

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 207-226

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5192

César Vallejo: revocación de la muerte. (Presencia de un motivo hasta su origen en *Los heraldos negros*)

César Vallejo: Revocation of Death.

(Presence of a Motive Until its Origin in
The Black Heralds)

GUSTAVO LESPADA

Universidad de Buenos Aires

(Buenos Aires, Argentina)

ilh@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0002-0030-4130>



RESUMEN

La muerte es un tema omnipresente en la poesía de Vallejo. En los llamados *Poemas humanos* hay muchas referencias directas y hasta se le atribuye un rasgo teleológico: «¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!». En su conmovedor poemario sobre la guerra civil española, *España, aparta de mí este cáliz*, «matad a la muerte» será el exhorto oximorónico del poeta peruano contra los crímenes del fascismo. En esta oportunidad nos proponemos remontar el hilo conductor del trato con la muerte desde

aquellos poemas publicados póstumamente hasta *Los heraldos negros* (1919), para observar en este primer poemario —en una especie de viaje al origen—, los matices, los cambios, pero también los anticipos de una identidad estética, los primeros pronunciamientos sociales o comunitarios acerca de la muerte y sus miserias, o sea, la constancia y productividad de este motivo en una de las poéticas más singulares de todos los tiempos.

Palabras clave: muerte, identidad, ayllu, lenguaje, semiótica.

ABSTRACT

Death is an omnipresent subject in Vallejo's poetry. In the so-called *Human Poems* there are many direct references and even a teleological feature is attributed to him: «To have been born to live from our death!». In his moving poems about the Spanish Civil War, *Spain, Take This Cup From Me*, «kill death» will be the Peruvian poet's oxymoronic urge against the crimes of fascism. On this occasion we intend to trace the thread of the deal with death from those posthumously published poems to *The Black Heralds* (1919), to observe in this first poems —in a kind of journey to the origin— the nuances, the changes, but also the advances of an aesthetic identity, the first social or community pronouncements about death and its miserias, that is, the constancy and productivity of this motive in one of the most singular poetics of all time.

Key words: death, identity, ayllu, language, semiotics.

Recibido: 13/05/19 Aceptado: 05/06/19

*Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporose lentamente,
abrazó al primer hombre; echose a andar...
(Vallejo 2013: 633)¹.*

Quede, a la manera de epígrafe inmortal, resonando esta última estrofa de «Masa». Imposible no ver allí el *Lazare, veni foras* del Evangelio. Imposible no ver allí la abolición del *milagro* en el sentido religioso de la palabra: recién cuando el número desaparece —merced a la perseverancia expresada con el recurso iterativo— y adviene la solidaridad de «todos los hombres», o sea, lo específicamente humano, solo entonces puede ser derrotada la muerte y el abrazo final expresa el reconocimiento al amor consecuente del camarada, del primer prójimo. Imposible no percibir en este poema ejemplar la conjunción de la profecía bíblica con la utopía política (el cadáver resucitado por la masa es un «combatiente»), articulación cristiano-marxista que se anticipa a la denominada «Teología de la liberación» de los años sesenta, articulación vallejana que, como propone Enrique Foffani, «se funda en una experiencia que traspasa las ortodoxias y los catecismos» (2018: 280-285).

Mientras que la tradición literaria pareciera alimentarse de escritores que en mayor o menor medida expresan la sensibilidad de una época y, en cierto modo, quedan prisioneros de esa macrocoyuntura y sus convenciones, hay otros —raros, escasos— que se nos revelan disruptivos y libres de toda sujeción histórica, sin que esto opere en desmedro de su compromiso social y humano. Por el contrario, pareciera que en ellos la potencia de su

1 Edición y notas de Ricardo González Vigil. Las citas responden a esta edición, a partir de aquí se indicará la página entre paréntesis en el texto.

singularidad mantuviera intacto el fuego apasionado de su amor a los semejantes, el vínculo entrañable con lo inmediato, con las cosas y los seres más sencillos, preservándolos del desgaste de las estéticas y posturas ideológicas de sus contemporáneos. Se trata de la trascendencia de lo humilde y anónimo que irrumpe, o mejor, que interrumpe la normativa conceptual y morfológica. Tal es el caso de César Vallejo; en él lo universal se llama madre, Miguel, Aguedita o un proletario parado, se llama Alfonso, Ernesto Zúñiga, Ramón Collar, Rita, Nativa, doña Antonia o el cura Santiago, se llama una mujer de carne y hueso, el ser anónimo para los libros de historia. Con agudeza poética lo señaló José Ángel Valente: en esta vindicación de lo pequeño, de la irreductible particularidad, de la carencia singular, en esa presencia del prójimo y sus símbolos (la cuchara, el zapato, el pan, el botón, las manos del labriego, las sábanas del minero o los registros «erróneos» de la lengua popular), en esa proximidad de lo mínimo también se denuncia el ocultamiento operado por los grandes lenguajes conceptualizantes, por los discursos de la totalidad (2004: 30).

1. LA ÚLTIMA MORADA

La muerte es un tema omnipresente en la poesía de Vallejo. En los llamados *Poemas humanos* hay muchas referencias directas y hasta se le atribuye un rasgo teleológico: «¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!» (476). Otra singular conclusión es «Murió mi eternidad y estoy velándola» (386), y en «Sermón sobre la muerte» como corolario de una enumeración heteróclita acerca de los desvelos humanos, leemos: «¿Es para eso, que morimos tanto? / ¿Para solo morir, / tenemos que morir a cada instante?» (592). La muerte que lo golpeó de cerca en sus seres queridos, la de su madre, su hermano, una novia de Trujillo o la de un entrañable amigo: «Palpablemente, / tu inolvidable cholo te oye andar / en París, te siente en el teléfono callar» (520). En

otros momentos la muerte se despoja del vínculo personal o del ropaje metafísico para asumir un rol social, político: «Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?» (556). El accidente mortal del trabajador nos interpela acerca de la relación del arte con la realidad. Allí no solo opera el contraste de la interrogación, sino que la ironía de la frase «y ya no almuerza» acentúa el dramatismo de la escena. Como dice Gonzalo Sobejano, esta conmiseración e ideal de justicia aparecen frecuentemente articulados por una «ironía trágica» que, lejos de ridiculizarlo, hace al prójimo más cercano y real, palpable, material; paradójicamente, la distancia que interpone la figura retórica (ironía) lo acerca, lo vuelve entrañable (1974: 335-346).

Así como el desquicio ético del hambre del hombre habilita, provoca los trastrocamientos sintácticos y figurativos en «La rueda del hambriento» o en «Parado en una piedra», esa mancha en la historia que fuera el preámbulo de hiperbólicas atrocidades, ese crimen irredento que fue la guerra civil española afectó hasta las raíces del peruano, y su poemario es conmovedor testimonio. El yo poético de *España, aparta de mí este cáliz* es una hoja en la tormenta, un follaje arrasado por el conflicto; las insólitas metáforas descompaginan un lenguaje hiperestimulado, insomne, como atascado de incomprensión en recursos iterativos. Visionario, allí el drama no concluye. Las enumeraciones caóticas que obligan a convivir registros de niveles disímiles irrumpen en series incongruentes, signadas por la urgencia. No se dice algo *acerca de* la guerra, *aquello es* lenguaje devastado por la guerra (por procedimientos que emboscan, desestabilizan, desgarran la homogeneidad del discurso): la conflagración se adueña de la página, las palabras padecen en carne viva, fluyen desesperadas aun en el exhorto o en el himno. Los versos desbordan la sintaxis como si lo emotivo no pudiera tolerar la sujeción de la escritura, su carácter lineal y sucesivo, sus encadenamientos racionales y

monocordes, por eso se exalta, se hace grito, invocación, llamado; abandona los buenos modos de la «poesía culta» por el fragmento o el exabrupto de la oralidad popular. Como atinadamente lo destaca José Pascual Buxó, Vallejo opta por «los enunciados incompletos, pero fuertemente expresivos de la lengua oral» (1989: 69).

En nuestra lectura —que continúa la indagación iniciada en el Congreso Internacional Vallejo Siempre de 2016, en Montevideo (Lespada 2016: 149-159)—, la relación con el prójimo sufriente, con el *otro* moribundo, con el dolor ajeno —que esta poesía hace propio— adquiere la forma de un pronunciamiento que nos propone enfrentar a la muerte con la voz social, colectiva, con esas «contraseñas sin fortuna», con aquellas pasiones populares «precedidas de dolores con rejas de esperanzas» (598). Por caso, veamos el «Himno a los voluntarios de la República», el primero de la serie, que se abre con una invocación que ubica al poema en el histórico conflicto: «Voluntario de España, miliciano [...]», pero esa coherencia «realista» del exordio enseguida se enrarece con la emotiva calificación «de huesos fidedignos», o «cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía / mundial» (597). Se enrarece en el sentido de *extrañamiento* poético, en el sentido del énfasis que le otorga la expresión figurativa. Alain Sicard habla de la epicidad en este poemario, de una épica fundada en la compasión, o sea, en *la pasión compartida* (2018: 104-114).

Estoy de acuerdo y, justamente, esa compasión desborda en el poema, lo conmociona al punto de trastocar su morfología. Ante la solidaridad de los hombres y mujeres de todo el mundo, que acuden a defender a la república española del golpe militar, el sujeto poético se estremece de emoción y los verbos se agolpan en sucesión caótica porque la racionalidad ha perimido con el fascismo, ha sido bastardeada y ya no alcanza, resulta insuficiente para dar cuenta de tantos voluntarios dispuestos a dar la vida

por la causa de España. Por eso *corre, escribe, aplaude*, por eso, conmovido, no sabe qué hacer, dónde ponerse, por eso el verso se descoyunta y se desboca de puro sentimiento, por eso dice después «humea ante mi tumba la alegría». ¿Dónde pueden juntarse los sustantivos «tumba» y «alegría» sino en Vallejo? (Me vino a la cabeza aquel crudo enero en Montparnasse cuando no encontrábamos tu sepultura y casi todos desistían por el frío insoportable y nos cruzamos con dos latinoamericanos que se volvían frustrados entre las lápidas semicubiertas de nieve, y al final con la ayuda de mi torpe francés y un operario del cementerio pude dar con la tuya y el entrañable epitafio de Georgette grabado en el granito y sí, me embargó una emoción parecida a la alegría ante tu tumba, perdonen la digresión).

Tal vez, entonces, así como hay dos bandos pueda haber dos muertes: una muerte que censura, que quita y reduce al hombre, y otra que lo yergue en toda su estatura y fertiliza el suelo del futuro. Porque aquellos conmovedores voluntarios republicanos eran la milicia del porvenir, los que mataban y morían por lograr un mundo más justo en el que «se amarán todos los hombres» (601), los que ofrendaron su sangre cuando «arrastraban candado ya los déspotas / y en el candado, sus bacterias muertas...». Voluntarios que empuñan sus fusiles contra la muerte: «¡Porque en España matan, otros matan / al niño, a su juguete que se para, / a la madre Rosenda esplendorosa, / al viejo Adán que hablaba en alta voz con su caballo / y al perro que dormía en la escalera» (602). De allí su profecía, la que anuncia que en esa confrontación solo «la muerte morirá». La muerte fascista, la enemiga, la potencia tanática que todo lo inficiona. *Muerte ubicua, solapada, feroz, la del continuo asedio* —como apasionadamente escribe Saúl Yurkiévich—, pero aquí también se trata de la otra, de *la muerte que interviene para preservar la vida*, de ahí el oxímoron porque los milicianos voluntarios tenían «por misión la de matar a la muerte para asegurar por el

martirologio la posesión de los desposeídos, el emplazamiento de los desplazados, el amparo de los desamparados, la humanización extensiva a todos los hombres» (Yurkiévich 1988: 339). Por eso ya no es tiempo de poner la otra mejilla y el llamado es urgente y enfático: «¡Voluntarios, / por la vida, por los buenos, matad / a la muerte, matad a los malos!» (602)².

Hay algo tan auténtico en Vallejo que nunca se termina de caracterizar, de aprehender: sus poemas transmiten algo tan hondo, tan humano, tan sencillo y popular y a la vez de una exuberante complejidad de imágenes convocadas por asociaciones sensibles, fonéticas, visuales, inesperadas, de iterativos ritmos y abruptos cambios de tono, pero enraizadas a un principio constructivo que se percibe aun en aquellos de mayor transgresión formal, como sucede en *Trilce* IX. Es algo tierno y duro a la vez, algo frágil y potente, sólido, como si fuera hueso. Su esqueleto poético: su indómita matriz capaz de triunfar sobre la muerte, como en «Masa», capaz de levantar de su catafalco al ferroviario, al obrero para que vuelva a «escribir con su dedo grande en el aire»: «¡Viban los compañeros! Pedro Rojas» (613). Esa matriz que asoma en la sublevación contra la regla gramatical, la que rescata la *falta* y la esgrime como proclama de carencia al viento. Esa matriz capaz de retener la efímera voz, el grito insurrecto: «¡Viban los compañeros / a la cabecera de su aire escrito! ¡Viban con esta b del buitre en las entrañas...!» (611). Como dice Cornejo-Polar, estos desvíos ortográficos y desbordes expresivos en que la escritura se articula con la oralidad y se comporta como si el dramatismo del poema «no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura y buscara la expansión del sonido sin fronteras». Estos trastrocamientos que

2 Anotamos aquí, aunque pueda resultar obvio, que el oxímoron «matad a la muerte» de Vallejo también es una respuesta al «¡Viva la muerte!», consigna fascista de aquellos tiempos.

tensan su poesía, esta nostalgia de la voz proviene de la cultura de «la palabra dicha y escuchada», o sea, del pueblo. «Utopía de un lenguaje total que es —tal vez— imagen de otra utopía más profunda: la que burla la ominosa vigencia de la muerte y la vence» (2003: 218-224).

2. LOS HERALDOS DE LA MUERTE

Si bien la presencia de la muerte adquiere mayor relevancia en la última etapa de su producción poética y, en particular, asume el rol decisivo, trágico, en *España...*, este motivo se encuentra muy presente desde sus primeros versos. Tanto es así que en *Los heraldos negros* (1919) casi no hay poesía en la que no se encuentre ya sea como sustantivo, forma verbal o aludida por su abultado paradigma (sepultura, tumba, ataúd, mausoleo, féretro, funeral, sepulcro, fúnebre, difuntos, mortaja, cementerio, etcétera) y, en algunas de ellas, más de una vez. A partir de un corpus representativo del poemario trataremos de tomar algunas notas sobre las distintas formas en que aparecen las referencias a la muerte con el objetivo de encontrar un patrón o factor común en cuanto a su naturaleza y tratamiento.

Comenzando por el poema homónimo en el que, al buscar una explicación a esos golpes en la vida, inesperados y fuertes «como del odio de Dios» (91), a través de una imagen apocalíptica el sujeto poético sugiere que se trata de emisarios, mensajeros de la Muerte, aunque la carga de dolor y desaliento pareciera provenir de la experiencia antes que de un planteo metafísico³. Es evidente que no se trata aquí de la muerte romántica y misteriosa, sino del inevitable final de la vida. El trance inevitable viene acompañado

3 Coincidimos con el deslinde respecto de las vanguardias que hace Ricardo González Vigil en nota al pie de su cuidada edición, donde sostiene que el poeta «desecha las elaboraciones intelectuales [...] ante las torturas concretas y materiales de los desvalidos [...]» (Vallejo 2013: 242).

de un sentimiento de orfandad y locura: esos golpes sangrientos convierten en resaca y «charco de culpa» lo vivido, y no creo que exista mejor imagen de la frustración que la de ese pan que se quema en la puerta del horno. Por eso al sujeto de la enunciación le resulta inaceptable la impotencia de Dios: «Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte, / contra el límite, contra lo que acaba?», como lo expresa en «Absoluta» (169).

En «El poeta y su amada» (118) se utiliza la simbología religiosa de manera sensual, profana, se alude al regocijo de la unión de los cuerpos al punto que «la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso» —y no parece que aquí se trate de la *petite mort* en alusión al coito, sino de algo más hondo y visceral—, pero como corolario de los besos humanos, las dos últimas estrofas del soneto refieren a la muerte como lecho nupcial: «Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos», y como en un retorno a la inocencia perdida se predice una eternidad en esa sepultura compartida en la que ambos dormirán «como dos hermanitos». Además de una posible alusión a la pareja fundacional de los incas, la muerte pareciera otorgar aquí absolución y trascendencia a los actos humanos.

En «Huaco» (147) —el poema con mayor presencia andina de la sección «Nostalgias imperiales»— la muerte sobrevuela las cosmovisiones prehispánicas. Según André Coyné, aquí Vallejo ofrece un blasón poético (a la manera de los modernistas) en el que proclama su filiación indígena, identificándose con los animales sagrados que los antiguos alfareros peruanos representaban en sus huacos (1957: 31). La palabra *huaco* viene de la voz quechua *waca*, que refiere a lo sagrado, es el nombre de un recipiente de cerámica para contener líquidos de distinta índole que los hallazgos arqueológicos vinculan a los ritos funerarios y cuyo uso se remonta a las primeras civilizaciones del Perú —son célebres por sus formas y motivos los de la cultura Nazca, Mochica y Chimú— pero a pesar de lo extendido del

término su nominación original solo se aplicaba a los utilizados en los rituales y ceremonias religiosas.

El sujeto poético asume la agonía de una civilización, de una cultura que se niega a desaparecer: «Soy el pichón de cóndor desplumado / por latino arcabuz», así alude a la aniquilación por las armas de fuego del conquistador. Lo interesante es la persistencia de ese planeo, ese vuelo sobre los Andes comparado con un «Lázaro de luz» (148). La resurrección —la derrota de la muerte— resulta aludida por dos vertientes: el mito de Inkarrí (que predice el retorno del Tawantinsuyu desmembrado) y el evangelio cristiano. Por otra parte, la pluralidad identitaria (coraquenque, llama, pichón de cóndor y ahora «gracia incaica») nos habla de un sujeto poético que no remite a un individuo sino que asume la voz plural de una comunidad. Creo que, a esta altura, más que de sincretismo, podemos hablar de rasgos transculturadores, para decirlo en términos de Ángel Rama, aunque él haya pensado esta categoría para la novela⁴.

Hay, en este primer libro, varios poemas que anticipan la indignación y demanda frente a la muerte y las miserias de los pobres que prevalecen y se profundizan en su poesía posterior. Tomaremos dos como representativos: «La cena miserable» y «El pan nuestro». «La cena...» comienza con una formulación aparentemente contradictoria: «Hasta cuándo estaremos esperando lo que / no se nos debe...» (175). Si bien podría interpretarse literalmente como estar esperando algo que no nos corresponde, el tono y las imágenes que siguen (la cruz, el padecimiento, un niño que no puede dormir por el hambre y el cuestionamiento que no cesa: «¿hasta cuándo este valle de lágrimas» de los pobres?) hacen pensar que lo lógico sería que

4 Rama opone el concepto dinámico de *transculturación* —que toma del antropólogo cubano Fernando Ortiz— al pasivo de *aculturación*, por las implicancias de claudicación y sometimiento de este último (1985: 32-44).

el reclamo fuera: «hasta cuándo estaremos esperando lo que *se nos debe*», por el solo derecho de existir y ser humanos. ¿Por qué entonces escribe «lo que *no se nos debe*», es decir, lo contrario? En nuestra lectura, lo que el atajo poético incorpora con ese «no» es la negación del sistema, la mezquindad implícita en la estructura de avasallamiento y explotación que nunca va a reconocer esa deuda. En esa formulación habría dos voces, la del sujeto poético plural, que habla por los hambrientos y desvalidos, y la ley implacable de la mayor ganancia a cualquier costo. Por eso el cierre es pesimista y desolador al concluir con ese oscuro horizonte en que aguarda, burlona, «la tumba» como única liberación de ese «valle de lágrimas» (176). Pero ese pesimismo, ese repetido «hasta cuándo» debería ser leído como un llamado de atención acerca de la inutilidad de la espera pasiva que solo desemboca en la muerte, sobre todo si tenemos en cuenta la irreverencia del trato de Vallejo con Dios —incluso los silencios u omisiones acerca del relato de la Pasión—. Lejos de resignarse con la promesa de un *más allá* venturoso o compensatorio ese pesimismo iterativo acumula el hartazgo como preámbulo de la insumisión.

«El pan nuestro» (167) arranca con una nota de abatimiento: el registro impersonal hundido en el desánimo matutino de una «tierra de cementerio» donde el «desayuno» del primer verso se contrapone con el «ayuno» del cierre de la estrofa. Las posteriores menciones acerca de la «hora fría» y la tristeza de la tierra junto a la afirmación «todos mis huesos son ajenos» refuerzan el sentimiento de carencia y orfandad que atraviesa todo el poema. Pero en la segunda estrofa el sujeto poético pareciera romper su solipcismo y renovarse en la propuesta de salir a interrogar a la gente: «ver a los pobres y, llorando quedos, / dar pedacitos de pan fresco a todos. / Y saquear a los ricos sus viñedos / con las dos manos santas / que a un golpe de luz / volaron desclavadas de la Cruz!». No hay forma de soslayar la proclama que implica este

santo saqueo. La imagen crucificada en el ábside reproduce y perpetúa el crimen de fariseos y romanos: inmoviliza para siempre al que predicaba el amor y la igualdad entre los hombres. Por otra parte, puesto que lo sagrado es aquello que se coloca fuera del alcance y del uso cotidiano de las personas —el fetiche sufriente ubicado en lo alto es una materialización de ese escamoteo—, el gesto profano de bajar al Cristo de la cruz significa devolverlo a su rol mundano de líder justiciero y ejemplar (Agamben 2009: 97-114).

En la reconciliación final se percibe el mitema de la multiplicación del alimento y el sacramento de la eucaristía, pero también la solidaridad propia de la comunidad originaria que ha sido trastrocada por la división entre «ricos» y «pobres», o sea, por la injusta distribución de la riqueza. Aquí también podemos leer un anticipo de la conjunción cristiano-marxista, que señalamos al comienzo —evidente en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*—, de quien acaso fuera el primero en vislumbrar todo lo que tienen en común el cristianismo primitivo como doctrina de la igualdad con el ideal marxista de un mundo equitativo, sin clases sociales. Como dijera Antonio Melis: el pensamiento dialéctico y la visión materialista de la historia «no conlleva ninguna renuncia de Vallejo al empleo de la simbología cristiana» (2016: 80).

Heráldico anticipo no solo respecto de su propia obra (en Europa), sino de las de otros poetas en las décadas venideras, porque Vallejo es un productor y un re-productor, un padre poético que abre caminos, que incita no a la copia, sino a la continuación y la búsqueda, por eso prolifera y renace siempre en la mejor herencia latinoamericana: de Nicanor Parra a Eduardo Milán o Gonzalo Rojas, de González Tuñón a Juan Gelman o Tamara Kamenszain, de Arturo Corcuera a Idea Vilariño o Circe Maia. ¿Cómo escuchar sin Vallejo el verso inolvidable de Ernesto

Cardenal: «Comunismo o reino de Dios en la tierra que es lo mismo»? (1979: 317).

Volvamos al motivo que nos convoca. En «El tálamo eterno» (178) amor y muerte se entrelazan en la clásica tensión de Eros y Thanatos, pero tras la apertura que anuncia que solo se valora el amor perdido, el cierre adquiere, nuevamente, un tono social, pues, tras la «vida agonizante», se menciona a la tumba como «dulce» porque en ella se superan los conflictos y penurias: «dulce es la sombra, donde todos se unen / en una cita universal de amor».

El cuestionamiento a Dios vuelve a aparecer en «Los dados eternos», el conmovedor poema dedicado a su admirado maestro González Prada. No solo se insiste en la impotencia del Creador sino que se le increpa no haberse purificado en la experiencia del sufrimiento: al estar lejos de la realidad y «siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!» (183). El poema concluye con un lúgubre presagio: la Tierra, ese «dado roído» por el juego irresponsable de Dios solo podrá dejar de rodar cuando caiga «en el hueco de inmensa sepultura» (184)⁵. El nihilismo existencial persiste en «Los anillos fatigados», donde el yo poético le apunta al Señor «con el dedo deicida» (185), pero la novedad viene a continuación del reclamo cósmico —como un adelanto del desacato formal de *Trilce*— de la mano de una *mise en abyme* sobre la propia creación poética; luego de cuatro encabezamientos «Hay ganas de...» —el más triste es el cuarto: «hay ganas de no haber tenido corazón»—, concluye enfáticamente con la torsión autorreferencial: «¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!».

5 Espejo sostiene que Vallejo compuso este poema al enterarse de la muerte de María Rosa Sandoval, uno de sus amores de Trujillo. Nota de González Vigil en la misma página.

De la última sección, «Canciones de hogar», nos detendremos en «A mi hermano Miguel», *in memoriam* (200), sin dejar de señalar la fuerte continuidad de estos motivos familiares en varios poemas de *Trilce* (algunos de ellos son el III, el XI, el XVIII, el XXIII, el XXVIII, el LVIII, el LXI o el LXV). La primera estrofa introduce el tema y el tono íntimo, coloquial, hablándole al hermano muerto (Miguel falleció en agosto de 1915) desde el «poyo» (banco de piedra adosado a la entrada de la casa) «donde nos haces una falta sin fondo». Asociación implícita del sentimiento de pérdida con la espacialidad de la casa paterna y con el *fondo*, donde estaba el huerto. En tanto que la casa familiar posee una topografía precisa y habitable, la ausencia del ser querido carece de sutura, no tiene límites, es inconmensurable. A su vez, el juego infantil —la *escondida* o *escondite*— constituye la matriz por la que se desliza el sentido directo (la búsqueda de los que se han escondido, como regla del juego) y el sentido figurado (la «búsqueda» actual del hermano ausente) sin solución de continuidad.

Veamos la estrofa siguiente que se interna en el recuerdo: «Ahora yo me escondo, / como antes [...] y espero que tú no des conmigo». Luego, el sujeto poético recorre como el niño, enumerando los ambientes de la casa: «la sala, el zaguán, los corredores». La retrospectiva se vuelve presente: no hay una percepción desde el adulto, sino que se recupera al niño, o mejor, se reencuentra con él. La inocencia del enunciado lo torna más frágil y vulnerable frente al vacío de la muerte: «Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo», y aparece el verbo «llorar» vinculado al juego. No es solo una falta; se trata de un vacío irrestañable que clama por llenarse, de una ausencia compacta, que insiste en su torva materia. Se trata de la apremiante *presencia de la ausencia* del hermano escondido para siempre en el reverso de la vida. La estructura libre y el corte de los versos de extensión diferente acompañan la respiración

irregular por la carga emotiva a la vez que resaltan el paralelismo de los versos 3.º y 5.º que concluyen en «conmigo» y «contigo» respectivamente. Vulnerabilidad, fragilidad, precariedad del ser como «la única materialidad posible del hombre» destaca Noé Jitrik en esta poesía signada por «el *autocuestionamiento* que recorre su obra con una coherencia que no se encuentra en otros poetas o escritores» de su época (1997: 125-128).

La tercera estrofa recupera el presente del adulto (tal vez solo para contrastar con los dos últimos versos): «Miguel, tú te escondiste / una noche de agosto, al alborear». Pero el juego ha sido alterado, suspendido, no concluye... mientras tanto «cae sombra en el alma». La muerte ha jugado al escondite también (y doblemente, puesto que no se la nombra en todo el poema), pero lo que ella esconde no devuelve, no acata las reglas. Las dos últimas líneas, separadas del resto, quedan flotando en el mundo perdido de la infancia y, justamente, al recuperarse ese tono, la inocencia permanece congelada y abierta en su punto más alto: «Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá» (201). Si la muerte hizo trampa, me niego a dejar de jugar, parece decirnos este final: el juego es la expectante revocación de la muerte.

3. CONCLUSIÓN

La negación va ligada al lenguaje entre otras cosas porque pensar supone separarse del medio, oponerse a él, puesto que el verdadero conocimiento siempre debe partir de la negación determinante de lo que es inmediato, de lo establecido⁶. Por otro lado, la palabra, la nominación, implica, en tanto acto, una presencia, un *presentar* antes que representar, y esa presencia lejos de confundirse con la cosa en sí la desaloja; al ser invocado

6 Véase sobre este tema la interesante reflexión de Theodor Adorno y Max Horkheimer (1987: 15-59).

el objeto sufre un desplazamiento por su nombre. Si esto es válido para el lenguaje común cuánto no lo será para la lengua poética cuyo reino es el de la anfibología, el de la proliferación de sentidos, el de una práctica simbólica que subvierte el símbolo, el de una actividad que se corresponde con aquello que Julia Kristeva caracterizara como *semiótica*: una forma de decir *que dice por la forma* y que nunca se agota en el significado porque en ella también se produce algo diferente de cualquier saber, allí se destruye y se renueva el código social (1981: 249-287)⁷.

Si, como dice Blanchot, «la literatura es el lenguaje que se hace ambigüedad» y se manifiesta en la búsqueda de la realidad oculta de las cosas, de lo desconocido e inefable, es coherente que rompa con el sentido común y se relacione con la oscuridad y lo prohibido, con todo aquello que en el mundo se nos niega. Es coherente, en suma, que se sumerja en la opacidad del lenguaje, de ese lenguaje que *es la vida que lleva la muerte en sí*, puesto que la muerte otorga trascendencia a nuestros actos. Por eso el teórico francés afirma que *la muerte es la posibilidad del hombre*, que «la muerte trabaja con nosotros en el mundo» (Blanchot 1993: 45-78).

La poesía de Vallejo en toda su extensión —con diferentes resonancias, según las épocas— se involucra, como pocas, con este devenir mortal, con esa amenaza ineludible: *produce* con ese sentido de lo irreparable con una fuerza expresiva que toma de los mecanismos de la oralidad popular. Y también, como pocas, extrae de ese núcleo oscuro, de esa condena existencial, la formidable materia de sus versos: hace de lo efímero lo

7 Julia Kristeva advierte que el lenguaje poético no se agota en la significación, que en ciertas manifestaciones (ritmos, entonaciones, disposición gráfica, neologismos, glosolalias, etcétera) aflora un elemento heterogéneo opuesto a la función simbólica. A esta modalidad de la significancia la denomina semiótica: marca distintiva, huella, impronta ambigua de una articulación que no remite a ningún significado discernible, propio de una conciencia tética.

imperecedero. Reivindicando su identidad indígena la invoca en el genocidio de una civilización provocado por la intolerancia y la rapacidad, padece a sus heraldos apocalípticos ante la impotencia de Dios, la hace *cantar en su hueso* al expresar el amor sensual, juega fraternalmente con ella y su hermano Miguel a las escondidas, quiere asesinarla cuando la ve arremeter a caballo del fascismo, se duerme mano a mano con su sombra o en la tumba abrazado a una muchacha, *como dos hermanitos*. Protesta su destino inaceptable: «¡El haber de una vida en una muerte!» (447), o se solidariza con la muerte del *otro*, la del semblante mórbido: la que *se come el alma del vecino*. En fin, es imposible abarcar en este espacio todos los matices, piruetas y torsiones escatológicas que Vallejo le imprime a la muerte y, en cuanto al factor común en su tratamiento, es tan variada y persistente su presencia que solo nos resta repetir que en Vallejo la muerte camina, acecha, mira, canta, ríe, habla, calla y amasa, es decir, *vive*. Para concluir, los dejo con una última cita que resume la lucidez con que siempre la confrontó hasta llegar a amigarse con ella: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte» (584).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (1987). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

AGAMBEN, Giorgio (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BLANCHOT, Maurice (1993). «La literatura y el derecho a la muerte». *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 9-78.

BUXÓ, José Pascual (1989). «Vallejo: el estatuto oral de la epopeya». *Hispania*, 72, 65-72.

CARDENAL, Ernesto (1979). «Canto Nacional al FSLN». *Poesía de uso*. Buenos Aires: El Cid.

COYNÉ, André (1957). *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras Peruanas.

FOFFANI, Enrique (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Cátedra Vallejo.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1973). «La muerte de Dios». En FLORES, Ángel (comp.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas, 335-350.

JITRIK, Noé (1997). «Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El autocuestionamiento en el origen de los cambios». *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976)*. Buenos Aires: Biblos, 125-126.

KRISTEVA, Julia (1981). «El sujeto en cuestión: el lenguaje poético». En LÉVI-STRAUSS, Claude. *Seminario: la identidad*. Barcelona: Petrel, 249-287.

LESPADA, Gustavo (2016a). «Matar a la muerte». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Cátedra Vallejo, 149-159.

_____ (2016b). «Dossier. César Vallejo: la fecunda precariedad». *Zama*, 8, 8, 85-128.

MELIS, Antonio (2016). «La cólera del pobre». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Cátedra Vallejo, 77-86.

RAMA, Ángel (1985). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

SICARD, Alain (2018). «La épica como pasión: reflexión sobre el exordio de España, *aparta de mí este cáliz*». *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 1, 103-114.

SOBEJANO, Gonzalo (1974). «Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*». En ORTEGA, Julio (ed.). *César Vallejo*. Madrid: Taurus.

VALENTE, José Ángel (2004). «Vallejo o la proximidad». *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

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

YURKIÉVICH, Saúl (1988). «España, aparta de mí este cáliz: la palabra participante». En MERINO, Antonio (ed.). *En torno a César Vallejo*. Madrid: Júcar, 323-343.