

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 105-123

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5187

La encrucijada del saber en *Los heraldos negros* (1919). Una relectura del poema «La araña»

The Dilemma of Knowledge in *The Black Heralds* (1919). A Rereading of the Poem «The Spider»

LUIS VELÁSQUEZ CCOSI

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

12030016@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7755-914X>



RESUMEN

Este trabajo propone que el poemario *Los heraldos negros*, y en especial el poema referido, deconstruye el sistema clásico de la ciencia moderna al dinamizar los elementos que se ponen en juego, el sujeto y el objeto, deshaciendo toda jerarquía entre ambos. El poema «La araña» —en especial— es una profunda reflexión sobre el conocimiento y las posibilidades del saber de/en el sujeto, donde lo fundamental es la posición enunciativa que pone en evidencia la particularidad concreta en la construcción

de un saber, en oposición a la supuesta universalidad de un sujeto trascendental (Castro-Gómez). En ese sentido, un acercamiento fenomenológico del cuerpo del supuesto «objeto», pero también del «sujeto», mostraría las inversiones que se realizan en el cuadro del poema, respecto de la forma de un *acercamiento* al conocimiento sobre una alteridad radical, «una araña» (Derrida).

Palabras clave: poesía peruana, César Vallejo, *Los heraldos negros*, episteme, sujeto trascendental.

ABSTRACT

This article proposes that the poems of *The Black Heralds* and, specially, the referenced poem deconstructs the classic system of a modern science when mobilizes the elements that are put into play, the subject and the object, undoing all hierarchy between them. The poem «The Spider», particularly, is a deep reflection about the knowledge and the possibilities of the knowledge of the subject and inside him, where is fundamental the enunciative position that puts in evidence the concrete particularity in the construction of knowledge, in opposition to the supposed universality of a transcendental subject (Castro-Gómez). In this way, a phenomenological approach of the body of the supposed «object», but also of the «subject», would show the investments that are made in the poem, on the form of an approach to the knowledge of a radical otherness «a spider» (Derrida).

Key words: Peruvian poetry, César Vallejo, *The Black Heralds*, episteme, transcendental subject.

Recibido: 01/05/19 Aceptado: 15/07/19

1. INTRODUCCIÓN

El poema «La araña», incluido en la sección «Buzos» de *Los heraldos negros* (1919), es el que la crítica destaca para poder ejemplificar una transformación en la poética vallejiana. La temática que despliega se aleja, como es obvio, de los referentes rubendarianos. Por eso, creemos que puede ser el inicio de una relectura de la poética vallejiana a partir de su primer poemario. He aquí el poema:

LA ARAÑA

Es una araña enorme que ya no anda;
una araña incolora, cuyo cuerpo,
una cabeza y un abdomen, sangra.

Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo
hacia todos los flancos
sus pies innumerables alargaba.
Y he pensado en sus ojos invisibles,
los pilotos fatales de la araña.

Es una araña que temblaba fija
en un filo de piedra;
el abdomen a un lado,
y al otro la cabeza.

Con tantos pies la pobre, y aún no puede
resolverse. Y, al verla
atónita en tal trance,
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

Es una araña enorme, a quien impide
el abdomen seguir a la cabeza.
Y he pensado en sus ojos
y en sus pies numerosos...
¡Y me ha dado qué pena esa viajera! (Vallejo 2013: 109-110).

El poema que presentamos es uno de los más representativos y más típicamente vallejianos, tanto por la temática como por el léxico empleado (Silva-Santisteban 1997: 58). La escasez de adjetivos, la variación estrófica y la ausencia de rimas son marcas patentes que distancian al poeta de Santiago de Chuco de la estética rubendariana. De ahí que sea un texto poético modélico para replantear una lectura del poemario completo y las coordenadas de este en función de una nueva epistemología, o, al menos, de la búsqueda de una alternativa al positivismo y a sus manifestaciones racionalistas y deshumanizantes. El poema, de modo concreto, ha sido leído por la crítica como alegoría a) de la separación platónica entre lo elevado y lo bajo (Izquierdo Ríos 1949; Franco 1984), b) del desgarramiento del ser humano, el cual ha quedado dividido entre lo racional y lo sensitivo (González Vigil 2009), y c) de la expresión de la solidaridad universal frente al ser desvalido (Fernández Cozman 2014). Todas estas interpretaciones son sugerentes y responden a las orientaciones de cada uno de sus investigadores.

La intención del análisis presente no es superar dichas investigaciones ni clausurarlas, sino acomodar ciertos elementos del poema y reiniciar una lectura de César Vallejo desde las problemáticas contemporáneas y las exigencias de nuestro horizonte de sentido. Continuar con las lecturas que deslizan temas, según la crítica, típicamente vallejianos nos muestra el Perogrullo de ciertos sectores al intentar mantener la actualidad del vate trujillano por medio de enunciados que son cotejados una y otra vez a través de distintas herramientas hermenéuticas. Por eso, esta lectura es una invitación, en realidad, a replantear a Vallejo como un sujeto afectivo y, sobre todo, cognitivo —proyecto ya iniciado, además (González Vigil 2009; Morillo 2016)—, antes que solo una muestra de la lamentación y el sufrimiento.

La ciencia, como dice Merleau-Ponty, «manipula las cosas y renuncia a habitarlas» (1986: 9). En «La araña», precisamente,

hay un conjunto de operaciones que buscan deconstruir esta visión científica, que dirigió por decenios el pensamiento del ser humano. El positivismo latinoamericano, deudor del europeo, contenía en su base las mismas premisas: había una verdad única a la que se podía acceder a partir de una serie de elucubraciones conceptuales, así se llegaba al objeto de conocimiento, límpido y libre de cualquier mancha que pudiera hacerlo aparecer opaco y confuso. Esta imaginación, además, se extendió a todos los niveles de la vida: la política, la cultura, la ciencia, etc. La reducción que operaba este tipo de pensamiento imprimía un sesgo en la forma de percepción del mundo: oponía, en suma, dos posiciones cognitivas: la del sujeto activo y conocedor, y la del objeto pasivo y por conocer. Es precisamente este estatuto el que intenta desjerarquizar el enunciador lírico en el poema.

2. UNA ESTRATEGIA DE LA MIRADA

El mecanismo del poema surge tras un hallazgo azaroso. En realidad, se puede decir que la anécdota del poema inicia en la segunda estrofa a través de un encuentro en donde participan dos presencias: la del enunciador y la de la araña. Ahí se da una separación y una profundidad perceptiva: «Hoy la he visto de cerca». La posición del enunciador respecto a la del arácnido deja entrever una estrategia de captación. La acción de ver, declarada desde un lugar exacto, es la que permite el despliegue figural de todas las características que serán adjudicadas a su objeto de contemplación. Así, luego de esta toma de posición, cabe suponer, cobran contornos la coloración, las vibraciones y las dimensiones del animal percibido. En ese sentido, se muestra cómo un hecho particular y fortuito puede movilizar la experiencia del enunciador.

La percepción de la araña permite la experiencia cotidiana. Incluso puede pensarse, debido al adverbio que opera en el verso citado, que hubo experiencias anteriores, pero que han quedado virtualizadas en el poema en favor de una actualización temporal.

Así, la selección de la palabra «hoy» delinea contrastes respecto a otros tiempos y otras ubicaciones. La acomodación perceptiva puede darse por la simple casualidad de haberse acertado el distanciamiento o a través de una voluntad visual. De uno u otro modo, el asombro no deja de presentarse. Los momentos no realizados en el poema, los que quedan presupuestos, son aquellos en los cuales el distanciamiento no se concebía como correcto o adecuado para la perceptibilidad cognitiva.

Ahora bien, ¿bajo qué conjeturas hay un acercamiento espacio-temporal entre las presencias? ¿Cabe reconocer que la operación corporal es la de captar de una forma adecuada su objeto perceptible? ¿Qué se declara luego de la toma de posición en el campo de presencias elaborado por el enunciador lírico? El positivismo es un modo de operar conceptualmente con los objetos sobre la base de que mientras más se tomen en cuenta sus características o rasgos perceptibles el conocimiento es *más* adecuado. En ese sentido, el empirismo era clave para sus premisas epistemológicas. *Grosso modo*, la ubicación de un objeto por medio de la experiencia, su descripción exhaustiva y la objetividad del lenguaje con que aquel era capturado constituían las herramientas adecuadas para la aprehensión de algún conocimiento en el mundo (Zea 1976: 226). ¿De qué modo se perciben y se discuten estas concepciones en el poema «La araña»?

3. LA IMPRECISIÓN DEL OJO Y LA MIRADA TRÁGICA

El verso inicial del poema remarca las dimensiones y la coloración del objeto descrito. Precisamente, es por su posicionamiento que el enunciador lírico intenta adentrarse en las referencias del arácnido. La primera estrofa tiene elementos interesantes, la enormidad del animal y sus escasas partes mencionadas. En ella se dice que «Es una araña enorme» «cuyo cuerpo, / una cabeza y un abdomen». En este caso, la hipérbole del cuerpo completo contrasta con el escueto seccionamiento que hace de él. En ese

sentido, hay una desacomodación perceptiva. Esta situación se va a presentar con algunas distinciones más adelante. Pero es necesario tener en cuenta, y reiterar, que en el universo poético todo se juega por medio de la mirada y que, precisamente, es en el intento de aprehensión del cuerpo del otro por parte del cuerpo propio que se intenta construir un conocimiento respecto de la experiencia situada.

Por otra parte, cabe mencionar la función de los dos adjetivos que se encuentran en los dos versos primeros: «enorme» e «incolora». Ambos, por su posición, tienen una función restrictiva respecto de la extensión del sustantivo al cual señalan. En el primer caso, a la araña, y en el segundo, a su cuerpo. Es interesante puesto que permite señalar la intención de objetividad que se intenta plasmar o al menos hacer parecer por medio de dichos adjetivos y de la experiencia propia que se ha señalado en el apartado anterior. La ubicación de los dos calificativos, en otras palabras, intenta mostrar una posible objetivación del proceso de observación del enunciador lírico al momento de percibir a la araña. Sin embargo, esta operación resulta puesta en entredicho por los elementos que se irán proponiendo a lo largo de los siguientes versos.

Otro contraste, semejante al que se observó en la primera estrofa, es la dinámica entre los pies numerosos y, también, el punto de observación. Así, el acercamiento y la posición desde donde se observa deberían ser garantes de una mirada limpia, exacta, precisa. No obstante, en la tercera estrofa los elementos dispuestos se vuelven difusos: «hacia *todos* los flancos, / sus pies *innumerables* alargaba» (cursivas nuestras). El determinante y el adjetivo señalan elementos imprecisos e inabarcables. Podemos constatar, entonces, el fracaso perceptivo en cuanto a la interacción del enunciador con su entorno. La posición tomada no le permite focalizar adecuadamente el ente ubicado de modo visual. La enormidad de la araña, la incalculable

cantidad de sus «pies» y los movimientos hacia todos los lados son experiencias ininteligibles desde una intención objetual, que sería el deseo de reducir al animal y cosificarlo para contar una anécdota de vida.

El problema se sitúa en la presentación problemática de una epistemología que no toma en cuenta otras coordenadas, que infiere que en una situación particular hay una regla universal para su captación. La situación en la que parece participar el enunciador lírico es aquella en la que «la práctica constructiva [del conocimiento científico] se considera autónoma y como tal se da, y que el pensamiento se reduce deliberadamente al conjunto de las técnicas de aprehensión que inventa» (Merleau-Ponty 1986: 9). Y este conjunto de técnicas, por muy rudimentario que sea, se basa en una simple acomodación del sujeto para captar de la mejor forma posible un objeto que se cree pasivo de ser observado, a saber, la araña en el momento de su muerte. Pero, como hemos visto, esto no se resuelve de ese modo; al contrario, en una situación fronteriza, el animal es capaz de desafiar la mirada que intenta capturarlo.

Esta situación es ponderable a lo largo del poema en las distribuciones espaciales del cuerpo del arácnido: las dos partes mencionadas, sin ningún otro atributo, son la cabeza y el abdomen. Y ambos, según nos informa el enunciador, están separados, pero no jerarquizados. Su división constituye la precariedad en la cual se percibe a la araña, de ahí que otros críticos hayan visto una voluntad solidaria respecto a su condición fúnebre (Fernández 2014: 71). Por otra parte, la posición versal permite invertir los valores asociados a las dos partes: el abdomen está por encima de la cabeza. Si tenemos en cuenta que la relación conceptual clásica entre la parte racional y la afectiva establecía que la primera era superior a la segunda, en este caso hay un reacomodo espacial de ambos: cabeza y abdomen están uno al lado del otro, pero el segundo, gráficamente, en la parte de arriba.

En este caso, respecto a la visión o la mirada, hay que anotar que este modo de percepción sensible permite identificar a los actores que ingresan al campo de presencia. Pero esta identificación no se basa en un rasgo o una cualidad, sino que permite identificarlos en tanto formas específicas e independientes: «por primera vez no es solo cuestión de la envoltura del cuerpo propio... ni siquiera de la envoltura que pertenece a otro cuerpo, percibidas ambas como envolturas del cuerpo propio. Se trata de la envoltura específica de los otros cuerpos, percibida como tal, es decir, de una *envoltura desembragada*» (Fontanille 2008: 148; las cursivas son del autor). Como se anota, la visión se diferencia de otras cualidades sensibles porque, en definitiva, independiza a los otros cuerpos respecto del propio, con sus propiedades y valores, que van a ser puestos en la escena del campo de referencia. Aun así, y como hemos mostrado, los valores que se vierten sobre la araña se orientan hacia lo inconmensurable y, paradójicamente, también lo escaso; no hay una acomodación provechosa en favor de un saber preciso para la aprehensión sensible del cuerpo del otro, en este caso, de la araña.

Es preciso homologar la fatalidad de la mirada perceptual con la inaudita guía que tiene el animal. Hacia el final de la segunda estrofa se refiere, en clave metafórica, los ojos como «pilotos fatales de la araña». Los órganos sensoriales se manifiestan fatídicos por su conocimiento del destino fúnebre o, de otro modo, por la imposibilidad de evitar dicho destino. En ambos casos la mirada, en el animal, opera sobre la base de lo fatal y de la ausencia, pues además se manifiesta que los ojos son «invisibles». Esto amerita una aclaración: «Y he pensado en sus ojos invisibles». El pensamiento del enunciador lírico se inclina hacia la reconstrucción de una parte, tal vez, no poseída por el encuentro de su mirada y el cuerpo del animal. De hecho, de modo operativo, se manifiesta que la mirada nunca es absoluta y que la imaginación interviene en el proceso de construcción del saber.

Vista de esa manera, la epistemología de la mirada, en los términos del positivismo más ortodoxo, como un acercamiento y una ruptura de la distancia cognitiva para aprehender con mayor eficacia el objeto que se busca conocer, queda enclavada entre la fatalidad desatada por esos ojos «invisibles» que tienen que haber estado presentes en el momento de la contemplación y que, sin embargo, se refieren solo como «invisibles», evanescentes. Habría que añadir, además, que la ausencia física de sus ojos alegoriza, de otro modo, la circunstancia adversa en la que se encuentra el arácnido. Y, por reflejo, siguiendo las lecturas alegóricas acerca de la condición humana de la araña, se puede homologar la ineficacia direccional de los ojos de la araña —pues le han hecho arribar, consciente o inconscientemente, a la muerte— y la insuficiente capacidad contemplativa del enunciador lírico.

4. LA TEMPORALIDAD Y LA IMAGEN CONCEPTUAL DEL SUJETO

Las relaciones temporales en el poema conllevan otro problema más que debe plantearse. La situación se da entre un presente y un pasado. La conciencia del enunciador lírico sitúa a la araña en un momento actual: «Es una araña enorme que ya no anda». El verbo muestra, en primera instancia, la concomitancia entre el acto de percepción y la transmisión del poema. De ahí que parezca fundar una relación de simultaneidad en cuanto al conocimiento generado en torno a la experiencia. Sin embargo, cuando seguimos leyendo hallamos otra serie de verbos en pretérito imperfecto. Se genera, de ese modo, una oposición entre dos órdenes temporales inscritos dentro del presente mayor, designado por el adverbio «hoy». La reflexión parece bascular entre la proximidad de la subjetividad y la distancia objetiva que se necesita para cualquier formulación conceptual y epistémica.

El noveno verso, que abre la tercera estrofa, muestra de manera nítida esta dinámica verbal: «Es una araña que temblaba fija». El copulativo «ser» mantiene una fuerza conceptual en las estrofas

primera, tercera y quinta. Los inicios corresponden al presente del arácnido y de su situación. Cabe mencionar que los verbos empleados para la figuración de la araña oscilan entre el pasado y el presente, lo que permite sostener aún más la ambigüedad de su carácter existencial. Esto, sin embargo, no sucede con el enunciador lírico: sus acciones solo se ubican en el pasado: «he visto» y «he pensado» son los dos actos que ejecuta. De modo interesante, ambos se asocian con lo que venimos discutiendo: la experiencia sensorial y la formación cognitiva. El ver y el pensar son dos operaciones que, bien articuladas, pueden generar el conocimiento del mundo. Pero, en este caso, la visión se asocia a una acomodación perceptible del cuerpo completo, que no es seguido por el pensamiento, puesto que esta acción, que se repite dos veces en todo el cuerpo del poema, solo se concentra en los ojos de la araña.

Los verbos que invisten al animal lo fragmentan en dos momentos: entre su ser y su padecer. Su condición existencial se debe a la imaginación del enunciador lírico. Este remarca el estatuto de su presencia toda vez que intenta reconstituirlo a partir de su existencia en tres momentos del poema. Ahora bien, hay que plantear el acercamiento, además, fenoménico del evento al acercarse: la expresión «Es una araña» tiene una elisión particular. Vale la pena incorporar un demostrativo neutro para que la sintaxis se complemente: «Eso es una araña». La experiencia de la cercanía permite dibujar los contornos de un animal arácnido y casi preciso. Por otro lado, la complementación subordinada que, en varios versos, contiene un pasado imperfecto remite a la experiencia ya dada. Al parecer, el proceso de asimilación y de evaluación queda en camino, lo que puede notarse por los juegos verbales entre el pasado y el presente.

De este modo, la existencia dividida de la araña entre dos tiempos, secciona también la aprehensión conceptual del

enunciador lírico. Este se ve afectado por la observación primera de la naturaleza del animal y por los recuerdos que intenta ubicar tras la experiencia. Aunque el encuentro azaroso entre lo humano y lo animal pueda leerse de dos modos, es necesario notar —e insistir en— que los elementos dispuestos nos permiten pensar en una recuperación anecdótica a partir de la memoria. El enunciador tiene presente la existencia de la araña —aun cuando su muerte está próxima— y la situación dolorosa en la que se encuentra. Y esa presencia es la clave para poder iniciar el proceso de relación con una alteridad radical, puesto que el verbo de existencia es la marca más fuerte y que inicia cada verso, mientras que la mayoría de verbos de dolor están hacia el final de cada verso o subordinados sintácticamente.

5. UNA PREGUNTA ENTRE LAS LÍNEAS DEL DOLOR

La crítica ha leído los versos 16 y 21 como marcas textuales del dolor y la compasión. Esto se sostiene, además, por dos elementos aparte de las líneas mencionadas: la apelación sustantivada de «pobre» en el verso 13 y el denso registro que recae sobre el poeta trujillano, como uno que expresa el dolor más visceral. Sin embargo, no se planteará una mejor lectura o una corrección interpretativa. Se busca, de hecho, escarbar en los mecanismos retóricos que se esgrimen desde la misma posición enunciativa del poema. Por ello, si bien pueden ser expresiones de compasión, de modo inverso, las trabajaremos como interrogantes indirectas. Estas, de ese modo, constituyen una toma de posición problemática al mostrar una falla en la perceptibilidad entre lo externo y lo interno, entre los elementos afectantes que se inscriben en el cuerpo propio y su traducción en valores conceptuales capaz de comunicar esas afectaciones.

Si bien la expresión «hoy me ha dado qué pena esa viajera» puede leerse linealmente como una manifestación del dolor

generado por la condición de la araña, en el enunciador lírico, la organización versal remite a una estructura puntual y lógica: la localización temporal, el posible sentimiento y, en último lugar, el ente percibido, no mediante su mención directa. Entonces, las marcas expresivas se relacionan con los contenidos conceptuales a los cuales se refieren: el tiempo situado de la experiencia, la pregunta por las afecciones generadas tras el encuentro y la presencia borrosa del cuerpo del otro. Entonces, más profundamente, la exclamación supuesta se transforma en una interrogación indirecta por lo que se ha generado tras el choque del cuerpo propio con el cuerpo del otro.

¿Qué tipo de objeto afectante le ha transmitido el animal, cuyo cuerpo está al borde de la muerte? ¿Acaso el objeto de su existencia en el mundo es despertar un sentimiento de compasión? ¿Su cuerpo es una existencia absoluta que puede ser absorbida y procesada sin ningún impedimento por el sujeto que percibe? En este caso, y como ya se ha dejado establecido, el conocimiento del cuerpo del otro es uno borroso y fugaz. Aunque haya una acomodación visual esta no resulta para contener el objeto lejano. De ahí que habría que hacernos la pregunta puntual respecto a esta experiencia transmitida por el enunciador: el acercamiento a lo otro, lo radicalmente otro, en este caso, «¿consistiría... en privar al animal de todo poder de manifestar, del deseo de manifestarme lo que sea e incluso de manifestarme de alguna manera *su* experiencia de *mi* lenguaje, de *mis* palabras...?» (Derrida 2008: 34; cursivas del autor).

¿Qué sucede con la experiencia del encuentro fortuito y la irrupción del lenguaje para comunicarnos ese encuentro? La complejidad de las preguntas que generan los versos de Vallejo se entiende desde una visión del propio conjunto del poema: todo parece asociarse a una interrogación por el objeto que afecta y su posible transformación en producto cognitivo. Por ello, la posición de la pregunta pone en el centro de la reflexión al

mismo enunciador. Este no se coloca en posición trascendental que buscaría ocultar sus operaciones figurales sobre el objeto percibido. Al contrario, la interrogación permite dismantelar dicha ubicación, dicho *topos* que se tenía como privilegiado respecto de la construcción del conocimiento (Castro-Gómez 1996: 155). En suma, el cuerpo propio se presenta como participante de la formación del sentido y de sus efectos.

La elección, por otra parte, no es gratuita. Una araña, semánticamente, no concierne en ningún aspecto a motivaciones humanas. Su elección es fortuita y poderosa por ser precisamente una alteridad radical (Derrida 2008). La interacción entre humano y animal, en este caso, deshace toda jerarquía cognitiva, todo discurso violento sobre el otro. El cuerpo del animal, aun al borde de la muerte, es capaz de generar inquietudes afectivas en el cuerpo propio, le dirige una mirada ilusoria; podría decirse incluso que el enunciador se siente atrapado por la presencia del otro y esa consecuencia impide la emisión certera de enunciados que sometan a una voluntad superior el cuerpo desvalido, el del arácnido (Derrida 2008: 27).

6. ANOTACIONES FINALES

La situación histórica por la cual atraviesa César Vallejo en su primera etapa responde al auge y decadencia del modernismo en el Perú. Si bien dicho movimiento se inicia a fines del siglo XIX, el retraso de su expansión en el Perú permite que muchos de los poetas ubicados en la segunda década del siglo XX aún empuen su pluma a las motivaciones preciosistas y decadentistas de la época. Castro-Gómez, sobre el modernismo, señala que «es un producto y al mismo tiempo una *reacción crítica* frente a la modernidad, concretamente frente al tipo de racionalidad instrumental que, encarnada en las ciencias empíricas y en los procesos de industrialización, pretendía identificar la felicidad y la verdad con la manipulación eficaz

de la naturaleza y la sociedad» (1996: 125). Y más adelante manifiesta que el núcleo problemático del modernismo es su forma reaccionaria, es decir, la crítica que sostiene dicho movimiento se basa en el horizonte «ilustrado» que pretendían rechazar y en la idea de una «armonía preestablecida» a la cual aspira llegar (1996: 126-130).

El modernismo intentaba articular una crítica contundente al positivismo alienante de principios del siglo pasado, debido a la manipulación ejercida sobre la naturaleza humana. Su modelo epistémico se basaba en el supuesto esquema universal, el cual pertenecía a las ciencias naturales. Sin embargo, como sostiene Castro-Gómez, lo hacía desde los mismos principios que intentaba negar. Por ello, el modernismo se constituye en un conjunto paradójico de manifestaciones culturales. Cada uno de sus representantes apostó por una crítica desde sus propios puntos de vista y desde sus formas de asimilar el discurso hegemónico, a saber, el positivismo (Schulman 1969). Por eso, sin duda, hay que recalcar la influencia de dicho pensamiento científico, pero —a la vez— el impedimento de superarlo por su sujeción ideológica ilustrada: «Al positivismo el modernismo debió, más que nada, su insistencia sobre el espíritu crítico, reformador, y la refutación de nociones tradicionales, absolutas por consagradas» (Schulman 1969: 34).

Este rodeo por el modernismo y su vinculación con el positivismo permite ubicar pertinentemente el lugar del pensamiento vallejiano revisado en las operaciones discursivas que evidencia a través del poema «La araña». Silva-Santisteban (1997) y Fernández Cozman (2014) han destacado, cada uno a su modo, la peculiaridad del poema en cuestión. Para ellos, la formalización lexical y temática es la que permite su alejamiento del discurso predominante del modernismo preciosista. Esto es cierto, pero con sus limitaciones. El ambiente singular, no obstante, choca con la estructura semiclásica de la forma del

poema. Este mantiene una estructura estrófica desigual, pero con cierto margen de equilibrio y los versos aún conservan la métrica clásica de endecasílabos y heptasílabos. Por ello, lo que se pretende en realidad es mostrar cómo este breve texto poético, con operaciones retóricas singulares, desafía ese «hervidero ideológico» (Schulman 1969: 31-39), que tuvo su basamento en el positivismo.

Así, el poema de César Vallejo, según lo revisado en los apuntes anteriores, activa abiertamente los mecanismos mediante los cuales el horizonte epistemológico cobraba legitimidad. La posición trascendental del sujeto del conocimiento operaba, en el discurso positivista, sobre la idea de una posición jerárquica e irrefutable. La ilusión de su verdad se basaba en un lugar privilegiado respecto de sus objetos de conocimiento. Lo importante de esos modelos es que no había que fundamentar esa posición mediante una teoría del sujeto, pues esos mismos discursos pretendían «reposar solo en sí mismos, ya que son los contenidos mismos los que funcionan como una reflexión trascendental» (Foucault 2008: 333). El poema de Vallejo desafía estas posiciones y retóricas al inscribir su propio cuerpo en el modo de reflexión para cuestionar la aprehensión conceptual fallida de un supuesto sujeto del saber.

La tensión general del poemario entre una visión modernista y una particular de la poética vallejana (Fernández 2014; Zugasti 1989) podría actuar, de hecho, sobre la base de las operaciones descritas para este poema. Esta línea de pensamiento obliga a repensar a Vallejo como un autor altamente complejo por sus mecanismos compositivos y no solo por el léxico doloroso que emplease. De modo que el procedimiento del autor de *Los heraldos negros* consiste en deconstruir los valores para la captura del conocimiento; es decir, puede argumentarse que, de modo extendido, «si los valores básicos de la cultura occidental no le sirven para comprender la vida como la experimenta, también

descubre que el lenguaje que ha heredado tampoco le sirve para definir su experiencia» (Higgins 1989: 25).

César Vallejo, en pocas palabras, deconstruye una epistemología de la mirada que preponderaba la posibilidad de capturar de modo absoluto el objeto a conocer. Luego, posiciona su cuerpo y su pensamiento para mostrar la experiencia de la irreductibilidad de la experiencia entre el yo y el otro, sin mantener una relación de sujeción de uno sobre otro (Foucault 2008: 240-247). Finalmente, ubica una interrogación contundente acerca del intercambio cognitivo que se propone entre ambos: el enunciador lírico entrega su cuerpo como un blanco de las afecciones que se proyectan desde el cuerpo del otro, se deja capturar y pasmar por él: «La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas en su visión, la doble pertenencia de las cosas al gran mundo y a un pequeño mundo privado. *Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo*» (Merleau-Ponty 1986: 32; las cursivas son nuestras). Una apertura de la mirada y una apertura del otro: solo nos queda continuar la lección de César Vallejo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO-GÓMEZ, Santiago (1996). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros.

DERRIDA, Jaques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Edición de Marie-Louise Mallet. Traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma/Cátedra Vallejo.

FONTANILLE, Jaques (2017). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

FOUCAULT, Michel (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

FRANCO, Jean (1984). *César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: San Marcos.

HIGGINS, James (1989). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores.

IZQUIERDO RÍOS, Francisco (1949). *César Vallejo y su tierra*. Lima: Rímac.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Traducción de Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós.

MORILLO, Álex (2016). «César Vallejo: la fundación orgánica y vitalista de la poesía peruana». *Tesis. Revista de Investigación de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM*, 9, 35-50.

SCHULMAN, Iván (1969). *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1997). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Poesía completa*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

VALLEJO, César (2013). *Poesía completa*. Edición e introducción de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

ZEA, Leopoldo (1976). *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel.

ZUGASTI, Miguel (1989). «La dualidad poética en “Los heraldos negros” de César Vallejo». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2, 345-362.