

Un pan inacabable: la poesía de César Vallejo

An Endless Piece of Bread: Cesar Vallejo's poetry

GUSTAVO LESPADA*

RESUMEN: El presente estudio se centra en la última producción poética de César Vallejo, sobre todo en los recursos rítmicos y las interrupciones lingüísticas, así como en el franco desafío al canon de su época. Neologismos, términos quechuas, transgresiones ortográficas y léxicas de todo tipo, arcaísmos, irrupciones de registros coloquiales, etcétera, son todos recursos poéticos decididamente orientados políticamente: responden a una política de la lengua. La intercalación del lenguaje popular en medio de complejos y sutiles procedimientos figurativos es una operación por la cual se rescata y dignifica la voz del hombre común. A partir del análisis de poemas emblemáticos de *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz* podremos corroborar como en este período se hace notoria la convergencia del mayor compromiso social (en el plano temático) con la audacia formal que ya caracterizara a *Trilce*.

PALABRAS CLAVE: Lengua; voz; popular; sabotaje; convergencia.

ABSTRACT: The present study focuses on César Vallejo's latest poetic production, especially on rhythmical resources and linguistic disruptions as well as on the frank challenge to the canon of his time. Neologisms, Quechua terms, orthographic and lexical transgressions of all kinds, archaisms, irruptions of colloquial registers, and so on. They are all poetic resources decidedly politically oriented, i.e. they respond to a language policy. The intercalation of popular language in the midst of complex and subtle figurative procedures is an operation by which the voice of the common man is rescued and dignified. From the analysis of emblematic poems from *Poemas humanos* (*Human poems*) and *España, aparta de mi este cáliz* (*Spain, take this chalice away from me*), we shall be able to corroborate how in this period the convergence of the greatest social commitment (on the thematic level), with the formal audacity that already characterized *Trilce*, becomes evident.

KEYWORDS: Language; voice; popular; sabotage; convergence.

* UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA
glespada@gmail.com

*Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.*

A Fernanda Marin

Theodor Adorno, el mayor referente de la Escuela de Frankfurt y uno de los más importantes de la teoría literaria en su conjunto, sostuvo que la palabra poética representa el “ser en sí” del lenguaje contra la servidumbre del reino de los fines. Aunque el *Yo* que se expresa en la lírica lo haga desde una “pura subjetividad”, en esa inmersión individual encontrará una corriente colectiva subterránea que los sedimentos sociales e históricos han dejado impresos en la lengua. Por este camino desemboca en lo que llamó la “Paradoja específica de la obra lírica”, según la cual la subjetividad y el estado de individuación del sujeto poético se trasmutan en contenido social, y además, agrega el teórico, estos sedimentos socio-históricos serán tanto más perfectos y efectivos cuanto menos explícitos, cuanto más involuntariamente se manifiesten en el poema. (Adorno, 2003, pp. 49-67)

Ahora bien, idéntica concepción sobre la naturaleza y el rol de la poesía –decisiva a la hora de conjurar cualquier imposición heterónoma– fue formulada por César Vallejo décadas antes, y hasta me atrevería a decir que con un lenguaje más claro y sencillo. En “La nueva poesía norteamericana” –un artículo de 1929, publicado en el diario *El Comercio*, Lima– Vallejo hace un enérgico exhorto contra las convenciones de la lengua:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (...) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva. (Vallejo, 1973, p. 64)

Es indudable que Vallejo poseía una clara conciencia ideológica además de una firme convicción acerca del rol de la poesía. Otro ejemplo indudable de lucidez en el peruano puede encontrarse en su polémica con Diego Rivera respecto de la función del arte. Ante las demandas del pintor mexicano para que los artistas se dirijan a “encauzar la mente y la voluntad proletaria” en defensa de sus intereses de clase, Vallejo responde que al arte no puede imponérsele ninguna preceptiva porque “el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política”

y que *el arte no es un medio de propaganda política*, sino “el resorte supremo de creación política”, puesto que la acción del artista “no es didáctica” sino que debe estar orientada a “suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre”. Por eso, dice Vallejo, *el único compromiso del creador es con la obra*, distinguiendo entre la *revolución temática* de las declaraciones y el verdadero arte revolucionario. (Vallejo, 1992, pp. 25-28)

Por ahora basten estos ejemplos porque nos interesa demostrar, a partir del análisis de algunos poemas de su primer libro, que Vallejo siempre tuvo un proyecto poético propio, y que sus transgresiones y rebeldía nunca respondieron a la moda ni al tono de una época sino que son estructurales, residen en sus imágenes tanto como en las figuras y sus disrupciones lingüísticas.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

(Citado por González-Vigil, 2012, p. 91)

Para Jean Franco (1984) este “Yo no sé!” incorpora el “Principio de incertidumbre” (que establece la imposibilidad de determinar la posición de una partícula en movimiento) al lenguaje, haciendo de la voz poética el registro de la ignorancia y de la negación (p. 64). Entiendo que el “Yo no sé!” en este caso no expresa exactamente la “incertidumbre” sino una forma de saber humilde, de tono bajo; la expresión coloquial, propia del hombre común, frente a algo que resulta inadmisibile, del tipo “Yo no sé cómo Fulano pudo haber hecho una cosa así”. El lenguaje coloquial suele tener un alto componente figurativo por lo cual no puede tomárselo literalmente. En el caso que nos ocupa el “Yo no sé” resume la impotencia del desahuciado, la desesperanza ante lo irreparable (como la imagen del pan que se quema en la puerta del horno), la fragilidad ante el sufrimiento, lo inexplicable del dolor de los inocentes en un mundo injusto regido por un Dios que, en consecuencia, se torna cómplice, cruel, implacable como el Jehová del antiguo testamento. Se trata de la incomprensión ante un proceder divino que poco hace a favor del bien. En suma, esta repetida locución, aunque en las antípodas de las certezas apodícticas, pareciera que poco tiene que ver con la sofisticada abstracción de Heisenberg concebida para la física cuántica.

Nos resulta más pertinente la reflexión de Blanchot sobre el “no sé” cuando dice que es sosegado y silencioso, que toma su atractivo del habla más simple; que “la negación se recoge en ella para callar, acallando el saber”, como si saber y negación se suavizaran

mutuamente para llegar hasta un límite en el que su común desaparición sería sólo aquello que se nos escapa: *lo inefable*. Lo opone al “sé”, marca soberana del saber impersonal e intemporal, que se apoya en un “Yo” autoritario: es la afirmación no ya del saber como tal, sino de un saber que se quiere imponer como saber. En cambio, dice Blanchot:

¡Qué dulce es el saber cuando “no sé”! ¡Cómo se aparta la negación del interdicto cuando “no sé” la deja perderse en la susurrante distancia del hiato! Esta especie de “no sé... pero” coloca entre paréntesis al presente y su negatividad, dando lugar a una dilación, a la posibilidad de futuro o de apertura que de alguna forma toda demanda o todo juicio contiene. (1994, pp. 142-143)

Por otro lado, la ubicación del registro popular en ese estatus lírico produce el efecto de romper la burbuja y el boato existencial de un tema muy codificado por la poesía romántica y modernista; lo torna más tangible, más cercano, menos elitista. Basta compararlo con uno de los poemas más fuertes de Rubén Darío, que también evoca la debilidad e impotencia del hombre frente a su destino, como es “Lo fatal”, para percibir la diferencia del tono sin que esto vaya en desmedro de la calidad o intensidad poética, más bien al contrario.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

(Citado por González-Vigil, 2012, p. 91)

No sólo estamos ante el “odio de Dios” –y uno se pregunta cómo se pudo hacer una lectura devota cuando el poema es de tono sacrílego o al menos desafiante de la ortodoxia–, sino que quienes lo sufren son, justamente, los hombres, los “pobres” hombres, esos “Cristos del alma”. A nadie puede escapársele que responsabilizar al odio de Dios de los sufrimientos de su hijo es una severa contravención al relato teológico tradicional.

En otro poema, “El pan nuestro” (p. 167), se habla de darle a los pobres y de “saquear a los ricos” con “las dos manos santas” del Cristo, desclavadas de la cruz. No hay manta ideológica capaz de *encubrir* la contundente proclama que implica este *santo saqueo*. Por otra parte, puesto que lo sagrado es aquello que se coloca fuera del alcance del hombre –y el fetiche ubicado en lo alto del ábside es una materialización de ese escamoteo–, bajar al Cristo de la cruz y del culto a lo inasequible significa devolverlo a su rol mundano de líder justiciero y ejemplar. Gesto similar al que asumirá Antonio Machado, años más tarde, cuando no quiere cantarle al Jesús del madero “sino al que anduvo en la mar”.

Pero además de “los Cristos del alma” en oposición a Dios, el segundo verso habla de una “fe adorable” que el destino transforma en “blasfema”, palabra que contiene a “fe” en su interior, a la manera en que lo siniestro (*das unheimliche*) lleva en su seno a su opuesto, lo familiar (*das heimliche*). Si relacionamos este primer poema con el “santo saqueo” de “El pan nuestro” y con la idea de un “Dios enfermo” que se repite como un estribillo en “Espergesia” (204), el último del libro, percibimos la coherencia de un planteo que recurre al imaginario cristiano de manera heterodoxa, para hacer una acusación y un reclamo por la injusticia y la impiedad del mundo.

Si, según dice Agamben (2009), la religión puede definirse como aquello que sustrae seres y objetos del uso común y los transfiere a una esfera separada, esta poesía hace todo lo contrario al restituir al uso de los hombres elementos sacralizados. En este sentido podemos hablar de un gesto profanador en la poesía de Vallejo, porque no sólo desactiva los dispositivos de la separación sino que le asigna una funcionalidad nueva a esa simbólica religiosa.

A todo esto falta sumar los ceros, puesto que aquello que en matemática no cuenta puede significar riqueza para la literatura. Y esto es así porque un enunciado expresa no sólo por lo que dice sino también por lo que calla. El poema, entonces, nos habla *in absentia*, desde sus blancos y silencios, y en esta apelación al mito cristiano se hace notoria y significativa la falta de referencias al consuelo compensatorio del *más allá*, del tipo: “bienaventurados los pobres [...] porque de ellos será el reino de los cielos”. Ahora tengamos en cuenta el rol ideológico que cumple el relato de la Pasión y el martirologio como aceptación pasiva de un destino de sufrimiento –pensemos en el “Hágase tu voluntad”– y en cómo el juicio, las operaciones, las imágenes vallejianas –incluso sus silencios u omisiones– afectan, deconstruyen ese discurso de la resignación.

Pero la actividad de desmontar cristalizaciones y estereotipos no se limita al dogma católico. Es frecuente el empleo de arcaísmos, neologismos y coloquialismos para romper un “clima” romántico o quitarle solemnidad al motivo metafísico. Por ejemplo, en “Espergesia” se menciona a la “esfinge”, figura mítica de rancio prestigio literario, pero su abolengo semántico se verá alterado por un adjetivo descalificador y coloquial como “preguntona”. Todo esto debe entenderse al servicio de sus postulados estéticos que – como señala Ballón Aguirre, sin ambages– rompen con el estatuto de una creación literaria fetichista y al servicio de la clase dominante. (1979, p. 13)

Optar por la oscuridad del misterio, por la anfibología, por todo lo ignorado o lo inefable frente a la limitada claridad racional, será dicho con el lenguaje más desatildado posible, y hasta con un tono risueño:

Todos saben... Y no saben
que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda...

(Citado por González-Vigil, 2012, p. 205)

Esta forma de diferenciarse y de confrontar, este accionar poético y político ya se encuentra en *Los heraldos negros* mal que les pese a aquellos que sólo han visto allí reminiscencias religiosas, románticas o modernistas.

El ritmo. Repeticiones, variaciones, asociaciones

Veamos ahora algunos recursos de la maquinaria figurativa de *Poemas humanos*. Sobre todo aquellos elementos que conforman un ritmo, como la versificación o las repeticiones –junto con las variantes que se les introducen–, además de un mecanismo asociativo, ya sea a nivel de los paradigmas o fónico. A veces la iteración de estructuras lingüísticas genera una insistencia acumulativa que se traduce en una especie de percusión, que avanza velozmente por la secuencia de versos cortos para encontrar el “cierre” de la estrofa en endecasílabos o alejandrinos.

Aunque predomina el verso libre hay poemas que mantienen la regularidad de las estrofas. Por ejemplo, “La cólera que quiebra al hombre en niños...” (546) posee estrofas de cinco versos, cuatro endecasílabos con la intercalación de un heptasílabo que se repite siempre: “la cólera del pobre”. Esta forma de quebrar la métrica con un verso más breve (a la manera de la “copla de pie quebrado”) obliga a reparar en él, es una interrupción rítmica que subraya, notifica, sobre todo si se refuerza con la iteración. En el último endecasílabo de cada estrofa también se repite la disposición: “tiene [estructura 1] contra [estructura 2]”, pero además ambos sintagmas en situación opuesta pertenecen a un mismo rango semántico (aceite-vinagre; acero-puñal; río-mar; fuego central-cráter), en una palabra, la confrontación se establece en el seno de una familiaridad significativa.

Ahora bien, así como el retroceso y la deshumanización residen en la violencia de una sociedad asimétrica que “quiebra al hombre en niños”, al niño en pájaros, y al pájaro reduce hasta sus huevos –como en una secuencia de involución–, el sentido de desigualdad e impotencia se encuentra expresado por el modificador numérico de la estructura-propiedad de “la cólera del pobre” que, coherentemente, siempre está en desventaja: uno contra dos o dos contra muchos. Veamos:

la cólera del pobre tiene un aceite contra dos vinagres
 la cólera del pobre tiene dos ríos contra muchos mares
 la cólera del pobre tiene un acero contra dos puñales

En “Los desgraciados” (589) el sintagma “Ya va a venir el día” aparece al comienzo y al final de cada estrofa, con las excepciones de la segunda (sólo al comienzo) y de la última (también sólo en el primer verso y en presente: “Ya viene el día”). Estos sintagmas que funcionan en paralelo operan como una *anadiplosis*, figura retórica que produce el efecto de articular el final de un verso con el comienzo del siguiente por medio de la repetición de una o más palabras, pero que en este caso, la repetición del sintagma completo enlaza una estrofa con la siguiente, a la vez que reitera el anuncio como una campana, como un llamado a la acción, a los trabajos que trae el nuevo día.

Ya va a venir el día; da
 cuerda a tu brazo, búscate debajo
 del colchón, vuelve a pararte
 en tu cabeza, para andar derecho.
 Ya va a venir el día, ponte el saco.

(Citado por González-Vigil, 2012, p. 589)

El ritmo además se ve reforzado por el imperativo de los verbos: *da, búscate, ponte, ten, reflexiona, remiéndate, dobla*, etcétera. El primero y usual “ponte el saco” se desplaza luego hacia entes abstractos (“ponte el alma” y “ponte el sueño”) o materiales, pero imposibles en tanto objetos directos de ese verbo (“ponte el cuerpo”; “ponte el sol”). La acción de ponerse una prenda de ropa al ser traspolada al sueño, al alma o al sol, no sólo realiza un salto del estilo directo al figurado, sino que el propio mecanismo metafórico se conforma con un *resto* de esa función literal, y en ese contraste interno reside su fuerza gráfica, de imagen: es inevitable imaginar a alguien calzándose su propio cuerpo como si fuera un overol o introduciéndose en el alma blanda. Veamos la cuarta:

Ya va a venir el día; pasan,
 han abierto en el hotel un ojo,
 azotándolo, dándole con un espejo tuyo...
 ¿Tiemblas? Es el estado remoto de la frente
 y la nación reciente del estómago.
 Roncan aún... ¡Qué universo se lleva este ronquido!
 ¡Cómo quedan tus poros, enjuiciándolo!
 ¡Con cuántos doses ¡ay! estás tan solo!
 Ya va a venir el día, ponte el sueño.

(Ibíd., p. 590)

El llamado no es bucólico, el despertar no es edénico. La exhortación previa a que reflexione, el tono de advertencia al obrero, al campesino, al “pobre Cristo”, los verbos que denotan la violencia, las palabras que connotan el hambre, todo ello pareciera aludir a un advenimiento que trasciende al simple amanecer: el nuevo día trae una carga y una condena. Pero ¿quiénes *pasan*, quiénes *azotan*, quiénes *roncan*? Imposible discernirlo en esa penumbra fronteriza de la madrugada.

El término “estado” que se aplica a la racionalidad de la cabeza, en posición jerárquica y dominante sobre la “nación” del estómago (en el verso que está *debajo*) se califica, sin embargo, como “remoto”; el juicio del que no puede enjuiciar aunque la indignación le brote por los poros, el propio trastocamiento que implica buscarse a sí mismo debajo del colchón (o “pararte en tu cabeza”) junto a la acumulación verbal y al acoso de meteoros y de hienas, mastican, rumian esa realidad amodorrada, ese letargo del desgraciado: *abstente de ser pobre con los ricos*. Y lo peor es que a pesar de tantos “doses” (además de pares y parejas pensemos al sujeto en medio de un sistema montado sobre la dicotomía) se encuentra en la más absoluta soledad. Soledad que acaso la exhortación, a enfrentar al nuevo día con los sueños –de cambios, de utopías–, intente conjurar.

Otro ejemplo del carácter iterativo y de regularidad lo encontramos en “Confianza en el antejo, no en el ojo...” (514) que está compuesto por cuatro estrofas de cuatro versos cada una, con predominio de endecasílabos. Todas ellas comienzan con la palabra “confianza” –cuyo significado rige todo el poema– y se entablan relaciones opositivas en cada línea. Esta oposición se da entre términos relacionados, a veces incluidos, es decir, que pertenecen a un mismo universo semántico, como podemos apreciar en estos ejemplos: “en la escalera, nunca en el peldaño”; “en el vaso, mas nunca en el licor”; “en el cauce, jamás en la corriente”; “en la madre, mas no en los nueve meses”. Y la *confianza* se reafirma en el último verso, común a todas las estrofas, que a su vez es una reiteración, y *en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo*, lo cual puede entenderse como aconsejando al lector a confiar solo en sí mismo, o como homenaje a alguien a quien estaría dedicado el poema. En ambos casos habría un descenso desde lo universal abstracto hacia lo particular concreto.

A veces la repetición entabla una equivalencia entre sujetos incompatibles al aplicarles idéntica predicación. Esta manera de articular lo distinto más que aludir a una construcción metafórica nos hace pensar en la silepsis o *zeugma*, figura que infringe las reglas de concordancia entre morfemas y sintagmas al uncir, al “poner bajo el mismo yugo” elementos disímiles, de diferente naturaleza, lo cual produce incongruencias semánticas o sintácticas. Tal vez el poema “La paz, la avispa, el taco, las vertientes...” (505) sea un buen ejemplo del uso exacerbado de esta figura. La conjunción de lo distinto tiene la propiedad de tornar porosos a los límites, emboscar el lugar común y deshacer los

compartimentos estancos. Veamos un pasaje de “Fue domingo en las claras orejas de mi burro...” (441) en el cual a los sujetos, paralelos pero disímiles (*ojo, burrada, hecatombe*), se les atribuye la misma construcción adverbial: experiencia de un solo ojo, clavado en pleno pecho,/ de una sola burrada, clavada en pleno pecho,/ de una sola hecatombe, clavada en pleno pecho.

Pero esta forma de escurrir el sentido de los cauces racionales a la vez que expandirlo, promoverlo, llenarlo de ecos; esta forma de desalentar presunciones o defraudar expectativas; esta forma que tanto nos dice justamente por *no decirlo*, no es arbitraria, no surge de manera aleatoria, no responde a imágenes casuales como si fueran chorros de pintura arrojados al azar sobre un lienzo o papelitos sacados de una bolsa o galera. No. Hay un permanente e incansable trabajo con las palabras, con los significantes en esta *poética del esguince*, como la llama Ballón-Aguirre, en que la conmoción, la ruptura, la *técnica del esbronce correctivo* persiguen como finalidad una verdadera revolución del lenguaje, en definitiva, una poética en la que el instrumento y el tema sean solidarios, concurrentes, sean *lo mismo* (pp. 13 a 17).

En “Gleba” (la elipsis nos remite a los *siervos de la gleba*) nos encontramos con los labriegos que *funcionan* “a tiro de neblina” –la ambigüedad de la frase pareciera aludir a cierta imprecisión y cercanía, a un alcance limitado por la escasa visibilidad. Estos hombres son descritos por una relación metonímica con sus herramientas, el mango de la pala, de la azada o la hoz y, nuevamente, la adjetivación repetida acentúa la sujeción forzosa, la perpetuación de un trabajo embrutecedor y la extrema carencia en la que sobreviven:

Función de fuerza
sorda y de zarza ardiendo,
paso de palo,
gesto de palo,
acápites de palo,
la palabra colgando de otro palo.

(Citado por González-Vigil, 2012, p. 459)

Restringidas, las palabras de los campesinos tampoco pueden ser libres sino que cuelgan, metafóricamente, sujetas a *otro palo*. Es sintomática la estrofa en que se utiliza la enumeración de sus bienes reiterando un verbo que denota propiedad para expresar exactamente lo contrario, o sea, la absoluta *desposesión*:

Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades,
tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito;
(Ibídem, p. 460)

Obsérvese el contraste entre el “palito” y “dedos metacarpos”: puesto que los huesos metacarpos son inherentes a los dedos y las manos; la solemnidad del término anatómico introduce una incongruencia, un exceso figurativo (que coloca a la mano en la mesa de disección o en la placa de rayos X) que contrasta con el carácter insignificante y pedestre del “palito”.

Solo la mirada del *yo* poético devuelve a los campesinos cierta ternura, y la valoración recae en esas manos que aran y cultivan: “y se lavan la cara acariciándose con sólidas palomas”. El paradigma del sustantivo “palomas” –sumamente codificado por la tradición lírica como sinónimo de pureza, como símbolo de paz y de bondad– al ser modificado por el adjetivo “sólidas” adquiere un sentido totalmente nuevo, y la posible extravagancia se aplaca: esas manos fuertes, agrandadas por las inclemencias del trabajo rural, encuentran su expresión secreta, su franca identidad en la figura alada.

Hay, en poesía, al menos dos efectos inmediatos de la repetición que pueden presentarse juntos o separados: como juego o exaltación fonética –sobre todo en virtud del ritmo, como ya vimos–, y como insistencia compulsiva de consecuencias anfibológicas y hasta de un *más allá* del texto. Esta reiteración *significa* tanto porque desplaza el lugar del significado como por la *incesancia* del significante que adquiere un relieve propio –desprendido del significado– que obliga a detenerse en su configuración, como un escollo que reapareciera una y otra vez en el camino (Jitrik, 1992, pp. 91-100). En este último sentido, la repetición opera como un mecanismo de *extrañamiento* tanto como una advertencia sobre el lenguaje en tanto objeto.

Por eso lo que se repite, aunque sea lo mismo, nunca es *lo mismo*, ya sea porque el contexto verbal ha cambiado y lo repetido se conecta con otros elementos, ramificando sus significaciones, o porque esa acumulación termina generando un cambio de tipo perlocutivo en la recepción. Veamos algunos casos en los que la repetición se combina con alguna variante. Leemos en esta primera estrofa del poema sobre los mineros:

Los mineros salieron de la mina
remontando sus ruinas venideras,
fajaron su salud con estampidos
y, elaborando su función mental
cerraron con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo.
(Ibídem, p. 462)

Y en la quinta estrofa se repiten textual y enfáticamente cuatro versos, con la excepción de la “y” que cambia de línea, y de la sustitución de un verbo por su opuesto, como si se quisiera reforzar, insistir en la apreciación, pero a la vez generar un movimiento, un itinerario, una acción (verbal, pero cargada de referencias) con principio y fin, implícita en la oposición de los verbos *cerrar* y *abrir* (la apertura está al final):

¡Son algo portentoso, los mineros
remontando sus ruinas venideras,
elaborando su función mental
y abriendo con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo!
(Ibídem, p. 463)

La variante es una forma de repetición más sesgada pero no por eso menos insistente respecto del motivo, al que pareciera confirmar con otros matices o tonos. En “Hoy *me gusta la vida* mucho menos...” (446), por ejemplo, el sentido afirmativo que aparece aún desde el primer verso (que da nombre al poema) se refuerza enseguida por el segundo “pero siempre *me gusta vivir*...”. Luego, encabezando la tercera estrofa con “*Me gusta la vida* enormemente”, y en la quinta y última “*Me gustará vivir* siempre...”: la afirmación vital, aunque matizada, modificada o proyectada en una conjugación futura, se refuerza con la acumulación.

De igual forma sucede con el otro motivo que alude al tiempo vivido por el sujeto poético:

¡Tánta vida y jamás!
¡Tántos años y siempre mis semanas!... (estrofa 2)

¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tántos años y siempre, siempre, siempre! (estrofa 3)

¡tánta vida y jamás! ¡Y tántos años,
y siempre, mucho siempre, siempre siempre! (estrofa 5)
(Ibídem, p. 446)

La acentuación anómala del adjetivo podría hacernos pensar en un gesto coloquial en consonancia con los signos exclamativos y, al ser adjetivado “siempre” enrarece su condición de adverbio, como si se sustantivara. Al mismo tiempo esta infracción gramatical hace prevalecer su aspecto de significante ya que sólo considerado como tal puede haber “mucho” *siempre*.

Veamos ahora otro ejemplo de repetición de un sintagma tomado de “Los nueve monstruos”, en el que abundan las conjunciones de elementos disímiles y las inversiones:

Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
el corazón, en su cajón, dolor,
la lagartija, en su cajón, dolor.

(Ibídem, p. 553)

Como podemos apreciar, el primer elemento de esta acumulación zeugmática mantiene cierta coherencia en tanto es propiedad del mueble tener cajones, aunque en ellos no se pueda guardar el dolor. A partir de allí lo repetitivo del “cajón” termina equiparando al mueble con el corazón y con la lagartija: ese machacamiento exasperante pareciera aludir a un principio de realidad que nos dice que *todo* tiene cajón y dolor o, mejor dicho, que nadie ni nada puede escapar a ese destino sufriente. Esta secuencia será retomada hacia el final:

¡Cómo, hermanos humanos,
no deciros que ya no puedo y
ya no puedo con tanto cajón,
tanto minuto, tanta
lagartija y tanta
inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!

(Ibídem, p. 555)

Señalemos otras anomalías que presenta el poema, por ejemplo, la construcción hiperbólica de computar el crecimiento del dolor en el mundo “a treinta minutos por segundo”; el zeugma capaz de reunir “la solapa”, “la carnicería” y “la aritmética”; así como contradicciones cercanas al oxímoron, del tipo: “cariño doloroso”, que la salud sea mortal, que el fuego un “frío muerto” o que “lo lejos” arremeta “tan cerca”. Además, la enumeración de una secuencia encolumnada como una suma algebraica culmina con el verso “y nueve látigos, *menos* un grito”. Al leer a Vallejo detenida, repetidamente, muy a menudo percibimos ese “ritmo oracular” del que habla Northrop Frye, imposible de predecir y esencialmente discontinuo, que *emerge a partir de las coincidencias de un patrón de sonido*; ritmo asociativo que relaciona a la poesía con la música. (Frye, 1991, pp. 357-363)

Coda: amoroso sabotaje

Si entendemos como contexto previsible aquellas funciones no marcadas, podemos apreciar que esta previsibilidad reside en su correspondencia con los patrones lingüísticos, y que el contraste del elemento imprevisible evidencia la norma, puesto que la ley se percibe sobre todo cuando se la transgrede. Por lo cual queda clara la identificación de la norma con lo previsible: lo previsible *es* (manifestación de la) ley. Por lo tanto, toda escritura (poética, singular) que desafíe la norma de la previsibilidad, será subversiva. Pero esto no quiere decir azar, ni caos, ni versitos sacados de una galera, por el contrario, según Jabès (2008): “la subversión odia el desorden. Es, en sí misma, orden virtuoso opuesto a un orden reaccionario”. (p. 22)

Entonces puede ocurrir que se afirme algo por su opuesto, que la “imparcialidad” pregonada desde la apertura abstracta y universal de “Considerando en frío, imparcialmente...” (443) culmine con el abrazo de un hombre concreto y singular, como si el compromiso con el género humano realizara el camino inverso que requiere la abstracción del concepto. Así, un oxímoron como “ruinas venideras” (462), que alude al determinismo social y a la insalubridad asociada a la minería, junto a los “polvos corrosivos” —que perjudican los pulmones— y otros términos vinculados al trabajo del minero, como “óxidos”, o construcciones iterativas que sugieren la percusión de picos y piquetas en la búsqueda del mineral, o la contaminación que impregna y se extiende a toda la vida, incluso la de afuera del socavón, tal esa “felpa de hierro” sobre sus “nupciales sábanas”. (463)

Esa expansión poética no reconoce solución de continuidad ni límites retóricos: acompaña al minero hasta la intimidad de su cama porque el trabajo abusivo y enajenante mancha, envilece todo su ser. El escándalo ético de la explotación del hombre por el hombre requiere del cortocircuito lógico que implican las transgresiones sintácticas, las alteraciones de un discurso coherente y racional. El desorden formal responde al que rige en la lógica predatoria de una sociedad regida por la mayor ganancia y, en consecuencia, la mayor desigualdad. Por otro lado, una denuncia que ‘respetara’ las codificaciones establecidas no podría evitar su contradictoria cuota de complicidad con el sistema.

Todas estas figuraciones y arbitrariedades que desestabilizan la sintaxis y la gramática, esto es *la legalidad de la lengua*, evidentemente actúan contra la transparencia, la homogeneidad, el sometimiento al referente y sus representaciones. Actúan, en suma, contra un lenguaje funcional al *statu quo*. Y aquí reside la gran diferencia entre esta poesía y una “denuncia social” en la cual, más allá de su contenido semántico, se acatan y reproducen los niveles simbólicos y de significación instituidos. En cambio, romper esa

sumisión del lenguaje, evidenciar su carácter instrumental alterando, sabotando sus mecanismos representativos tiene como efecto principal la interrupción de esa correspondencia con el mundo, y en esa ruptura de la lógica se manifiesta la fractura ética que implican la injusticia y el sufrimiento del hombre. El poema se manifiesta como *una operación, un acontecimiento*, parafraseando a Alain Badiou (2009, p. 76), y como tal tiene un lugar, un lugar específico, propio, singular, dentro de la lengua.

“Parado en una piedra...” es un poema que habla de un desocupado que pasea su desesperación a orillas del Sena, acaso pensando en el suicidio. Como se le atribuyen varias profesiones (herrero, tejedor, albañil, constructor) se torna evidente su proyección universal. Nuevamente se producen las repeticiones de términos y motivos junto a desplazamientos y enumeraciones que connotan necesidad, nerviosismo, carencia. El poema revuelve, retuerce, recorre los fonemas como si los tuviera en el bolsillo (junto con un clavo, un papel y un fósforo), tantea una y otra vez las palabras como para extraerles un jugo nuevo. Comparemos la segunda estrofa con el final de la última:

El parado la ve yendo y viniendo,
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,
en el pecho sus piojos purísimos
y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo,
más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla...

¡cómo oye deglutir a los patronos
el trago que le falta, camaradas,
y el pan que se equivoca de saliva,
y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente,
¡cómo clava el relámpago
su fuerza sin cabeza en su cabeza!
y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!
más abajo, camaradas,
¡el papelucho, el clavo, la cerilla,
el pequeño sonido, el piojo padre!

(Ibídem, pp. 467-469)

Podemos observar como la reiteración de lo que está abajo, *más abajo*, prolifera en su alcance significativo, tanto como circunstancia y lugar (respecto del Sena) como la ubicación en la escala social, es decir, para enfatizar la *insignificancia* de ese hombre, sus escasas posesiones (un papelito, un clavo, un fósforo). Su fuerza inútil, impotente, irracional (“sin cabeza”) dándole vueltas en la cabeza; la miseria y el abandono resumidos en esos *piojos* que por estar en el pecho (líricamente asociado al corazón, al coraje) resultan calificados irónicamente como “purísimos” y, en el cierre, elevados a la condición de “padre”, o sea a la *cabeza* de la sociedad patriarcal.

“La rueda del hambriento” (448) se abre como una boca que pariera al sujeto emisor, que lo expulsara humeando, pujando, bajándose los pantalones, vacíos estómago e intestino: *la miseria me saca por entre mis propios dientes, cogido de un palito por el puño de la camisa*. Pero lo traicionamos al traducirlo, ya se sabe, “yeyuno” posee otro sonido, otra musicalidad aunque la imagen sea triste y desolada, y “váca” –aún si se tratara de la conjugación del verbo vacar acentuado de manera arbitraria– le da otra forma al vacío del hambre, un tono de rumiante a la carencia. Noé Jitrik menciona esa transformación inherente a la elaboración poética a la vez que plantea que en esa fragilidad carente y temblorosa Vallejo se distancia tanto de las rotundas y homogéneas afirmaciones positivistas como se opone a las imágenes seguras y compactas de los poetas canónicos de su generación (Jitrik, 1975, pp.130-134). Allí, en el cuestionamiento de ese decir rebelde y precario que se enfoca en una humanidad jaqueada por una época de cambios drásticos, allí también reside la especificidad de un trabajo con la lengua, es decir, de una identidad poética.

“La rueda del hambriento” alude a un movimiento circular que no concluye, pero también a un juego, a un corro de niños tomados de las manos que cantan “a la rueda, rueda de pan y canela...”, a una repetición, en suma. Pero aquí lo que se repite es la súplica, la letanía del indigente:

Una piedra en qué sentarme
¿no habrá ahora para mí?
Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz,
la madre del cordero, la causa, la raíz,
¿ésa no habrá ahora para mí?

(Ibídem, p. 448)

“La madre del cordero” alude a María, la madre de Cristo, al origen del relato expiatorio (“la causa, la raíz”), pero la figura del Cristo en Vallejo –desde *Los heraldos negros*– siempre remite al hombre, a esos “Cristos del alma”, a esos “pobres Cristos” en su confrontación con el todopoderoso: “el hombre sí te sufre: el Dios es él” (183). La pregunta

se torna exclamación, en el tono perentorio del que no puede esperar más: *la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre, ¡ésa dádmela ahora para mí!* La interrogación plañidera mendigando un pedazo de pan concluye en la desolada afirmación: “Ya no más he de ser lo que siempre he de ser” (449). La frase adquiere la forma de una amarga ironía, doloroso remedo del hermético “Yo soy el que soy” con que Jehová se identifica ante Moisés. ¿Y a qué puede aludir con “lo que siempre he de ser” el *Yo* lírico sino a su condición humana? Renegar de ella, entonces, tal vez signifique el repudio a esa misma condición por la cual el hombre se convierte en lobo del hombre.

Al volver a pedir una piedra “en que sentarme” y un pedazo de pan “en que sentarme”, otra vez la repetición del modificador (descolocado, fuera de lugar) entabla una relación de identidad entre la piedra y el pan; porque si bien *el hambriento* nunca se va a sentar sobre el pan sí puede suceder que sólo tenga piedras para comer. El poema se enfrenta a una realidad aberrante, absurda, tan injusta y violenta que no resiste ética ni lógica alguna: la del *hambre humana*. Y qué mejor manera de expresar tal incoherencia que por medio de un atentado a la lógica, con un salto arbitrario por encima de la homogeneidad y las normas del lenguaje.

Por eso la *forma* es “extraña” y “está muy rota” –aunque en el verso siguiente la predicción se desplace a la *camisa*–, por eso la indigencia se traslada al lenguaje para pedir “en español”, es decir, en nuestra lengua materna, *algo de beber, de comer, de vivir...* por eso se llega a un uso “incorrecto” de verbos en infinitivo (“algo de vivir”), porque las palabras ya no representan de manera vicaria una realidad *otra*, sino que se han transformado en la pura acción, ahora las palabras *son* esa piedra y ese pan para sentarse o triturar con los dientes, con los *propios dientes* que abrían el poema. El poema ya no dice sino que mastica, muerde. El lenguaje vallejiano se ha propuesto la corrosión de todo lo que se presenta –y *re-presenta*– para manifestarse como el acoso de un *innombrable*, tal vez para decirnos que lo humano no puede ser esta realidad torpe y dolorosa, que *lo real* es aquello que aún no ha sido.

Nos preguntamos, entonces, acerca de la trascendencia de las transgresiones gramaticales, sintácticas, y sobre las consecuencias semánticas que puede tener este acto de subversión operando sobre las estructuras del pensamiento, es decir, qué y de qué manera *significa* esta acción más allá del ámbito de la gramática. Y nos respondemos, con Theodor Adorno, que todo elemento formal tiene implicaciones políticas, aunque se encuentre convalidando la normativa, pero sobre todo si es de ruptura, puesto que en la *liberación de la forma se encuentra cifrada la liberación de la sociedad*, ya que “la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social”. (Adorno, 1984, pp. 332-333)

Entonces, neologismos, términos quechuas, transgresiones ortográficas y léxicas de todo tipo, arcaísmos, irrupciones de registros coloquiales, etcétera, son todos recursos poéticos decididamente orientados políticamente: sostienen una política de la lengua. La intercalación del lenguaje popular en medio de complejos y sutiles procedimientos figurativos responde a una operación por la cual se destaca la voz del hombre común, de aquellos a los que el trabajo manual y prematuro impidió completar la escolaridad y por eso “hablan como les vienen las palabras” (459), como los labriegos de “Gleba”. En este horizonte de sentido es que leemos también la función de *la falta gramatical* (“abisa”, “Viban”: 611) junto a otras carencias que la poesía de Vallejo pone en evidencia. La *falta* que denota una ortografía defectuosa por una ilustración escasa y, en este caso, la *falta gramatical* como una operación semiótica: el poeta hace propios esos defectos, comparte esas anomalías tal vez para decirnos que lo que está mal no es la “v” corta o la “b” larga sino el “execrable sistema” (440) que, lejos de erradicarlas, multiplica *las faltas* en la sociedad.

Si en *Los heraldos negros* se manifestaba la rebeldía temática, sobre todo ante un mundo abandonado por Dios, y si en *Trilce* predomina la rebelión categórica contra el estatuto del lenguaje y el universo simbólico; *Poemas humanos* y *España...* componen la síntesis más acabada –y me atrevería a decir que jamás antes lograda– de la crítica social y humana con la expresión más transgresora posible, o mejor, que en toda su producción poética final (de edición póstuma) se encuentran entrañablemente ligados, inseparables, ambos aspectos: el más hondo compromiso político con la transgresión formal. De allí la emoción incontenible que continúa suscitando su lectura más allá de cualquier interpretación.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (2003). Discurso sobre lírica y sociedad. In *Notas de literatura* (1st ed.). Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2009). Elogio de la profanación. In *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ballón-Aguirre, E. (1979). Para una definición de la escritura de Vallejo. In *Poesía Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Blanchot, M. (1994). *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.

- Franco, J. (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- González-Vigil, R. (2012). *César Vallejo. Poesía Completa*. Lima: Petróleos del Perú, Ediciones Copé.
- Jabès, E. (2008). *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*. Madrid: Trotta.
- Jitrik, N. (1975). *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul.
- _____. (1992). Los artistas ante la política. In *César Vallejo en Europa 1926-1938*, (Mónica Urrestarazu y Jorge Warleycomp.). Buenos Aires: Imago Mundi.
- _____. (1984). *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- _____. (1992). La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición, En *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Este artículo ha sido publicado por la revista literaria y de investigación Espergesia (Programa Académico de Formación General, Universidad César Vallejo, Perú). Es de acceso abierto, sin fines de comercialización y gestionado mediante [Open Journal Systems](#). Se autoriza su reproducción en cualquier medio siempre y cuando la obra sea citada debidamente. La dirección de la revista no se responsabiliza necesariamente con las ideas vertidas por los autores.



Copyright (c) 2016 Espergesia | This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](#).

