa, entre la forma y la sensación, la fantasía y el color. Música y pintura de la muerte. El poeta está asido a su temor. Piensa en la muerte como un peligro externo, objetivo, cronológico, no congénito, esencial, abstracto, como lo es para el metafísico [...] La sensación de la muerte ahonda en el ser la noche definitiva y la sombra masiva. Es Mallarmé quien define su arcano: *La nuit ne prolongue que le crime, les remords et la Mort* [La noche sólo prolonga el crimen, los remordimientos y la muerte] [...] Mallarmé es la clave poética del arte de Eguren», Xavier Abril, *Eguren, el Oscuro. El Simbolismo en América* (Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1970), 13-114; 174.

³⁰ «No puede ser otro [se refiere al ateísmo de Manuel González Prada], entre algunos de sus signos expresivos y sintomáticos, el testimonio que esconde la dedicatoria con que Vallejo le brindó al Maestro de *Horas de lucha*, su poema *Los dados eternos*, en 1918, el cual –salvo la estructura–, ideológicamente, parece determinado por *El dios cansado*. González Prada y Eguren han sido los estimu-

la relación entre Eguren y Vallejo se ahonda en su única entrevista publicada en *La Semana* (nº 2) el 30 de marzo de 1918, titulada «Desde Lima: con José María Eguren», donde queda un testimonio breve de algunas influencias literarias posibles en la escritura de Vallejo en aquel tiempo:

El gran simbolista de *El dios de la centella* me dice con cierta amargura:

—¡Oh, cuánto hay que luchar; cuánto se me ha combatido! Al iniciarme, amigos de alguna autoridad en estas cosas, me desalentaban siempre. Y yo, como usted comprende, al fin empezaba a creer que me estaba equivocando. Sólo, algún tiempo después, celebró González Prada mi verso.

Mientras se deslía su voz ágil, cordial y hondamente sinuosa, sus ojos, de un sombrío alucinado, parecen buscar los recuerdos, y vagan por la sala lentamente.

El poeta Eguren es de talla mediana. En su rostro, de noble tono blanco algo tostado, sus treinta y seis años balbucean ya algunas líneas otoñales. Sus maneras espontáneas, cortadas en distinción y fluidez, inspiran desde el primer momento devoción y simpatía.

Nos habla; y sus explicaciones de algunos de sus símbolos nos sugieren las más raras ilusiones. Se me antoja un príncipe oriental que viaja en pos de sacras bayaderas imposibles.

—¿Desde sus primeros ensayos —le pregunto— su manera ha sido la misma de ahora?

—Sí —me responde, con viva alegría—. Con un solo, breve paréntesis de romanticismo. Muchas de las maestrías de Rubén Darío —agregalas tuve yo, antes de que se conocieran aquellas aquí. Sólo que, hasta hace poco no más, ningún periódico quiso publicar mis versos. Yo, desde

ladores de Vallejo en esa línea de liberación consciente del ser de toda traba supersticiosa, ajena al hombre y enemiga de su libertad primigenia» (Abril, *Eguren, el Oscuro*, 435).

luego, nunca me expuse a un rechazo. Pero, ya sabe usted, nadie los aceptaba.

Después, me relata sus largos años de aislamiento literario, que habían de ser tan fecundos para las letras americanas.

–Y el simbolismo se ha impuesto ya en América –me dice con acento y rotundidad–. El simbolismo de la frase, esto es, el francés, existe ya consolidado en el continente; y en cuanto al simbolismo de pensamiento, también, pero con matices muy diversos. Por ejemplo, mi tendencia es distinta de cualquier otra, según dice González Prada. Así es que, como usted ve, es imposible fijar una fisonomía compendial de la poesía americana presente.

Eguren se entusiasma y goza visiblemente en sus charlas sobre arte.

Me obsequia un aromático inglés, y entre humo y humo pasan por nuestros labios los nombres de Goncourt, Flaubert, de Leconte de Lisle y de algunos literatos americanos y nacionales, entremezclados de algún verso divino y eterno.

–Yo y usted tenemos que luchar mucho –me dice, con gesto de suave resignación.

–Pero usted ya ha triunfado en toda la América –le arguyo–. ¿Qué noticias tiene de afuera?

–En Argentina, Chile, Ecuador, Colombia, sé que me conocen y que reproducen con entusiasmo mis versos. Mantengo, además, numerosas relaciones con los intelectuales de esos países. En lo demás, ya veremos, ya veremos, pues todavía...

(Por mi mente pasan el dolor y el genio incomprendido por su siglo de Verlaine, de Poe, de Baudelaire)

–¿Y en Trujillo? –me pregunta Eguren con vivo interés.

Yo ante esta pregunta me turbo; y sin hallar cómo salir del paso, me revuelvo y cambio de actitud en el diván, hasta que, al fin, como alentado súbitamente por un recuerdo, le respondo:

–En Trujillo...

Eguren me interrumpe, y me habla de los escritores de allá, amigos míos, para quienes dedica frases de entusiasta elogio.

—Además —redondea sus palabras con fina galantería— Trujillo es una ciudad simpática para mí, y creo que posee bastante cultura.

Yo le doy las gracias.

Al despedirme, el día había volado.

De regreso, miro Barranco, con sus calles rectas pobladas de alamedas; con sus helechos arborescentes y sus pinos. Los chalets, de los más variados estilos, muestran jardines de pulcra elegancia y los vestíbulos abiertos a las brisas vespertinas, las lujosas residencias del confort burgués.

La hora virgiliana, turquesa y verde enérgico. Y el mar de rica plata³¹.

Como podemos comprender, el magisterio de Eguren puede dar lugar a confusas disquisiciones acerca de la influencia de tal o cual poeta. Es bien cierto que Vallejo reconocería en 1931 a César González-Ruano —en la única entrevista publicada al poeta— que su poesía en aquel tiempo podía ser considerada como *modernista*³². A pesar de las ideas del poeta acerca de los movimientos o escuelas debió buscar el camino que habría de llevarle hacia la creación de *Los heraldos negros* desde el conocimiento de las tradiciones literarias a las cuales se enfrentaba. Pero en lugar de hacerlo adoptando los nuevos modos que ofrecieran las embrionarias vanguardias coetáneas del dadaísmo o el futurismo, lo haría desde una práctica literaria sostenida en el romanticismo decadente que

³¹ César Vallejo, «Desde Lima: con José María Eguren», Eguren, *Obras completas*, 403-406.

³² César González-Ruano, «El poeta César Vallejo, en Madrid», *El Heraldo de Madrid*, 27 de enero de 1931, 1. Existe un raro cuestionario realizado al poeta por Antonio Ruiz Vilaplana, donde contestaba con extractos de sus libros. Ver Julio Vélez, *César Vallejo 1892-1938*, exposición realizada por el cincuentenario de la muerte del poeta en Madrid, en la Biblioteca Nacional entre el 3 y el 25 de octubre de 1988.

le ofrecieran Eguren, Herrera y Reissig, o los poetas renovadores franceses como Baudelaire o Mallarmé, creando una nueva simbólica que expresaba, desde su difícil escritura, la posibilidad de emplear una oscuridad hermenéutica y enigmática, los artificios que condensaran un pensamiento poético lastrado por la muerte y el envío hacia una zona de profundidad literaria de incompreensión. Pero en esa confesión de Vallejo acerca de Eguren, al referirse a su breve poema titulado «El dios de la centella», comparece también un tema que vendrá a ser central en la escritura vallejeana de aquellos cercanos años veinte, cuando en su primer libro de poemas, de heráldica oscuridad, un mensajero acabará por anunciar el nacimiento de una lírica moderna que dirige su discurso hacia la presencia de una divinidad enferma. Además, la contribución de Eguren y Vallejo es fundamental para romper con los tópicos del modernismo. Es la posibilidad de hablar simbólicamente a través de esqueletos, marionetas, fantasmas o la presencia de los muertos, donde no se elude el tratamiento erótico junto a la tragedia, en ese intento poético y nocturnal que incorpora el fantasma de Dios a la muerte del poeta:

Viene por alta noche
 el dios de la centella...
 ¡Mortal despierta, mira: tras el monte
 ha lanzado una estrella!
 Los seres de los bosques se incorporan...
 ¡Oh, espíritu que sueñas!
 en tanto que las frondas
 cambian obscuras señas.
 Como el caldeo mira
 el mundo de la estrella;

que es dueño del espanto y de la ruina
el dios de la centella.
No duermas el peligro
que la Natura encierra:
indaga; que en la sombra el dios fatídico
encenderá la Tierra³³.

³³ José María Eguren, «El dios de la centella», *Sombras*, en *Obras completas*, 96.

2. El sol funeral

Una divinidad mortal

UNA DE las cuestiones principales que plantea la lectura de *Los heraldos negros*, vinculada a la emergencia poética con relación al estado de la literatura moderna, es constituir un espacio cercado, hermético y de carácter enigmático destinado a mostrar qué le queda a la poesía después de la muerte de Dios³⁴. Si bien el espíritu de la tragedia conmina al deslizamiento de la tristeza melancólica del poeta, es seguro que su ascensión venga determinada por este aspecto donde coincide lo religioso y lo ateo. Nos referimos a la evolución poética de Vallejo en este periodo inicial y final de su

³⁴ A pesar de la notable bibliografía que componen los estudios vallejanos dedicados específicamente a su literatura, seleccionamos una serie de trabajos que han incidido en la relación de la poética vallejana y el tema de Dios: Hedvika Vydrová, «Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los heraldos negros*», *En torno a César Vallejo*, ed. Antonio Merino (Los poetas, Júcar, Madrid, 1988), 88-95; Américo Ferrari, «La lesión de la incógnita», *El universo de César Vallejo* (Monte Ávila, Caracas, 1972), 59-62; Francisco Martínez García, «Referencias bíblico-religiosas en la poesía de Vallejo», *Homenaje a César Vallejo*, Cuadernos Hispanoamericanos, vol. II, 1988, 641-715; Julio Ortega, «Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo», 731-737, Rafael Gutiérrez-Girardot, «La muerte de Dios», *Aproximaciones a César Vallejo*, tomo I, Nueva York, 1971, 335-350. Del mismo autor, *César Vallejo y la muerte de Dios* (Panamericana Editorial, Bogotá, 2002).

literatura, desde el punto de vista de la publicación de sus libros. A excepción de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), no volvería a publicar ningún libro. ¿Podemos pensar que tenía relación con su forma de comprender la escritura? Dirigirse a lo que se ha denominado *poesía póstuma*, significa estar ante un Vallejo más maduro, continuando su estrategia de comprender la literatura como un movimiento vital, pero finalmente nunca tuvo forma de libro. Esta separación subraya el carácter distante y absoluto de una escritura radical. El poema inicial titulado homónimamente ya comienza refiriéndose al odio de Dios y al desconocimiento o ignorancia de la proveniencia del dolor: «Son las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema»³⁵. El golpe responde a una violencia previa, es una manera de avisar del drama inminente que va a desarrollarse en todo este libro: la posibilidad de reunir a través de lo poético una falta divina que configure su parte mortal. Vallejo lo interpretará como un abandono por parte del Dios cristiano, pero sin dismantelar la tradición de la poesía modernista o su ascendencia pagana, identificable con la presencia de símbolos femeninos oscuros o con elementos exóticos perfectamente modernistas. No se trata de considerar que los golpes padecidos fueran algo continuo, sino al contrario. Son hechos intermitentes que anuncian un dolor por venir, concitando el mensaje de extrañeza que unos heraldos del destino ponen en boca del poeta, un envío de muerte y de sangre de cierta ascendencia lunática y celeste.

³⁵ César Vallejo, «Los heraldos negros», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Madrid, 2005), 121.

Al final, una incorporación del destino final que parte de una vida ya abandonada a través de una culpa precipitada: la importancia de la duda y el asedio en una especial imprecación donde el *no saber qué* proviene de un padecimiento fruto de la existencia paradójica del *noser*, expresión utilizada a menudo por Vallejo. ¿Cómo iluminar este mensaje oscuro que presenta de manera enérgica y mortal el desquiciamiento nervioso de sentirse abandonado por la figura paternal divina? ¿*Los heraldos negros* no componen una respuesta dura y seca a esa frialdad proveniente de la parte mortal de lo divino? ¿Acaso puede interpretarse que estos mensajeros avisen de la proximidad de una luz funeral desprendida de la tristeza constitutiva del poeta? Es cierto que en *Los heraldos negros* continúa una tradición literaria relacionada con un decadentismo que extrae de la experiencia bohemia y desastrosa buena parte de su ideario poético. Es la mixtura de las sustancias que vienen a confundir lo erótico y lo mortal en una suerte de alegoría de la modernidad que confluye en una inmersión en el desierto y en el destierro íntimo que constituye su nerviosa e imperiosa tendencia a la melancolía. Entre los elementos heredados aparecen barcos ebrios y sin mando que vuelven a naufragar en el proceloso océano del símbolo. Es la huida de sí mismo a la busca de su destino fatídico, es el irónico suicidio de Dios o el premeditado en esa época por Vallejo, una muerte dictada en fuga lírica irónica.

Si el tema principal es la muerte del poeta y de lo divino, la inmersión en la melancolía y el miedo del solitario propician que esa parte tanática de lo divino sea finalmente una cuestión en constante retirada alegórica. En principio, desde el modo de titular en aras de un espíritu lapidario encontrado en un sepulcro abandonado. Si la

primera parte de este libro inicial corresponde a un título enigmático que hace referencia a un término de sentido bifurcado, *Plafones ágiles* bien pudiera vincularse al hecho de crear un espacio poemático donde el encierro de sus paredes pudiera ser reubicado, una especie de tabique o pared corredera que sirviera para delimitar un espacio angosto. Un plafón es también una luz casi oculta en un techo, una manera de nombrar a lo divino de una manera sombría, donde una lámpara ilumina a otra de manera huidiza, reiterando un movimiento que pudiera conducir a su extinción:

He soñado una fuga. Y he soñado
tus encajes dispersos en la alcoba.
A lo largo de un muelle, alguna madre;
y sus quince años dando el seno a una hora.

He soñado una fuga. Un «para siempre»
suspirado en la escala de una proa;
he soñado una madre;
unas frescas matitas de verdura,
y el ajuar constelado de una aurora.

A lo largo de un muelle...
y a lo largo de un cuello que se ahoga!³⁶

Tanto como decir la necesidad de escapar del cerco divino, las palabras de Vallejo acuden en conjunción de manera ascendente, ligando la vaguedad de la presencia del Dios frío a una superación que supere la melancolía tras el sacrificio, en su sentido de vana elevación: «Luna! Y a fuerza de volar en vano, / te holocaustas en ópa-

³⁶ Vallejo, «Medialuz», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 124-125.

los dispersos»³⁷. La ebriedad de una muerte dulce que traslada al poeta a un espacio hermético y sinagógico, considerando al poema como un lugar de rezo, es también el avistamiento de una escritura deshojada y sagrada. Una simbólica traslación que llevaría a pensar en el recorrido de una luna que ha perdido sus atributos al interponerse la luz oscura del eclipse, una muerte de la luz identificable con el recorrido frío de un dios cansado. En el malditismo adoptado se ofrece a la bohemia su debido elogio. Es el caso del poema titulado «Comunión» donde relaciona su expulsión del mundo al rechazo del azul modernista, «Linda Regia! Tus venas son fermentos/ de mi noser antiguo y del champaña/ negro de mi vivir!»³⁸.

En esa conversación parece hablar eróticamente de una estéril relación amorosa, donde cabe resaltar la utilización que repetirá en otros poemas de este libro del término *noser*. Es el caso del poema titulado «Para el alma imposible de mi amada», donde no dudará en identificar el amor con esa inexistencia: «Quédate en la eterna/ nebulosa, ahí, / en la multicencia de un dulce noser»³⁹. También, en el poema «Encaje de fiebre», donde el vacío queda unido a un tembloroso vaciamiento de sí: «y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados, / mi ser recibe vaga visita del Noser»⁴⁰. ¿Por qué distingue en ese vaciamiento de la nada una religiosidad que pudiéramos comprender desde una falta en la divinidad? Vallejo expone el descubrimiento de la verdadera cara de la destrucción erótica

³⁷ Vallejo, «Deshojación sagrada», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 121.

³⁸ Vallejo, «Comunión», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 122.

³⁹ Vallejo, «Para el alma imposible de mi amada», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 151-152.

⁴⁰ Vallejo, «Encaje de fiebre», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 159.

y culpable en un descendimiento triste y abandonado que en su errar protege la inversión de lo celeste. Es el pasaje desértico donde el poeta consigue manifestar la tensión nerviosa y su liberación de todo lo que le mantenía atado. Dicha angustia presente desde sus inicios poéticos antecede algunos aspectos que serán posteriormente centrales en la filosofía del siglo XX.

En el extremo filoso entre el padecimiento y un sentimiento localizado en un nihilismo propio basado en la carne muerta, la tensión nerviosa o el inicio de un día de nuevo frío y litigante, se convoca el enfrentamiento con un juez implacable identificado con la imposición de la voluntad de Dios. Al final, hemos de reconocer que si bien el paganismo vallejiano sea una cuestión de método, estaríamos en un espacio de angustia proclive a la exageración modernista profana. Por otra parte, se trata de referirse a la llegada de un nuevo día: «son las ocho de la mañana en crema brujo.../ Hay frío... Un perro pasa royendo el hueso de otro/ perro que fue... Y empieza a llorar en mis nervios/ un fósforo que en cápsulas de silencio apagué»⁴¹. Aquí convendría volver a señalar la decidida deuda con el poetizar herético de Baudelaire, necesariamente remarcable en toda la actitud lírica de Vallejo con relación a sus consecuencias amorosas. Cuando afirme repetidamente «vengo a verte pasar», no podemos dejar de recordar el pasaje donde el poeta se ve destinado a hacer la prueba de una separación de algo que nunca estuvo unido, salvo en un instante casi mortal u órfico, tanto desde la utilización de una metáfora basada en la presencia ebria de un barco a la deriva, como en las consecuencias de ese peregrinaje que

⁴¹ Vallejo, «Nervazón de angustia», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 123.

parece estar bajo el aspecto de una peripecia urbana, transgresiva y final.

Cabe señalar que en la imposibilidad de un encuentro final sea probable el mismo destino que aguarda a los veleros o barcos presentes en las distintas metáforas de la modernidad acerca de la muerte, como aquella que va pasando por los poemas de *Las flores del mal*, en la ebriedad del poema de Rimbaud o en el barco errabundo nietzscheano de la amistad quebrada. Cuestión de ausencia, también el frío, la traición y la venganza poética son constantes en este periodo de expresión cercano al instante de una luz interpuesta entre el ideal y su consecución: «Espero que ría la luz de tu vuelta»⁴². De cualquier modo, cabe indicar la fascinación por ir construyendo un espacio de ambiente trágico, partiendo de esa legibilidad de la distancia entre el amor y la muerte, en la celebración de la ebriedad de la sustancia personificada en la hostia como si de una droga se tratara. Es el caso de la corrección llevada a cabo al modificar notablemente uno de sus poemas iniciales que será el primero de la última serie de *Los heraldos negros*, titulado «Encaje de fiebre». En la primera versión de este poema, Vallejo habría cambiado la identificación de la sustancia de la hostia y su sentido simbólico. Así, en la primera edición del poema se dice: «Porque antes de la *Droga*, que es hostia hecha de Ciencia, /*está la hostia, Droga hecha de Providencia; / y antes que no ser nada ser lágrima y sufrir...*». En su edición final aparecerá: «Porque antes de la oblea que es hostia hecha de Ciencia, /*está la hostia, oblea hecha de Providencia. / Y la visita nace, me ayuda a bien vivir...*

⁴² Vallejo, «Nochebuena», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 124.

»⁴³. A pesar de la relación que hubiera entre la religión y su sentido marxista como ensoñación, pensamos en una transubstanciación del ideal desde un carácter paradisiaco artificial. En estos poemas de Vallejo abundan las expresiones referidas a la droga como tal, como después hará en sus cuentos acerca del opio, la heroína o el éter. Pero más directamente, se trata de considerar que la hostia, como encarnación simbólica de un sacrificio, es también cuestión de correspondencia con la sustancia y la acción divina, sin participar en esa comunión. El mensaje poético que Vallejo repetirá con prestancia, a lo largo de su trayectoria como escritor, comienza con una expulsión solitaria y neotestamentaria, dirigida a una divinidad en proceso de metamorfosis amarga que le llevará hasta el título de su libro ulterior dedicado a la Guerra Civil española, donde sólo quedaba cerrar el círculo iniciado en *Los heraldos negros*: «aparta de mí este cáliz»:

Por los cuadros de santos en el muro colgados
 mis pupilas arrastran un ¡ay! de anochecer;
 y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,
 mi ser recibe vaga visita del Noser.

Una mosca llorona en los muebles cansados
 yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:
 una ilusión de Orientes que fugan asaltados;
 un nido azul de alondras que mueren al nacer.

En un sillón antiguo sentado está mi padre.
 Como una Dolorosa, entra y sale mi madre.
 Y al verlos siento un algo que no quiere partir.

⁴³ Vallejo, «Encaje de fiebre», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 43.

Porque antes de la oblea que es hostia hecha de Ciencia,
 está la hostia, oblea hecha de Providencia.
 Y la visita nace, me ayuda a bien vivir.

Ahí donde se muestra el *sol funeral* y la sangre como un virus que ha de incorporarse de nuevo, la poética vallejiana avanza lentamente hacia el final, reclamando ante la conciencia de la propia muerte una lírica fría que ironiza sobre la desaparición del poeta: «Cerca de la aurora partiré llorando; / y mientras mis años se vayan curvando, / curvará guadañas mi ruta veloz»⁴⁴. El mensaje sigue siendo la partida contra la muerte y la comprensión de la escritura como una despedida de la verdad oculta y lejana. Corresponde a un misterio, a su distancia *más lejos de lo lejos* y a su pronosticada llegada auroral. Esta ficción sobre la propia muerte significa que, en el caso de su escritura, un destino de huida le constituye. Si en *Los heraldos negros* se postula la tarea imposible de no saberse sino en un espacio de ausencia, el tiempo otorgado a la muerte estará significativamente en *la playa del mar de sombra y del callado imperio*⁴⁵. En este reducto de nostalgia y tristeza de resonancia hastiada conferirá a lo más animal la aceptación de una simbólica tradicional, correspondiendo a la melancolía la figura alegórica del avestruz. En el uso particular de un simbolismo animal va dejando caer algunas ideas tradicionales con respecto a una imaginería cristológica. La desligadura del avestruz con el cielo y su perpetua condena a la tierra prolongan la tensión con la divinidad y esta separación propicia

⁴⁴ Vallejo, «Sauce», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 125.

⁴⁵ Vallejo, «Ausente», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 125.

la melancolía del repudiado. Hay que tener en cuenta que incide en la relación nada arbitraria con el amor y la muerte, en esta suerte de *amor fati*, cuyo destino carece de un objetivo presente. Porque es esa promesa de sufrimiento un patetismo deseado: «yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz»⁴⁶.

Si la clave de *Los heraldos negros* se encuentra en ese anuncio de muerte, en la consideración de un Dios que abandona al poeta o en el padecimiento de un tiempo y espacio fugaces, podemos considerar la pertinencia de exponer a Vallejo como un poeta cuya modernidad reclama su posición frente a las diferentes prácticas vanguardistas que emergían en las primeras décadas del siglo XX poético. El tema principal vendría a ser esta muerte de Dios o la parte mortal de la divinidad vinculada a la situación del poeta moderno. En su segundo capítulo, titulado alegóricamente «Buzos», aparecen algunas estancias apropiadas a esta *mortalidad* central sumergida en toda su escritura. El cuarto y el hospital vinculados al espacio cerrado del poema como celda futura. Un espíritu decadente ocupado en mirar impávido el paso de una araña en la piedra o viendo derruirse los ideales de la modernidad industrial. Esta animalidad en suspenso es una característica propia de su poética. Es la araña moribunda en la piedra, mientras el poeta observa su muerte, con dulzura: «Con tantos pies la pobre, y aún no puede / resolverse. Y, al verla / atónita en tal trance, / hoy, me ha dado qué pena esa viajera»⁴⁷. Este animal no pertenece a un espacio humano, no cuelga de la lámpara del techo. Estamos ante una reflexión sobre el propio pasado del poeta acrecentado en el reconocimiento de lo

⁴⁶ Vallejo, «Avestruz», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 126.

⁴⁷ Vallejo, «La araña», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 127.

familiar a través de un hospicio de inspiración egureniana. Vallejo añade a su concepción de lo mortal una representación precisa y teatral en un diálogo del poeta que sabe que ha huido del modernismo más tópico, exagerando aún más su posición desde la ironía consciente. Pero lo que aparece también es la confluencia de la Primera Guerra Mundial y toda la acumulación de conocimiento desfondado en la trinchera. Es significativa esta breve referencia a la guerra ya desde los inicios literarios de Vallejo.

Como ejemplo, baste el poema titulado irónicamente «Romería», donde coinciden la ensoñación ante el abismo y la muerte acompañada, mientras se pasea en el cementerio: «Y un soldado, un gran soldado,/ heridas por charreteras,/ se anima en la tarde heroica,/ y a sus pies muestra entre risas,/ como una gualdrapa horrenda,/ el cerebro de la Vida⁴⁸. Así, se ejemplifica en *El palco estrecho*, poema que parece considerar como uno de sus favoritos:

Más acá, más acá. Yo estoy muy bien.
Llueve; y hace una cruel limitación.
Avanza, avanza el pie.

Hasta qué hora no suben las cortinas
esas manos que fingen un zarzal?
Ves? Los otros, qué cómodos, qué efigies.
Más acá, más acá!

Llueve. Y hoy tarde pasará otra nave
cargada de crespón;

⁴⁸ Vallejo, «Romería», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 128. Por otro lado, cabe señalar que un símbolo como la nave recupera su sentido literario y biográfico en la poesía vallejianiana.

será como un pezón negro y deforme
arrancado a la esfíngica Ilusión.

Más acá, más acá. Tú estás al borde,
y la nave arrastrarte puede al mar.
Ah, cortinas inmóviles, simbólicas...

Mi aplauso es un festín de rosas negras:
cederte mi lugar!
Y en el fragor de mi renuncia,
un hilo de infinito sangrará.

Yo no debo estar tan bien;
avanza, avanza el pie!⁴⁹

La distancia simbólica con el resto en ese fingimiento del oca-
so es la prueba de un aislamiento absoluto. Un poema pletórico y
abundante que encierra elementos indispensables en una obra de
renuncia y huida donde el inicio de la lluvia y el límite continuo
muestran la distancia con la divinidad. Es la experiencia del poe-
ta fantasmal asediado por el vértigo de la soledad y la renuncia,
aislado en un espacio propio. Y este poema que anuncia *Trilce* de
una manera clara es un ejemplo de continuidad entre ambos libros.
La idea central de este poema es la cercanía de una despedida en
avance, una retirada inmóvil trasladada al final de una ilusión, la
aparición de otra nave fúnebre que arrastre al poetizar la realidad.

En esa falta de sentido va a continuar una ficción donde todo
lo relatado corresponde a alguien que se hace ausente y que ya ha
desaparecido. Esta renuncia es el centro de abandono de toda la

⁴⁹ Vallejo, «El palco estrecho», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 128-129.

obra vallejiana. Permanecer en ese espacio que va limitando paulatinamente con la forma del poema es la causa por la cual expresa su escepticismo hacia la potencia verdadera de la divinidad. Su poesía ha de ser considerada desde un rechazo religioso y como un esfuerzo por permanecer aún en el poema, mostrando que la parte mortal que nos constituye es el mensaje de una autoridad oculta fatídica. Además, hay algo inevitable en la escritura vallejiana como conciencia de la fatalidad y el erotismo: «Y si hay ya mucha hiel en esas sedas,/ hay un cariño que no nace nunca,/ que nunca muere,/ vuela otro gran pañuelo apocalíptico,/ la mano azul, inédita de Dios»⁵⁰.

La distancia divina

En el requerimiento poético ofrecido en *Los heraldos negros*, comparecen los golpes del destino como aviso de un mensaje tardío. En el capítulo titulado «De la tierra» aparece este sentido del amor y del erotismo basado en un cierto fracaso y en una elevación de su muerte⁵¹. A pesar de que sufrió la agria burla de algún crítico,

⁵⁰ Vallejo, «Fresco», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 134.

⁵¹ Considerando que se trata de una nueva caída en el decadentismo, existe un claro precursor del poema *El poeta a su amada* en *La muerte de los amantes* de Baudelaire: «*Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,/ Des divans profonds comme des tombeaux,/ Et d'étranges fleurs sur des étagères,/ Eclosoes pour nous sous des cieus plus beaux.// Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,/ Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,/ Qui réfléchiront leurs doubles lumières/ Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.// Un soir fait de rose et de bleu mystique,/ Nous échangerons un éclair unique,/ Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux:// Et plus tard un Ange entr'ouvrant les portes/ Viendra ranimer, fidèle et joyeux,/ Les miroirs ternis et les flammes mortes*» [«Tendremos lechos que emanen leve aroma,/ y divanes profundos como tumbas,/ y las flores extrañas en estantes,/ que brotaron como obsequio de los cielos.// Desgastando sus últimos ardores,/

lo cierto es que en esa relación entre la muerte y los amantes se reserva el silencio de la tumba compartida. Podría pensarse en que esa extraña mezcla entre lo erótico, lo religioso y lo amatorio, también viene la tristeza, la conciencia de la propia finitud o una alegre melancolía. Además de constituir un prelude de la muerte dulce y la vida triste de *Trilce*, puede constatarse la prevista distancia con el Modernismo.

Esta separación prolongada es la causa de que imponga poéticamente una distancia apropiada a los fastos de la palabra, la huida de un barroquismo estetizante, la sumisión a una clara refracción que evite caer en una pretenciosidad demasiado literaria, donde «todo ha de ser ya tarde: /y tú no encontrarás en mi alma a nadie»⁵². Esa manera de identificar el vacío del alma junto a la distancia de Dios viene a mostrar que la melancolía y la tristeza se encuentran

seremos corazones como antorchas,/ y las dobles lumbreras se verán/ en espíritus mutuos, en idénticos espejos.// Un crepúsculo de rosa y azul místico/ fundidos nos sabrá en fulgor único,/ como un largo sollozo hecho de adioses.// Y más tarde vendrá entreabriendo puertas,/ gozoso y fiel un Ángel, reanimando/ los espejos sin luz, las llamas muertas»] (Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. Enrique López Castellón, Akal, Madrid, 202- 203). El poema vallejiano muestra, más que esta intensa relación del amor y la muerte, el hecho de saber de la caducidad: «Amada, en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso;/ y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado/ y que hay un viernesanto más dulce que ese beso// En esta noche rara que tanto me has mirado/ la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso/ En esta noche de setiembre se ha oficiado/ mi segunda caída y el más humano beso// Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos;/ se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;/ y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.// Y ya no habrán reproches en tus ojos benditos;/ ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura/ los dos nos dormiremos, como dos hermanitos»] (Vallejo, «El poeta a su amada», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 130).

⁵² Vallejo, «Verano», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 131.

con una alegría tardía. ¿Acaso no aparece la distancia de Dios en esa dependencia del amor fortuito? ¿No son los símbolos utilizados una prueba de su dependencia cristológica? La parte terrestre de este libro que corresponde a un golpe avisador y a un alegórico castigo no es más que el desencuentro premeditado del amor dañado. Son los golpes donde *culebrean latigazos*, donde reciben «mis violentas flores negras; y la bárbara / y enorme pedrada; y el trecho glacial»⁵³, es la partida o la huida de lo divino que contrasta con la tristeza constitutiva del poeta abandonado. Lo que queda es la experiencia del mal y del polvo, después del disfrute de algunos placeres nocturnos:

La noche es una copa de mal. Un silbo agudo
del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler.
Oye tú, mujerzuela, ¿cómo, si ya te fuiste,
la onda aún es negra y me hace aún arder?

La Tierra tiene bordes de féretro en la sombra.
Oye tú, mujerzuela, no vayas a volver.
Mi carne nada, nada
en la copa de sombra que me hace aún doler;
en mi carne nada en ella,
como en un pantanoso corazón de mujer.

Ascuá astral... He sentido
secos roces de arcilla
sobre mi loto diáfano caer.
Ah, mujer! Por ti existe
la carne hecha de instinto. Ah, mujer!

⁵³ Vallejo, «Heces», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 131-132.

Por eso ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste,
me ahogo con el polvo,
y piafan en mis carnes más ganas de beber⁵⁴.

Esa relación con el mal es un principio de formación en la desesperación. En primer lugar, caracterizando la espera desde la huida ante Dios. A pesar del dolor derivado del disfrute de los placeres, lo que llega viene tarde y a deshora, a destiempo. Esa distancia bohemia trasladada al ideario poético vallejiano una nueva invocación desde la sombra. El símbolo de la noche es también la aceptación del amor vinculado a un deseo de disolución, un sentido más corporal o alquímico en su orientación simbólica. La presencia de la mortaja habla de esos restos recientemente apagados en el propio poema. Vallejo parece destinar esta experiencia a la hora de convertir el silencio de lo divino en prueba de su abandono. Haber ligado la idea del velo levantado en su sentido apocalíptico sobre la efectividad divina explica su cercanía al cementerio y a la comprensión del poema como si de un resto nostálgico, erótico y salvaje se tratara⁵⁵.

El tono crepuscular de *Los heraldos negros* está inspirado en esta idea persecutoria. No debemos obviar que si sentía como pro-

⁵⁴ Vallejo, «La copa negra», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 132-133.

⁵⁵ «Primavera vendrá. Cantarás «Eva» / desde un minuto horizontal, desde un / hornillo en que arderán los nardos de Eros. / ¡Forja allí tu perdón para el poeta, / que ha de dolerme aún, / como clavo que cierra un ataúd!!! Mas... una noche de lirismo, tu / buen seno, tu mar rojo / se azotará con olas de quince años, / al ver lejos, aviado con recuerdos, / mi corsario bajel, mi ingratitud. / Después, tu manzanar, tu labio dándose, / y que se aja por mí por la vez última, / y que muere sangriento de amar mucho, / como un croquis pagano de Jesús» (Vallejo, «Yeso», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 135).

pio ese abandono paulatino de la tradición literaria modernista, en su adscripción atea considerará la importancia del pasado con relación a la palabra y al paisaje de la tradición legendaria incaica, precediendo de nuevo a *Trilce* en su querencia por el estado simbólico donde surge «el humo oliendo a sueño y a establo, / como si se exhumara un firmamento»⁵⁶. Podría pensarse en que este carácter fúnebre y de duelo es el mismo que lleva a la nostalgia. En ese recuerdo doloroso del pasado parece hablar el cansancio ante los muros del cementerio y las paredes de la casa. Comparece la derrota al verse abocado a presenciar el acabamiento de un mundo ya caliginoso que reclama una nueva aurora de inspiración griega, una Parca personificada en la anciana que va tejiendo el cansancio de toda una época. Ese es el humo exhalado, *un fermento de sol*⁵⁷, transformando esa desaparición casi heracliteana del mundo material sustanciado en otro cuerpo más evanescente. Ese espíritu volátil que otorga al Modernismo una levedad sensible a los colores vaporosos en el caso vallejianos será una oportunidad para ironizar sobre los presupuestos líricos del movimiento. La busca de esa antigüedad incaica le condujo a establecer paralelismos no sólo con una Grecia idealizada, sino con la tradición romana y bizantina. Y es en la lapidaria «Oración del camino» donde exclama su amargura y abandono ante la despedida del sol como símbolo de la muerte:

No sé para quién es esta amargura!
Oh, Sol, llévala tú que estás muriendo,

⁵⁶ Vallejo, «Nostalgias imperiales», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 136. En «XIX», *Trilce*, escribirá: «El establo está divinamente meado / y excrementado por la vaca inocente / y el inocente asno y el gallo inocente», 174.

⁵⁷ Vallejo, «Huaco», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 141.

y cuelga, como un Cristo ensangrentado,
 mi bohemio dolor sobre su pecho.
 El valle es de oro amargo;
 y el viaje es triste, es largo⁵⁸.

El mundo descrito remite a una lectura bíblica: quien pueda, comprenda. Es la repetición ante el establo o la tapia del cementerio, como si el mundo estuviera muriendo en el interior del poema, como un *idilio muerto* donde «en el patio silente / sangra su despedida el sol poniente». En el poema *Aldeana* aparece el idilio muerto identificado con la aparición de la nostalgia. Es claro que en esa idea habita la experiencia personal amorosa, pero hemos de subrayar que corresponde al tono elegíaco general de *Los heraldos negros*. Ese idilio mortal es la vinculación de la muerte y de la nada, como en el caso de un nihilismo de corte leopardiano, vinculado a la presencia de la nada como experiencia de un sentimiento que irremisiblemente resuena en esa llegada de la noche:

El sentimiento de la nulidad de todas las cosas, lo «poético» del sentimiento de Leopardi, es inseparable de ese materialismo absoluto del que lo espiritual no sería más que una expresión sublimada, desdoblada y fantasmagórica [...] El «último horizonte» hacia el que tiende el sentimiento del poeta es el deseo de muerte: *Todestrieb* en el que habría de consumarse la muerte de ese deseo infinito. Una muerte también infinita porque en ella, ella misma experiencia desiderativo-desastral de la escritura, el deseo sobrevive y se repite como eterna nulidad del sentimiento en el duelo elegíaco que entonan los poemas⁵⁹.

⁵⁸ Vallejo, «Oración del camino», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 140.

⁵⁹ José Manuel Cuesta Abad, «Dialéctica sentimental», *La transparencia informe. Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche* (Abada, Madrid, 2010), 69-70. Para una relación entre el idilio en Leopardi –verdadero precursor de toda una tra-

El poeta deviene caminante expulsado y torna el mundo extraño e incierto. Manteniendo el espacio poemático en una cuadratura flanqueada por muros que pronto serán celdas establece su cerco lírico a la muerte de Dios. En esa soledad lánguida del recuerdo del amor perdido hay también el desapasionamiento y la frialdad de otra rememoración, como una espera del pasado:

Qué estará haciendo a esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de Mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: “Qué frío hay... Jesús!”.
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje⁶⁰.

dición literaria moderna ocupada en la presencia de la nada— y la experiencia de la tensión y la partida de la poesía trovadoresca. Ver Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, trad. Tomás Segovia, Pre-Textos (Valencia, 2002, 121-132).

⁶⁰ Vallejo, «Idilio muerto», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 144.

Es posible que la escritura consintiera en buscar nuevos espacios para no continuar en un Modernismo periclitado. Con todo, la inspiración de los temas derivables de la cuestión general de la distancia con la divinidad responde a una rebeldía que huye de magisterios adocenados. Vallejo insiste en la idea del *sol funeral* para realizar una interpretación de la realidad desde una posición posromántica. Como señaló Hans Sedlmayr en *La muerte de la luz*, Adalbert Stifter fue el precursor que mostró el abandono de la divinidad como describe el oscurecimiento del mundo en *El eclipse del 8 de julio de 1842*⁶¹. En resumen, una descripción que caracteriza el espíritu de la época desde una perspectiva trágica iniciada en el siglo XVIII y que ocupará, no sólo el espacio del pensamiento, sino el relativo al arte y a la poesía en esta modernidad. Stifter señala dos etapas en este eclipse que pueden vincularse con el posromanticismo vallejiano. En el primer momento, el mundo de lo familiar se vuelve extraño y empalidece. Después, el mundo se vuelve rígido y pesante, manteniendo una extraña calma y un vacío extraño. En último lugar, una tristeza sepulcral conducirá a una muerte repentina. Al contrario, a medida que el eclipse *pasa* aparece una fuerza resplandeciente donde el hombre deviene figura espectral y testimonial, como si la apocalíptica ira de Dios que anuncia la muerte de los condenados en el Juicio Final fuera una metáfora sobre la fría modernidad.

Este destino funesto convertirá a lo poético en una prueba de la realidad de esta nostalgia que aúna la poesía grecolatina y la inspiración bizantina del cristianismo. Precisamente, hay una corres-

⁶¹ Hans Sedlmayr, *La muerte de la luz* (Monte Ávila, Caracas, 1969, 1ª. ed., 1951), 9-17.

pondencia que amplía el sentido de Bizancio en la poética valleji-
na, a partir de la relación con el ídolo⁶². No es una simple cita que
escriba que se asfixie allí o pueda identificarse por otra parte con el
estado de lasitud en una Lima gris. Podemos escuchar en *Los he-
raldos negros* a unos mensajeros que avisan de esta muerte, como
se ha dicho, a la manera de Zaratustra. La imaginaria valleji-
na parte de este modelo bíblico para edificar una memoria que le lleve
a comprender qué distancia guardar con un Dios enfermo, grave,
en sus diferentes sentidos. En esa expulsión del poeta, convertido
en figura tumbal o en una prometeica figura arcillosa, confiesa su
pertenencia constitutiva a esa misma luz fría en el poema titulado
«Huaco»: «Un fermento de Sol; / levadura de sombra y corazón»⁶³.
El huaco puede considerarse también como idilio, esto es, como
«pequeña forma». Además, hace resonar esa vinculación del objeto
y su valor de representación humano prometeico con una figura
de arcilla que solía ubicarse en torno a un templo o una tumba. Y
recibe su nombre del espacio sagrado donde se instalaban, deno-
minado *huaca* (del quechua *waka* «dios de la casa»). Por tanto, el

⁶² Esa distancia con Dios, como ha señalado Jean-Luc Marion, ha sido el
centro de la filosofía que ha tratado con insistencia el tema de la propia muerte.
Ver Marion, *El ídolo y la distancia. Cinco estudios* (Sígueme, Salamanca, 1999).

⁶³ «Yo soy el coraunque ciego/ que mira por la lente de una llaga,/ y que ata-
do está al Globo,/ como a un huaco estupendo que girara.// Yo soy el llama, a quien
tan sólo alcanza/ la necesidad hostil a trasquilar/ volutas de clarín./ volutas de clarín
brillantes de asco/ y bronceadas de un viejo yaraví.// Soy el pichón de cóndor des-
plumado/ por latino arcabuz;/ y a flor de humanidad floto en los Andes,/ como un
perenne Lázaro de luz.// Yo soy la gracia incaica que se roe/ en áureos coricanchas
bautizados/ de fosfatos de error y de cicuta./ A veces en mis piedras se encabritan/
los nervios rotos de un extinto puma.// Un fermento de Sol;/ ¡levadura de sombra
y corazón» (Vallejo, «Huaco», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 141).

uso que Vallejo hace del término también puede quedar referido a ese carácter escondido de lo divino. El huaco se oculta para cuidar lo que representa.

En esa lectura identificable con la transformación del poeta aparece la conversión en ídolo del dios lejano. Porque en esta religiosidad contenida en *Los heraldos negros* no se trata la posibilidad de que el poeta se sitúe en el lugar de Dios, con el destino cumplido en el sufrimiento de Cristo⁶⁴. En esa casualidad, el abandono coincide en la caída de la divinidad que representa la soledad en su descripción de la tarde como espacio de ausencia del otro. Espacio de distancia y diferencia donde cabe situar a lo poético y a su escritura de lo absoluto, la poética vallejjiana oscila hacia la creencia en una divinidad identificable con una divinidad imperfecta como el mundo poético. Quiere decir que en esa falta acontece otra diferencia. Ya no cabe identificar a Dios con el amor, sino con una renuncia a su posibilidad: es el tema de la muerte del amor que subyace en todo el libro. Y esa distancia de Dios, comprendida desde ese retiro del mundo, conduce a que la diferencia entre la poesía y el poema corresponda a una nueva lejanía. Si el ídolo se convierte en figura de abandono en esa distancia entre lo que pasa y lo que se dice es la prueba de que su escritura se concibe en un hiato donde parece lamentarse ante los golpes sufridos, como corresponde a esa lejanía divina que con

⁶⁴ Sería la idea subrayada por Marion con relación al ateísmo, al hecho de haber sido abandonado por Dios: «En sentido radical, el grito de Cristo y del salmo 22 no ponen solamente de manifiesto la soledad de un abandonado: revelan el derrumbamiento de los ídolos que aprisionaban al hombre en una esfera cerrada, ilusoria y suave, hasta privarle de todo acceso auténtico a lo divino —riesgo supremo de alteridad, de separación, de singularidad—» (Marion, «El derrumbamiento de los ídolos y el afrontamiento de lo divino: Nietzsche», *El ídolo y la distancia*, 69).

constancia se le muestra al poeta desde el amor abandonado, en una amarga dulzura, pero manteniendo, de alguna manera, su necesidad. Es precisamente la distancia lo que posibilita que en esa relación con el lenguaje, con lo divino o con lo absoluto, experimente esa especie de castigo ante la culpa que sólo puede ser expresada desde lo poético, ya que es el lenguaje lo que posibilita esa distancia. Y, ocupado en una escritura dirigida hacia la separación, va a presentar una suerte de poética apofática y negativa que constatará su vulnerabilidad. Más que la muerte de Dios, se trata de su condición enfermiza y débil que irá mostrando con una apariencia humana grave, propiciando una interrupción que muestra la propia debilidad de la poesía ante su alejamiento oculto. En ese saber consciente acerca de la muerte del ídolo y del idilio romántico se descubre que la memoria va construyendo a destiempo el pasado ya lejano, sin olvido: una rememoración del amor imposible que reclama el acercamiento a su poética desde el diálogo con una divinidad enfermiza.

Desde un ateísmo poético

En esa escritura terminal, Vallejo instaura una soledad que sólo conoce el frío proveniente de un abismo acantilado, cuando un pensamiento crispado impone su fuerza:

No habrá remedio para este hospital de nervios,
 para el gran campamento irritado de este atardecer!
 Y el General escruta volar siniestras penas
 allá
 en el desfiladero de mis nervios⁶⁵.

⁶⁵ Vallejo, «En las tiendas griegas», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 144.

¿Cuál es el espacio de nerviosa fluencia donde la poética vallejiana está destinada a interpretar el mensaje negativo y oscuro de la divinidad? ¿Qué especie de neurosis crítica acontece en ese *locus* poemático donde queda el encierro que, bien sea en la celda del hospital, de la cárcel o de la propia sociedad familiar, irá desalojando en su obra prosística, por ejemplo, en la narración titulada «Los caynas»⁶⁶? No deben sorprender las referencias trágicas a la muerte de lo divino. Si desde la antigüedad griega se consideraba que, además de que hubiera dioses, fueran también vivientes, la conciencia de estar desarmado significa que ante la lucha del pensamiento y el corazón no queda ya nada, sino un ocaso: «El Pensamiento, el gran General se ciñó/ una lanza deicida. /El Corazón danzaba; mas, luego sollozó: / ¿la bayadera esclava estaba herida?»⁶⁷. Pero la cuestión es que el libro va dirigiéndose hacia la constatación de la enfermedad que acucia, mientras el poeta se prepara para la lucha solitaria frente a una temible divinidad finita, en esa soledad absoluta que acontece tardíamente, donde «hoy no ha venido nadie; / y hoy he muerto qué poco en esta tarde»⁶⁸. Un crepúsculo divino que no va a favorecer su presencia mundana y que tampoco va a evitar su muerte forzada.

⁶⁶ «Mi madre invitóme una noche a ir con ella a saber del estado de los parientes locos. No encontramos la casa de éstos sino a la madre de Urquizo, quien, cuando llegamos, se entretenía en hojear un cartapacio de papeluchos, a la luz que pendía en el centro de la sala. Dado el aislamiento y atraso de aquel pueblo, que no poseía instituciones de beneficencia, ni régimen de policía, esos pobres enfermos de la sien salían cuando querían a la calle; y así era de verlos a toda hora cruzar por doquiera la población, introducirse a las casas, despertando siempre la risa y la piedad de todos», Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino (Madrid, 1996, 114).

⁶⁷ Vallejo, «En las tiendas griegas», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 144.

⁶⁸ Vallejo, «Ágape», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 145.

Esa negación pudiera vincularse con la muerte de Dios a pesar de su fe voluntariosa, pretende establecer la vida divina desde una perspectiva decadente, enfermiza y encerrada que sólo puede anunciar su propia identificación con el poeta que nace cuando lo divino era lo enfermo. Rafael Gutiérrez-Girardot ha sido uno de los exégetas vallejianos que han incidido en la importancia de la muerte de Dios en su obra, heredada tanto de Hegel o Nietzsche, como de Jean Paul o Mallarmé. A pesar de que no contemple la idea de un ateísmo vallejiano, sino con relación a la perspectiva histórica del concepto de Dios, Vallejo sí puede encarnar la figura del ateísmo desde una perspectiva que le llevará a ser rechazado por la divinidad, como veremos más adelante. En cualquier caso, su poética va a ser una respuesta a esa conciencia de la imposibilidad proveniente de un *Deus absconditus*:

La libertad que ahora experimenta Vallejo, la que le causa el terror y la que pone sobre su frente la fuerza imperativa de heroicidad, es la libertad del hombre tras la muerte de Dios, la libertad del que vive en el «mundo al revés», la del desamparado que inaugura el «paraíso de la tristeza», para decirlo con Rimbaud. Por esto, las audacias del lenguaje de *Trilce*, más que arbitrariedad vanguardista o el sello de inscripción en la mitología ultraísta-mundo-novista de Larrea, son el esfuerzo de nombrar lo innombrable, de llevar el lenguaje de la comunicación hasta el límite en el que todo lenguaje, más allá o más acá del balbuceo infantil, pierde su función comunicativa y se convierte en un clamoroso testigo de la real incomunicación entre los hombres⁶⁹.

En ese ocaso que provoca la ira de Dios, la realidad se muestra espejeando. Así, aparece esta ascendencia mítica y pagana en uno

⁶⁹ Gutiérrez-Girardot, «La muerte de Dios», *Aproximaciones a César Vallejo*, 344.

de los poemas más brillantes de todo el libro, titulado justamente «La voz del espejo» apostando por una escritura capaz de unir la inspiración novalisiana y el espíritu brahmánico, separando la esfera de lo racional y el bien, a través de un desdoblamiento que va a constituir uno de los centros de esta escritura constantemente movida por el acaso de la ilusión perdida:

Así pasa la vida, como raro espejismo.
 ¡La rosa azul que alumbró y da el ser al cardo!
 Junto al dogma del fardo
 matador, el sofisma del Bien y la Razón!

Se ha cogido, al acaso, lo que rozó la mano;
 los perfumes volaron, y entre ellos se ha sentido
 el moho que a mitad de la ruta ha crecido
 en el manzano seco de la muerta Ilusión.

Así pasa la vida,
 con cánticos alevés de agostada bacante.

Yo voy todo azorado, adelante... adelante,
 rezongando mi marcha funeral.

Van al pie de brahmánicos elefantes reales,
 y al sórdido abejeo de un hervor mercurial,
 parejas que alzan brindis esculpidos en roca,
 y olvidados crepúsculos una cruz en la boca.

Así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges
 que arrojan al Vacío su marcha funeral⁷⁰.

⁷⁰ Vallejo, «La voz del espejo», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 145-146.

En la literatura de Vallejo conviene prestar atención a sus títulos lapidarios para establecer la cercanía de una muerte, la conciencia de saber que hasta lo poético se ofrece de una manera tan precaria como la misma sustancia del poema. Constituida la vida por un miedo que aprecia el esfuerzo por ascender y descender en un naufragio, las cuerdas y sogas que aparecen asiduamente en este capítulo titulado «Truenos» configuran una simbólica poética que habita un espacio intermedio entre lo que va separando y uniendo lo mortal. Se trataría de evocar que la distancia acordada con lo divino se ha roto y al poeta sólo le queda esperar el rechazo y una suerte de desesperación que propiamente le convoca frente a la soledad impuesta, bien por sí mismo en una especie de falta de fe, bien por el rechazo desde la divinidad. En esa herida abismal, también se ofrece la sangre como un elemento claroscuro de ascendente pagano y cristiano con el cual se puede ironizar: «Me da risa esta sogá/ rubí/ que rechina en mi cuerpo»⁷¹.

Comprender la ausencia de Dios es el eje central de este cuerpo poemático para tratar de aislarse del hastío y la resistencia. Fondo que trae la imposibilidad convertida en sustantivo azar, el anuncio de su potencia se proclama en el suertero que grita en andrajos. En esa pobreza decidida a mostrar la penuria de vivir bajo el auspicio de un dios funesto, el poeta rechazado trata de encontrar un alimento poético salvífico. En una carta enviada a su amigo Óscar Imaña el 2 de agosto de 1918, Vallejo le hace saber de su experiencia en el cuarto:

⁷¹ Vallejo, «Rosa blanca», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 146.

Estoy solito. En un escritorio que tú no conociste nunca. Con una luz que tampoco viste. Todo desconocido. Todo para que tú lo adivines. Tengo frente a mí raros muebles que esperan a no sé quiénes. Una mosca vulgar ronda en voz gruesa y aguardientosa, perezosa y nauseabunda. Pelea con otra en el aire. Producen un sonido como de celuloide que se quema. Veo después varios sombreros de invierno colgados en corro atisbador. Me restriego la pantorrilla derecha en la parte superior: algún insecto nocturno y vivaracho y fugitivo. Canta un gallo en tiempos matemáticamente iguales, de nuevo pasa la mosca sobre mi peluca desgredada y sucia. Te explicas. Suspiro. Me canso. Un ronquido vecino me trae gordos resuellos de siesta porcina. El hombre está lejos de mí⁷².

El *destino* como concepto vallejiiano es uno de los componentes en este frugal banquete donde se celebra la unión de lo extraño y lo ajeno. La pobreza vallejiiana se alimenta de esta considerable aceptación de la suerte que le ha conducido a tratar con la alienación consistente en saber convivir con la tragedia que se oculta en la luz y en la fría negación proveniente de la divinidad: «Y en esta hora fría, en que la tierra / trasciende a polvo humano y es tan triste, / quisiera yo tocar todas las puertas»⁷³. Se trata de la coincidencia de la muerte en el abandono del cuerpo, cuando sólo queda la ropa del cadáver de la madre del poeta.

Sucesivos fallecimientos familiares marcarían esa soledad ante un Dios incapaz de luchar contra esa muerte, es la querencia del poeta por saber que la totalidad se produce en la muerte causada por la misma enfermedad divina. Cabría pensar en qué tipo de ateísmo poético está configurando la obra vallejiiana en este

⁷² Vallejo, *Correspondencia completa*, ed. Jesús Cabel (Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002), 23.

⁷³ Vallejo, «El pan nuestro», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 147-148.

periodo inicial de su escritura, al tomar contacto con el tiempo, el pasado y la memoria del amor. Un instante de resonancia quevedesca, es el *amor contra el espacio y contra el tiempo*, en la muerte de los otros. Como absoluto símbolo de lo poético, la intención al hablar de la ropa abandonada no es más que una referencia a ese enclavamiento de lo precario que recuerda insistentemente el valor de la caducidad. ¿Significa acaso que ese olvido por parte de lo divino, ese ateísmo en el rechazado por Dios sea también la propia muerte de lo poético?: «¡Quién tira tanto el hilo; quién descuelga/ sin piedad nuestros nervios, / cordeles ya gastados, a la tumba!»⁷⁴. Son las cuerdas, sogas y lazos destruidos que ya no siguen uniendo a la divinidad declinante, vendrá a enlazar el erotismo a una tumba de insatisfacción poética, una condena a continuar errando en el pasaje de lo temporal. Lo curioso es que plantee en esa querencia por el espíritu tumbal tan cercano al sepulcro de los antepasados donde descansa Igitur, una especie de tálamo último para dejar descansar al Dios que enferma y muere. Se trata de dos vertientes del destino funesto del hombre, las líneas muestran el haz de nervios que constituye la parte poética arrojado al abismo de la intimidad y a la busca del futuro de una manera inquieta, sin dejar de mirar en el interior. Luego, otro filo nervioso que identifica dentro de ese bestiario sentimental al cual somete su estricta simbólica con dos serpientes fácilmente identificables con la dualidad de la muerte del amor al final de una juventud definitivamente abandonada:

Anoche, unos abriles granas capitularon
ante mis mayos desarmados de juventud;

⁷⁴ Vallejo, «Desnudo en barro», Los heraldos negros, en Poesía completa, 149.

los marfiles históricos de su beso me hallaron
muerto; y en un suspiro de amor los enjaulé⁷⁵.

El amor identificado con el pecado es en la escritura vallejana la posible cancelación de lo divino que requiere un silencio de castigo. De cena antes de la medianoche parece concluir en un rechazo escabulléndose en la ausencia de alguien que se *acerca y aleja de nosotros*. Ni Dios, ni amada, no hay rastro de seguridad. Sólo la ironía frente a los símbolos cristológicos de una cena miserable, más que santa. Es la lucha entre la realidad y lo que piensa aquello que consigue trasladar a esa estructura poética construyendo en dirección a la torcedura sintáctica y a la culpa, dirigida a los símbolos como la hostia y la sustancia de la eucaristía, hacia la ausencia mundana del ser: «Quédate en la eterna/ nebulosa, ahí, / en la multificencia de un dulce noser»⁷⁶.

En ese tálamo eterno habita la constante contradicción del poeta que considera pertinente ligar el abandono del ser con la fortaleza del amor. En ese instante de dulzura mortífera, los heraldos anuncian lo oscuro y lo negro, es la muerte de Dios que une amor, espectralidad y sombra en una suerte de naufragio inútil. En este ateísmo poético se proclama no sólo la muerte de Dios o su inactividad, sino también su conciencia de separación y pérdida. Blanchot diría que esa distancia es propiamente Dios. Obviamente, Vallejo es nieto de sacerdotes y su educación cristiana es evidente. Pero no es cuestión religiosa, es la muerte de la madre como tema

⁷⁵ Vallejo, «Capitulación», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 149.

⁷⁶ Vallejo, «Para el alma imposible de mi amada», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 151-152.

de este periodo y el propio abandono del poeta. Es el rechazado no sólo por lo divino, sino también por la práctica poética de su tiempo, pendiente de un Rubén Darío ya caduco para Vallejo, donde todos se limitan a llorar «el suicidio monótono de Dios»⁷⁷.

En esa dirección se limitará a seguir coordinando un paganismo de ascendencia mítica con la idea de ser repudiado por la divinidad, a pesar de su esfuerzo: «En el árbol cristiano yo colgué mi nidal; /la viña redentora negó amor a mis copas»⁷⁸. Se ha de notar que en esa voluntad no trata de crear lo poético, ni de asociar la idea de la poesía a la divinidad, ni pretende un misticismo ortodoxo, ni encontrar las leyes naturales de una idealización literaria. Se trata de saberse encerrado en la penuria humana y en la finitud del mundo, sin la posibilidad de que lo divino tuviera alguna influencia terrenal. Un dios que ya no esconde su ausencia, como si hubiera retirado su voluntad sobre el azar. En cualquier caso, el poeta decide jugar contra Dios una partida de dados:

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.

⁷⁷ Vallejo, «Retablo», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 153-154.

⁷⁸ Vallejo, «Pagana», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 151-152.

Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas
 como en un condenado,
 Dios mío, prenderás todas tus velas,
 y jugaremos con el viejo dado...
 Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
 del universo todo,
 surgirán las ojeras de la Muerte,
 como dos ases fúnebres de lodo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
 ya no podrás jugar, porque la Tierra
 es un dado roído y ya redondo
 a fuerza de rodar a la aventura,
 que no puede parar sino en un hueco,
 en el hueco de inmensa sepultura⁷⁹.

En esta metáfora de los dados podemos apreciar cuál es la intención de Vallejo. Podríamos postular una especie de venganza poética del escritor frente al azar causal de la divinidad. Podemos escuchar los truenos —pues así se titula este capítulo— durante el juego. Porque ya no se trata de rebelarse contra Dios de manera antiheroica, sino organizando un espacio de diálogo iluminado e inflamado que inicia una partida oscura con una plegaria que liga la pena y la culpa a un lamento de cierto carácter salmódico. Se pide a Dios que actúe de otra manera puesto que no es posible la salvación. En esos golpes vallejianos, la humillación y el sufrimiento

⁷⁹ Vallejo, «Los dados eternos», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 154-155.

se concitan en la ausencia y lejanía de Dios. Mientras el origen humano no deja de ser mítico y prometeico, su conciencia frente a la divinidad inútil le hace dirigirse irritadamente al deslizar la idea de que la poesía se haya separado de una realidad concreta que compartir en un espacio de enfrentamiento.

Decir la imperfección mundana escindiendo el bien del sufrimiento conduce a que el poeta decida ocupar su puesto. La entrada en escena de Dios no se produce nunca, es la recreación de la ilusión en su sentido más fantasmal, ya que no se trata más que de un juego reflejado en la misma vida. Este ha sido el escenario donde va a centrar todo el interés de este libro. Si este primer dado corresponde a la mera acción del juego de una manera mallarmeana, en el sentido de referirse a la aparición del verso, Vallejo introduce un segundo sentido del dado, en consonancia con el planeta que en su movimiento no dejará de ser caduco, en esa noche sorda y oscura que auspicia un juego sin luz.

El poeta deicida

La cuestión de que Dios esté muriendo en el poeta es una forma de concentración de las fuerzas necesarias para continuar su escritura de renuncia a lo sagrado, denunciando la poca efectividad divina, pero aspirando a convertir al poeta en deicida bajo el poder de su dedo y de aquello que señala. Durante este periodo de acercamiento a la exploración literaria que le conducirá a *Trilce* va a construir un armazón poético destinado a destruirse a sí mismo. Si el poeta había intentado suicidarse de una manera trágica por cuestiones íntimas personales, la aparición de símbolos fúnebres y violentos como sogas, puñales o tumbas puede hacernos supo-

ner que su capacidad literaria está inmersa en una autodestrucción acorde a la propia muerte del verso:

Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse,
y hay ganas de morir, combatido por dos
aguas encontradas que jamás han de istmarse.

Hay ganas de un gran beso que amortaje a la Vida,
que acaba en el África de una agonía ardiente,
suicida!

Hay ganas de ... no tener ganas, Señor;
a ti yo te señalo con el dedo deícida:
hay ganas de no haber tenido corazón.

La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa
a costas con la espina dorsal del Universo.

Cuando las sienes tocan su lúgubre tambor,
cuando me duele el sueño grabado en un puñal,
¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!⁸⁰

No se trataría de una simple reacción inmediata de respuesta, sino de otorgar a esa denuncia contra Dios una relación clave con el propio desarrollo de una escritura poética, donde debemos subrayar, al menos, un cierto impulso decidido. El rechazo a la escritura está vinculado a una renuncia a lo sagrado poético. Como decir *hay ganas de quedarse plantado en este verso*, debemos señalar que corresponde a la imagen de un *Deus absconditus*, a la

⁸⁰ Vallejo, «Los anillos fatigados», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 155.

capacidad mágica de un anillo de Giges que hiciera pasar oculto al poeta definitivamente agostado. Es el cansancio y la fatiga ante lo divino, entre la vuelta y la muerte próxima. Porque, ¿qué ha venido en el rechazo y encerramiento ante la imposible figura de Dios? Franz Rosenzweig señaló en el carácter funesto propio de la tragedia griega este momento de la concepción pagana de un Dios oculto para el hombre encerrado. Ligada a esta idea vallejiana del pagano que espera a luchar a través del pensamiento, la figura del místico propuesta por Rosenzweig es apropiada a esta metáfora del encerrado, tanto para Dios o para el poeta que, como veremos, tendrá un valor central en *Trilce*. También para aceptar ese instante de desencantamiento del mundo:

El hombre que no es más que el amado por Dios se cierra al mundo entero y se encierra a sí mismo. Esto es lo que toda mística tiene de inquietante para los sentimientos naturales, y aun de objetivamente funesto: que se convierte para el místico en la capa de la invisibilidad. Su alma se abre a Dios, pero como sólo se abre a Dios, es invisible para todo el mundo y queda encerrada respecto de él. El místico hace girar en su dedo con altanera confianza el anillo mágico, y he aquí al momento está a solas con “su” Dios e incomunicado del mundo. Lo que sólo le es posible gracias a que en absoluto quiere ser otra cosa que el niño mimado de Dios. Para serlo, es decir, para no ver nada más que la vía por la que corre la unión de él con Dios y de Dios con él, tiene que negar el mundo; y como el mundo no se deja negar, tiene, verdaderamente, que re-negar de él⁸¹.

⁸¹ Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención*, ed. y trad. Miguel García-Barró (Sígueme, Salamanca, 2006), 255.

En esta tradición lírica que está tratando de desmontar Vallejo, Dios aparece como el guardián de una cierta literatura. Si a lo lírico corresponde una cierta dependencia logocéntrica, tras su muerte inconclusa ha de producirse un cambio poético, una torsión que ha devenido tan espectral como su propia lírica iconoclasta. Va a señalar que lo que quiere es dejar la escritura del pasado. Sin tratar de convertir lo dicho en simple narración, el impulso de dejación del verso conduce a una nueva voluntad más activa. Son las ganas de no dejarse llevar por el abandono, a pesar de la pasión que supone considerar que haya sido Dios el origen de su culpa:

Viejo Osiris! Llegué hasta la pared
de enfrente de la vida.

Y me parece que he tenido siempre
a la mano esta pared.

Soy la sombra, el reverso: todo va
bajo mis pasos de columna eterna.

Nada he traído por las trenzas; todo
fácil se vino a mí, como una herencia.

Sardanápalo. Tal, botón eléctrico
de máquinas de sueño fue mi boca.

Así he llegado a la pared de enfrente;
y siempre esta pared tuve a la mano.

Viejo Osiris! Perdónote! Que nada
alcanzó a requerirme, nada, nada...⁸²

⁸² Vallejo, «Santoral (Parágrafos)», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 156.

En el poema titulado «Santoral» propicia un juego de paredes correderas que antecede, como ágil plafón, a los sucesos que le llevarán a ser detenido y a su estancia en la celda como será reconocible en *Trilce*. En primer lugar, avisando de que se trata de unos párrafos, como escritos al margen. En cierta manera, aparece esta idea central del poeta que quiere señalar hacia la sombra divina. Una constancia que tiene en *Los heraldos negros* la proposición de un ateísmo poético de carácter posromántico al que dirigirse irónicamente como si fuera su reverso. Ese mismo sentido de la imposibilidad al ser considerado por Dios lleva a que sea consciente de ese azar inamovible que va llenando su amoroso pesimismo licuante: «Mas, cae, cae el aguacero / al ataúd de mi sendero, / donde me ahueso para ti...»⁸³. La postulación de un humano a medida de Dios conduce a compartir esa enfermedad donde deviene figura que enferma, como una bondadosa tristeza. Identificando el anochecer con la pérdida del progenitor, más importancia recobrará la imagen de un Dios incapaz de sonreír, despedido por el poeta.

En esa ironía de lo divino se está construyendo el pilar que pronto servirá como elemento ascensional y como lápida de toda una época. Es una despedida de sí la tentativa de suicidio deicida vinculada a la influencia mínima de la divinidad. La busca de muerte como elemento de unión es soportar aún este impedimento,

⁸³ Vallejo, «Lluvia», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 157. El tema de la lluvia es otra constante en la trayectoria del poeta. Como veremos en *Trilce*, desde el primer poema que nombra *el mantillo líquido* hasta el último donde aparecen, incluso, el granizo y la tempestad, ese deseo por limpiar con el agua imposible: «Canta, lluvia, en la costa aún sin mar» (Vallejo, «LXXVII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 214).

sabiendo que la muerte de Dios es aún la muerte del poeta: «Sobre la araña gris de tu armazón, / otra gran Mano hecha de luz sustenta / un plomo en forma azul de corazón»⁸⁴.

En la última parte del libro, titulada genéricamente «Canciones de hogar», aparece el cerramiento poético que Vallejo está construyendo con la intención de ser después demolido. Esta situación de vaciamiento supone la identificación del paso del tiempo inexorable con la visita del fantasma familiar, cuya presencia en su escritura acontece de una manera hostil. En ese periodo habrán desaparecido la madre, un hermano, y a lo largo del libro puede apreciarse el tono elegíaco al no aceptar del todo esas partidas que anuncian la suya. El tema de la *partida* es otra de las ideas centrales de la poética vallejiiana que corresponde a una tradición literaria que aúna la temática amorosa a una épica heroica. Tanto en su sentido de juego como de huida, atendiendo al lugar que ocupa en su vida personal, con relación a su exilio definitivo próximo, cabe vincularlo al paso que va a dar en su escritura desde *Los heraldos negros* a *Trilce*. Es significativa la unión entre ambos, a pesar de sus diferencias. No en vano, algunos poemas de *Trilce* fueron escritos durante esos años de finalización de *Los heraldos negros* y aún antes. Esta es la razón más plausible que ofrece el hecho de repetir temas, aunque la manera de decir se vea atraída por la convulsión literaria que va a significar *Trilce*.

Además, es clara la continuidad entre los dos libros, a lo que ha de sumarse también la creación en prosa que realizará en este periodo. Será el momento adecuado para identificar la figura de su

⁸⁴ Vallejo, «Unidad», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 158.

padre unida a la del Dios muerto, un caso donde la renuncia a una tristeza solitaria supondrá la exhortación y la conversión en estribillo melancólico, ahí donde el poeta piensa que la enfermedad de Dios es prueba de su nacimiento: «Por los cuadros de santos en el muro colgados / mis pupilas arrastran un ¡ay! de anochecer; / y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados, / mi ser recibe vaga visita del Noser»⁸⁵. La extraña sintonía con el padecimiento de la existencia, el cansancio ante la desavenencia divina o el interés por huir de un modelo modernista periclitado, van conduciendo a la poética vallejana a un espacio de encerramiento y de enfermedad relacionada con los nervios o la fiebre, tan propicios a una creación literaria extrema.

¿Cuáles son los motivos que llevarían a considerar el inevitable vaciamiento de cualquier figura progenitora? ¿Es una simple cuestión personal o está en correspondencia con esa retirada de lo divino que el poeta pretende ofrecer? ¿Qué ha pasado entre el transcurso de un texto ensayístico sobre el Romanticismo y la seguridad poética ofrecida en *Los heraldos negros*? ¿Cuál es el mensaje poético de Vallejo? En primer lugar, haber considerado que ha sido rota la alianza entre una determinada poesía tradicional y la creencia en un Dios que ha favorecido su ascenso. La divinidad no puede escapar de ese instante de enfermedad si no hay pruebas de su bondad ni de su influencia mundana o se hace notar su distancia y la poesía queda sola ante lo real. El poeta debe abandonar el terreno familiar para enfrentarse al encerramiento que supone quedar expuesto a una torsión literaria decidida a separarse del Modernismo para iniciar una poética americana absoluta y moderna.

⁸⁵ Vallejo, «Encaje de fiebre», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 159.

Es así como va a realizar una poesía que, a pesar de su juventud, carece de ingenuidad o espontaneidad. Decidiría optar por el apartamiento y el esfuerzo para recluirse en un espacio literario propio, en donde no queda esperar sino a una muerte segura, a un estancamiento umbrío y a la soledad elegida. Pero, aparte de la sensibilidad o la ternura propia de su escritura, amenaza vengativamente a un dios enfermo al que parece ligarse en su experiencia vital poética. Es significativa la apelación a una poesía que no dude en confirmar su valor como pensamiento y como ejercicio literario frente a aquellas poéticas que cifran el poema como algo propio de una sensibilidad arrobada. La experiencia de la escritura vallejiana confirma que el caso de su poética es el inicio de un nuevo modo literario.

A pesar del ocultamiento de lo divino debió encontrar el vacío pesante de una soledad impuesta con la desaparición y la pérdida a través de la memoria de la infancia y el recuerdo de un hogar más acogedor ya ausente. Esa vuelta a la casa familiar es la renuncia a una poesía más narrativa o más conciliadora. En esa busca va a comprender la importancia del desarraigo y la exploración de una intimidad asediada por la pérdida de un fundamento firme. El paso del tiempo de la juventud le ha hecho comprender que en esa retirada divina ya sólo queda la distancia de un paso que conduce a una melancolía que, a pesar de su negatividad, no ha de caer en un ensimismamiento nihilista. Si bien es cierto que en su poesía hay una plétora de temas y formas de decir a un tiempo contradictorias, entre un existencialismo precursor debido a la falta de Dios y una poesía que aún no duda en presentarse de forma tradicional, más importancia otorgamos a la apuesta por un ateísmo poético donde

sólo cabe esperar, bajo un poderoso sol negro y helado, la certeza de una lejanía insalvable. Se trata de mostrar que actúa como si compartiera atributos semejantes a lo divino. Y si Dios se esconde, el poeta decidirá también apartarse en su propio escondite a la manera de un juego infantil. Mas, ese apartamiento solitario, ensombrecido por la pérdida de la conciencia de la finitud y el abandono al que se somete al rechazado, es también la creencia vallejana en una divinidad personal a la que no puede sustraerse, ni ocultarse:

Ahora yo me escondo,
 como antes, todas estas oraciones
 vespertinas, y espero que tú no des conmigo.
 Por la sala, el zaguán, los corredores,
 después, te ocultas tú, y yo no doy contigo⁸⁶.

A pesar de las referencias personales a las muertes cercanas familiares, no podemos obviar que bien puede identificar el cansancio del padre con el hipotético envejecimiento de Dios. En *Ene-reida*, uno de los poemas finales de *Los heraldos negros*, la figura progenitora contiene un significado más amplio, identificable con el paso del tiempo, que lleva oculto en sí la divinidad: «mi padre está desconocido, frágil /mi padre es una víspera»⁸⁷. Es cuestión de saber si otorgar al tiempo una espera de muerte es apropiado para conducir al final de este libro al vacío dejado por el gobierno divino. Un inicio de año nuevo que habla de esa dejación del pasado en un futuro inevitable y cercano al recordar la inocencia de la infancia en los alimentos ofrecidos, en la celebración de un

⁸⁶ Vallejo, «A mi hermano Miguel», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 159.

⁸⁷ Vallejo, «Ene-reida», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 161.

enero destinado a ser contado a través de otra alianza de verbos y sustantivos. En este renacimiento aparece también la inclemente presencia de la pluralidad de un ser múltiple ligado a la presencia de la muerte.

A pesar del juego de palabras entre *enero* y *Eneida*, podemos apreciar el interés por dar fin a un libro que ya anuncia lo que va a venir en *Trilce*. Ya se ha señalado con insistencia que va a elucidar que la literatura no sea una simple constancia de invenciones. Así será —«y habrá bulla triunfal en los Vacíos»— lo que espera durante esta retirada, cuando la aparición de un nuevo periodo se vinculará a la renuncia de un tiempo ya definitivamente cancelado desde su nacimiento inicial y condenado al vacío. El último poema concita el nacimiento y la promesa de ser algo más que un resto de misterio enigmático:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hermano, escucha, escucha...
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.
Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben
que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda...
Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave⁸⁸.

Espergesia es el título del poema que bien puede ser el resumen de la idea principal de Vallejo ante el rechazo otorgado por la

⁸⁸ Vallejo, «Espergesia», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 162.

divinidad. Una palabra que ha concitado un buen número de interpretaciones y que debería comprenderse como una potencia de carácter genético, en el sentido de reclamar una lectura de conclusión de toda una literatura que ya no duda en escapar del Modernismo, dando inicio a nuevas maneras de poetizar el vaciamiento al que ya está dirigiendo una escritura de la cual ha quedado definitivamente separado, otorgando al nacimiento de la enfermedad, la verdadera causa de la gravedad y pesantez del poema vallejiano. En definitiva, va a concluir exponiendo, sin ambages, la dependencia que mantiene con una esperanza cancelada por culpa de Dios⁸⁹. Como razones ignotas que llevan a una consideración propia de una época que ya no depende de una fe ciega, sino en la otredad que confiere la ausencia de un dios lejano, el poema va a exponer cuál es el estribillo que cifra la parte inicial de una literatura debidamente moderna. Haber nacido cuando Dios estaba enfermo es el antecedente nuevamente irónico, tanto del mensaje poético que traen los apocalípticos heraldos negros, como de la inserción en un silencio metafísico apagado en esa extrañeza literaria y vital. La solitaria

⁸⁹ La idea de Dios enfermo parece corresponder a esa situación de malestar que Walter Benjamin expone al referirse con relación a la desesperación en el caso de Kafka. Apoyándose en el relato de Max Brod, escribe lo siguiente: «“Recuerdo una conversación con Kafka a propósito de la Europa contemporánea y de la decadencia de la humanidad”, escribió. “Somos”, dijo, “pensamientos nihilísticos, pensamientos suicidas que surgen en la cabeza de Dios”. Ante todo, me recordó la imagen del mundo de la Gnosis: Dios como demiurgo malvado con el mundo como su pecado original. “Oh, no”, replicó. “Nuestro mundo no es más que un mal humor de Dios, uno de esos malos días”. ¿Existe entonces esperanza fuera de esta manifestación del mundo que conocemos?” Él sonrió. “Oh, bastante esperanza, infinita esperanza, sólo que no para nosotros». Ver Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia* (Taurus, Madrid, 1998), 139-140.

orfandad con la cual dará lugar al vaciamiento de la divinidad será también el origen de la oscuridad que cancelará el credo poético modernista de manera sepulcral. Y es curioso comprobar que, de algún modo, ya había presentado este ideal en uno de los primeros poemas que publicó en un temprano septiembre de 1913, titulado «Fosforescencia»:

Una noche miré muy asustado,
 señor, en el collado
 del viejo cementerio, algunas luces
 chispeando entre los altos mostazales,
 de cuyos matorrales
 salían al contorno de las cruces.

Yo a solas regresaba del molino
 por el largo camino,
 y la noche, señor, qué oscura estaba:
 ¡y más miedo me daba cuando oía
 la algazara que hacía
 el perro de una choza, que aullaba!

¡Qué miedo, uf! ¡Casi lloro! Muchos cuentan,
 señor, que se presentan
 ahí en la noche y a avanzadas horas
 los muertos alumbrándose con ceras!
 Señor, ¿será de veras?
 -Mienten, hijo. Son cosas que tú ignoras.

Esas luces que viste y te asombraron,
 son gases que exhalaban
 los huesos del cadáver ya podrido,
 como el hedor que sale de un pantano:
 y ese vapor insano
 está en nuestro esqueleto contenido.

Ese gas es el fósforo, que cuando
 se va el cuerpo dañando,
 sale y arde en el aire más sombrío.
 ¿Escuchaste? Desde hoy no temas nada
 cuando esa llamarada
 en el panteón la veas, hijo mío⁹⁰.

La estancia en el cementerio y la transformación de lo muerto en una nueva materia evanescente y gaseosa conducen a que el miedo y la inocencia ya tuvieran presentes las luces azules y la idea fantasmagórica de Dios. Vallejo utiliza de manera simbólica ese diálogo con quien comparte el camino nocturno de regreso a una casa ya desaparecida. Esa conciencia de soledad marcará la época inicial que va a proseguir en los próximos años.

Es sabido que al inicio de *Los heraldos negros*, Vallejo quiso separar el poema de título homónimo donde se hace referencia a los golpes y a la culpa. El testimonio de varios amigos (Espejo Asturrizaga y Alcides Spelucín) nos hace saber que Vallejo compuso ese poema en marzo de 1917:

César va a determinado lugar donde se le informa de un asunto que se ha resuelto de forma desfavorable; este hecho hería profundamente a miembros de su familia y sus consecuencias, para alguno de ellos, de acuerdo con circunstancias que no es posible referir, tomaba aspecto de desgracia irreparable... En la noche, con algunos amigos se refugió en el cafetín de Esquén (calle Ayacucho), donde estuvo bebiendo hasta muy tarde sin conseguir ni embriagarse ni menos dominar la tensión dolorosa que lo torturaba. De regreso al hotel del Arco, su hermano Néstor

⁹⁰ Vallejo, «Fosforescencia», *Poemas juveniles, Obra poética*, ed. Américo Ferrari, UNESCO, 123.

se revolvió en el lecho sin conciliar el sueño. César, sentándose ante la mesita que le servía de escritorio, exclama tembloroso y emocionado: ¡Hay golpes en la vida tan fuertes!... Luego de unos instantes continuó escribiendo. Así nacieron *Los heraldos negros*⁹¹.

Si *Los heraldos negros* es un libro de capitulación con Dios, veremos que la verdadera clausura no habrá de aparecer hasta *Trilce*, cuando el poema deviene conciencia real de su pérdida. Este es el mensaje poético que inicia la separación de un poeta que ha decidido construirse un espacio angosto para desarrollar una escritura de lo absoluto que le conducirá trágicamente a un exilio literario quizá deseado. *Espergesia* anuncia la dependencia con un Dios renuente, pero también la transformación que sufre tanto la luz como la sombra, a través de un misterio relacionado con la nominación de lo absoluto. En «el paso meridiano de las lindes a las Lindes» se anuncia el abandono definitivo a un ateísmo que vinculará a la experiencia literaria, el encuentro de una materia poética en relación desastrosa con aquel que pretenda exponerla sin tener en cuenta que el lenguaje deviene extrañeza ante una realidad que aún posee un orden, sin desconocer que la inocencia ha quedado ya perdida. Son los golpes que provienen del mismo odio de Dios y que acucian como mensaje de muerte. En el anuncio de una nueva manera de escritura que ha cancelado la relación con una divinidad ausente irá a derruir una literatura que ha optado por negar la importancia de la nominación poética. En esa falta de sosiego encontrará el encerramiento que supone haber sido el culpable del rechazo por parte de un Dios con atributos humanos, enfrentado a

⁹¹ Vallejo, *Obra poética*, 116.

quien persiste en la identificación con el mundo de lo sagrado y con una animalidad salvaje propicia al erotismo y a la condena que le habrá de conducir a la libertad y al vacío, pero también al encierro y a su debido silencio, a una independencia que no deja de ser el exilio al que parece haber sido destinado *Trilce*:

El libro 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 libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística, ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! 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 de que todo vaya a morir a fondo para que mi propia ánima viva!⁹²

⁹² Vallejo, *Obra poética*, 163.

3. El poema como distopía

La orfandad vigilante

TRILCE ES una propuesta poética que va a coincidir con el apartamiento definitivo con el Modernismo por parte de Vallejo, la implosión de las vanguardias estéticas y la apertura hacia un nuevo espacio poemático donde forzar a la palabra en el seno del poema. Una torsión lingüística llevada no sin cierto arrebato hasta un límite relacionado con la distancia de un Dios ajeno al requerimiento humano. Una poesía que conduce a que pueda considerarse que tras la muerte de la divinidad y alrededor de la orfandad haya decidido romper reglas básicas de la comunicación lírica en un sentido vinculado a la temporalidad adecuada a una práctica hermética. A veces, bajo la forma de una comunicación enigmática que explora en los límites expresivos del idioma, partiendo del ritmo o de los aspectos orales del propio poema. Un espacio poetológico cercado por los muros de una celda literaria, a medio camino entre el castigo y el cumplimiento de una culpa autoimpuesta como tarea de escritura:

En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal. Es cosa fea ésta, Óscar.

También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la luz del recuerdo... ¡Oh el recuerdo en la prisión! Cómo él llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta...

No sé qué harán de mí en resumidas cuentas estas gentes⁹³.

Se trataría de una poesía que trasluce la opacidad del lenguaje ante la muerte, sin llegar a identificar ambos conceptos, en una suerte de lírica cuya voluntad se encuentra en marcar con sinuosa reserva las diferencias encontradas. Si pudiéramos optar por aclarar que no consideramos que hubiera que trasladar a esta poesía un aspecto más amplio existencial, en el sentido de verse subrogada por una simple relación lineal vital o biográfica, pensamos en que la dificultad extrema propuesta por Vallejo está orientada a cortocircuitar el flujo semántico de los sustantivos y los verbos, un signo que une en su parte mortal la garantía de una expresividad plena. Esta zona de discontinuidad es precisamente la aparición de los cambios espaciales y temporales que tanto abundan en un libro de ruptura como *Trilce*.

¿Cabría plantear que tratara de eliminar cualquier tentativa de facilidad a la hora de destruir un cierto manierismo retórico modernista, con el objeto de trasladar a lo poético la idea de una separación total tras la muerte de Dios?⁹⁴ El carácter absoluto de la poesía con relación a la desaparición de la autoridad divina y el ateísmo

⁹³ Vallejo, *Correspondencia completa*, 39-40.

⁹⁴ Es una constante literaria indagar en el posicionamiento de una poesía filosófica tras la muerte de Dios. Podría decirse que esta es la causa de que aparezca un nuevo mito, identificado con la nada o con una estética literaria metafísica y ontológica. Ver Frank Manfred, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología* (Akal, Tres Cantos, 2004), 281.

poético vallejiano ha de vincularse necesariamente a esa presencia de la escritura como una forma de desestructurar el edificio sobre el cual se sostenía una literatura balanceante entre los polos de una escritura adocenada y el extremo de no romper con la autoridad literaria, evitando el encuentro con esa zona neutral y fría, iluminada por un sol helado y melancólico en ese espacio de neblina asociado a ciertas poéticas contemporáneas a *Trilce*.

A pesar de resultar anecdótico, se puede señalar el caso de la coincidencia con la publicación, en fechas cercanas a 1922, de otros títulos como *The wasted land* (TS Eliot), *Ulysses* (James Joyce), *Tractatus lógico-philosophicus* (Ludwig Wittgenstein), las *Elegías de Duino* (Rainer Maria Rilke) o *Tulips & Chimneys* (e. e. cummings). Este último libro tuvo una serie de críticas similares a las recibidas por Vallejo, subrayando su carácter caprichoso, adolescente e ilegible. El caso es que esta misteriosa luz grisácea de la niebla en la ciudad de Lima es proverbial. Hasta Herman Melville señaló en *Moby Dick* la experiencia de la atmósfera de la ciudad. En ese destino que llevaría a Vallejo a optar por la separación exiliándose en Europa, pensamos que aparece el escenario apropiado para que opte por dirigirse hacia una poética política. Finalmente, nos conduce como lectores a saber elegir a través de la poesía entre la realidad encontrada o la escritura literaria oculta, entre la realidad o un poema. En cualquier caso, sugiere algún tipo de azar oral que mantiene la distancia suficiente para transmitir la atmósfera de ese encerramiento nostálgico en suspensión:

Las personas mayores
 ¿a qué hora volverán?
 Da las seis el ciego Santiago,
 y ya está muy oscuro.

están Cucha, / Veva, Monina?/ la Luz termina. / ¡Todos se han ido!/ ¡Solo me quedo!// ¡Por Dios qué miedo/ les he traído!»⁹⁶. Una lectura apresurada diría que se trata de la idea de una infancia rememorada en un pasado con apariencia de presente, con la compañía de los hermanos y los juegos compartidos. En esa demora donde debe situarse el poema aún habita la extraña lejanía de la madre que no termina de volver a la casa.

Este es el espacio cercado donde aparece la contención del poeta. Lugares de reclusión, metáforas del límite y la angostura, es ocasión para que se encuentre cercado por los límites del poema y la estructura cerrada de una memoria íntima de la soledad. Si *Trilce* constituye una reacción frente a los poetas mayores, Vallejo optará por constituirse, no tanto en un mundo enfrentado a la tradición, sino en el reconocimiento de su propia escritura, cuando ha quedado solo y huérfano. Si el carácter infantil puede identificarse con la propia vivencia de las desapariciones familiares, la aparición de una cesura en el paso del tiempo deviene razonable ausencia donde quedar encerrado. Por otro lado, es la decisión que le llevaría a tratar el poema como un ejercicio capaz de recoger el silencio de aquellos que ya no están cuando sólo hay oscuridad. En esta morosa experiencia de la presencia habita un tanteo apropiado a la práctica poética, si tenemos en cuenta que en *Trilce* quiere constituir un espacio de toque que parta de la experiencia del encarcelamiento. Podemos señalar que en ese tanteo pueda encontrarse una irrazonable fantasmagoría que viene a mostrar el lugar del poema como una reclusión en una oscuridad nocturna y pretender la vuelta que

⁹⁶ Eguren, «Juan Volatín», *Obras Completas*, 41.

no termina de llegar, como parece anunciarse en el estribillo repetido: «Madre dijo que no demoraría».

En este poema estamos asistiendo al cumplimiento de una poética que sabe de la separación de los mayores, que bien pudiera identificarse, como decimos, con la tradición literaria inmediata. La presencia de nombres familiares insta a que seamos conscientes de la soledad que acompaña en esa demora. El ambiente de la casa abandonada, la rememoración de la partida o el tanteo en la oscuridad, avisan del hecho de que se llegue a identificar la idea de reclusión con la formación de un yo literario, aportando un nuevo sentido a la tentación que supone ese roce percusivo, esa pulsión en la que tienta hablando del ritmo en un sentido abierto y natural, como en un sentido artificial ligado a la poesía o a la música. Y aquí puede encontrarse esa situación constante que en *Trilce* constituirá el eje principal del enclaustramiento. En primer lugar, relacionado con la experiencia de la cárcel. Por otra parte, es el resultado de la elección que le lleva a utilizar ciertos efectos retóricos cuando se considera insistentemente que todo este libro es una suerte de paroxismo lingüístico vinculado a un expresionismo de vanguardia. Este sería el caso del carácter negativista de una poética destructiva que se aleja de los tópicos para contribuir a crear un aislamiento literario relacionado con una especie de rebeldía propiamente vallejiana:

Trilce, por acometida de la subjetividad rebelde, por descarte de los recursos usuales, por violación del sentido sólito, por desborde de los marcos habituales de referencia, por desacato de las asignaciones y designaciones de lo real admitido, por transgresión de lo decible, de lo concebible y de lo comprensible, pone en práctica una novedad aún no

superada. *Trilce*, paradigma de la poética vanguardista, opera sobre la base de códigos negativos [...] Vallejo se propone describir lo escribible minándolo por dentro, mediante una sofisticada retórica propensa al alambicamiento y a la fruición formalista⁹⁷.

En el caso del poema «LXXV», cuyo tema podría vincularse a una cierta cadencia metafísica de la muerte y de la vida en su sentido existencial, aparece este espacio de separación absoluta, en ese ofrecimiento de una muerte literaria dirigida al grupo de escritores que desde Trujillo continuaban encerrados en una tradición que para Vallejo ya resulta estéril y caduca:

Estáis muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos.

Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana
que, péndula del zénit al nadir, viene y va de
crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja
de una herida que a vosotros no os duele. Os digo,
pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros
sois el original, la muerte.

Mientras la onda va, mientras la onda viene,
cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando
las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados,
y se doblan y doblan, entonces os transfiguráis y
creyendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es vuestra.

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás.

⁹⁷ Saúl Yurkievitch, *Del arte verbal* (Galaxia Gutenberg, Madrid, 2002).

Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo
 fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres
 de una vida que nunca fue. Triste destino.
 El no haber sido sino muertos siempre.
 El ser hoja seca, sin haber sido verde jamás.
 Orfandad de orfandades.

Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser
 cadáveres de una vida que todavía no han vivido.
 Ellos murieron siempre de vida.

Estáis muertos⁹⁸.

Se ha señalado la relación entre el contenido de este poema y la decisión que le condujo a salir definitivamente de Perú con dirección a Europa y cómo se pretendía separado de esa tradición agotada, pero hemos de volver a reclamar también una lectura del espacio literario que el poeta está construyendo, considerando que esa escritura no es más que la prueba de una fantasmagoría. En primer lugar, ofrece un tema clave del poema en esa descripción casi lúgubre de la situación de una literatura periclitada, en ese espíritu flotante que oscila hacia un dolor impostado, cuando en ese ir y venir se identifican dos términos reflectantes: «Os digo, / pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros/ sois el original, la muerte. ¿A qué puede referirse al considerar que la vida quede recogida en un espejo y que el modelo sea la muerte? ¿Acaso conviene identificar la vida y la verdad, la muerte o la mentira? La insistencia en señalar el carácter final de una literatura a través de

⁹⁸ Vallejo, «LXXV», *Trilce*, en *Poesía completa*, 213.

un presente estancado es, en el caso de este poema, un vaivén entre lo vivo y lo muerto bajo la figura de una conversación idealizada, mostrando un cierto desprecio en esa muerte identificable con el abandono y la falta de valor ante la literatura.

Esa *orfandad de orfandades* que caracteriza la poética vallejiana se detiene frente a un tipo de expresiones que describen el estado de una literatura angosta, cuando se pretende recoger la vida situándola en el espejo, como si mostrara la realidad partiendo de ese reflejo colocado frente a la vida de una manera ciertamente cinematográfica, como cuando miméticamente se ha pensado que representar no era más que colocar un espejo frente a las cosas. Con todo, esa vida casi fantasmal de algo original que deviene copia del estado final anuncia otros atributos de lo poético y la interpretación de la vida y la muerte está absolutamente separada de todo. De alguna manera introduce en su escritura un cierto tono de alucinación y muerte, como una personificación poética que le hablara:

Asisto, en ciertos momentos inesperados –me expresó en una ocasión– a escenas vívidas que no me han ocurrido, como si las recordara, y que me llenan de terror porque creo estar loco! [...]

Acabo de verme en París –me dijo– con gentes desconocidas y, a mi lado, una mujer, también desconocida. Mejor dicho, estaba muerto y he visto mi cadáver. Nadie lloraba por mí. La figura de mi madre, levitada en el aire, me alargaba la mano, sonriente. Te aseguro que estaba despierto. He tenido la visión en plena vigilia y con caracteres tan animados como si fuera la realidad misma. Siento que voy a perder el juicio. Levántate, por favor⁹⁹.

⁹⁹ Antenor Orrego, *Mi encuentro con César Vallejo* (Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1989), 42.

En cualquier caso, Vallejo ha incluido en *Trilce* una temática que supone el encuentro de sus muertos con una noción poética inmersa en la casa familiar desaparecida relacionada con la literatura de su tiempo. Hemos de señalar que este eje mortal vertebraba esa zona de silencio que abrirá definitivamente y que será la prueba del compromiso que mantuvo con su idea de escritura. En la idea funeral que se cierne sobre el hogar cerrado se unen la tumba de la madre y la oscuridad del amor («XXVIII», *Trilce*):

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria del amor¹⁰⁰.

La cárcel de la literatura

En este lugar de orfandad que ya estaba presente en *Los heraldos negros* va a continuar mostrando que esa soledad corresponde a una visión de la literatura que, a pesar de su vocación intimista, trata de unir con una costura metafórica capaz de encontrar en los fragmentos una razón suficiente para exponer que la carencia de imagen constituye una propuesta literaria más amplia. En el poema ha de tratarse también su referencia a la escritura comprendida como un arte poética alejada de la perfección, consciente de su fracaso inminente:

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.

¹⁰⁰ Vallejo, «XXVIII» *Trilce*, en *Poesía completa*, 181.

¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!

¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

Tal siento ahora el meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!¹⁰¹

Una reflexión sobre la orfandad, la imperfección y la existencia frente a la seguridad de la simetría, el orden geométrico poético aspira a una pureza que descubre la armonía de un mundo ilusorio. Posteriormente, en 1928, Vallejo escribirá una carta a Pablo Abril donde refleja ese desencantamiento y el carácter destructivo de su estética:

A medida que vivo y que me enseña la vida... voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América. Me parece que hay la necesidad de una gran cólera y de un terrible impulso destructor de todo lo que existe en esos lugares. Hay que destruir y destruirse a sí mismo. Eso no puede continuar; no debe continuar. Puesto que no hay hombres dirigentes con quienes contar, necesario es, por lo menos, unirse en un apretado haz de gentes heridas e indignadas, y reventar, haciendo trizas todo cuanto nos rodea o está a nuestro alcance. Y, sobre todo, *hay que destruirse a sí mismo* y, después, lo demás. Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible...¹⁰².

Hemos de señalar que, a pesar de que el poeta tradicionalmente se pudiera ubicar en una posición de admiración o contemplación hacia el mundo, lo que se revela es la capacidad de romper ciertas reglas de lenguaje. Considerando que en su poesía hubiera una cuestión iconoclasta y de realismo literario enfrentada a una poesía de imágenes o escapismos propios de toda una época, nada hay en la estética vallejana que tome como modelo a la belleza, la

¹⁰¹ Vallejo, «XXXVI», *Trilce*, en *Poesía completa*, 186-187.

¹⁰² Vallejo, *Correspondencia completa*, 290.

naturaleza idílica, la imaginación o el relato del amor idealizado. Si podríamos constatar que en sus ideas literarias está presente una poética que parte de un modelo de escritura como un corte final que es el inicio de una partida que le ha llevado fuera de todos estos tópicos literarios. En este poema se ha señalado una poética, ejercicio que le llevaría a reaccionar frente al academicismo y a una cierta normalidad literaria poco esforzada en realizar algún avance, siquiera a la hora de configurarse como un modelo rebelde. En esa misma ruina aparece un corte vinculado a la esterilidad, la existencia y la presencia de lo incompleto, tanto en un sentido vital realista, como en la presencia de una carencia prometida por el desgaste del tiempo, propiciando alguna perfección en el sentido de realizar un movimiento hacia la extrañeza propia de lo que carece de armonía.

En primer lugar, propone una serie de verbos de carácter negativo («pugnamos», «ensartarnos», «enfrentados», «amoniácase», «manqueas», «cercenado», «increado», «revuélvese», «rehusad», «azarea», «ceded»), con la intención de mostrar en qué lugar se encuentra el poeta frente a una existencia que acoge una estéril orfandad como propia. Si decimos que en la escritura de Vallejo se encierra una concepción del mundo fuertemente enraizada en un espacio cerrado y oblicuo, “el cuarto ángulo del círculo” puede ser también una metáfora de una impasibilidad frente a lo imperfecto. Bajo la forma de una conversación con una estatua, una figura semoviente («¿Por ahí estás, Venus de Milo?») que no es sólo una alegoría de la caducidad de la belleza moderna, sino una prueba de la imperfección de lo tangible que resulta provechoso interpretar como una lectura del mito de Afrodita. Se ha de subrayar que juega

con dos mitos sobre Venus, ya que no es únicamente una divinidad del amor, sino una alegoría del clasicismo ruinoso. Quiere decir que lo que se está mostrando es la importancia de relacionar la estatua imperfecta y dañada a un ideal poético que, a pesar de la importancia del factor tradicional, ha de proporcionar una vía de comprensión que conduzca a mostrar su relevancia como elemento vehicular de un sentido existencialista de la caducidad. En esa alianza entre el mito de Venus saliendo de las aguas y la estatua sin brazos realiza una enumeración de los elementos simbólicos presentes tanto en la pintura de Botticelli como en la estatua helenística. Es el caso de los «verdeantes guijarros gagos» o los «ortivos nautilus» que bien pueden suponer una rememoración de la belleza y el amor vinculados a Afrodita y a su aparición marina, a la hora de caracterizar a una Venus con los brazos cortados en esa imperfección ruinoso de los «aunes que gatean» o las «vísperas inmortales»¹⁰³.

Es cuestión de señalar el solapamiento de una figura poética —al final, partiendo del mito elaborado desde Ovidio o Poliziano— encarnada en una Venus imperfecta y cercenada. Porque si lo que conviene anotar es el sentido del corte en este poema, podemos establecer una relación con la historia de la literatura o la historia del arte. Didi-Huberman ha señalado, desde un posicionamiento inspirado en la lectura de la historia de las imágenes de Afrodita realizada por Aby Warburg, cómo ha incidido el sentido del corte de la figura perfilando con un roce percusivo una herida ya castreante capaz de servir de memoria a la extrañeza. En el caso de este

¹⁰³ Georges Didi-Huberman, *Venus rajada*, trad. Juana Salabert (Losada, Oviedo, 2005), 36-60.

poema puede relacionarse con la cortadura que va a mostrar en los brazos de la estatua, el dedo de más en su mano o el hecho de contar de otra manera el paso de los días y del tiempo. Es la misma figura poética alegorizada con una Venus de Milo inquietante o señalando hacia su mismo nacimiento al asociar la belleza celeste a un desgarramiento de la propia armonía. No podemos dejar de señalar que la intención a la hora de entablar conversación con una figura proveniente de una pintura o una estatua está relacionada con los detalles más ásperos de la armonía, un ideal imposible que hay que rehusar, bien por una razonable elusión de la pureza del ideal artístico o literario, finalmente poético, o por una cuestión más inquietante vinculada al sacrificio de las palabras que van a recortar el poema supeditando sus límites a una existencia imperfecta y fragmentaria¹⁰⁴.

Este rechazo a lo armónico y a lo simétrico corresponde a esta ruinoso experiencia de lo absoluto y a una orfandad solitaria. Es cierto que en ese sentido doble venusino, entre lo erótico y lo tántrico, estamos, como en paréntesis, en plena interrupción. ¿A qué parece referirse al hablar de que Venus sea «laceadora de inminencias, laceadora del paréntesis»? Las correspondencias vallejianas separan mostrando el conflicto de las palabras ordenadas al pasar por el ojo de la aguja, la descripción de la extrañeza ante un dedo sobran te o los brazos cortados, en esa metáfora del tiempo detenido que parece hallarse en las indicaciones numéricas y en la manera

¹⁰⁴ En el poema ulterior «LIV», se reafirmará en esa concepción finalista del abandono de lo poético, característico de su obra posterior inédita: «A veces doyme contra todas las contras, / y por ratos soy el más negro de las ápices/ en la fatalidad de la Armonía» (Vallejo, *Trilce*, en *Poesía completa*, 198).

de referirse a los días. Aquí aparece el carácter iconoclasta de su escritura como un espacio de conflicto entre una literatura de imágenes y su doble natural, entre la suma de correspondencias que parece abolir en un sentido ciertamente destructor y nuevo:

Como se ve, la crítica al buscar una representación prolija de este poema intenta, en verdad, devolver un código de percepción natural lo que aparece aquí desrepresentado [...] Esa dificultad hermenéutica es definitoria de la práctica poética de la desrepresentación vallejiana. En este poema, en particular [«LXIV», *Trilce*], los datos del mundo natural están desarticulados por la rearticulación de la lógica discursiva. Esto es, si el lenguaje es un modelo del mundo natural, en el sentido que el orden de las palabras implica un orden de la realidad, en el poema el lenguaje poético, y sobre todo el de este libro, evidentemente pone en crisis esa adecuación. Primero, porque su poética no se resigna a aceptar como dadas las articulaciones del lenguaje y el mundo; y enseguida, porque su exploración le hace subvertir esas codificaciones, y de allí el acto de discordancia en el mismo acto de nombrar¹⁰⁵.

Levanta un espacio diferente frente al orden del poema, propicia otra lectura cuando se aproximan nuevos nombres. La lectura del surco vallejiano, en donde la memoria se establece, anuncia un lugar para ausentarse frente a los otros. Queda la literatura explícita, pero no aparecen aquellas condiciones propuestas en esas quiebras en el sentido. ¿Qué se está diciendo en esta ausencia? Un autor que descubre el atasco, la duradera situación del conflicto con un lenguaje que se sabe incapaz de mostrar lo poético. Esa lectura asimétrica es displicente ante sus propios poemas. Esta pudiera ser la cuestión central propuesta por Vallejo, ¿cómo realizar una lectu-

¹⁰⁵ Julio Ortega, *Trilce* (Cátedra, Madrid, 1991), 302.

ra del poema? ¿Acaso *hay* poema en estos versos? El ludir mortal, la hembra y el macho ofrecidos a distancia, como observantes, la risa o Bizancio explotando a ballenas son situaciones ciertamente extrañas. El poema se convierte en aborto, se adentra en un escorzo, no hay ni la libertad precisa estancada en el miedo. Las letras se retuercen y se mecen asentándose en su propio juego, penetran borradas en el camino de tierra. Y ofrece un sentido erótico húmedo atravesado por el *haber* o el *ser* con los tropiezos que conducen hasta el colapso. Se trata de pensar en el sexo del propio poema, en el estado de la lengua, *estruendo mudo*, acompañado de su reflejo especular: *Odumodneurtse*¹⁰⁶.

No hay lengua posible en ese descarte de las palabras para advertir la terrible soldadura de la palabra y el hecho, escribiendo como quien va arrinconando el vacío. Esa pretensión del miedo conduce a las puertas de la celda, al saber inconcluso, al abrir el dolor al poema. Como adumbrado en las letras, el destino de su escritura se constituye desmoronando el tiempo. ¿Cómo destruir la historia? ¿Cómo arruinar en la poesía? ¿Hay una conexión escrita capaz de resolver el hecho poético y ofrecer el lugar que ahora le corresponde? Si la destrucción supone la quiebra de la posibilidad del poema, Vallejo va a romper esa vinculación de la poesía y el ser, situándose más allá en esta decepción sin esperanza avisadora de que no todo puede ser o estar escrito. Esa distancia entre lo dicho, lo escrito y lo recordado no es nueva. El poema no es un objeto natural, sino la prueba de la destrucción de una poesía espontánea, original, pacífica. Es tiempo de expulsión cuando el arte y sus pa-

¹⁰⁶ Vallejo, «XIII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 171.

labras exponen su propia destrucción. Este es el arte del tiempo. Lo dicho se autodestruye, y en esa falta de poema desaparece lo poético. Comprobar si hay hechos en esta poesía solicita una disposición para configurar una poética destructora. ¿Cómo comprender un poema imposible o ilegible que antecede literaturas posteriores? Esta es la cuestión que deviene en el poema final. Esa belleza es la presencia de una destrucción. La metáfora requiere de una multiplicidad, del disfraz, de la economía. Aun cuando eso no contado, lo dicho que espera, lo que no abunda, lo que no se escribe en el cuerpo o en la obra como distinción y soledad de lo absoluto, pueda comparar un poema con una obra de arte material.

Se trata de saber hasta qué punto es comparable la ruina en una escultura, en el verso encontrado, en el pensamiento satisfecho, a pesar del sentimiento y la empatía que conduce a la expresividad literaria. En el caso de Vallejo se presencia esta diferencia. El símbolo destruye más que une, a pesar de su carácter transcendente, igualitario, unitivo. Y parece considerar que la relevancia de la palabra no está necesariamente ligada a una función poética. Convergamos en que la destrucción está presente en el tiempo. Aquí se oculta también el esteticismo vallejiano al considerar que el arte sea ruina, símbolo o poema. Esta modernidad del mal vinculada con esa presencia oscura le situará como superador de una tradición romántica estancada y extinta, aun manteniéndose en una decadencia moderna. ¿Qué destrucción del aura de lo poético aparece en esa configuración del poema vallejiano? ¿Hay realmente emoción? Acaso, una luz oscura y neblinosa esclarece esa destrucción del lenguaje y su soltura, en esa traición a la norma escrita preceptiva. Si hay algo que al decir se desmorona y destruye, la presencia

Ella, vibrando y forcejeando,
 pegando grittttos,
 soltando árduos, chisporroteantes silencios,
 orinándose de natural grandor,
 en unánimes postes surgentes,
 acaba por ser todos los guarismos,
 la vida entera¹⁰⁷.

Una interpretación de la moneda-símbolo nos llevaría a apostar por una lectura de la economía poética de la noción del gasto inscrita en una moneda cuyo nombre es *sol*. Quizás entre la bagatela y la inspiración buscada en el desobramiento de Georges Bataille podamos encontrar algún valor de cambio. La conocida noción de *desgaste*, la inoperancia de la comunidad o su espaciamiento neutro es, propiamente, lo que conduce al deterioro y a la devastación que se ofrece en ese enfrentamiento vallejjiano con Dios a través del lenguaje. En ese sentido, conviene repetir que la noción de *gasto* está inevitablemente ligada a aquello que está de sobra. Al hablar de *desgaste* hay que señalar que no se trata de algo cuyo origen fuera una determinada perfección, no es algo que se vaya desplazando hasta desaparecer, como si se tratara del gasto inútil ardiendo. Es, más bien, la conciencia de saber que nos constituye un aspecto desastroso. La operación de desgaste ligada por Bataille al orgasmo y a la muerte es erótica y alquímica. Es la *disolutio* configurada por dos elementos en destrucción mutua. Y del desgaste sólo debe provenir una materia excrementicia que dota al hombre su especificidad definitivamente animal, es tomar conciencia de la pérdida.

¹⁰⁷ Vallejo, «XLVIII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 194.

Esa decadencia que corresponde a la evanescencia del decir es la trama de los textos vallejianos.

Esta vivencia de lo muerto o de lo oscuro es otra alegoría del desgaste y la multiplicación de lo inútil. Porque dirigir la cuestión de la pérdida hacia la muerte y la escritura es lo propio de alguien fascinado por el cansancio y el aburrimiento que rodea. Esta interpretación señalaría el carácter económico de la moneda y lo que en ella queda significado. La muerte de la palabra-moneda en su escritura de desgaste conduce a pensar en concebir un gesto productivo en el aprovechamiento de ciertas artimañas de la economía. En *La parte maldita*, Bataille considera la importancia de convertir la literatura en una deslumbrante visión peculiar de lo lujoso y brillante, pero dirigida a una cierta pobreza propiamente vallejiana. Aparece de nuevo esa distancia con el sentido estricto de una economía de cambio: «el auténtico lujo exige el desprecio completo de la riqueza, la sombría indiferencia de quien rechaza el trabajo y convierte su vida, por un lado, en un esplendor infinitamente arruinado y, por otro, en un insulto silencioso de la falsa laboriosidad de los ricos»¹⁰⁸. Podríamos señalar que esa noción de Bataille acerca del desgaste no pertenece únicamente a lo económico o a lo erótico. Precisamente el hecho de presentar la idea de *vigilancia* es una señal ejemplar de que no hay tanta distancia entre el desgaste físico, el psíquico, el económico y el social. Es el gasto de energía, en sus límites con el mal o el peligro presenciado desde la desnudez, lo que conduce a que invente una manera cansada, sabiendo que la literatura es la ruina de esa riqueza. Es la experiencia del desgaste

¹⁰⁸ Georges Bataille, *La parte maldita*, ed. Francisco Muñoz de Escalona (Icaria, Barcelona, 1987).

destinada a satisfacer la muerte del deseo y la existencia de lo divino.

Esa cercanía del desastre hogareño habla del paso del tiempo comprendido como un instante de muerte y ruinosa ausencia. Realmente, la cercanía de la pobreza o la ruina como efectos del gasto está relacionada con el desprecio. Una literatura poéticamente política que realizaría a través de una escritura del rechazado y del apresado como si se produjeran también excesos en el pensamiento. Esa espacialidad donde el alejamiento y la distancia quedan vinculados a la conducta temeraria del sacrificio es la propia muerte, el peligro de estar en la vida. Lichtenberg ya lo había avisado, una moneda de tres reales vale más que una lágrima. En *La moneda viva*, Pierre Klossowski liga de nuevo esta relación económica, erótica y simbólica¹⁰⁹. Desde un punto de vista poético, ¿qué relación muestra Vallejo entre lo terrenal y lo natural? ¿Qué espacio ocupa el verso como medio de reproducción relacionado también con este desgaste del pensar? Por otra parte, la moneda transporta memoria y olvido, como un molde. También el sentido de lo que se quema está ligado al curso natural de la economía del símbolo, cuando no es estrictamente mercancía. Por otro lado, podemos hacer notar este mismo sentido de la carencia en la poética de Antonio Gamoneda: «¿quién viene/ dando gritos, anuncia/ aquel verano, enciende/ lámparas negras, silba/ en la pureza azul de los cuchillos?»¹¹⁰.

Porque si el cansancio de Dios conduce a su muerte, estamos ante un paso cercano a nuestra desaparición. Saberse en el desgaste

¹⁰⁹ Pierre Klossowski, *La moneda viva*, trad. Manuel Arranz (Pre-Textos, Valencia, 2012).

¹¹⁰ Antonio Gamoneda, *Arden las pérdidas* (Tusquets, Barcelona, 2003).

de un *sol*, pulverizado de tanto sacrificio mágico como la propia divinidad –*Dios cansado*–, le llevaría a trazar en el peligro de la pesadilla literaria la constatación de una visión oscura: la literatura como cárcel del pensamiento. La idea de *vigilancia* que plantea desde la perspectiva del guardia de la cárcel donde pasa tres meses en Trujillo es un síntoma de que su encerramiento supone también saberse entre los muros de la celda del poema. Resulta curioso que no realizara un tratamiento temático en *Trilce*, sino que se entremezclen los ambientes en el texto, como se ha repetido, pitagóricamente. Esa fascinación económica y simbólica de la moneda es ahora cuestión de número y algoritmo. Un desgaste que encuentra en esa disposición un espacio apropiado para el texto poético que marca sincopadamente con un ritmo irregular. Es como el vigilante capaz de reconocerse en la apropiación del preso. El verso vallejiano hace presencia del deber y podríamos imaginar que el guardia pudiera ser una figura ambivalente que correspondiera tanto a lo divino como a la presencia del poeta, conduciendo al propio poeta hacia el poema:

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente.

Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla

les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.

Por entre los barrotes pone el punto
fiscal, inadvertido, izándose en la falangita
del meñique,
a la pista de lo que hablo,
lo que como,
lo que sueño.
Quiere el corvino ya no hayan adentros,
y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.

Por un sistema de relojería, juega
el viejo inminente, pitagórico!
a lo ancho de las aortas. Y sólo
de tarde en noche, con noche
soslaya alguna su excepción de metal.
Pero, naturalmente,
siempre cumpliendo su deber¹¹¹.

El cuarto de los poetas

Como la palabra *Trilce* no quiere decir nada y quizá debiera estar escrita siempre en minúscula¹¹², el poeta se sitúa en una península, en archipiélago, en cuclillas, bajo la prueba vital que supone palpar el excremento y la orina, una suerte de secreción animal natural poco apropiada a una divinidad:

¹¹¹ Vallejo, «L», *Trilce*, en *Poesía completa*, 195-196.

¹¹² Este es el caso de la reedición madrileña del libro, a través de José Bergamín y Gerardo Diego, donde aparecía la palabra *trilce* escrita en minúsculas, frente a la primera edición en Perú, donde se escribió en mayúsculas. Ver José Bergamín y Gerardo Diego, *Trilce* (Compañía Iberoamericana de Ediciones, Madrid, 1930).

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

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 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 de equilibrio¹¹³.

El carácter ancestral andino se desliza en la poética vallejana desde una perspectiva alegórica. En el norte de Perú, el guano está considerado como una riqueza beneficiosa como el estiércol o los excrementos de otros animales, pero su importancia real es que proviene de los dioses. Es el caso de la presencia polisémica repetida de lo sagrado y lo escatológico que frecuenta para darnos ese matiz misterioso y mágico vinculado a los elementos como la cabeza y la cola¹¹⁴. Las glándulas asociadas a las lágrimas, el sudor, la mucosi-

¹¹³ Vallejo, «I», *Trilce*, en *Poesía completa*, 164.

¹¹⁴ Alfredo Narváez, «Dualidad, religiosidad y poder en los Andes», *Entre Dios y el diablo: magia y poder en la costa norte del Perú*, ed. Hiroyasu Tomoeda,

dad, etcétera, son una prueba de la importancia concedida al componente místico que acompaña a la simbología andina de la cabeza, junto al aliento, la respiración o la saliva. La aparición del guano como elemento mágico correspondería a los intestinos y al sexo, al excremento, el semen, la orina, las heces y los gases como símbolos del alimento ingerido a través de la cabeza. Ese orín, en la tradición andina está relacionado con la anulación de algún mal y fluye ante el asedio de una voz vigilante que parece azuzar al preso. En ese cambio del excremento o del guano, pasando de materia gaseosa a líquida y sólida, aparece también el espacio insular donde se encierra. En su análisis de este poema, Stephen Hart se sirve de algunas de las interpretaciones realizadas por Neane-Sila –se trata de un ataque de Vallejo a sus críticos–, Wing –señala la concepción temporal del poema–, McDuffie –subraya el aspecto espiritual–, Higgins –considera el lado epifánico– o Asturrizaga –se trata de un preso en la letrina–. La propuesta de Hart incide en el espacio geográfico de las islas, el guano, el insular corazón, el mantillo o la península, con relación a una geometría de la intimidad donde aparece la lucha de lo alto y lo bajo, lo ordenado y lo caótico. En nuestro caso, pensamos que la intención de Vallejo está en el aspecto escatológico y poético enfrentado a esa presencia de la autoridad vigilante¹¹⁵.

¿Qué clase de península se detiene? ¿Un poema a lo inmundo frente a la divinidad? ¿Acaso no es posible entender este poema como un ejemplo de inmundicia poética? Se trata, por otra parte, de encontrar en los poemas, estén o no escritos en la celda, un eje

Tatsuhiko Fujii, Luis Millones (Fondo Editorial PUCP, Lima, 2004), 43-59.

¹¹⁵ Stephen Hart, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo* (Thamesis Books, Londres, 1987), 105-108.

central que está bajo el hogar desaparecido y en el encierro en sí mismo. No hemos de ocultar el hecho de que este período de duelo sea la oportunidad de profundizar en su aislamiento mediante el poema escrito en la celda o cuando la celda deviene lugar poemático. Lo que hay que subrayar es la hondura de su experiencia en la cárcel, hecho que de alguna manera sobrevuela las razones que impedirían su vuelta a América: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel de Perú»¹¹⁶. Considerando el difícil equilibrio entre la muerte y la vida, Vallejo va a iniciar el libro con un poema donde ya aparece un cierto ambiente hostil desasosegante, la celda deviene más que letrina, sucio retrete, *insular corazón*. Es relevante señalar la conexión del corazón como símbolo barroco, ejemplificado en su caso como símbolo de esta interioridad que espacia el apresamiento místico. El apartado que guarda distancia con la autoridad representa el orden geométrico de la vigilancia que padece el poeta abandonado¹¹⁷. Esa entrada en un mundo cerrado aparece ya en el estancamiento de la repetición. La continua sensación de orden carcelario cuando todos los días se pasan tratando de nombrar la temporalidad, convirtiendo la vida del encerrado en un lugar donde el tiempo se acorta y alarga, entonces ya no hay Dios que soporte esta dualidad entre el tiempo y la duración ante la monotonía de ese instante señalando hacia esa *línea mortal de equilibrio* como límite para nombrar esa temporalidad:

¹¹⁶ Vallejo, «El momento más grave de la vida», *Poemas póstumos I*, en *Poesía completa*, 233.

¹¹⁷ Fernando R. de la Flor, «La viscera barroca. Historia de un corazón», *Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano* (Akal, Tres Cantos, Madrid, 2012), 225.

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE¹¹⁸.

El poema se abre y cierra entre letras mayúsculas –como la palabra «*trilce*»–, de «Tiempo» a «nombrE». Este tránsito monótono en la cárcel va a devolver a Vallejo hacia una relación entre el nombre y lo temporal que va a constatarse como lugar de repeticiones. Esta correspondencia se abre con una noción del tiempo que bien pudiera acercarse a ese momento nietzscheano donde el nihilismo

¹¹⁸ Vallejo, «II», *Trilce*, en *Poesía completa*, 164.

recobra esa imagen de la sombra corta del mediodía. En el caso del poema, esta longitud es transcurso inútil, desaprovechado, malgastado. La referencia al aburrimiento en la penitenciaría señala hacia esa repetición del nombre en minúscula. Este cambio otorga su capacidad de reproducción ante lo común, cuando cada estrofa viene abierta por la repetición de un término como «Era» o «Mañana» que haría pensar en el presente. Si el nombre propio no puede repetirse ni detenerse el pasado, en el futuro tampoco queda nada al azar. El orden carcelario permite establecer esas pautas que conducen a pensar en el instante sin ese automatismo en el cual se basa una cierta literatura denostada por Vallejo. Esa literatura muerta se aparta del componente tanático que parece impregnar la estética vallejianana en este momento y que será una constante a lo largo de toda su escritura. Un sentido de la inmundicia, del desgaste y del aburrimiento de la poesía localizada en una interioridad que limita con la temporalidad y el nombre que corresponde en la fijación del verso. La cuestión de encerrar el corazón en un palacio, en mansión mnemónica, en la bodega o el retrete místico, pudiera recobrar un cierto barroquismo en el que se empeña en esta cárcel. El poema, considerado más que oración no escuchada, representa un espacio cercado de nombres y números:

Oh las cuatro paredes de la celda.
 Ah las cuatro paredes albicantes
 que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
 por sus cuatro rincones cómo arranca
 las diarias aherrojadas extremidades.

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!

Ah las paredes de la celda.
 De ellas me duele entretanto más
 las dos largas que tienen esta noche
 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 dónde y mi cuándo,
 esta mayoría inválida de hombre¹¹⁹.

El poeta sabe que el encierro es algo que le pertenece como sujeto nervioso. Ese *criadero de nervios* que inevitablemente conduce, aun partiendo de estéticas aparentemente opuestas, hacia el poema convertido a través del arte en testimonio o documento histórico, es el espacio presente del propio poeta. En otra referencia al criadero de tiempo, Vallejo lo imbrica con el pensamiento pasional del amor: “Adorable criadero de eternidad, tabulado de todas las corrientes historiadas y venideras del pensamiento y el amor. Viene portado sobre el arco vaginal de toda felicidad, y en el intercolum-

¹¹⁹ Vallejo, «XVIII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 174.

nio mismo de las dos piernas, de la vida y la muerte, de la noche y el día, del ser y el no ser»¹²⁰. La idea del criadero es crucial en la identificación entre el ámbito familiar añorado y la presencia de un entorno que ha hecho suyo ante una segura hostilidad. También cuando se refiere al amor surge el espacio de la muerte en una suerte de remedo romántico sombrío.

El caso es que existen algunos indicios para mostrar qué habita en esa zona de invisibilidad del arte y la literatura, si como tal ha de entenderse el paso dado alrededor de estos cuartos habitados por una especie de esqueleto danzante dominado por el estancamiento. Esa misma falta de causa señala hacia el impulso que supone plantear asuntos como la ausencia de Dios, la aparición certera del giro popular al ofrecer una verdad, dirigirse a través de un pasado idealizado hacia la figura de la mujer como novia desaparecida o como madre muerta. En ese lugar que organiza el polvo sobre las cosas se muestra el abandono de un modernismo adolescente, y cabe señalar la coincidencia con una fotografía realizada por Man Ray en 1920, cuando se supone que Vallejo ya está escribiendo *Trilce*. Marcel Duchamp había encerrado en su estudio de Nueva York su obra titulada *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (La novia desnudada por sus solteros, incluso)* y después de un año descubrió que estaba lleno de polvo y otros restos. Man Ray tomó una fotografía aérea de una parte y Duchamp la tituló *Élevage de poussière (Criadero de polvo)*. Si la aparición de efluvios en un poema encerrado y en cierre, como esa capacidad “infrave” o “en retraso” se relaciona con un instante pesado y sordo, no son ajenas

¹²⁰ Vallejo, «Myrtho», *Escalas*, en *Narrativa completa*, 119-120.

las opiniones artísticas de Vallejo a esa vinculación conceptual que trata de otorgar a la poesía un valor gramatical que depende de su integración en la oralidad. Casi una oración devenida juego literario, donde el polvo en los rincones aparece en el propio poema, en el mismo cuadro en desuso. El hecho de que Duchamp llegara a pensar en la obra de arte como algo que no termina nunca y que se abandona, subrayando la importancia de considerar los juegos de palabras aprendidos en Raymond Roussel o Jean-Pierre Brisset, coincide con una de las claves de la aparente dejadez de la literatura vallejana, trasladando la idea de poesía a un territorio más vivo y realista, irónico e inacabado.

En el rincón escondido del poema, lo nombrado encuentra lo inmundo. Porque si la ocasión de mostrar la interioridad es un presupuesto romántico, ¿cómo conciliar en su escritura, en su constante encerramiento, el hogar, la casa, la celda o la mortaja junto a las paredes, los nervios o los brazos de una inválida presencia identificable con la ausencia propia de un Dios lejano, huraño o extraño? En este poema, Vallejo nos conduce al espacio carcelario que corresponde a su presente y al resto de dependencias que configuran una memoria de la desaparición. Un espacio literario que muestra cómo el poema está sufriendo una involución al ser identificado con una cárcel que tuviera cuatro paredes que clarear. Ciertamente, la disposición del poema anticipa que se trata de una cuestión temporal, un rincón para conversar con la madre acerca de las certezas ofrecidas en esas paredes. Si el título que iniciaba *Los heraldos negros* era «Plafones ágiles», ahora ese movimiento se dirige hacia algunos símbolos religiosos o culturales. En estas paredes de la cárcel y del poema hay estancamiento y una blancura

imposible. Su correspondencia es decisiva para relacionar el espacio del poema con su aspiración trascendente, oralizada, contada con alguien. Esa figura corresponde a la madre desaparecida, al padre y los hermanos muertos, al propio poeta en su soledad constitutiva, al espacio fantasmal de los nervios. Por otro lado, no se trata de otorgar únicamente a esa presencia de la celda o de la cárcel vallejiana un sentido biográfico. A pesar de la compleja estancia en la penitenciaría, esos mismos símbolos aparecen en los poemas no escritos durante su encierro. Es el caso del poema «XV», al situar el rincón como eje de una escena erótica y tanática que iniciará esa expulsión que sobrevendrá al provocar la salida de todos los cuartos poéticos:

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o talvez qué habrá pasado.

Has venido temprano a otros asuntos,
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...

Son dos puertas abriéndose cerrándose,
 dos puertas que al viento van y vienen
 sombra a sombra¹²¹.

La salida del poema es el encuentro de una clave encontrada en los números, en los nombres repetidos como una solución ante lo innumerable. Un contraste propiciado por las ganas de salir de un silencio sordo y blanco encerrado en las mismas paredes enjalbegadas. Esa vigilancia del pasado recreando una infancia maternal y amorosa con amargura y deseo son los versos convertidos en cuatro paredes enfrentadas. El resultado es llegar a una presencia del dolor que ayude a superar el acompañamiento de la muerte cercana. Esta presencia de la finitud es el brazo que busca un asidero firme en el límite, en la conciencia de saberse inválido ante una cierta soledad constitutiva. Aunque exprese sus deseos, lo cierto es que este poema supone plantear la cuestión del encierro inscrito en el presente de una noctámbula estancia que habita cerca de la pesadilla, como escribirá en las narraciones al mismo tiempo que *Trilce*. Estos temas tradicionales en la literatura poética relativos a la prisión como elemento simbólico o biográfico son centrales a la hora de mostrar la literatura vallejana como eje de la modernidad.

La estancia en la cárcel es un episodio importante en la vida del poeta, pero ya venía ensayando con las posibilidades de un dandismo solitario desde mucho antes. Es cuestión importante considerar que cumplía un método individual y solitario que fuera capaz de crear desde una visión irónica y agria. El calabozo («mala brecha») no pertenece simplemente a un imaginario, sino que genera

¹²¹ Vallejo, «XV», *Trilce*, en *Poesía completa*, 172.

espacios literarios¹²². Como escribe Victor Brombert, “*this internalized prison space is not merely the trope for the writer; it is the metaphor of the textual space. What is involved is the question of spatial form, and specifically the challenge of formal contraction as well as the fecund struggle with the limits of language*” [«esta interiorización del espacio de la prisión no es meramente el tropo para el escritor, es la metáfora del espacio textual. Lo que se involucra es la cuestión de la forma espacial y, específicamente, el desafío de la contracción formal, así como la lucha fecunda con los límites del lenguaje»]¹²³. Brombert vincula las cuatro paredes de la celda, a partir de la presencia de la prisión en la obra de Victor Hugo, a una cuestión de concentración intelectual relacionada con la ensoñación y el recuerdo, como si se tratara de una fórmula que suavizara la estancia en la prisión literaria desde un punto de vista romántico. Por otro lado, en otro artículo titulado «*The happy prison*», hace referencia a que la estancia en la cárcel tiene su parte triste y su parte alegre, si cabe interpretar la palabra *trilce* desde una dulzura melancólica. Finalmente, se trataría de la separación solitaria apropiada a la suficiencia de Dios.

Este espacio de soledad anacoreta tópico en la literatura romántica es el lugar donde se encuentran dos fuerzas enfrentadas. Si la primera se dirige hacia el interior a la busca de la identidad, el otro camino lleva a la exterioridad. Estos elementos que el escritor introduce en la literatura, a través de objetos simbólicos como el

¹²² Victor Brombert, *Romanticism, vistas, instances, continuities*, eds. David Thorburn y Geoffrey Hartman (Ithaca, Nueva York, 1973), 62-79.

¹²³ Victor Brombert, *The romantic prison* (Princeton University Press, Nueva Jersey, 1978), 16.

pájaro, los muros o la propia celda, pertenecen también al ámbito del poema y a los elementos de la celda. La idea del encierro aparece en casi todos los textos de este periodo vinculados al proceso de escritura del poeta, desde una recreación de lugares que van de la celda («I», «XVIII», «XX», «XLI», «L», «LVIII») a la casa familiar («XXVII», «XXVIII», «LXI»), pasando por la noche identificada con la muerte.

Esto significa que el periodo de duelo se había iniciado con anterioridad al hecho de que fuera detenido y juzgado y que la coincidencia de la muerte de sus familiares rondaba ya sus escritos –su madre muere en 1918, por ejemplo–, cuando el retorno a la casa se convertirá, paradójicamente, en su inmediata entrada en la penitenciaría. Es conocido que Vallejo fue detenido por formar parte en unos disturbios durante unas fiestas patronales en Santiago de Chuco. Fue acusado de ser uno de los instigadores de los hechos cuando, al parecer, no había sido más que un testigo. Este proceso le conduce a la cárcel y su temor a ser de nuevo enjuiciado planeará sobre su vida constantemente. No fue hasta diciembre de 2007 que el proceso judicial fue solucionado de forma póstuma y tardía¹²⁴. Una larga travesía en el sistema judicial peruano llevaría al poeta a desconfiar de las autoridades debido a los requerimientos que hasta el año 1928 llegaron a los consulados peruanos en Madrid y París pidiendo que se personara en un juicio oral. Es cierto que había prescrito la causa en 1928, pero siempre sospechó que ese proceso podría afectarle en la dirección contraria, lo que significaría su alejamiento definitivo de Perú.

¹²⁴ Segundo Llanos Horna, «Poder Judicial pide perdón a Vallejo», *Boletín Reforma Judicial*, Corte Suprema de Justicia, n° 9, Lima, Perú, noviembre de 2007, 6-7.

En cualquier caso, no conviene olvidar que el poeta también está refiriéndose al propio espacio del texto, en el poema deviniendo cárcel más amorosa, aunque, inevitablemente, está distanciándose para entrar en otro círculo infernal, cuando la presencia de la tortura queda ligada a una mueca:

La Muerte de rodillas mana
 su sangre blanca que no es sangre.
 Se huele a garantía.
 Pero ya me quiero reír.

Murmúrase algo por allí. Callan.
 Alguien silba valor de lado,
 y hasta se contaría en par
 veintitrés costillas que se echan de menos
 entre sí, a ambos costados; se contaría
 en par también, toda la fila
 de trapecios escoltas.

En tanto; el redoblante policial
 (otra vez me quiero reír)
 se desquita y nos tunde a palos,
 dale y dale,
 de membrana a membrana,
 tas
 con
 tas¹²⁵.

¹²⁵ Vallejo, «XLI», *Trilce*, en *Poesía completa*, 189-190.

Al trasladar el espacio de la ironía a un lugar risible se produce una transformación en el cuerpo del propio poema que se adentrará más allá de los efluvios, las numeraciones y los huesos. Ha de protegerse de la tortura, del amor y del dolor o de un deseo insatisfecho en el poema. Una risa amarga que puede relacionarse con esa pulsión vallejiana dirigida a conocer qué es lo melancólico como tópico literario. Ese deseo de pertenencia en la voluntad de alcanzar una salida de la cárcel del cuerpo y del cuerpo de la cárcel son mostrados en esa vinculación de la risa y lo inquietante que va a alcanzar desde el silbido, las costillas y los costados, palabras como rincones apoyados en esos *trapecios escoltas* ante la brutalidad de los golpes. En esa cuestión epidérmica habita un profundo silencio que puede mostrarse poemáticamente a través de esa querencia por la onomatopeya –«tas/con/tas»– que vuelve a remitir a la presencia del guardián de un cuerpo asediado por el estancamiento.

Podría establecerse una relación entre ese Dios escondido que repudia al poeta y la idea de un cancerbero vigilante desde la oscuridad, la presencia de esa angustia relacionada con la anatomía –es el caso del poema *L* donde se enumeran «esternones», «guiños», «puños», «ingles», «falangita», «meñique», «aortas»– bien podría conducirnos hacia la cuestión del erotismo vallejiano, con relación al cuarto y la celda, a los cuerpos y a los dedos. Considerando que es importante acercar la idea del Dios ausente hacia ese guardián ironizado, podremos convenir en que la referencia hacia el orden lógico se convierte en una razón para abundar en lo absurdo. El deber cumplido por el guardián convierte al preso en un espectador atónito de sus quehaceres. Es quien mantiene al preso-poeta en su orden propio subrayando la posición cansada y ajena que participa

del estado del vigilante. Se trata de escudriñar la vida cotidiana con higiene y orden, desde la comida hasta el sueño, pasando por lo que se habla. Inquieta de algún modo la traslación del tiempo en un presente desde el cual habla como si le estuviéramos acompañando. Es la voz interior del poeta compartiendo con un lector fantasma, discurriendo alrededor de una prisión imaginaria con independencia del hecho de que estuviera preso durante cuatro meses. Precisamente, el vigilante no quiere que haya adentro, como si no hubiéramos de mantenernos en la interioridad de algún secreto o como si todo lo ocultado debiera estar a la vista. Pero es esa invisibilidad que traslada a su escritura uno de los motivos centrales de su obra. No hay presencia de nadie, se habla a los fantasmas. Como reconoce Neale-Silva:

Uno de los rasgos más característicos de la psique vallejana en la época trícica es la porfiada insistencia en conocer las causas del dolor. Al final de sus meditaciones, Vallejo encuentra siempre el mismo determinante: su sino de imperfección y de muerte. En contraste con esta fatalidad se deja traslucir, como reflejo del Absoluto, una borrosa visión de un reino anterior al de este mundo, en el cual le fue dado al hombre gozar de felicidad edénica y de dones providenciales. Y como Vallejo aposentaba en su alma a un ángel rebelde, no se conformó nunca con su destino terrenal. Compréndase fácilmente de este modo por qué *Trilce* es una desconsolada lamentación y una obsesiva querella¹²⁶.

El recuerdo es una feliz invención, pero la realidad le va dejando solo en esa pérdida de libertad que ofrece el destino. Ante la imposibilidad, va a otorgar una especial precisión a los rincones de

¹²⁶ Eduardo Neale-Silva, *César Vallejo en su época trícica* (University of Wisconsin Press, 1975), 202.

la celda y de la casa como algo que no sólo surge en la cárcel, sino en el cerco vallado donde dice apearse del caballo ante el umbral:

En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones.

Arreglo los desnudos que se ajan,
se doblan, se harapan.

Apéome del caballo jadeante, bufando
líneas de bofetadas y de horizontes;
espumoso pie contra tres cascos.
Y le ayudo: Anda, animal!

Se tomaría menos, siempre menos, de lo
que me tocase erogar,
en la celda, en lo líquido.

El compañero de prisión comía el trigo
de las lomas, con mi propia cuchara,
cuando, a la mesa de mis padres, niño,
me quedaba dormido masticando.

Le soplo al otro:
Vuelve, sal por la otra esquina;
apura ... aprisa, ... apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,
cabe camastro desvencijado, piadoso:
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro

de la madrugada, por los caminantes,
 encarcelados,
 enfermos
 y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré
 puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
 todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
 te daré de mi fiambre, pero
 no me pegues!
 Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado
 hasta redondearse en la condensación,
 ¿quién tropieza por afuera?¹²⁷

El poeta escribe en la cárcel sobre la experiencia de los límites buscando una suerte de vuelo mágico que le llevara a fugarse de ese presente carcelario tortuoso. Podría leerse este poema como un ejemplo de elevación sobre los muros, consciente de que va a volver a ese espacio de realidad desde los rincones. ¿A qué se refiere con ese tropiezo? ¿Es acaso una imagen del Dios guardián que merodea? No sorprende la caracterización de la celda como un espacio sólido y líquido, pero es enigmático el hecho de introducir una imagen paralela acerca de un camino hecho con un caballo ya cansado. Otro elemento que provoca una cierta vuelta consiste en relatar en dos tiempos distintos. El presente en el poema cuando narra, el pasado recordado y toda la enumeración relativa a la infancia. Quiere

¹²⁷ Vallejo, «LVIII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 200-201.

decir que buena parte de *Trilce* consiste en forzar al lenguaje con los nombres y números, con sus aspectos orales y plásticos. Vallejo realmente no ofrece una imagen porque no hay retención en ese instante. Es algo más cercano a la presencia de un retraso, como si esa estadía en el presente significara la anulación del pasado y del futuro por una borradura constitutiva que posteriormente le hará escribir: «no tengo pasado ni futuro»¹²⁸.

Consolación de la poesía

El asunto sigue llevándonos a escuchar ese tropiezo por afuera del poema y de la celda. Pareciera que tras los muros o las paredes hubiera algo que se manifiesta de forma extraña, un dios que animalizara su presencia. En estos poemas, lo invisible se acerca como una llegada inesperada. Una señal que despierta al poeta de su rememoración constante, de su larga conversación con los muertos, los desaparecidos, los escondidos:

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol

¹²⁸ Carta de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero, 3 de septiembre de 1927, *Correspondencia completa*, ed. Jesús Cabel (Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002).

mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?

Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,
relincha,
orejea a viva oreja.

Ha de velar papá rezando, y quizás
pensará se me hizo tarde.
Las hermanas, canturreando sus ilusiones
sencillas, bullosas,
en la labor para la fiesta que se acerca,
y ya no falta casi nada.
Espero, espero, el corazón
un huevo en su momento, que se obstruye.

Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos.

Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien¹²⁹.

¹²⁹ Vallejo, «LXI», *Trilce*, en *Poesía completa*, 203-204.

El descenso del caballo es utilizado como un símbolo de vuelta a la casa familiar. El simbolismo se dirige hacia lo telúrico y lo funerario sin perder el sentido que posee como elemento animal de la psique. Sería fecundo establecer algún paralelismo con el hecho de que llegara como una especie de caballero andante de retorno a una casa desaparecida. Por otra parte, no puede entenderse la figura del caballo sin atender a sus aspectos mágicos. A propósito de su lugar en algunos poemas, donde el poeta lo sitúa siempre como una especie de compañero de viaje, es un símbolo del inconsciente¹³⁰. Si el horno y los bizcochos infantiles tienen algo de merienda proustiana —«Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre»¹³¹—, en el sentido de proporcionar un espacio de rememoración, es significativo que aparezca en los poemas escritos en la cárcel un entorno familiar donde encuentra un espacio de espera similar al que padece en la celda. Se trata de rememorar un hecho ocurrido antes de que fuera encerrado, pero que está vinculado con ese lugar donde hasta los muertos han desaparecido:

1920. Dos meses en Santiago. Hicimos un viaje penoso a lomo de mula desde Menocucho; nos acompañaba su hermano Néstor. Llegamos después de tres días haciendo algunas pascanas en el recorrido. Ingresamos al pueblo a las 2 de la madrugada. Éste dormía plácidamente, entre una quietud deliciosa. Frente a la casa tocamos la puerta. César ansioso de abrazar a los suyos. Pero tocamos y tocamos y no hubo respuesta. Después de mucha espera nos abrieron¹³².

¹³⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Siruela, Madrid, 2010).

¹³¹ Vallejo, «XXIII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 177.

¹³² Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923* (Librería Editorial J. Mejía Baca, Lima, 1965), 88-89. El poema fue presentado por Vallejo a su salida de la cárcel a unos amigos. Una versión inicial fue titulada

El paralelismo entre la puerta de la celda y la puerta de la casa es claro, pero ¿a quién o qué se espera? ¿Con quién habla el yo poético en sus poemas? ¿Qué hace que incluya al lector no como espectador, sino como acompañante en una conversación por venir? El poema es una ensoñación y la bajada ante la casa familiar muestra las puertas cerradas y nadie responde. Con todo, existe una relación entre la situación de abandono propia de su reclusión personal y su espacio literario. En la casa poética de Vallejo habitan versos y tumbas, identificaciones donde lo familiar está definitivamente desaparecido, pero manteniendo una ausencia presente tras las puertas, repitiéndose en otro de sus textos:

—siendo más directo su sentido— «La espera»: «Esta noche desciendo del caballo/
ante la puerta de la casa donde/ me despedí con el cantar del gallo/ Está cerrada
y nadie responde. // El poyo en que mamá alumbró al hermano/ mayor para que
ensille/ lomos que había yo montado en pelo/ por rúas y por cercas, niño aldeano/
el poyo en que dejé que se amarille/ al sol mi triste infancia.../ ¿Y este duelo/ que
enmarca la portada?// ¡Dios en la paz foránea! Estornuda,/ cual llamando tam-
bién, el bruto; husmea,/ golpeando el empedrado. Luego duda,/ relincha y orejea//
Rezando ha de velar papá. Quien sabe/ si al bisbiseo de sus oraciones/ piense se
me hizo tarde. ¿Pero dónde,/ dónde estará la llave/ del ojoso portón? Nadie res-
ponde./ Tal vez el kerosene/ se haya acabado. así sus ilusiones/ canturreando en la
sombra, las hermanas/ sencillas y bullosas, ¡palanganas!./ hacen labor para la fies-
ta que se viene/ y ya no falta nada. Hay un lamento/ que pecho y alma obstruye./
Espero, espero, y hoy el corazón/ es un tambor violento/ que a redoblar empieza y
no concluye.// Numerosa familia que no ha mucho/ dejamos, nadie en vela. ¿Cuán-
tos éramos/entonces! Era...era...// y ahora nada. Sólo yo me escucho/ y nadie
ha habido acaso que una cera/ ponga en el ara para que volviéramos.// Llamo de
nuevo, y nada./ Callamos yo y mi alma, y nos ponemos/ a sollozar, así, llenos de
luto/ hasta que venga el día./ En tanto, el pobre bruto/ relincha más, relincha to-
davía.// Todos están durmiendo para siempre./ y la paz de la sombra los bendice./
Duermen de lo más bien, y mi caballo/ cansado empieza a cabecear, también/ a
cabecear; y así entre sueños hallo/ que el animal, a cada venía, dice/ que todo está
muy bien, ¿pero qué bueno!» (Vallejo, «La espera», en *Poesía completa*, 112-113).

—No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto¹³³.

Podríamos señalar la importancia que Vallejo concede a este paso de umbral en todo el poema. «La espera» hace referencia a este espacio en suspensión entre el poyo que encuentra al llegar de noche como ejemplo de un presente más cerrado en contraposi-

¹³³ Vallejo, [No vive ya nadie...], *Poemas póstumos I* (1923-1937), en *Poesía completa*, 253.

ción a ese espacio luminoso y soleado más cercano a la rememoración de la infancia. En cualquier caso, se trata de exponer un duelo que escribe, o más allá, la constancia del silencio mortal propio de un Dios extraño y escondido. La posición de lo divino junto a lo humano es el acercamiento a la animalidad constituyente, como cuando parece acercar las cualidades del hombre y el caballo a la figura de una divinidad ausente y terriblemente humana, ante la experiencia del afuera¹³⁴. Así es como se permite mantener ese carácter rememorativo, donde se ha dado cuenta de que sigue la vida, aunque el poeta posea un carácter tardío, impuntual, intempestivo. Además, coincide con una celebración realizada con motivo de su llegada. Más que hijo pródigo, se expone ese cambio de tiempo como si ya no quedara sino en una ausencia. No es que no exista nadie en el interior de la casa, es que sólo queda un resto fantasmal. El caballo puede interpretarse como una figura interlocutora de los deseos del poeta, entre la duda, la muerte de los otros y la presencia extraña de una noche silenciosa que ha de relacionarse con ese confinamiento rememorado en la cárcel.

Lo cierto es que, a pesar del encierro, sigue aportando una visión de la soledad cercana a ese sentimiento que le sitúa como un sol que se apaga en esa costa aún sin mar o bajo la lluvia constante

¹³⁴ En 1926, Vallejo escribirá en *Favorables París Poema*: «La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna». Ver César Vallejo, *Artículos y crónicas completos I*, ed. Jorge Puccinelli (Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002), 301 y César Vallejo, Sin título, *Favorables París Poema* (Imprenta Española Aurora, París, n° 1, 1926), 14.

que parece infiltrar todo el libro. La lluvia puede servir para imaginar en qué límite se encuentra el poeta ante su decidido abandono de América que habría de llevarle hasta Europa. Como ejemplo de su líquida aparición baste señalar expresiones en *Trilce* como «en esta noche pluviosa» («XV»), «ahora que chiripa tan bonito» («XXII»), «si lloviera esta noche retirárfame de aquí a mil años» («XXXIII»), «Amanece lloviendo. Bien peinada/ la mañana chorroa el pelo fino» («LXIII»), «Estamos a catorce de julio. / Son las cinco de la tarde. Lluve en toda/ una tercera esquina de papel secante./ Y llueve más de abajo ay para arriba» («LXVIII»), «Ahora estamos/ bien, con esta lluvia que nos lava/ y nos alegra y nos hace gracia suave» («LXVIII»). Y siguiendo el tópico identificador del llorar y de la lluvia, hemos de volver a recordar el poema «Idilio muerto» de *Los heraldos negros*, donde escribía: «ahora, en esta lluvia que me quita/ las ganas de vivir». El poema termina con un extraño presentimiento: «Y llorará en las tejas un pájaro salvaje».

En el último poema de *Trilce* estamos ante un poeta que se sabe aislado en el centro de unas islas que pueden considerarse terreno para una poesía cerrada ante su naufragio futuro literario y biográfico:

Graniza tánto, como para que yo recuerde
 y acreciente las perlas
 que he recogido del hocico mismo
 de cada tempestad.
 No se vaya a secar esta lluvia.
 A menos que me fuese dado
 caer ahora para ella, o que me enterrasen
 mojado en el agua
 que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
 Temo me quede con algún flanco seco;
 temo que ella se vaya, sin haberme probado
 en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
 por las que,
 para dar armonía,
 hay siempre que subir ¡nunca bajar!¹³⁵
 ¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!¹³⁶

Por otra parte, la producción de Vallejo tras su salida de Perú hacia Europa nunca fue publicada por él. Así lo constata Juan Fló y Stephan Hart, tras su edición de los manuscritos que dejó el poeta al morir:

Pero lo que interesa en este momento es que todas estas consideraciones confirman que Vallejo produjo muy poco desde *Trilce* hasta uno o dos años antes de su muerte. Nos alcanza con saber algo que Georgette admitió siempre y los manuscritos prueban: durante los tres meses finales del año 1937 Vallejo escribió por lo menos 41 poemas. A esos podemos

¹³⁵ En este poema, Julio Ortega señaló una suma de toda la poética de Vallejo en esta época. A pesar de considerar la continuidad de *Trilce* con los poemas posteriores, no está tan seguro de que siga la exploración del poeta en *Los heraldos negros*. Ver Julio Ortega, «*Trilce* LXXVII», en *Aproximaciones a César Vallejo*, comp. Ángel Flores, (Universidad de Michigan, 1971), 174. También en «La escena del decir», *César Vallejo. La escritura del devenir* (Taurus, Lima, 2015). En nuestro caso, consideramos que, en buena parte, *Trilce* continúa *Los heraldos negros*. Vallejo no va a publicar ningún libro de poesía después, mostrando el límite de su aislamiento. Este carácter liminar es, para Ortega, una suerte de autoconciencia sobre la propia poesía, entre lo inédito –lo que queda por decir– y el temblor expresado por Vallejo.

¹³⁶ Vallejo, «LXXVII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 214.

agregar el poema mencionado más arriba, que es completado en ese periodo, y más de 10 que Georgette considera compuestos en 1936. El cómputo indica entonces que, sin considerar los poemas fechados pero sin manuscrito que garantice su fecha de composición, de un total de 99 poemas escritos luego de publicar *Trilce* (con exclusión de los poemas en prosa), 47 son compuestos a lo largo de 14 años y 52 en los dos últimos años de vida. Y muy probablemente al último periodo corresponden algunos otros, nuevos o reescritos, cuya fecha figura en las copias dactilográficas¹³⁷.

Lo que nos interesa señalar ahora es la capacidad por abrirnos a una tierra extraña que parece enfrentarse al continente del recuerdo. El poema presenta repetidamente una lluvia simbólica uliginosa que contrasta con el espacio de la sequía. Expresiones como «caer ahora para ella o que me enterrasen/ mojado en el agua/ que surtiera de todos los fuegos» hacen que el espacio poético recobre su aspecto más metafórico y transformador. Ha quedado en un espacio desértico, quizá una Lima de clima desasosegante y gris como último puerto hacia Europa. En el poema inicial de *Trilce* se hace referencia a *las islas que van quedando*, desde un punto de vista escatológico y simbólico, ante una moderada fijeza que supone conocer el límite de la vida y de la muerte: *en la línea mortal de equilibrio*.

Imaginemos que *Trilce* constituya una poética de lo estático que muestra el aspecto mnemónico de un mundo del cual se mantiene alejado, como si ese símbolo meteorológico fuera una especie de *Deus ex machina* que cerrara finalmente este preludeo al

¹³⁷ Juan Fló y Stephen Hart, *César Vallejo: autógrafos olvidados*, ed. facs, 52 manuscritos (Thamesis/Pontificia Universidad Católica del Perú, Londres, 2003), 8.

abandono de América. Son las fuerzas que se enfrentan partiendo de un espacio de inversiones bajo una lluvia que asciende o cuya mojadura supone un fuego constante. Son flujos que se entretienen en mostrar la paradoja que supone considerar que la lluvia pueda secarse de una manera reumática y constante, un fluido corporal como las heces o como si se tratara de un equilibrio más literario, una escritura que mantiene su aspiración inarmónica.

Quizá sorprenda saber que el último poema de *Trilce* fuera uno de los poemas escritos en primer lugar, en el año 1919. Este corrimiento vallejiano puede hacernos comprender el sentido que se esconde en la sequía absorta del ritmo, ascendiendo hacia esa armonía aparentemente caduca o imposible. Subir hacia abajo es la constatación de la oscilación para quedarse plantado en un verso, pero la identificación de la lluvia con el canto en una costa sin mar donde apenas llueve supone presenciar esa exterioridad suspendida, como si una divinidad salvadora no fuera más que una figuración contradictoria. Esto sería remitir hacia una deidad imposible, acaso un sol helando en un funeral que suspende cualquier sentido salvífico, durante una lluvia constante, cuando se nace el día de la enfermedad divina. Y más cuando el poeta parece esconderse como la propia deidad. Así ocurre con el poema titulado *Trilce*, que paradójicamente no forma parte del libro. Como indican Antonio Merino y Rocío Oviedo, su aparición tuvo lugar en España, en 1923, aun cuando parece haberse fechado en ese mismo año en París¹³⁸. Considerando que es un poema apartado del *corpus*

¹³⁸ Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «El Madrid de Vallejo», *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 22, ed. Complutense, Madrid, 1993. También Vallejo, *Poesía completa*, 551.

trilceano, a pesar de llevar ese título homónimo, hemos de admitir que sea una suma de los esfuerzos que Vallejo ha destinado a crear más misterio en un libro que lleva por título una palabra imposible, inventada, otorgada aparentemente como un juego de palabras, jugando con su oralidad:

Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos.

Donde, aun si nuestro pie
llegase a dar por un instante
será, en verdad, como no estarse.

Es ese sitio que se ve
a cada rato en esta vida,
andando, andando de uno en fila.
Más acá de mí mismo y de
mi par de yemas, lo he entrevisto
siempre lejos de los destinos.

Ya podéis iros a pie
o a puro sentimiento en pelo,
que a él no arriban ni los sellos.

El horizonte color té
se muere por colonizarle
para su gran Cualquiera parte.

Mas el lugar que yo me sé,
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos.

–Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo. –¿Esta? –No; su hermana.

–No se puede cerrar. No se
puede llegar nunca a aquel sitio
do van en rama los pestillos.

Tal es el lugar que yo me sé¹³⁹.

Vallejo había confesado en una entrevista a César González-Ruano que la palabra «trilce» no tenía un sentido claro, sino que había sido producto de una invención: «¡Ah!... Pues *Trilce*, no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé; “Trilce”. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*»¹⁴⁰. Problemático será saber si el hecho de atender a los nombres y a los números será la razón para que Vallejo no aclare tampoco si la palabra debe ser mayúscula o minúscula o no ser. Como decíamos, es el caso de la diferente grafía de la palabra en su primera edición peruana en mayúscula o en la posterior versión española con el nombre en gran tamaño escrito en minúscula. La cuestión es que se ha señalado que era algo común en otros poetas de la tarde como Eguren o Samain, esa mezcla de tristeza y dulzura –dicho sea de paso, sin mencionar a la alegría– se convertía en arcaísmos como «tristecía» o «tristura» que resuenan en «trilce»¹⁴¹.

¹³⁹ Vallejo, «Trilce», en *Poesía completa*, 216.

¹⁴⁰ González-Ruano, «El poeta César Vallejo, en Madrid», *El Heraldo de Madrid*.

¹⁴¹ Estuardo Núñez, *La poesía de Eguren* (CIP, Lima, 1932).

Más significativo es considerar que uno de los ejes de la poesía vallejiana sea no querer o no poder decir. Que sea precisamente un poema que hable más de la satisfacción del vacío que de una inmersión en la realidad del mundo poético partiendo de una especialización de lo vital. La propuesta de Vallejo es, por cierto, la inversión del postulado de Baudelaire, cuando prefiere estar fuera de este mundo. Aunque la intención sea la misma al pensar que se está bien en cualquier otra parte, la afirmación vallejiana acerca de *trilce* nos conduce a un espacio o lugar que está cerca y es conocido. Al menos, el poeta sabe que hay algo que no puede presenciarse, ni por medio de la emoción o el sentimiento o apoyado en una acción. El acceso a este instante poético supone saber que hay una imposibilidad inherente en el hecho de no haber alcanzado este mundo de una manera efectiva real ya vivida. ¿Cuál es la vía de acceso a la realidad si parece haberse quedado solo en la conversación con los muertos? ¿Es acaso ese sentido de estar fuera de la ley lo que va a propiciar su tristeza? Quiere decir que ese instante de conocimiento no va a llegar nunca porque conduce a hacer la experiencia de la ausencia. Esta capacidad de permanecer en el desastre es una manera de interiorizar la existencia. Saber que no llegaremos a este espacio nos encamina hacia un pensamiento poético sobre la muerte y el infinito. Esta distancia constante es el eje de toda la poética vallejiana, en su apartamiento de lo familiar, en el rechazo a una literatura agradecida, a través de su alejamiento de lo divino, pero también en su incursión en el recuerdo y la rememoración de los muertos, en su inflexible tarea literaria adecuada a una poética destinada a la extrañeza, vigilante del sentido del lenguaje, ante lo inhóspito de un mundo que se divisa desde las islas.

La distancia que muestra su poética ante la forma, la belleza o la armonía es un síntoma de imposibilidad inherente. Sin autoridad que gobierne el conocimiento de la realidad, la poética vallejiana se obstruye ante el poema por una cuestión de rechazo a una simetría segura. En última instancia, su poética se ofrece en archipiélago, aisladamente, en la misma celda de una escritura de la soledad que se afirma en su intempestividad literaria. Si en el ateísmo poético no se oculta sólo la divinidad, sino el orden y el concierto de un mundo carente de armonía, es la celda de una literatura cuyos temas van a configurar un nuevo espacio de lo escrito tras la herencia del vacío metafísico de Mallarmé o coincidiendo con la soledad interior de Kafka.

4. La escritura y el mal sueño

De la justicia poética

DURANTE SU estancia en la cárcel, Vallejo va a escribir parte de los textos narrativos que configuran *Escalas*, incidiendo en la idea del encierro a través de una serie de títulos que apelan a la presencia de los muros¹⁴². A pesar de que se repita insistentemente el título de *Escalas melografiadas*, ha de señalarse que, en nuestra opinión, es un error su repetición a lo largo de casi todas las reediciones del libro. En la primera edición realizada en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría no aparecía, por ejemplo. Otra cosa sucede con su sentido, continuadora de esa querencia por la dulzura y la tristeza, más que inspirado en un sentido musical. Por otra parte, esa melografía también señala hacia un espacio poético. Como ejemplifica la primera parte titulada genéricamente «Cuneiformes», no sorprende la asociación de escritura y encierro, partiendo de un punto de vista espacial, capaz de tornarse salida temprana. Un título como *Escalas*, escrito, en buena parte, durante su estancia en la cárcel hace pensar en una forma de salida de esas puertas que ha situado en la casa, en la celda y en el hospicio. En las breves na-

¹⁴² César Vallejo, *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 89-131 y César Vallejo, *Escalas* (Barataria, Sevilla, 2010).

rraciones que completan el libro, articuladas en torno a la segunda parte que lleva como título «Coro de vientos», encontramos una profundización en el espacio de la pesadilla. De alguna manera, Vallejo anticipa algunos aspectos de la literatura contemporánea en su modo de contemplar la justicia de una manera personal, en ese clima de hospicio y desasosiego que nos llevaría a pensar que quiere trasladar el espacio de lo poético a su trama narrativa realizando un ejercicio de trasposición entre lo real y lo literario mediante la visión interior de la celda. Aquí, el poeta no está solo, sino que se deja acompañar por otro preso. Son textos que se antojan pesadilla, como si en esa simbología vallejana entre el poyo de la casa y la bajada del caballo en el viaje nocturno condujera al espacio del hogar, del hospicio, de la extrañeza. Son los muros que parecen sostener el tratamiento de la justicia desde el punto de vista del preso. Además, trata de poner el tiempo ante un espejo.

Como señalara Antenor Orrego en el prólogo a la primera edición de *Trilce*, es una situación que embargaba a Vallejo durante los días que se refugió en su casa, antes de ser encarcelado: «Largas noches de insomne pesadilla ante el paisaje estético y fúnebre, ante los encelados rumores del campo y ante los pávidos ojos de la noche muerta que eternizaba nuestra desesperanza»¹⁴³. En esa rememoración podemos estar seguros de la apertura de la poética vallejana hacia espacios aparentemente desligados de la política o de la ciudad. No se trata de realizar una especie de crítica a las instituciones jurídicas, puesto que se ocupa de los temas más tópicos de la poesía como el amor, el erotismo o la muerte; pero esa ten-

¹⁴³ Antenor Orrego, «Prólogo», en César Vallejo, *Trilce*, 1ª ed. (Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922), XIV.

dencia a considerar una cierta fantasmagoría de los extraños o los propios incide en metaforizar con la penitenciaría como un modo de comprender la sociedad humana y la capacidad poética para permanecer ajeno a todo. La repetición de los temas del encierro desde la perspectiva de la escritura conduce a los muros orientados hacia la salida propiciada por su huida próxima como sugieren los títulos de los textos: *Muro Noroeste*, *Muro Antártico*, *Muro Este*, *Muro Dobleancho*, *Muro Occidental* y *Alféizar*.

¿Podríamos comparar esa salida biográfica de la cárcel con el estado de su propia literatura ante las corrientes literarias dependientes de los ismos? ¿Qué diferencia existe entre los muros reales de la celda y los que aparecen en un poema o en un texto literario? Es probable que quisiera construir una salida literaria de la penitenciaría, entendida como un lugar de reclusión, pero también orientada a considerar la importancia de la escritura como tal. El mismo título *Cuneiforme* haría pensar en la relevancia concedida, más que a las imágenes o a su carácter ideogramático, a la economía de medios con relación a la escritura. En cualquier caso, el espacio de penumbra deja traslucir una reflexión acerca de la angustia, dando comienzo a una melografía que puede comprenderse desde la escritura destinada a entremezclar el dulce acceso a la tristeza con la comprensión de la justicia entendida en el calabozo y en los elementos simbólicos. Es así desde el primer texto titulado «Muro Noroeste», cuando la sombra del sol poniente adivina la muerte temprana de una araña activando el pensamiento del límite sobre el ser:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es

blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora comenzamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: *yo...* no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal¹⁴⁴.

Vallejo plantea desde el presente inscrito en la mayor parte de estos textos la posibilidad de comprender que la justicia se hallara en manos de una armonía común y no escrita como ley:

La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácticamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia ¡oídlo bien, hombres de todas las latitudes! se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. ¡Aguzad mejor el corazón! La justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas. Prestad más sutiles oídos a su fatal redoble, y percibiréis un platillo vigoroso y único que, a poderío de amor, se plasma en dos; su platillo vago e incierto, como es incierto y vago el paso del delito mismo o de lo que se llama delito por los hombres¹⁴⁵.

Esta forma de iusnaturalismo es la comprensión de la situación que le ha conducido a ser condenado con independencia del delito. Existe una autoridad divina, natural y azarosa fuera de la razón o de una supuesta humanidad. Quiere decir que la apelación a una ley natural es compartida en el caso de un ejemplo aparentemente nimio como es haber matado a una araña. ¿Qué lugar tiene aquí la imagen del insecto? ¿Puede comprenderse como una metáfora del

¹⁴⁴ César Vallejo, «Muro Noroeste», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 91.

¹⁴⁵ Vallejo, «Muro Noroeste», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 91.

propio poeta encarcelado? Su destino como portadora de seguridad queda arrastrado por el mismo paso de la puerta. Esa cancelación es algo que separa lo justo de su sentido más humano porque corresponde a la interioridad. Está separada de los tribunales, la razón o la economía. Mediante una imagen tópica de la justicia, ejemplificada en los platos de una balanza mostrará que la condena pertenece a lo humano y a su yerro como una cuestión exterior a la cárcel y al cuerpo. Si en *Trilce* se refería a las cuatro paredes de la celda, en estos breves textos con nombre de muro se hace referencia a esa justicia desde un punto de vista igualmente sombrío:

La justicia sólo así es infalible; cuando ve a través de los tintóreos espejuelos de los jueces; cuando no está escrita en los códigos; cuando no ha menester de cárceles ni guardias.

La justicia, pues, no se ejerce, no puede ejercerse por los hombres, ni a los ojos de los hombres.

Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre¹⁴⁶.

La apelación a la culpabilidad que se ofrece con constancia a lo largo de la escritura vallejiiana es un síntoma del encierro entre estos muros de orientación extraña que vienen a componer una estructura del conocimiento poético capaz de reunir el recuerdo en la celda junto a un onirismo erótico deseante. Vallejo introduce el mal sueño como si se tratara de un presente continuado, pero con una intención poco liberadora:

Ella, a mi lado, en la alcoba, carga el circuito de mil en mil voltios por segundo. Hay una gota imponderable que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos, pugnando por salir; que no está en ninguna parte y

¹⁴⁶ Vallejo, «Muro Noroeste», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 91.

vibra, canta, llora y muge en mis cinco sentidos y en mi corazón; y que, por fin, afluye, como corriente eléctrica a las puntas...

De pronto me incorporo, salto sobre la mujer tumbada, que me franquea dulcemente su calurosa acogida, y luego... una gota tibia que resbala por mi carne, me separa de mi hermana que se queda en el ambiente del sueño del cual despierto sobresaltado.

Sofocado, confundido, toriondas las sienas, agudamente el corazón me duele.

Dos... Tres... ¡Cuaaaaaatrooooo!... Sólo las irritadas voces de los centinelas llegan hasta la tumbal oscuridad del calabozo. Poco después, el reloj de la catedral da las dos de la madrugada¹⁴⁷.

El hecho de que esta narración se base en una rememoración del pasado, acerca de un sueño donde yace con su hermana durante su infancia, debía ser algo lo suficientemente importante para que lo incluyera en este libro. ¿Qué sentido guarda el sueño de una noche amatoria con su propia hermana, a pesar de invocar a un sujeto mayestático identificado con la madre o la esposa? Como decíamos, el erotismo es uno de los ejes de la poética vallejiana y está destinado a mostrar el encuentro desde la habitación, sin pretensiones místicas, a pesar de las relaciones que el poeta mantiene con el sexo bajo una perspectiva que reúne aquellos tópicos del amor romántico emparentando el amor a la sombra y a la muerte. Vallejo parece encontrar el sexo desde el pensamiento, esencializando su relación con el corazón como órgano amoroso. Se trata de pensar el deseo como un lugar de atracción profundo, pero no debemos dejar de exponer esa vinculación con el tabú, con un surco delirante que acaba enlazando la muerte y la divinidad desde una

¹⁴⁷ Vallejo, «Muro Antártico», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 94.

conciencia sombría y muda que trata de encontrar el pensamiento de un eros distante:

¡Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos! ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años? Acuérdate de aquella mañana vernal, de sol y salvaje de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados y, luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes; acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restregándose duramente y a ciegas; y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales...¹⁴⁸

Las afirmaciones eróticas están relacionadas con esa ausencia mortal, iluminando las oscuras calles de Vallejo¹⁴⁹. Desde los pri-

¹⁴⁸ Vallejo, «Muro Antártico», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 94.

¹⁴⁹ «¡Tus labios se cuajaron en mil pústulas!» («Falacidad», *Primeras composiciones*, en *Narrativa completa*, 100), «—Si te amara... qué sería?! —Una orgía!», («De la tierra», *Primeras composiciones*, en *Narrativa completa*, 129), «¡Amada: en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso!», («El poeta a su amada», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 130), «Oye tú, mujerzuela, ¿cómo si ya fugaste, / la onda aún es negra y me hace aún arder? ¡Oh mujer! Por ti existe/ la carne hecha de sombra... ¡Ah mujer!», («La copa negra», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa* 110-111), «Amada! Y cantarás;/ y ha de vibrar el femenino en mi alma, / como en una enlutada catedral» («Yeso», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 135), «¡La tumba es todavía/ un sexo de mujer que atrae al hombre! », («Desnudo en barro», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 149), «Amor, en el mundo tú eres un pecado» («Amor prohibido», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 150), «Y cuando pienso así, dulce es la tumba/ donde todos al fin se compenetrán/ en un mismo fragor; dulce es la sombra, donde todos se unen/ en una cita universal de amor» («El tálamo eterno», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 152), «Tal un festín pagano. Y amarla hasta en la muerte,/ mientras las venas siembran rojas perlas de mal» («Pagana», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 154), «Hay ganas de un gran beso que amortaje a la Vida,/ que acaba en el África de una agonía ardiente,/ suicida!»,

meros poemas, como el titulado «La copa negra», que después tendrá una versión definitiva en *Los heraldos negros*, venía a corresponder una concepción del amor que se desliza noctámbulamente hacia el mal. Es esa unión del corazón y el pensamiento lo que va a promover la idea de que el sexo tiene relación con la conciencia de saberse idealizando un amor imposible: “Quédate en el seso, /y en el mito inmenso/ de mi corazón!”¹⁵⁰. En cualquier caso, el poema erótico se afianza con rotundidad en el poema «XIII» de *Trilce*:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.

(«Los anillos fatigados», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 155), «con un par de pericardios, pareja/ de carnívoros en celo» («VIII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 168), «El sexo sangre de la amada que se queja» («XXX», *Trilce*, en *Poesía completa*, 182).

¹⁵⁰ Vallejo, «Para el alma imposible de mi amada», *Los heraldos negros*, en *Poesía completa*, 152.

Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!¹⁵¹

La utilización de un reflejo especular como un bustrófedon quizá corresponda a un giro hacia esa polaridad constante mantenida desde contrarios como pensamiento-sentimiento en una perspectiva que escabulle lo emocional. Lo importante del poema no es la presencia del sexo relacionado con el corazón, el sentimiento, el surco, el vientre, la reproducción o el orgasmo, sino la importancia concedida a su pensamiento, a la conciencia de saberse erotizado desde la sombra y hacia el reflejo en el espejo¹⁵².

Al final de «Muro Antártico», nuevamente va a trasladar al lector hacia el interior de la cárcel donde ha encontrado el mal sueño con un sencillo cambio temporal provocado por la presencia del alcaide de la prisión ante el poeta preso somnoliento. Podemos decir que ese saludo despierta del mismo modo que un proyectil en «Muro Este», cuando aparece esa misma gota de sudor durante el instante erótico, ahora golpeando la sangre en el pecho. Podríamos pensar que el poeta se está refiriendo al instante mortal de un ajusticiado, al ser apuntado en un fusilamiento metafórico relacionado con los fríos procedimientos burocráticos:

¹⁵¹ Vallejo, «XIII», *Trilce*, en *Poesía completa*, 171.

¹⁵² Julián Jiménez-Heffernán, «Trilce 7», *Sileno* (Abada Editores, Madrid, 2002), 16-41.

Y el proyectil que en la sangre de mi corazón destrozado
cantaba

y hacía palmas,

en vano ha forcejeado por darme la muerte.

—¿Y bien?

—Con ésta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado?

Las reflexiones sobre la justicia que componen estos breves textos son resultado de su propia condena. También, es el hecho de verse acompañado de otros presos que pasan a personificar su propia obsesión con el encierro. En ese relato de la vida carcelaria titulado simplemente «Alféizar», sugiriendo una pequeña salida de los muros de estos textos, aparece un motivo que da pie para quedar parado ante su imagen en el espejo. Como en el poema «Estáis muertos» dirigido a otros literatos, ahora es el poeta en la soledad de la intimidad, como un retrete místico, una breve afirmación acerca del envejecimiento y la muerte segura. En este relato sobre el despertar en la celda hace referencia al cuerpo en esa imagen devuelta por el espejo:

Estoy cárdeno. Mientras me peino, al espejo advierto que mis ojeras se han amoratado aún más, y que sobre los angulosos cobres de mi rostro rasurado se ictericia la tez acerbadamente.

Estoy viejo. Me paso la toalla por la frente, y un rayado horizontal en resaltos de menudos pliegues, acentúase en ella, como pauta de una música fúnebre, implacable... Estoy muerto¹⁵³.

Lo interesante de este texto es la repetición de un motivo como la estancia en la cárcel y el mundo familiar de su propia infancia.

¹⁵³ Vallejo, «Alféizar», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 96-97.

Distintos espacios de envejecimiento que servirán en esa rememoración distante, en la sencillez del pan encontrado en su encierro y el mismo desayuno encontrado en el pasado. ¿Qué necesidad tiene de exponer constantemente esa relación entre el viaje a la casa familiar y su encierro? ¿Qué necesidad de contar en prosa lo que ya ha dicho en verso? Vallejo se sirve de alimentos aparentemente humildes para exponer el mal sueño pasado en la celda, una realidad destinada a no perder el sentido fantasmal de su existencia.

Entre el vértigo y la nada

En la segunda parte de *Escalas* se reúnen las narraciones más importantes de Vallejo. El título «Coro de vientos» ya introduce ese clima de extrañeza, locura y enajenación que puede caracterizar la situación de encierro en la literatura de Kafka o Beckett, propiciando que el espacio de escritura se convierta en el cierre de la vida misma¹⁵⁴. Las metáforas van a mostrar un espacio de incertidumbre que entremezcla lo imaginario y lo visionario para hablar de aquello que nos corresponde como sujetos. Si bien es cierto que hay un antecedente en *Igitur* (Mallarmé), cuando su protagonista sube a caballo y visita a sus antepasados cerca de la tumba, Vallejo habla del viaje por la sierra, volviendo a la aldea y viendo las figuras en el poyo de la casa. El primer relato, titulado «Más allá de la vida y de la muerte», se nos presenta como una narración ciertamente biográfica del viaje de vuelta, cuyo efecto inmediato está en la causa que le llevará al proceso judicial. Pero va a introducir un

¹⁵⁴ James Higgins, «La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (Toulouse, n° 9, 1967), 47-58.

cambio notable. Los personajes parecen estar ausentes. El camino a caballo se divide en tres paradas simbólicas donde se encuentra a tres figuras, identificables con un hermano, su propio yo y la madre aparecida. Esta escala nos traslada a lo largo de las habitaciones de la casa familiar mediante un símbolo de transición que se repite insistentemente en el paso por el portón, como un acceso a un lugar que ya no existe. Todo parece indicar que estamos en una narración de un hecho familiar, compartiendo la mesa con un hermano al que hace tiempo no vemos. Son los relatos de la infancia, los armarios, las habitaciones, los corredores, hasta las cuadras, pero los recuerdos compartidos que les conducen al poyo de la casa llevan hasta un momento donde desaparece toda figura humana:

Una centella, de esas que vienen de lejos, ya sin trueno, en época de verano en la sierra, le vació las entrañas a la noche. Volví restregándome los párpados a Ángel. Y ni él ni la linterna, ni el poyo, ni nada estaba allí. Tampoco oí ya nada. Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamiento. Sentíme como en una tumba...¹⁵⁵

Este espacio ya vinculado a la escritura, más que volver a aparecer bajo la forma de prosa, continúa desvelando las intenciones de Vallejo para reforzar la memoria de su propia vida. Continúa el relato volviendo a la segunda parada del viaje a caballo y reencontrándose con la puerta y con el poyo en la entrada de una hacienda. Esta vez se trata del encuentro con una anciana que le avisa que su rostro está lleno de sangre. Como vemos, el relato corresponde a una narración donde, aparentemente, todo ocurre con naturalidad, pero, de repente, llega lo sobrecogedor en esa imagen ya tópica

¹⁵⁵ Vallejo, «Más allá de la vida y la muerte», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 99.

acerca de lo inhóspito y la casa se convierte en un espacio imaginario de conflicto:

Salté del asiento. Y al espejo advertíme, en efecto, el rostro encharcado de pequeñas manchas de sangre reseca. Tuve un fuerte calofrío, y quise correr de mí mismo. ¿Sangre? ¿De dónde? Yo había juntado el rostro al de Ángel que lloraba...Pero... No. No. ¿De dónde era esa sangre? Comprenderase el terror y la alarma que anudaron en mi pecho mil presentimientos. Nada es comparable con aquella sacudida de mi corazón. No habrá palabras tampoco para expresarla ahora ni nunca. Y hoy mismo, en el cuarto solitario donde escribo está la sangre añeja aquella y mi cara en ella untada y la vieja del tambo y la jornada y mi hermano que llora y a quien no beso y mi madre muerta y...

... Al trazar las líneas anteriores he huido disparado a mi balcón, jadeante y sudando frío. Tal es de espantoso y apabullante el recuerdo de esa escarlata misteriosa...

¡Oh noche de pesadilla en esa inolvidable choza, en que la imagen de mi madre muerta alternó, entre forcejeos de extraños hilos, sin punta, que se rompían luego de sólo ser vistos, con la de Ángel, que lloraba rubíes vivos, por siempre jamás!¹⁵⁶

La pesadilla deviene tarea de escritura y cierre de los muros que ha ido construyendo en ese viaje personal. En su conocida conferencia titulada *La pesadilla*, Borges realizó un pequeño compendio de textos donde se recogían símbolos del mal sueño, partiendo también de su etimología. Como señala, su traducción inglesa es *nightmare*, una especie de caballo que, ciertamente, puede vincularse a esta entrada en el espacio de la pesadilla vallejiiana, ante el umbral de la casa. Se trataría de introducir un simbólico viaje a

¹⁵⁶ Vallejo, «Más allá de la vida y la muerte», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 101.

través de la noche, ligado a la presencia del caballo, como alegoría de ese espacio propio de la pesadilla, como una suerte de vigilia soñada. La palabra griega para denominarla, *ephialtes*, significa también torbellino o huracán, como el viento. Si bien Borges subraya que hay que atender al sabor que dejan a su paso incubos o súcubos, nos llevaría, además, a comprender su espacio arquetípico estrechamente vinculado a la muerte¹⁵⁷. La tercera parada en esa noche de apariciones conduce al poeta ante una nueva casa donde se detiene ante el umbral escuchando una voz tras la puerta cerrada. Todos estos movimientos dirigidos hacia la presencia de la madre fantasmal terminan por sorprender al propio narrador extrañado por este encuentro entre lo absurdo y lo infinito. Podemos imaginar que la repetición de motivos está encaminada a plantear la verdadera significación de la pesadilla, ya que el muerto es el propio autor de la narración:

¡Pero, hijo de mi corazón! –susurraba casi sin fuerzas ella–. ¿Tú eres mi hijo muerto y al que yo misma vi en su ataúd? Sí. ¡Eres tú, tú mismo! ¡Creo en Dios! ¡Ven a mis brazos! Pero ¿qué?... ¿No ves que soy tu madre? ¡Mírame! ¡Mírame! ¡Pálpame, hijo mío! ¿Acaso no lo crees?

Contempléla otra vez. Palpé su adorable cabecita encanecida. Y nada. Yo no creía nada.

Sí, te veo –respondí–, te palpo. Pero no creo. No puede suceder tanto imposible.

¡Y me reí con todas mis fuerzas!¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ernst Jones, *On the nightmare* (The Hogarth Press, Londres, 1931).

¹⁵⁸ Vallejo, «Más allá de la vida y la muerte», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 103.

El tema del mal sueño tiene un precursor en los cuentos de Rubén Darío relacionados con el tratamiento del terror, el miedo y la angustia, como, por ejemplo, *La pesadilla de Honorio* (1894). Se ha señalado la importancia de la literatura del miedo como un hecho que tiene que ver con episodios biográficos. La aparición de la pesadilla puede comprenderse como una reflexión sobre la propia existencia poética, concitando un cierto esoterismo de corte místico, considerando a los sueños como generadores de literatura. La escritura sobre el terror supone encontrar ese espacio que propicia la desintegración del yo a través de un sueño donde todo aparece deformado. En el caso de Rubén Darío, también se trata de situar al narrador en una atmósfera carnavalesca, como un desfile de locos que va pasando a través de una serie de imágenes que conducen a crear ese ambiente cerrado del terror¹⁵⁹. No en vano, el estilo a veces extraño de Vallejo contrasta con el desbordamiento locuaz de Darío, pero esa adjetivación tiene su ascendiente modernista. Era algo común continuar la tradición iniciada por Poe, desde un romanticismo gótico que podría estar también en el origen del Modernismo, en esa recuperación de lo antiguo a través de la aparición de lo nuevo. El caso es que habrá que ver en qué consiste la pesadilla de Vallejo si ve imposible encontrar a los muertos que se aparecen o cuando el muerto es él mismo. Esta cuestión nos llevaría a otro tópico literario, identificable con la muerte del poeta en lo que escribe. ¿El narrador aparece muerto hablando como una aparición en un sueño? ¿O estamos acaso todos muertos?

¹⁵⁹ Cristina Bravo Rozas, «Los juegos terroríficos de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31 (Universidad Complutense, Madrid, 2002), 171-192.

La descripción de una pesadilla provoca el mismo espacio de encerramiento que venimos mostrando en toda su escritura, estamos ante un mal sueño situado en el centro de una rememoración. Invocar ese espacio neutro donde no estamos ni vivos ni muertos supone también encontrar aquella aparición fantasmal más allá. Esta dación metafísica confiere a los textos de Vallejo una entrada en un espacio de extrañamiento que acoge a sus fantasmas en un *locus* extravagante de desarraigo y exilio. Así ocurre en otros textos que componen «Coro de vientos», y esa relación con lo familiar resulta desaparición y escritura. En el caso del texto titulado «Liberación», dos espacios autónomos se encuentran unidos por una fortuita relación de escritura y de vivencia. Se trata de unir el propio espacio de la cárcel con la publicación de *Trilce*, a través de un hiato temporal que le llevará hasta la salida de la penitenciaría: «Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta»¹⁶⁰. El desarrollo del texto va intercalando esa relación con la publicación de un libro en el interior de una reflexión acerca de una visita. Este aspecto casi fantasmal de aquel que no puede salir de la cárcel está vinculado con esa desaparición presente en los poemas de *Trilce*.

Si decíamos que la naturaleza no aparece tópicamente en su escritura, tampoco lo hará el amor. Estas desapariciones parecen encarnarse en los personajes que van a desfilar como en una suerte de parada absurda ante quien espera el suplicio, viviendo como una familia de locos convertidos en simios o en la forma en que se dejan oír a través de la maquinaria textual el deseo y el amor como

¹⁶⁰ Vallejo, «Liberación», en *Escalas melografiadas, Narrativa completa*, 103.

dados enfrentados a un Dios inmóvil. Trasladada a la historia de un preso, «Liberación» podría identificarse con su situación en la cárcel y con su relación con la escritura. Es curioso que tenga que volver al taller de imprenta de la penitenciaría para corregir un libro, un lugar desasosegante como la casa familiar recordada:

La tarde está gris y llueve. La maquinaria y linotipos cuelgan penosos traquidos metálicos en el aire oscuro y arrecido¹⁶¹.

En el interior, el protagonista se encuentra con otro preso que le refiere la historia que le pasó a otro detenido llamado Palomino. El caso es que una serie de reveses le acabarán conduciendo a la cárcel, peligrando su vida bajo la amenaza de un envenenamiento. El relato nos habla de la situación de un preso que probablemente fuera muy cercana a la suya. Debemos subrayar que durante el cuento estamos en dos tiempos distintos, uno correspondiendo a la narración del preso y, por otro lado, la constante presencia de los trabajadores compaginando un libro que suponemos sea *Trilce*:

Vuelvo los ojos y distingo a lo lejos la cara regordeta de un preso que sonríe bonachonamente entre los aceros negros en movimiento. Es mi peón. El que está compaginando mi obra¹⁶².

Liberación podría resumirse como una pieza de conversación en el sentido de utilizar el recurso del encuentro en la imprenta como un modo de comprender la vida carcelaria y las razones que han llevado a un preso hasta allí. Ese clima funesto y frío se identifica, evidentemente, con la propia situación de Vallejo en la cárcel:

¹⁶¹ Vallejo, «Liberación», en *Escalas melografiadas, Narrativa completa*, 104.

¹⁶² Vallejo, «Liberación», en *Escalas melografiadas, Narrativa completa*, 104.

«Luego de recluso aquí, el pobre tuvo que sobrellevar tenebrosa pesadilla»¹⁶³. Es significativo que considerase injusta su estancia en la cárcel y que previera la diferencia liminar que divide con insidia entre la estancia en la penitenciaría y los peligros que vienen del exterior. Como narrara Antenor Orrego, al acogerle ante su difícil situación, temía ser encarcelado: «Largas noches de insomne pesadilla ante el paisaje estático y fúnebre, ante los encelados rumores de campo y ante los pávidos ojos de la noche muerta que eternizaba nuestra desesperanza»¹⁶⁴. Por otro lado, el relato sobre Palomino realizado por el trabajador de la imprenta muestra ese espacio de mal sueño: «y de tácito modo le ayudaba a escudriñar los cárabos de su pesadilla»¹⁶⁵. En esa amalgama de sueño relacionada con la vida y con la muerte aparece el protagonista como una presencia fantasmal que ha sido liberada de la misma manera que el propio poeta añora una salida. Es conocida la aseveración futura de Vallejo al narrar el encuentro con alguien en París a la salida del Museo del Louvre. Al preguntarle hacia dónde va contesta que se dirige al museo en una suerte de inversión poética de la realidad a través de una representación consciente¹⁶⁶. El relato termina con la vuelta de Palomino a la cárcel: «Alguien avanza hacia nosotros, a través de la cerrada verja silente e inmóvil»¹⁶⁷.

¹⁶³ Vallejo, «Liberación», en *Escalas melografiadas, Narrativa completa*, 104.

¹⁶⁴ Orrego, «Prólogo», en *Trilce*.

¹⁶⁵ Vallejo, «Liberación», en *Escalas melografiadas, Narrativa completa*, 107.

¹⁶⁶ Vallejo, «Negación de negaciones», *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional. Apuntes biográficos por Georgette Vallejo*. Tomo 3 (Laia, Barcelona, 1976), 46.

¹⁶⁷ Vallejo, «Liberación», en *Escalas, Narrativa completa*, 109.

Es significativa la idea de libertad en la concepción vallejianana, como si todo ya estuviera escrito y el preso no tuviera más que soportar la condena impuesta desde el exterior. La renuncia a una salida benevolente y cercana es en el caso de las narraciones de esta época una muestra de su carácter destructivo. Se trata de considerar que nada se puede hacer que no esté determinado por causas exteriores ajenas, como si estuviéramos destinados a estar muertos en vida. En esta extrañeza ante la sociedad, en esa diferencia entre la libertad individual y los modos sociales de conducta, Vallejo situará una de sus narraciones más importantes titulada «Los caynas»¹⁶⁸. El protagonista es Luis Urquizo, «aquel hombre continuó viendo las cosas al revés, trastocándolo todo, a través de los cinco cristales ahumados de sus sentidos enfermos»¹⁶⁹. La narración se inicia con el mismo símbolo del caballo que utiliza en *Trilce*, mencionando cómo Urquizo se expresa para referirse a su desequilibrio: «Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz, gesticula, iza el brazo, ríe: es patético, es ridículo: sugestiona y contagia en locura»¹⁷⁰. Lo curioso es que el narrador pertenece a la misma familia que el alienado: «Un día se me notificó una cosa terrible. Todos los parientes de Urquizo, que convivían con él, estaban locos. Y todavía más. Todos ellos eran víctimas de una obsesión común, de una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían»¹⁷¹.

¹⁶⁸ Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 113-119.

¹⁶⁹ Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 113.

¹⁷⁰ Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 113.

¹⁷¹ Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 114.

Sería fácil identificar el pueblo de Cayna con el lugar de nacimiento de Vallejo en Santiago de Chuco, un lugar que se ha vuelto tan extraño como el propio hogar. Precisamente, esta repetida presencia de la casa familiar, junto al relato de Urquiza, hacen que lo rememorado se torne de nuevo sueño, pesadilla y realidad. Después de mostrar el estado de la familia del protagonista, el narrador explica que eran hechos que se habían producido varias décadas antes, tanto en ese espacio familiar e íntimo, como en el lugar público y político. Hemos de reiterar que la entrada en la cárcel se debió a un altercado durante las fiestas de Santiago de Chuco que, como Cayna, es un «viejo pueblo de humildes agricultores, separado de los grandes focos civilizados del país por inmensas y casi inaccesibles cordilleras, vivía a menudo largos periodos de olvido y de absoluta incomunicación con las demás ciudades del Perú»¹⁷². De nuevo, la incomunicación y la separación señalan hacia ese viaje a través de la noche a lomo de caballo como un mal sueño. Vallejo insiste en hablar del camino hacia la casa familiar, pero de una manera extraña, como quien llegara de nuevo hasta las ruinas, esta vez, habitadas por una familia de monos:

Rabioso hasta causar horror, desnaturalizado hasta la muerte, relampagueó un rostro macilento y montaraz entre las sombras de esa cueva. Enrizando todo mi coraje —¡pues que ya lo suponía todo, Dios mío! —me parapeté junto al marco de la puerta y esforcéme en reconocer esa máscara terrible.

¡Era el rostro de mi padre!

¡Un mono! Sí. Toda la trunca verticalidad y el fácil arresto acrobático; todo el juego de nervios. Toda la pobre carnación facial y

¹⁷² Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 116.

la gesticulación; la osamenta entera. Y, hasta el pelaje cosquilleante, ¡oh la lana sutilísima con que está tramada la inconsútil membrana de justo, matemático espesor suficiente que el tiempo y la lógica universal ponen, quitan y trasponen entre columna y columna de la vida en marcha¹⁷³ [...]

¡Es que mi padre estaba loco! ¡Es que también él y todos los míos creíanse cuadrúmanos, del mismo modo que la familia de Urquiza! Mi casa habíase convertido, pues, en un manicomio. ¡El contagio de los parientes! ¡Sí, la influencia fatal!

Para Vallejo, la vinculación de la enajenada condición de mono y la constitución familiar simiesca es cuestión de reconocimiento. La desidentificación con el rostro del padre, en una suerte de personalidad esquiva, es la conciencia recobrada en una pesadilla sin salida. La casa es un espacio cuaternario y cerrado que contribuye a su aislamiento. Es paradójico que la misma estructura familiar sea una metáfora de signo más amplio, identificando la familia simiesca con la sociedad humana, bajo la ausencia de un Dios lejano:

Pero esto no era todo. Una cosa más atroz y asoladora había acontecido. Un flagelo de destino; una ira de Dios. No sólo en mi hogar estaban locos. Lo estaba el pueblo entero y todos sus alrededores¹⁷⁴.

En «Los caynas» ocurre también que el espacio urbano está cerrado por tapias. Esta mezcla de habitantes simios, locura y extrañeza en el hogar familiar, narra esa ascendencia ausente y distante. Una situación que presenta ese estado del poeta ante su inminente salida de la cárcel para dejar definitivamente Perú. El protagonista vuelve a la casa y comprueba que esos monos caynas –donde re-

¹⁷³ Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 117.

¹⁷⁴ Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 117.

sultaría fácil relacionarlo siquiera fonéticamente con «cainitas»— no son amigables ni amistosos. Todos sus habitantes son iguales, pero la figura del padre, caracterizado con atributos similares a Dios, contrasta con la visión tierna de la madre:

La expresión de su faz barbada y enflaquecida fue entonces tan desorbitada y lejana, y sin embargo, tan fuerte y de tanta vida interior, que me crispó hasta hacerme doblar la mirada, envolviéndome en una sensación de frío y de completo trastorno de la realidad¹⁷⁵.

De nuevo, la distancia y la lejanía del separado se expresa a través del símbolo de la estrella, muy cercano a la centella de Egu-
ren que habla también del dios cansado, como si la figura del padre estuviera más acá del dominio de los astros. Luz que vuelve vinculada a la antorcha que porta el protagonista en una muestra de identidad diferente, negando la enfermedad en sí misma, enfrentando la constitución de simio a la condición humana. Una familia de monos que no sólo ríe y padece, sino en la que sus miembros son capaces de mostrarse humanos:

La oscuridad se hizo otra vez.

Y arrebatado por el espanto, me alejé de aquel grupo tenebroso, la cabeza tambaleante.

—¡Pobre! —exclamaron todos— ¡Está completamente loco...!¹⁷⁶

Al final, «Los caynas» muestra la enajenación como el estado propio de una sociedad enferma, una inversión irracional donde el discurso del loco se convierte en lo extraño. Esa separación con

¹⁷⁵ Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 117.

¹⁷⁶ Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 119.

lo familiar, bajo la forma de la pesadilla, anuncia qué significa un mundo dejado de la mano de Dios, sabiendo que el destino está escrito bajo la forma de las palabras recortadas. Como vemos, la relación que establece Vallejo entre la locura y el encierro está determinada desde sus poemas iniciales, a través de *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Escalas* y *Fabla salvaje*. Una metáfora apropiada a una escritura precursora, entendida como un juego literario capaz de valorar lo absurdo y lo existencial desde el encierro. Si en esa misma época, Kafka escribía su *Informe para la Academia* (1917), incluyendo una visión irónica de la sociedad desde la perspectiva de un mono que ha llegado a ser convertido en humano, ciertamente los textos que componen *Escalas* continúan, por otros medios, los mismos temas que hemos señalado en su obra poética: una memoria del abandonado por la divinidad y la remembranza de la familia desaparecida cuando se torna fantasmal ausencia.

Vallejo ha propiciado que la conciencia de saberse en una suerte de dandismo literario decadente inspirado en la cercanía del Modernismo y sus aspectos románticos le hayan conducido a participar de una bohemia nocturnal. Y llegar a encontrar el sentido del destino, la suerte y el azar del juego poético sirve para hacer una interpretación de un mundo oscuro y firme. El último relato de *Escalas*, titulado «Cera» es un buen ejemplo del desarrollo temático del destino del juego y ha dado lugar a una controversia entre los estudiosos del poeta con relación a la hipotética influencia de Mallarmé en la poética vallejjiana, ejemplificado, como decíamos, en el caso de los ensayos de Xavier Abril dedicados a clarificar este encuentro. Sin entrar a valorar el acierto o desacierto de algunas atribuciones, es seguro que ese clima de encierro que gobierna el

mundo de Vallejo está relacionado con la muerte de Dios. Ese enfrentamiento de ambos poetas con la divinidad lejana y monstruosa, el lenguaje forzado o conducir la poesía hacia una conversación con los antepasados, bien pueden ser temas cercanos a las poéticas de Mallarmé y Vallejo. Más cerca de este tipo de relaciones de autoridad, convendría dirigirse a esta narración que, en resumen, trata de exponer una partida de dados en un tugurio de Lima. Quizá fuera Vallejo el protagonista del relato, «caminando sin rumbo por los barrios asiáticos de la ciudad» a la busca de un fumadero de opio, un nuevo espacio de encierro para la ensoñación. El protagonista se encuentra con un jugador chino llamado Chale. De manera minuciosamente vallejjiana, el narrador describe mientras construye sus dados:

Es indudable que los dados deben estar hechos de cierta materia, bajo este peso, con aquel aristaje, exagonados sobre tal o cual impalpable declive para ser despedidos por las yemas de los dedos; y luego, estar pulidos en esa otra depresión o casi inmaterial aspereza entre marca y marca de los puntos o entre un ángulo poliédrico y el exergo en blanco de una de las cuatro caras correspondientes. Hay, pues, que suscitar la aptitud de la materia aleatoria, para hacer posible su obediencia y docilidad a las vibraciones humanas, en este punto siempre improvisadas, y triunfadoras por eso, de la mano, que piensa y calcula aún en lo más oscuro y ciego de estos avatares.

Y si no, había que observar al asiático en su procelosa jornada creadora, cincel en mano, picando, rayando, partiendo, desmoronando, hurgando las condiciones de armonía y dentaje entre las innacidas proporciones del dado y las propias ignoradas potencias de su voluntad cambiante. A veces, detenida su labor un punto, contemplaba el mármol y sonreía su rostro de vicioso, melado por la lumbre de la lámpara. Luego con aire tranquilo y amplio, golpeaba, cambiaba de acero, hacía

rodar el juguete monstruoso ensayándolo, confrontaba planos tenaz, pacientemente y cavilaba¹⁷⁷.

De nuevo, Vallejo va a situar la escena en un espacio cerrado tanto a la experiencia del lenguaje poético como a su escritura, insistiendo en los mismos temas. Si bien abandona el florilegio verbalista, rechazando la publicación de sus escritos en el futuro, esta nueva ruptura con la tradición está en consonancia con ese romanticismo que entrevió en la literatura castellana y abandonó con una perspectiva crítica e imaginaria. En esta ocasión, la celda se convierte en el interior de una sala donde se juega. Chale tiene fama de no perder nunca, dando a entender que hay algo ingobernable en las propias manos que construyen y distribuyen según el gobierno del azar. Dios no jugará a los dados, pero esa desconfianza que juzga en esa metáfora de lo divino, considerado como lo que gobierna y reparte suerte, es síntoma de esa desavenencia entre el poeta y Dios. Una mano azul e inédita, como si Dios se mantuviera escabullido frente a la mano de otro jugador que sostiene unos dados, «¡Bellos cubos de Dios!». Lo cierto es que esta narración viene a ser la descripción de una lucha entre la suerte del extraño y el poder conocido, cuando el vuelo de los dados marca el destino en el instante:

Y juraría que, al auscultar la relación de avance que desarrollábase entre esos dos dados al iniciar su vuelo, lo que hay de más permanente, de más vivo, de más fuerte, de más inmutable y eterno en mi ser, fundidas todas las potencias de la dimensión física, se dio contra sí mismo, y así pude

¹⁷⁷ Vallejo, «Cera», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 124-125.

sentir entonces en la verdad del espíritu, la partida material de esos dos vuelos, a un mismo tiempo, unánimes¹⁷⁸.

Tenemos las manos, sostenemos los dados. La escena vuelve a mostrarse cerrada en la noche iluminada. El jugador no deja de ser alguien que sólo mueve las muñecas, mientras espera su suerte:

Y esa muñeca pálida, alambreada, neurótica, como de hechicería, casi diafanizada por la luz que parecía portar y transmitir en vértigo a los dados, que la esperaban en la cuenca de la mano, saltando, hidrogénicos, palpitantes, cálidos, blandos, sumisos, transubstanciados tal vez, en dos trozos de cera que sólo detendríanse en el punto del extendido paño, secretamente requerido, plasmado por los lados que plugo al jugador... La presencia entera de Chale y toda la atmósfera de extraordinaria e ineludible soberanía que desarrolló en la sala en tal instante, habíanme envuelto también a mí, como átomo en medio del fuego solar de mediodía.

La narración continúa alentando la idea de que el azar es gobernado por las manos que obedecen. Un extraño irrumpe y apuesta con Chale amenazándole con un revólver. No cree que la suerte esté siempre de parte de aquel que construye los dados, ahí donde «la muerte y el destino tiraron de todos los pelos». Se trata de ir más allá, hacia la representación del fantasma que somos en el espejo, en la imagen del doble.

Fabla salvaje es la narración breve que Vallejo publicara en *La novela peruana*, en 1923, antes de salir de Perú. En resumen, narra la alienación y la alucinación que conduce a un campesino indio llamado Balta a lanzarse por un precipicio. La novela presenta elementos simbólicos recurrentes como el espacio doméstico, los ma-

¹⁷⁸ Vallejo, «Cera», *Escalas melografiadas*, en *Narrativa completa*, 126.

los augurios, la noche del espanto. Otros escritores habían incidido en la idea del doble, como en el caso de Hoffmann, Jean-Paul, Poe o Dostoievski, considerando que hay un *Doppelgänger* caminando al lado como un aviso de muerte. ¿Qué tipo de doblez de la personalidad ofrece Vallejo? En esta corta novela existen algunos elementos claramente románticos: el contraste entre el paisaje natural y la casa en la ciudad, el viaje nocturno y los malos augurios del canto de la gallina, el espejo roto en la habitación. Balta reconoce que un rostro pasó cuando se miraba. Una noche triste en el hogar y el cielo plomizo y gris. Es tiempo de granizo como en *Trilce*. La aparición es de un reflejo en una laguna, en una acequia, en un manantial, un espacio líquido y melancólico que conduce de nuevo hacia la pesadilla y la casa. De vuelta al pueblo, entra en la habitación y vuelve a mirarse en otro espejo y sólo se ve a sí mismo. Pareciera que la imagen que pasa en el espejo empieza a coincidir con la suya. Entonces, Balta, tumbado en la cama, rememora su vida en el insomnio, imágenes que Vallejo no precisa y que conducen al protagonista a pensar en su mujer y, de allí, al espejo. Este vuelo entre el pasado del protagonista, la presencia de su esposa y el espejo entre las manos ofrece una visión del doble relacionada con una concepción trágica del humano que contrasta con el mundo cotidiano del resto de la familia ajeno al estado de Balta. Quizá sea este texto el lugar donde Vallejo asocia esa idea funeral de la naturaleza, ofrecida en las alturas tristes de los Andes bajo un sol frío. El lugar muestra una figura humana recortada entre la cima y el cielo. Es el abismo ante la espantosa profundidad del vértigo. Esta sublimidad resalta el sentido de los celos que aparecen junto a la presencia de un doble que no deja de ocultarse:

Volvió a mirar el acantilado de la cordillera y se le trastornó la cabeza. Con la velocidad del rayo, cruzó por su cerebro la fugitiva idea, sutil, imprecisa, de un ser vivo, real, de carne y hueso, innegable, a cuya existencia pertenecía la imagen del cristal. Alguien es, indudablemente. Alguien debía ser. Balta demudóse y vaciló. Creyó sentir en el aire una presencia material oculta, de una persona que le estaba viendo y oyendo cuanto él hacía y meditaba en aquel instante [...]

Dio unos giros melancólicos en el abismo, donde las herbosas quebradas rezumaban ya, y a sus gritos respondió el sereno peñasco majestuoso con el eco cavernoso y de encanto de la inconsciencia inorgánica; eco invisible y opaco y recocado, con que responde la dura piedra soberana a la cruda voz del Hombre; manera de espejo sonoro, en cuyo fondo impenetrable está escondida la simiente misteriosa e inmarcescible de inesperadas imágenes y luces imprevistas... Acaso aquí habría hallado también Balta la propia resonancia, retorcida y escabrosa, la desconocida imagen que, ya en el espejo, ya en el manantial o en las corrientes, le acechaba y relampagueaba ante sus ojos estupefactos y salvajes¹⁷⁹.

La entrada del intruso no atañe sólo al protagonista. El extraño se ha aparecido varias veces en el pueblo y ha sido visto a través de los espejos. Este clima romántico y sublime trasladado a los Andes señala el impulso de la escritura vallejiense hacia lo animal y lo salvaje. En esta fábula no estamos ante ningún tipo de enseñanza moral, sino ante una recreación de un paisaje terrestre, absurdo e irracional: la locura es una pesadilla y los celos conducen al delito. La vuelta de Balta al pueblo conduce a una escena de reproches, el matrimonio se viste de luto, culminando en el abandono de la esposa, caminando de nuevo hacia las rocas, a través del páramo:

¹⁷⁹ Vallejo, «Fábula salvaje», en *Narrativa completa*, 147.

Balta, sentado en el filo de la roca, miraba todo esto como en una pintura. De su cerebro dispersábanse tumefactas y veladas figurillas de pesadilla, bocetos alucinantes y dolorosos. Contempló largamente el campo, el límpido cielo turquí, y experimentó un leve airecillo de gracia consoladora y un basto candor vegetal. Abriase su pecho en un gran desahogo, y se sintió en paz y en olvido de todo, penetrado de un infinito espasmo de santidad primitiva.

Sentóse aún más al borde del elevado risco. El cielo quedó limpio y puro hasta los últimos confines. De súbito, alguien rozó por la espalda a Balta, hizo éste un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo¹⁸⁰.

Vallejo ha situado una fábula en un espacio salvaje, acuciado, no tanto por la falta de libertad, sino por haber reconducido un lugar irracional y absurdo hacia un imaginario literario y poético propio. La excepcional literatura vallejjiana no deja de ser atravesada por una suerte de silencio que abre y cancela las interpretaciones. Las palabras en el ruido de la lectura conducen al preámbulo de una literatura desfondada. La escritura avasallada por la rememoración de lo inquietante confabula con los astros burlones. La mano herida por la muerte monstruosa sostiene un espejo roto. Vallejo piensa ya en la quimera continental de Europa, en el desplazamiento del exiliado. Es la letra destruida en la casa, los pórticos que esperan un Dios entumecido. Acontece en un lamento postergado y deslucido como las manos ofrecidas para ser depósito de dados o anillos. Su escritura se ofrece en despedida, diciendo adiós a los muertos de la imaginación.

Hay algo que deja desarmado ante una busca de significado pleno. La bulla es juvenil y gozosa como canta estéril un pájaro

¹⁸⁰ Vallejo, «Fábula salvaje», en *Narrativa completa*, 152-153.

salvaje. Los muros, las paredes o las celdas son reflejo de su alejamiento hacia las palabras encontradas en los objetos cotidianos que atraviesan la imaginación. Un padecimiento de lo inhóspito, el fantasma en la madre muerta, el padre ido o los hermanos desaparecidos. La escritura forzosa de la noche del espanto. Escribir un mal sueño no es tanto el horror que trastorna, sino la visión de una herida de lenguaje. Su lengua irónica y voraz, animal salvaje, es el prelude de una soledad venidera y hostil, encontrada en un espacio liminar entre los muertos que lleva en el recuerdo y el sabor del cadáver de las letras. Si con Vallejo pudiéramos considerar lo poético en el orden de la realidad, un espacio interior se abre en el modo de imaginar a través del desdoblamiento, el olvido y la propia invención del recuerdo. El poeta se aparta ante un sol que lo desposta todo ajeno al requerimiento de una luz plena. Esta ausencia de calor es la atmósfera que rodea el espíritu recobrado en su escritura. Esa lejanía olvidada en la retirada de lo divino conduce a la poesía hacia una celda donde el vértigo abisma la literatura.

Bibliografía

DE CÉSAR VALLEJO

Vallejo, César. *Artículos y crónicas completos I*, Pontificia Universidad Católica del Perú, ed. Jorge Puccinelli, Lima, 2002.

———. *Correspondencia completa*, Pontificia Universidad Católica del Perú, ed. Jesús Cabel, Lima, 2002.

———. *Cuentos completos*, estudio preliminar Guillermo García, Losada, Oviedo, 2009 (1ª ed. 1949)

———. *El Romanticismo en la poesía castellana*, Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, Lima, 1954.

———. *Fundamentos*, Madrid, 1984

———. Editorial Eneida, Madrid, 2009.

———. *Epistolario general*, Pre-Textos, Valencia, 1982.

———. “La responsabilidad del escritor”, *El Mono Azul*, nº 4, Madrid, 1939.

———. *Literatura y arte*, Mediodía, Buenos Aires, 1966.

———. *Los heraldos negros*, (1ª ed.) Talleres de la Penitenciaría, Lima, 1919.

———. *Narrativa completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Tres Cantos, Madrid, 1996.

———. *Obra poética completa*, intr. Américo Ferrari, Alianza Tres, Madrid, 1982 (1º ed. Mosca Azul editores, Perú, Lima, 1974)

- . *Obra poética completa*, edición crítica, coord., Américo Ferrari, UNESCO, 1988.
- . *Obras completas, t. I, Los heraldos negros, Trilce*, Laia, Barcelona, 1976.
- . *Obras completas, t. III, Poemas en prosa, Contra el secreto profesional, Apuntes biográficos por Georgette Vallejo*, Laia, Barcelona, 1976.
- . *Poesía completa*, ed. Antonio Merino, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2005.
- . *Trilce*, (1ª ed.) Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922.
- . Compañía Iberoamericana de Ediciones, prólogo José Bergamín, Gerardo Diego, Madrid, 1930.
- . Edición de Julio Ortega, Cátedra, Madrid, 1991.
- González-Ruano, César. «El poeta César Vallejo, en Madrid», *El Heraldo de Madrid*, 27 de enero de 1931, 1.

SOBRE CÉSAR VALLEJO

- Abril, Xavier. *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus, 1962.
- . *Dos estudios, I. Vallejo y Mallarmé (La estética de Trilce y Una jugada de dados jamás abolirá el azar), II. Vigencia de Vallejo*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1960.
- . “Sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo”, *Política*, Caracas, nº 11, julio 1960, en *Mi encuentro con César Vallejo*, 161-172.
- . *Eguren, el Obscuro. El Simbolismo en América*. Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1970.

- Ballón Aguirre, Enrique. *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1974.
- . *Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1985.
- Basadre, Jorge. “Elogio y elegía de José María Eguren”, *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*, casa editora La Opinión Peruana, Lima, 1928.
- Carrasco, Lawrence. *Las ideas estéticas de César Vallejo. Estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 hasta 1937*, Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos, Lima, 2005.
- César Vallejo 1892-1938. Exposición por el cincuentenario de la muerte del poeta*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1988, comisariada por Julio Vélez.
- César Vallejo 1938-1988. Exposición-homenaje en el cincuentenario de su muerte*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 15 de abril de 1988.
- César Vallejo, Cien años de sér 1892-1992*, Salamanca, 1992.
- Coyné, André. *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.
- . *Medio siglo con Vallejo*, ed. Miguel Ángel Rodríguez Rea, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999
- Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*, ed. P. L. Villanueva, Lima, 1973.
- Espejo Asturrizaga, Juan. *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*, Lima, 1965.
- Fernández-Jáuregui, Carlota. *Poesía y deixis: hacia una poética gestual en la obra de César Vallejo y Antonio Gamoneda*, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila, Caracas, 1972.
- Fló, Juan y Stephen Hart, *César Vallejo: autógrafos olvidados*, ed. facsímil, 52 manuscritos, Thamesis/Pontificia Universidad Católica del Perú, Londres, 2003.

- Franco, Jean, *César Vallejo, La dialéctica de la poesía y el silencio*, Sudamericana, Buenos Aires, 1984.
- Granados, Pedro, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2004.
- Gutiérrez-Girardot, Rafael. *César Vallejo y la muerte de Dios*, Panamericana Editorial, Bogotá, 2002.
- . “La obra narrativa de César Vallejo”, *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 28, Universidad Complutense, Madrid, 1999.
- . “La muerte de Dios”, *Aproximaciones a César Vallejo*, tomo I, Las Américas, Nueva York, 1971, 335-350.
- Hart, Stephen. *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books, Londres, 1987.
- Higgins, James. “La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº9, Toulouse, 1967, 47-58.
- Jácome, Gustavo Alfredo. *Estudios estilísticos en la poesía de César Vallejo*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1988.
- Larrea, Juan. *César Vallejo y el Surrealismo*, (1ª ed. 1967). Visor Literario, Madrid, 2001.
- . *Al amor de Vallejo*, Pre-Textos, Valencia, 1980.
- Martínez García, Fernando. *César Vallejo. Acercamiento a hombre y al poeta*, Colegio Universitario de León, 1976.
- . “Referencias bíblico-religiosas en la poesía de Vallejo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. II, Madrid, 1988, 641-715.
- Meo Zilio, Giovanni. *Estilo y poesía en César Vallejo*, (1ª ed. *Stile e poesía in César Vallejo*, Liviana Editrice, 1960), Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1996.
- Monguió, Luis. *César Vallejo (1892-1938), Vida y obra*, Hispanic Institute in the US, Nueva York, 1952.

- Neale-Silva, Eduardo. *César Vallejo en su fase trléica*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1975.
- Niebylski, Dianna C. *The poem on the edge of the word: the limits of language and the uses of silence in the poetry of Mallarmé, Rilke and Vallejo*, Peter Lang Publishing, Nueva York, 1993.
- Orrego, Antenor. *Mi encuentro con César Vallejo*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1989.
- Ortega, Julio. *César Vallejo. La escritura del devenir*, Taurus, Madrid, 2015.
- . *La teoría poética de César Vallejo*, El Sol, Providence, 1986.
- . “Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo”, 731-737.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. «El Madrid de Vallejo», *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 22, Universidad Complutense, Madrid, 1993.
- Paredes Carbonell, Juan. *César Vallejo: tipología del discurso poético*, Libertad EIRL, Trujillo, Perú, 1990.
- Rowe, William. *Ensayos vallejianos*, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, Berkeley-Lima, 2006.
- Sánchez, Luis Alberto. *Se han sublevado los indios*, La Opinión Nacional, Lima, 1928.
- VVAA. *Actas del coloquio internacional Freie Universitat Berlin*, eds. Max Niemeyer Verlag Tübingen, Gisela Beutler, Alejandro Losada y Klaus Zimmermann Berlin, 1981.
- . “Lecturas de Vallejo: mistificación y desmitificación”, Escobar, Alberto, 19-40.
- . “Las ediciones y estudios vallejianos: 1971-1979. Un estado de la cuestión”, Sobrevilla, David, 64-92.
- . “Experiencia de la finitud e historicidad: César Vallejo y la reflexión dialéctica”, Farías, Víctor, 95-136.

- VVAA. *Aproximaciones a César Vallejo*, comp. Ángel Flores, Las Américas, Nueva York, t. I/ t. II, 1971.
- VVAA. *Aula Vallejo*, dir. Juan Larrea, nº 8-9-10, Universidad de Córdoba, Argentina, 1968-1971.
- VVAA. *Camp de l'arpa, César Vallejo*, Barcelona, 1980.
- VVAA. *Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a César Vallejo*, nº 454-455, nº 456-457, Madrid, abril-mayo, junio-julio de 1988.
- . Martínez García, Francisco. “Referencias bíblico-religiosas en la poesía de Vallejo”, 641-715.
- VVAA. *César Vallejo*, ed. Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1981:
- . “Vallejo: víctima de sus presentimientos”, Enzensberger, Hans Magnus, 65-74.
- . “César Vallejo, desde esta orilla”, Valente, José Ángel, 107-118.
- . “El César Vallejo que yo conocí”, Alegría, Ciro, 155-170.
- . “En torno de *Trilce*”, Yurkievich, Saúl, 245- 264.
- . “Visión de la vida y la muerte en tres poemas tríficos de César Vallejo”, Neale- Silva, Eduardo, 265-289.
- . “Algunos aspectos de lo “humano” en *Poemas Humanos*”, Salomon, Noël, 289-334.
- . “*España, aparta de mí este cáliz*”, Paoli, Roberto, 347-372.
- . “La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo”, Monguió, Luis, 373-382.
- . “Poesía, teoría, ideología”, Ferrari, Américo, 391- 404.
- . “Vallejo entre la vanguardia y la revolución”, Oviedo, José Miguel, 405-416.
- . “La nostalgia de la inocencia”, Sucre, Guillermo, 417-426.

- . “El salto por el ojo de la aguja”, Yurkievich, Saúl, 437- 448.
- . “Vallejo y la tradición del poeta visionario”, Higgins, James, 449-468.
- . “La Interrogante en la Poética de Vallejo”, Ballón Aguirre, Enrique, 469-478.
- . “La dispersión de la palabra: Aproximación lingüística a poemas “Vallejo””, Mignolo, Walter, 479-496.
- VVAA. *César Vallejo en la crítica internacional*, comp., Wilfredo Kapso-
li, estudio de Iván Rodríguez Chávez, Universidad Ricardo Palma,
Perú. 2001.
- . “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo”, Gutié-
rrez-Girardot, Rafael, publicado inicialmente en *Obra poética comple-
ta. Edición crítica*, UNESCO, 1988.
- VVAA. *César Vallejo: La escritura y lo real*, ed. Nadine Ly, Ediciones de la
Torre, Madrid, 1988.
- VVAA. *En torno a Vallejo*, ed. Antonio Merino, Júcar, Madrid, 1987.
- . Vydrová, Hedvika. “Las constantes y las variantes en la poesía
de César Vallejo: *Los heraldos negros*”, 88-95.
- VVAA. Ínsula, Homenaje a César Vallejo, nº 386-387, Madrid, enero-fe-
brero de 1979.
- VVAA. *Sileno, Vallejo*, Abada, Madrid, nº 12, 2002:
- . “Prosar el verso”, Ancet, Jacques, 10-15.
- . “Trilce 7”, Jiménez Heffernan, Julián, 16-41.
- . “De un futuro imperfecto”, BARJA, Juan, 42-49.
- . “Tiempo condensado. Metamorfosis de la experiencia poética del
tiempo”, Rühle, Volker, 50-60.
- . “El *epistopoema* de Vallejo”, Sharman, Adrian, 71-76.

VVAA. *Visión De Perú*, Homenaje Internacional a César Vallejo, n° 4, Lima, julio de 1969:

———. “Vallejo prosista en los años de *Trilce*”, Paoli, Roberto, 9-12.

———. “Vallejo indescifrado”, Barga, Corpus, 15-18.

———. “Vallejo y Los heraldos negros”, Escobar, Alberto, 19-25.

———. “Vallejo y Darío”, Ghiano, Juan Carlos, 93-96.

———. “César Vallejo, desde esta orilla”, Valente, José Ángel, 97-100.

———. “César Vallejo y el lenguaje poético”, Ferrari, Américo, 131.

———. “Vallejo, realista y arbitrario”, Yurkievich, Saúl, 152-153.

———. “El desgarramiento y el ámbito de la transferencia comunicativa en Vallejo”, Luza, Segisfredo, 161-168.

Valverde, José María. “Dos ensayos sobre César Vallejo”, *Estudios de la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1952.

Vega, José Luis. *César Vallejo en Trilce*, Universidad de Puerto Rico, 1983.

Vegas García, Irene. *Trilce. Estructura de un nuevo lenguaje*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Von Bülow, Christiane. *César Vallejo: Allegory and the dialectic of Enlightenment*, Stanford University, 1984.

Yurkievich, Saúl. “En torno a *Trilce*”, *César Vallejo, Revista peruana de cultura*, ed. Julio Ortega, Lima, 1981.

———. “Tu diamante implacable, tu tiempo de deshora”, *Del arte verbal*, Galaxia Gutenberg, 2002.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abrams, Meyer Howard. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Nova, Buenos Aires, 1962.
- Abril, Xavier. *Eguren, el Oscuro. El simbolismo en América*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1970.
- Agamben, Giorgio. *Estancias*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- Allison Peers, E. *Historia del movimiento romántico español*, (2ª ed.), Gredos, Madrid, 1973.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*, tomo IV, *El Romanticismo*, Gredos, Madrid, 1982.
- Areta Marigó, Gema. *La poética de José María Eguren*, ed. Alfar, Sevilla, 1993.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, FCE, México DF, 1965.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*, FCE, México DF, 1978.
- . *Creación y destino*, I (Ensayos de crítica literaria), II (La realidad del sueño), FCE, México, 1986-1987.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia*, Taurus, Madrid, 1998.
- . “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, *Obras*, libro I, vol. 1, Abada Editores, Madrid, 2006.
- Bernabé, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren, (Lima, 1911-1922)*, Beatriz Viterbo Editora/ Instituto Estudios Peruanos, Buenos Aires, 2006.
- Bravo Rozas, Cristina. “Los juegos terroríficos de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, Universidad Complutense, Madrid, 2002, pp. 171-192.
- Brombert, Victor. *The romantic prison*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1978.

- . “The happy prison: a recurring romantic metaphor”, *Romanticism. Vistas, instances, continuities*, eds. David Thorburn y Geoffrey Hartman, Cornell University Press, Ithaca, 1973
- Bürger, Peter y Christa Burger. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2001.
- Carilla, Emilio. *El Gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946.
- . *El Romanticismo en la América Hispánica*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1975, 3ª ed. rev. y amp.
- Cuesta Abad, José Manuel. *La transparencia informe. Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*, Abada, Madrid, 2010.
- . *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Abada Editores, Madrid, 2004.
- . “El poeta de la nada moderna”, en BAUDELAIRE, Charles, *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2003.
- De La Fuente, Rafael (Martín Adán). *De lo Barroco en el Perú*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1968.
- De Man, Paul. *La retórica del Romanticismo*, trad. Julián Jiménez Heffernan, Akal, Madrid, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava, Abada, Madrid, 2009.
- . *Venus rajada*, trad. Juana Salabert, Losada, Oviedo, 2005.
- Duque, Félix. *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología: Heidegger/Levinas, Hölderlin/Celan*, Abada, Madrid, 2010.
- Eagleton, Terry. *La función de la crítica*, trad. Fernando Inglés Bonilla, Paidós, Barcelona, 1999.

- Eguren, José María. *Obras Completas*, ed. Ricardo Silva-Santisteban, Mosca Azul, Lima, 1974.
- Favarin, Patrick y Laurent Boüexière. *Le dandysme*, ed. La Manufacture, Lyon, 1988.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, trad. Vicente Carmona González, Akal, (1ª ed. 1964), Madrid, 2002.
- Flitter, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Grünfeld, Mihai G. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Hiperión, 1995.
- Jones, Ernst. *On the nightmare*, The Hogarth Press, Londres, 1931.
- Juretschke, Hans. *Menéndez Pelayo y el romanticismo*, Editora Nacional, Madrid, 1956.
- Kristeva, Julia. *Black sun: depression and melancholia*, Columbia University Press, 1989.
- Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J. L., *El absoluto literario: Teoría de la literatura en el romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.
- Lloréns, Vicente. *El Romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1989.
- Marion, Jean-Luc. *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*, Sígueme, Salamanca, 1999.
- Navas Ruiz, Ricardo. *El Romanticismo español*, (4ª ed.), Cátedra, Madrid, 1990.
- Núñez, Estuardo. *La poesía de Eguren*, Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1932.
- Onfray, Michel. *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del Romanticismo a la vanguardia*, 3ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1981.

- Rodríguez De La Flor, Fernando. “La víscera barroca. Historia de un corazón”, *Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2012.
- Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994.
- Rosenzweig, Franz. *La estrella de la redención*, ed. y trad. Miguel García-Baró, Sígueme, Salamanca, 2006.
- Sartre, Jean-Paul. *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*, trad. Juan Manuel Aragüés, Arena Libros, Madrid, 2008.
- Sebold, Russel P. *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*, Gredos, Madrid, 1974.
- Silver, Philip W. *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, trad. José Luis Gil Aristu, Cátedra, Madrid, 1996.
- VVAA. *Romanticism. Vistas, Instances, Continuities*, eds. David Thorburn y Geoffrey Hartman, Cornell University Press, Ithaca, 1973.
- VVAA. *Índice de la nueva poesía americana*, prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, El Inca, México/Buenos Aires, 1926.
- VVAA. *La poesía francesa moderna. Los precursores, los parnasianos, los maestros del simbolismo, los simbolistas, los poetas nuevos*, antología ordenada y anotada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, Renacimiento, Madrid, 1913.



Este libro se imprimió y encuadernó en noviembre de 2023,
en el PrintLab de la Universidad del Azuay,
con un tiraje de 200 ejemplares.
Para su composición se utilizaron tipografías
de la familia Times Now y Bebas Neue.

ISBN: 978-9942-645-20-3



Cuando *Trilce* (1922) ha cumplido cien años de vida, el poeta y ensayista José Luis Corazón Ardura –trilceano empedernido– resitúa la dimensión ética y estética de la obra capital de César Vallejo que inaugura un nuevo decir en lengua española y despliega un sentido más complejo del mundo desde la transgresión poética. La figura de la celda con su significación alegórica, biográfica y cultural sirve al autor para reconstituir críticamente una escritura donde la aventura formal está vinculada a la experiencia espiritual y física del gran poeta peruano.

La celda del poema es un viaje lúcido al interior de *Trilce*, escrito con magnífico pulso literario y sustentado en un sólido aparato bibliográfico. Quien crea que no hay nada más que añadir sobre el tema, bien haría en visitar estas páginas llenas de frescura y arresto intelectual.



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa
Editora