



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

El fundamento poético de César Vallejo: El lenguaje como ausencia de morada

Wilmar Daza Hernández

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Literarios
Bogotá, Colombia
2015

El fundamento poético de César Vallejo: El lenguaje como ausencia de morada

Wilmar Daza Hernández

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar por el título de:
Magister en Estudios Literarios

Director:
(Doctor) Jesús Enrique Rodríguez Pérez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Literarios
Bogotá, Colombia
2015

Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
¡Tanta vida y jamás!
¡Tantos años y siempre mis semanas...!
Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

César Vallejo.

Naciste en un cementerio de palabras
una noche en que los esqueletos de todos los verbos
intransitivos
proclamaban la huelga del te quiero para siempre
siempre siempre
una noche en que la luna lloraba y reía y lloraba
y volvía a reír y a llorar
jugándose a sí misma a cara o cruz
Y salió cara y tú viviste entre nosotros.

Gerardo Diego.

RESUMEN

En la presente tesis el lenguaje y el ser son los ejes centrales de discusión ya que se asume que la poesía de César Vallejo participa de una indagación en la que el tiempo, la existencia, la muerte, la palabra y el silencio representan las bases de su construcción poética. En el primer capítulo se caracteriza a grosso modo la particularidad de la obra poética de Vallejo: el lenguaje como ausencia de morada. En el segundo capítulo se indaga por la relación que existe entre el lenguaje y la existencia y en el último de los capítulos se cierra con la exploración del silencio como expresión poética lo cual determina, finalmente, la tensión entre el ser y su entorno que nos lleva a plantearnos la idea del lenguaje como ausencia de morada.

Palabras clave: Lenguaje, silencio, temporalidad, orfandad, unidad, morada, aperturidad.

ABSTRACT

In the present thesis, language and being are the central axes of discussion, since it is assumed that Cesar Vallejo's poetry takes part of an approach in which time, existence, death, words and silence, represent the bases of his poetical construction. In the first chapter, there is a general characterization of the particularities of Vallejo's poetical work: language as the absence of home. The second chapter inquires into the relationship that exists between language and existence, and the last chapter closes with an exploration of the notion of silence as poetical expression, which in the end determines the tension between being and his environment, which leads us to propose the idea of language as the absence of home.

Key words: language, silence, temporality, orphanhood, unity, home, disclosedness

Contenido

	Pág.
Resumen	VII
Introducción	1
1. Capítulo 1	5
1.1. Hacia una caracterización de la poesía de Vallejo: El lenguaje como ausencia de demorada.....	5
2. Capítulo 2	48
2.1 Lenguaje y poesía para la muerte.....	48
3. Capítulo 3	76
3.1 Lenguaje y poesía del silencio.....	76
4. Conclusiones	87
5. Bibliografía	90

Introducción

Al leer la obra poética de César Vallejo no se puede menos que sentir un asombro frente a lo que se presenta ante los ojos del lector, un poco dado a la contemplación. Con lecturas posteriores esa percepción cambia pues se empieza a sentir que ante sí se tiene una obra poética cuya lectura necesita mucho más que una posición de asombro y contemplación. En este caso, la lectura azarosa de distintos poemas y de distintos libros de poesía de César Vallejo suscitaron una idea que persistió hasta ahora: la obra poética del peruano no sólo formula un problema entre el ser y el lenguaje sino que además propone nuevas perspectivas sobre la concepción ontológica en torno a la unión inseparable entre la existencia y el lenguaje que hacen del hombre un todo orgánico.

En consecuencia, se hizo necesario plantear nuevos interrogantes que poco a poco nos condujeron a la obra filosófica de Martin Heidegger. Entre éste y la obra poética de Vallejo existen poco más que puntos de contacto. En términos simples, podríamos decir que para Heidegger el lenguaje es “la casa del ser” mientras que desde nuestra investigación hemos considerado que en la obra poética de César Vallejo entre el ser y el lenguaje existe una tensión que impide forjar una Unidad.

Nos propusimos de este modo identificar los procesos de construcción poética en la obra de Vallejo, a partir de la relación entre ser y lenguaje lo cual nos llevó a establecer el lenguaje poético como acto prolongado hacia la muerte. Del mismo modo, se hizo necesario caracterizar la tensión entre la palabra y el silencio. Con esto, el panorama que se abrió ante la investigación fue amplio pues el estudio de la obra poética de Vallejo nos condujo a plantearnos las múltiples preguntas que en lo recorrido de la historia crítica se han formulado en torno a su obra. De esas preguntas centramos la atención en cuál es la particularidad de su obra y de qué forma esta particularidad representa una novedad no sólo en la época en que se escribe sino en el transcurso de los años. En este sentido, consideramos el *fundamento poético de su obra* como un *lenguaje que nombra la ausencia de morada*.

Lo anterior propuso un diálogo con la etiqueta que comúnmente se le impone a su obra: Vanguardista. Para muchos, la obra poética de César Vallejo, sobre todo a partir de su segundo libro *Trilce*, es una de las máximas expresiones del Vanguardismo en nuestro continente. La historiografía y buena parte de la crítica literaria se han centrado en los aspectos novedosos del lenguaje poético de su obra, en lo que representaba para la época efervescente de las transformaciones estéticas en nuestro continente, heredera a su vez de las apuestas estéticas de la vanguardia europea.

No desconocemos que en la obra del peruano hay una clara intención por renovar la estética vigente en su tiempo, y que en efecto corre pareja con las propuestas vanguardistas que conoció. Sin embargo su intención fue asimilar los cambios y hacerse para sí una poesía aparte de las etiquetas.

Hizo una poesía novedosa que desbordó los límites de la misma Vanguardia y que representó una expresión auténtica fuera de las denominaciones generalizadas. No es vanguardista ni modernista, es Vallejo. Él mismo tenía una visión particular sobre las etiquetas literarias: “siempre he creído que estas etiquetas están fuera del arte y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desaciertos” (VALLEJO, 1927, p. 203)

En cambio consideró que

Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera. (p. 203)

Lo que sugiere Vallejo es que la auténtica poesía es aquella que rompe con los esquemas en la medida en que es una expresión sincera y vital. Vital en el sentido en que muestra la percepción del poeta sobre la existencia humana; pero vital también en el sentido en que es una forma de vivir y expresar la propia existencia. Esto es, la relación del individuo con su entorno.

Ahora bien, nos preguntamos ¿en qué consiste, entonces, la autenticidad de la poesía de Vallejo?

Dicha autenticidad la asumimos en el presente trabajo como *el fundamento poético de su obra: el lenguaje como ausencia de morada*. No Hay un trabajo que se centre específicamente en este aspecto pero en cambio sí encontramos diversos puntos de vista que van desde una concepción marcadamente social de su poesía, hasta una interpretación de su obra desde los

preceptos del Vanguardismo. Otros, en cambio la han interpretado desde postulados hermenéuticos que apuntan en una dirección cercana a la nuestra.

Por tanto, consideramos en las siguientes páginas indagar por los aspectos que se han señalado sobre la obra poética del peruano y que establecen un diálogo con nuestra tesis central. No seguimos un orden cronológico de los múltiples estudios que sobre su obra se han realizado, solo queremos mostrar un panorama de distintas épocas y distintas disciplinas, entre esas las reflexiones filosóficas, que están en discusión directa o indirectamente con la poesía del peruano. No pretendemos tampoco, formular una tesis que refute la vinculación de Vallejo con el Vanguardismo, pero lo cierto es que las reflexiones que siguen en el capítulo I mostrarán de qué forma César Vallejo se aleja de la Vanguardia e inaugura una *apertura poética* que le hacen merecedor de un lugar distinto en la historia de nuestra literatura. Posterior a esto, el capítulo II se centra en aspectos particulares de la obra de Vallejo, como la orfandad, la simbología de los números, la originalidad y la idea de Unidad, todos estos relacionados con una concepción de la temporalidad en la cual el ser padece y vive de su muerte constantemente. El último de los capítulos de esta tesis aborda el lenguaje poético de la obra de Vallejo desde una perspectiva de la palabra en los límites del silencio.

I.

**HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA POESÍA DE VALLEJO: EL
LENGUAJE COMO AUSENCIA DE MORADA**

*Lo que en estos casos llamamos habitar
es siempre, y no es más que esto,
tener un alojamiento.*

Heidegger

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

César Vallejo¹

En este capítulo se presenta un panorama histórico, crítico y teórico que de una u otra forma se refiere a la obra poética de Vallejo. Nos proponemos caracterizar su obra desde una perspectiva en la cual consideramos el lenguaje como ausencia de morada, lo cual implica un diálogo directo con los postulados teórico – filosóficos de Martin Heidegger pero también con la tradición y la historia literaria de Latinoamérica.

Muchas son las referencias de las *Historias* literarias que ubican a Vallejo en los lugares más altos de la estética vanguardista y muchas tendrían que ser las referencias que acá hiciéramos. También son variadas las concepciones críticas que se han esforzado por comprobar la relación de Vallejo con la Vanguardia. Algunos títulos nos sugerían un trato distinto al que se le ha dado a su obra. Sugerían trascender la ubicación histórica – literaria en pro de una interpretación más

¹ Los poemas de César Vallejo quedan citados con base en la edición: Ferrarri, Américo (Ed) (1988). *César Vallejo. Obra poética*. Colombia: Colección Archivos.

cercana a los verdaderos intentos del poeta trujillano. En un artículo titulado *Más allá de la Vanguardia: la dialéctica y la teoría estética de César Vallejo* Greo Dawes (2006) indica que

a mi manera de ver, su creciente compromiso con la revolución rusa y más tarde con la "revolución española" lo encamina hacia un realismo dialéctico en su obra. La negación de Vallejo a la vanguardia ocurre en un proceso que dura muchos años y se vincula estrechamente con su adhesión al marxismo. Mientras más se compromete Vallejo con el comunismo, más abandona los principios de vanguardismo artístico (p.68)

Esta tesis dista bastante de lo que nosotros consideramos como distancia de la poesía de Vallejo con respecto a la Vanguardia. Se ha cambiado, básicamente, una etiqueta por otra aún más errada que la que en comienzo se le impone a la obra del peruano. Por otra parte, considera que la obra de Vallejo es una fragmentación que en distintos periodos se manifiesta como una parte aislada sin obedecer a un propósito común:

Con los años el énfasis en la libertad del poeta único que se distingue de las masas, el hermetismo de su lenguaje poético, y la espontaneidad de su método político desaparecen ante la consciencia estética y política de Vallejo, que se somete a una crítica severa.” [] y que finalmente propician un resultado final que desemboca en el realismo al que según el autor, llega la obra poética de Vallejo: “De una suerte de modernismo inicial pasa a un vanguardismo autocrítico, lo que llamaría su "vanguardismo antivanguardista (p. 68).

Lo cierto es que esta mezcla de etiquetas que terminan ahogando la percepción que el mismo poeta tenía sobre el quehacer poético, nos indican no tanto los prejuicios con que se ha abordado su obra poética sino más bien lo difícil de su comprensión en la medida en que la interpretación de su obra, por ser ella misma un campo abierto y novedoso, reúsa ser fijada en un movimiento. Pero más aún, la obra poética de Vallejo reclama una categoría distinta que en nuestro caso hemos denominado en términos de su fundamento poético: el lenguaje como ausencia de morada.

En adelante, el autor concentra sus esfuerzos en establecer una relación de Vallejo con las ideologías marxistas y con posturas revolucionarias, no tanto en el campo de la experimentación con el lenguaje sino más bien en el campo de batalla, del fusil, ajeno a una creación auténtica como la que enseña a interpretar de la obra de Vallejo. Creación auténtica que en ningún momento excluye las revoluciones sociales, pues al contrario estaríamos cayendo en una falacia. Lo cierto es que la obra de Vallejo es un todo, un proceso que pese a que en momentos se refiera a eventos sociales como la Guerra Civil española o al mismo pasado indígena de su pueblo nataldecimos que el horizonte de creación poética trasciende la referencialidad social y se encamina siempre hacia una creación auténtica en la que el lenguaje, motivado por la desacomodación del ser en el mundo, es siempre el punto central de la creación poética.

Otros, en cambio se preguntaron ¿cómo llega un provinciano a ser vanguardista? (Siebenmann, 1989, p. 33), como si acaso, en principio, el hecho de ser originario de un ambiente rural impidiera desarrollar la sensibilidad en un periodo como el vanguardista dominado por las influencias de la ciudad, por las grandes transformaciones urbanas y sociales. Sin embargo, en este aspecto encontramos un punto importante que desarrollaremos páginas adelante. Es que la misma vida de Vallejo estuvo marcada desde sus inicios por una mezcla de herencias culturales y lingüísticas con características propias que se vieron confrontadas entre sí: la ciudad y el campo con sus particularidades de uso del lenguaje que determinaron el hacer poético de Vallejo. Lo que apreciaremos más adelante como la tensión entre oralidad y escritura.

En otro sentido, el mismo autor afirma que “Nos hallamos ante una poética de liberación, por ende de vanguardia, pero no ubicable en un parámetro histórico-literario”. (p. 37). Porque en verdad y sobre todo, la renovación estética que propone la obra de Vallejo, centrada en el

lenguaje, no se determina por una tendencia a algún “ismo” ni por una proclama que pueda vincularlo a una de las modas vanguardistas; pues lo suyo tuvo que ver con una propuesta que partía de sus preocupaciones más sinceras y vitales y que por ende le impidieron declararse surrealista, dadaísta, futuristas, etc; pese a que de alguna manera se vieron representados algunos elementos centrales de varios ismos en su obra.

Sin embargo, la obra de Vallejo, y él mismo en sus escritos críticos y en sus obras epistolares, manifiesta una proclamación de la libertad en un sentido romántico si se quiere. Como indica el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (1989):

Por paradójico que parezca, la "grandeza" estético-literaria de Cesar Vallejo consiste precisamente en haber puesto en tela de juicio los fundamentos- teóricamente precarios - del "sistema" literario vigente, entonces y aún hoy, incluyendo en ese cuestionamiento también el concepto de "grandeza" estético-literario” (p. 49).

Estos cuestionamientos que en efecto están presentes no sólo en los artículos de Vallejo sino además en toda su obra poética de una manera sugerente, tienen que ver sobre todo con las etiquetas literarias que el mismo Vallejo reevaluaba como ya lo hemos visto. Lo imperativo no será, entonces, hacer una clasificación formal o hacer esfuerzos por ubicarlo históricamente en algún movimiento o periodo literario, pues su obra rebasa el tiempo en que surge y representa no a un movimiento, tendencia, periodo o moda literaria, sino al mismo sentir de Vallejo que desborda los límites de las clasificaciones y procura una poesía libre, en el sentido más amplio que se pueda pensar. Libre como el mismo Vallejo decía en una carta escrita en 1922 (año en que se publica *Trilce*) a su amigo Antenor Orrego: "Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser

libre! Si no he de ser libre, no lo seré jamás”. Este es el poeta que a nuestro juicio representa la novedad expresada no sólo en *Trilce* sino en todo su proceso poético.

Ahora bien, muchas serían las referencias que atendiendo a las *Historias literarias* tendríamos que hacer, pero las evitamos para no repetir que Vallejo no se ciñe a una etiqueta vanguardista. En cambio, nos parece de suma importancia, por ser distinto, lo que el crítico e historiador peruano José Miguel Oviedo (2001) ha mencionado sobre la obra de Vallejo. Según Oviedo, Vallejo es un escritor que refleja su vida en la poesía y ésta a su vez trasforma su vida: “Su frente de batalla será el lenguaje, cuyas barreras lógicas y normativas quiere destruir para recomponer un nuevo mundo posible quizá más a su medida” (p. 329). Lo cual implicaba buscar una expresión poética que se podría llamar vallejana, una “dicción torturada, con balbuceos y expresiones cuyo sentido y sintaxis han sido forzados” y que ubican a nuestro poeta “en la zona donde germinaban los cambios más profundos y trascendentales de nuestra poesía” (p. 326). Cambios estos que parten de un trabajo hondamente anclado en el lenguaje poético y que hacen que el peruano “exceda y ahonde” la Vanguardia.

Cercana a esta postura histórico – crítica de Oviedo, están las reflexiones filosóficas de Gianni Vattimo (1993) quien en su libro *Poesía y ontología* indica que “las poéticas de nuestro siglo llegan a construir ellas mismas un problema estético; se revelan como verdaderas y estrictas tomas de posición filosófica sobre el arte que requieren una lectura y una valoración filosófica” (p. 48). Lo que se buscaba, según Vattimo, era

“determinar de forma original (y en contraste con una tradición sentida como extraña) el significado del arte frente a las demás actividades humanas, la posición del artista en el mundo y el modo de acercarse a la obra por parte del espectador o lector” (p. 48).

En tal sentido, las poéticas del siglo XX no son, como comúnmente se piensa, la declaración de la muerte del arte sino “un modo a través del cual el arte ha buscado y busca defenderse de esa muerte” (51). De acuerdo a esto, si retornamos la mirada hacia la obra de Vallejo es notorio el hecho de que el ser se afirma, como acto de declaración vital, desde una postura pesimista en la que se niega, incluso el mismo ser; pero en cuya negación están presentes sus múltiples posibilidades de realización, en los distintos tiempos en los que el ser se nombra y a la vez se busca a sí mismo.

En el bellissimo y desgarrador poema sin fechar, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, el encuentro del poeta consigo mismo se prolonga en un tiempo de predicción en el cual se ve desde un futuro fatal. La experiencia vital está animada por la espera que suscita la visión de sí mismo; pero esa visión sigue siendo desgarradora. Vallejo *sabe* de ese otro ser como si en este sentido, el tiempo presente fuera el tiempo de todos los tiempos en el que se padece lo seguro, la muerte:

Me moriré en París con aguacero,
 un día del cual tengo ya el recuerdo.
 Me moriré en París-y no me corro-
 talvez un jueves, como es hoy, de otoño.
 [Poemas póstumos, p. 339]

Confluyen todos los tiempos en el ser. El momento de su muerte (“Me moriré”), del cual ya tiene la certeza previa (“del cual tengo ya el recuerdo”) de que su destino es ineludible, que está escrito como lo estuvo el de Cristo. Así mismo, “talvez un jueves, como es hoy, de otoño”

Vallejo abandonaría las *continuas sucesiones de difunto*² que era su vida pues el ser, en su plenitud, es una multiplicidad de tiempos en los que confluyen la multiplicidad de la existencia.

Uno es el César Vallejo que escribe y que en este momento del hacer poético, más que nunca, se tiene a sí mismo como horizonte y centro: "...jamás como hoy, me he vuelto, / con todo mi camino, a verme solo" y otro César Vallejo es quien muere en ese instante ausente que desde el presente de la enunciación se afirma: "César Vallejo ha muerto". Es este el modo en que, aquejado por la vida, el poeta busca dar respuesta a su propia situación en el mundo. Esta situación es motivada por el desajuste entre el mundo y el lenguaje, propiciada por el desgarramiento de la modernidad, momento en que el sujeto sufre una fragmentación pues se siente ajeno de su mundo porque el lenguaje le resulta hostil y desconocido.³

Específicamente sobre esta relación a la que el sujeto se enfrenta con su entorno y la manera en que éste afecta su poesía, José Cerna Bazán (1995) toca un tema fundamental: "la constitución del sujeto en el proceso de sus identificaciones con las instancias de sentido en su cultura" (p. 14). Cerna Bazán se pregunta cómo Vallejo pudo crear obras tan modernas en un ambiente tan poco moderno como el Perú de principios del siglo XX, si apenas Perú continuaba hundida en la feudalidad. (p. 15). Idea que puede ser asimilada de la siguiente manera: el desajuste entre modernización, modernidad y modernismo en el Perú de comienzos del XX, provoca un desajuste del sujeto con su entorno ya que no sólo en su poesía se logra notar una referencialidad

² Ver soneto "¡Ah de la vida!", de Francisco Quevedo.

³ Esta fragmentación del sujeto también se puede explicar a partir de los postulados de Martin Heidegger (1996), por ejemplo en su texto *¿Y para qué poetas?*: "En la era de la noche del mundo hay que experimentar y expresar el abismo del mundo. Pero para eso es necesario que algunos alcancen dicho abismo" (p. 242). Estos que alcanzan el abismo son los poetas, los llamados a señalar el camino del cambio a sus hermanos mortales en la era conflictiva de la modernidad, en los tiempos de penuria como lo expresan los versos de Hölderlin.

a la vida indígena o proletaria sino que el mismo Vallejo hizo parte de reflexiones y luchas sociales.

La historia, entonces, se entiende como configuradora del sujeto poético. Una historia que referenció a

una sociedad formalmente democrática y con desordenados elementos de modernización, la carencia de trabajo o la inseguridad laboral y, como consecuencia de la política sobreexplotadora de la oligarquía, las condiciones laborales inapropiadas de trabajo, así, como la propia inestabilidad de la garantía de propiedad, eran características circunstanciales y definitorias de la vida económica y social. (p. 29)

Se comprende que la aparatosa modernidad peruana fue una maximización del Feudalismo. Las oligarquías explotaban a los campesinos e indígenas, estos eran excluidos de la organización social democrática donde sólo resultaban como parte de la trama dinámica explotadora de la oligarquía. Lo que nos propone las siguientes preguntas: en esta sociedad de terratenientes, de explotados y explotadores ¿cómo puede ser indiferente el poeta? ¿Cómo el contexto participa en la configuración de un espacio particular de enunciación poética? Es así como en el intento de juzgar o asimilar estos procesos históricos se hace necesario que “el individuo afanado en insertarse en nuevas formas de vida social debe ir a contracorriente de estas incongruencias, evadir, saltar o incluso romper las barreras que encuentra”. (p. 33). La relación, entonces, del sujeto (Vallejo) con su contexto está dada por construcciones simbólicas y discursivas extraídas de su ámbito original y que no son sino las marcas del sentido común popular de la cultura campesina y pueblerina, tanto indígena como mestizo – indígena [...] y las concepciones y categorías de las corrientes culturales occidentales... (p. 51).

Pues según Cerna Bazán, dado que el sujeto nace en orfandad torna la mirada hacia sus semejantes europeos.

Lo que desaparece en el juicio de Bazán es que, si bien la orfandad que siente Vallejo parte de un conflicto con la historia, con la realidad peruana, la mirada hacia occidente no tiene la finalidad de asimilar sus categorías y concepciones sino para reconocerse, también, huérfano de esta tradición. De ahí que la tradición literaria se transforme en un acto desmitificador del

lenguaje, en una subversión poética de la que nos da cuenta el revolucionario libro de *Trilce* en el que por ejemplo, las letras, las palabras, pierden su valor nominal y convencional y se da paso a una expresión que raya con el balbuceo y el énfasis en el significante:

999 calorías
 Rumbbb....Trrraprrrr rrach... chaz
 Serpentina **u** del bizcochero
 enjifarada al tímpano.
 (*Trilce*, XXXII, p. 206)

En términos de Bazán, la relación entre el enunciador y el enunciado parte de que Vallejo

turbado por la sensación de que el mundo se mueve en acabamiento y asediado por las intrusiones de un orden que sin cesar le está recordando su condición precaria, en su postración quiere articular un diálogo en el cual pueda afirmar algún sentido propio. (p. 250).

Así lo sabemos cuando Vallejo nos habla de la insuficiencia del lenguaje “*quiero escribir pero me sale espuma*” y todo este acto de enunciación lleva a la pérdida, al reconocimiento de lo limitado de las posibilidades de expresarlo todo. El poeta se encuentra con “la insoslayable realidad de un perpetuo movimiento de pérdida” (p. 250) y aunque reconozca en las palabras la posibilidad de la palabra, también ve en esta la tendencia a la negación:

¡Y si después de tantas palabras,
 no sobrevive la palabra!
 ¡Si después de las alas de los pájaros,
 no sobrevive el pájaro parado!
 ¡Más valdría, en verdad,
 que se lo coman todo y acabemos!
 (*Poemas póstumos*, “Y si después de tantas palabras”, p. 352.)

Así, la palabra inserta en una tradición de muchas palabras, de la cual seguramente el poeta reclama un modo distinto en que esta se presente en la escena de la vida, también da lugar para el descreimiento, producto no sólo de las circunstancias sociales que rodearon a Vallejo en el entonces proyecto de un Perú moderno pero sumido en el atraso y en la desigualdad social, sino también de su propia situación como poeta inserto en una idea clara de renovación y revaloración poética. Por esta razón, es entendible que a pesar de reconocer que hay “tantas palabras” sea posible pensar en el peligro al que está expuesta la palabra.

Este peligro que representa la palabra implica a la vez una oportunidad para hacer nuevo lo viejo, para fundar un lenguaje poético auténtico pero también, y sobre todo, para que el sujeto enunciativo se recree, pues como lo indica Bazán “el texto es sobre todo un acto de producción enunciativa en el que el sujeto mismo se crea...” (p. 251). Por lo cual, el sujeto que enuncia está vinculado con lo enunciado, no solo por el acto mismo de enunciar; sino por el hecho de ser el enunciativo y a la vez lo enunciado, dado que su vínculo con el factor social determina su modo de ver, percibir y pensar ese entorno. En últimas, hay una toma de posición frente a la palabra que enuncia (la tradición, el lenguaje insuficiente) y frente al contenido enunciado (las realidades sociales) y frente a sí mismo. En ese sentido, leemos en el poema anteriormente referenciado

¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,
no ya de eternidad,
sino de esas cosas sencillas, como estar
en la casa o ponerse a cavilar

Se trata, entonces, de un poeta que además de reflexionar sobre su hacer poético y por ende sobre su lugar en la tradición y su posición poética frente a esta misma, además de esto, decimos, el sujeto que enuncia un conflicto con las palabras, es enunciado a la vez en la medida en que él

mismo está inserto en el mundo, se reconoce en la finitud de su condición humana y en las posibilidades que supone para la historia “no ya de eternidad” como puede presentarse en la poesía (aunque en este mismo sentido Vallejo se presentó como un ser perecedero constantemente), sino además como un sujeto inserto en los conflictos del mundo y, por eso mismo, cercano a las preocupaciones poéticas que podemos reconocer en su obra. Sucumbir, no tanto en lo etéreo que puede ser la poesía, sino en las cosas sencillas y cercanas a la cotidianidad es, también, reconocer la precariedad del sujeto ante su entorno y ante sí mismo en la construcción poética.

Es, como lo veremos más adelante, la medida del poeta con los celestes pero a la vez la medida del hombre con lo mundano de su existencia,

¡Y si luego encontramos,
de buenas a primeras, que vivimos,
a juzgar por la altura de los astros,
por el peine y las manchas del pañuelo!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo, desde luego!

Y sin embargo ese es el destino del hombre - poeta quien se reconoce en su condición finita, inmerso en el mundo y en disputa con lo divino; imbuido en las cosas simples pero también aquejado por una crisis existencial que lo hace pensarse desde la duda, desde el dolor causado por su mortal condición natural. Así, la palabra acalla y el dolor habla, como lo expresan los versos finales del poema:

Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena

y también en el otro, mucha pena
 y en los dos, cuando miran, mucha pena...
 Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!

Sobre este aspecto de las realidades sociales enunciadas y por ende de la situación del poeta en esas mismas realidades se centró la crítica contemporánea a su producción poética. Si bien se reconoció un aspecto importante en su poesía y que acá será tratado de alguna manera: el mestizaje⁴; se limitó, por otra parte, su obra poética a un aspecto localista como un abanderado de una estirpe y de una literatura específica y representativa del sentir peruano. Entre los críticos que inauguran esta postura está José Carlos Mariátegui (1979), para quien el libro *Los heraldos negros* representa el orto de una nueva poesía en Perú (p. 280). Con el poema inaugural del libro, titulado de la misma manera, se iniciaría la poesía peruana en el sentido indígena. Nos dice Mariátegui que “Vallejo fue el poeta de una estirpe de una raza en quien se encontró por vez primera el sentimiento indígena virginalmente expresado” (p. 280) y cuyos rasgos característicos fueron el pesimismo y la nostalgia (p. 284).

Habría que entender que el contexto desde el cual escribe Mariátegui está marcado por una fuerte lucha por los valores y derechos indígenas que por supuesto no fueron ajenos a Vallejo. Mariátegui es, como lo menciona José Miguel Oviedo, uno de los iniciadores de la literatura indigenista y por ende su lugar de enunciación va a ser el de la lucha social. Por tal razón, sus aportes sobre la obra poética de Vallejo no traspasan dicha frontera social. En lo respectivo a nuestra postura creemos que la nostalgia no es un sentimiento exclusivamente indígena; sino que más bien Vallejo le da voz en sus poemas al sentimiento indígena y lo nostálgico es el modo en

⁴ Nos referimos al mestizaje no desde una visión antropológica sino desde la perspectiva de un lenguaje poético en el que se entrecruzan la escritura y la oralidad, como lo indicaremos más adelante con el profesor Fabio Jurado.

que aparece el indio, el huaco, el templo del sol sumido en la derrota del colono, las nostalgias imperiales; pero a través de la nostalgia propia del poeta cobra vida el pasado indígena y en la palabra se encuentra con la vida y en el presente se expresa su lejanía. Así lo podemos ver, por ejemplo, en la sección “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros*. La evocación del imperio inca es motivada no solo por la imaginaria poética sino por el mismo contexto espacial que rodeó al poeta. Así en la primera parte del poema “Nostalgias imperiales”, el recuerdo del imperio, que después será un motivo para expresar la misma lejanía del poeta, es suscitado por los paisajes cercanos a Trujillo, las tierras de Mansiche:

En los paisajes de Mansiche labra
 imperiales nostalgias el crepúsculo;
 y lábrase la raza en mi palabra,
 como estrella de sangre a flor de músculo.
 (p.54)

Y a su vez, ese espacio cercano al poeta mediante el cual se da lugar para el recuerdo del Imperio, es el motivo que nos revela de qué forma esa misma raza es forjada por el evento poético, por la palabra que es entonces ella misma una raza y por ende una misma nostalgia que surge del sentir del antiguo imperio. La grama mustia se confunde con el sentir del poeta,

La Grama mustia, recogida, escueta
 ahoga no sé qué protesta ignota:
 parece el alma exhausta de un poeta,
 arredrada en un gesto de derrota.

Vallejo ubica su alma de poeta en el mismo sentido de la evocación del antiguo Imperio. Se diría que el sentir de la raza es el mismo sentir del poeta, pero sobre todo, que es la palabra la que

en el momento de mencionar su mundo, y el mundo del pasado, participa del silencio que ha dejado la protesta ignota y que también queda sugerido en el gesto de derrota del poeta.

Por otra parte, Mariátegui acierta al sugerir el mestizaje en la poesía de Vallejo. Sin embargo deja de lado que dicho mestizaje no es producto de un compromiso exclusivamente social, sino más bien, el compromiso de Vallejo se centra en la palabra que hace que se mezclen en su poesía la oralidad y la escritura. Este aspecto linda con nuestra tesis central ya que al ser la poesía un espacio en el que se da lugar a distintos modos de expresión, como la escritura y las marcas orales, se genera una tensión que dará lugar a su vez a la indagación por un lenguaje poético auténtico, meztizo. En el poema IX de *Trilce* se aprecia este aspecto:

Vusco volvvver de golpe el golpe.
 Sus dos hojas anchas, su válvula
 que se abre en succulenta recepción
 de multiplicando a multiplicador,
 su condición excelente para el placer,
 todo avía verdad.

Busco volvver de golpe el golpe,
 A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
 a treintidós cables y sus múltiples,
 se arrequantan pelo por pelo
 soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
Y no vivo entonces ausencia,
 ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.
 No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
 de egoísmo y de aquel ludir mortal
 de sábana,
 desde que la mujer esta
 ¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
 Y el hembra es el alma mía.

(p. 178)

El poema puede ser leído como un poema erótico si atendemos al “toroso Vaveo”, al “ludir mortal de sábanas”, y la alusión final del alma de la ausente. Pero más allá de encontrar el sentido de los versos, nos sentimos llamados a preguntarnos por el “Vusco” y “busco” por el “volvver” y el “bolber”. No es esto un capricho tipográfico del poeta ni un mero juego de grafemas que se alteran con la intención de generar una impresionante visión de la subversión lingüística a la que sin duda atiende el poeta; es esta grafía una representación del mundo manifiesto de forma mestiza en la poesía. Decimos mestizaje en cuanto que la representación normativamente bien escrita (volver) choca con las otras formas de volver: volvvver, volvver y finalmente bolver. Nos referimos a las formas de decir *volver* no en el sentido en que tienen su representación escrita, sino más bien a las maneras en que en el habla cotidiana se pronuncia dicha acción.

En este poema de Vallejo la oralidad incursiona para generar un campo de tensión con la escritura. Así, la forma convencional corre parejas con el uso práctico y oral de la lengua. Cada letra dispuesta de manera distinta en esta palabra que va, podríamos decir, de “multiplicando a multiplicador”, es una parte del mundo del que surge para hacer mella en el lenguaje, para descentralizar las formas convencionales, para que presenciemos la comunión aplazada entre el mundo y el lenguaje. En últimas, los giros sociolectales afectan al poema porque es el hombre quien siente su mundo y su mundo es lenguaje.

El *treintidós*, que no es *treinta y dos*, parece recoger las voces de las formas coloquiales de la palabra. La humanidad, desde el indígena hasta el obrero, tiene voz en sus poemas; pero no una voz fingida por la creación poética sino una voz auténtica que representa su oralidad en choque con la normatividad. Lo auténtico en este poema es el mestizaje entre el mundo oral y el mundo escrito de la palabra; pero salvo este evento, hay un mundo ausente que reclama el

ser: a eso le llamamos morada. Está ausente esta morada para el ser porque el sincretismo entre la modernidad y el sentimiento y la forma de vida indígena conducen a un extravío de la palabra que exprese al ser en la plenitud de su unión armónica con el entorno. Cercano a lo anterior, encontramos el breve pero importante estudio del profesor Fabio Jurado (1996) para quien

Subvertir el lenguaje y el estilo predominante en la poesía hispanoamericana, en aras con una expresión más acorde con la mismidad latinoamericana, constituirá, en efecto, la preocupación fundamental del autor de *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas póstumos* y *España, aparta de mí este cáliz*. (p. 29).

Sobre esto tendríamos que decir que en efecto la poesía de Vallejo representa una subversión en contra, incluso, de la misma Vanguardia; sin embargo, pensar que dicho esfuerzo se concentró en una búsqueda de la mismidad cultural latinoamericana, sería darle un sentido nuevamente reduccionista y poco subversivo a su obra. Ésta no estaría sujeta a una expresión sincera y vital que el mismo Vallejo reclamó para la poesía, sino a la mera referencialidad del mundo externo sin tener en cuenta las búsquedas personales del poeta. Sin embargo, es innegable que la obra de Vallejo participó de su mundo externo y que muchos son los poemas que desde *Los Heraldos negros*, cuando la voz del indígena parece hablar, hasta los *Poemas Póstumos* (“España aparta de mí este cáliz”) donde el poeta siente los estragos de la Guerra Civil española como si fueran padecidos por él mismo; pero tanto el indígena de los *Heraldos negros* como el hombre que padece la muerte en *España aparta de mí este cáliz*, están antecedidos por una particular preocupación estética de Vallejo, en la que el mundo se nombra porque hace parte inseparable de su verdadera búsqueda: el lenguaje auténtico para dar respuesta a la reconciliación entre el ser y su mundo. Es por eso que aparecen la voz del indígena y el mundo incaico que nos hablan del pasado, el cadáver que se muere⁵ y sigue muriendo; pero todo esto se da como consecuencia de un sentir de Vallejo que representa el sentir del mundo que lo rodea en esa suma de fracasos que es la morada para el ser.

⁵ Ver, por ejemplo, el poema *Sermón de la muerte*

En cambio, compartimos lo que líneas más adelante nos indica Jurado Valencia: “una poesía más auténtica, una poesía que, como lo logrará plenamente en *Trilce*, habrá de revelar la crisis de identidad con el mismo lenguaje...” (p. 32). Pues en este punto en el que la crisis de identidad está relacionada con el lenguaje es en el que surge la ruptura de la triada Ser-Lenguaje – Mundo y es lo que lleva a la formulación de una poesía auténtica en tanto revela esta herida en el lenguaje y la desacomodación del sujeto (no sólo poético) con su mundo que es característico de los tiempos modernos. En este sentido es determinante la siguiente apreciación de Jurado: A este proceso de transgresiones lingüísticas, corresponderá en consecuencia, una puesta en crisis de los valores socioculturales que ese mismo sistema de lengua instaura, pues transgredir la lengua es mostrar el grado de desadaptabilidad con ella y con su entorno. (p. 40)

De este proceso de escisión entre el lenguaje y el mundo participa la poesía de Vallejo. No sólo se trata de un ejercicio poético en el que se experimenta solo mediante las posibilidades de la palabra, sino que más bien es el mundo el que se muestra en su contradicción, en su desaparición en el poema. Por eso, la representación poética muestra al mundo en tales condiciones de crisis. Es decir, a través de una palabra mestiza, que oscila entre la oralidad y la escritura, se revela la desacomodación del poeta en el mundo y por tanto con el lenguaje.

En efecto comprobamos que “los giros sociolectales, propios del lenguaje cotidiano, están emergiendo constantemente para nombrar sin fingimientos esos vacíos y sentimientos de abandono que acompañan al yo poético enunciador”. (Jurado, p. 34). Esto está de acuerdo con la atmósfera de aplazamiento que surge de la poesía de Vallejo en la que la palabra, en el caso de *Trilce*, por ser construcción auténtica, se acerca a los límites del silencio. Uno de los medios que propician esta espera es la oscilación entre la oralidad y la escritura ya que el sujeto no encuentra un asidero en el lenguaje en el cual pueda expresar la plenitud de su existencia y de su experiencia con el lenguaje. Abundan en su poesía expresiones casi coloquiales; pero no solo expresiones sino también escenas de la cotidianidad que poco a poco, por el arte de la palabra,

van adquiriendo un significado intraducible en el sentido en que son desacomodadas semántica y sintácticamente y llevadas a los límites del silencio. Estos versos lo muestran así:

Rechinan dos carretas contra los martillos
 hasta los lagrimales trifurcas,
 cuando nunca las hicimos nada.
 A aquella otra sí, desamada,
 amargurada bajo túnel campero
 por lo uno, y sobre duras álgidas
 pruebas espiritivas.
 (*Trilce*, IV, p. 173)

Las carretas que rechinan evocan un ambiente rural, que por supuesto no fue ajeno ni a la vida ni a la poesía de Vallejo. Además esas carretas se personifican y sufren estados anímicos que se expresan de una forma coloquial, por ejemplo, en la “amargurada” que tienen las carretas debido a la persistente búsqueda sin alcanzar la unidad y a la constante ausencia en la poesía de Vallejo. En este sentido, esta escena, más cercana a la cotidianidad que a la imaginación, pasa de su simpleza y sencillez a la extrañeza que suscita su paso por las palabras del poeta. Es decir, que nos encontramos frente a una poesía por cuyas lindes susurra el lenguaje como una lucha con el silencio.

En este tiempo del poema, en el que las carretas rechinan, la inclusión de la oralidad que irrumpe en la escritura poética, sigue mediada por la nostalgia de la madre y la orfandad que persiste y acrecienta el sentimiento de desamparo en el lenguaje. Así lo podemos ver en la segunda estrofa del mismo poema IV:

Tendime en son de tercera parte,
 mas la tarde –qué la bamos a hhazer-
 se anilla en mi cabeza, furiosamente

a no querer dosificarse en madre. Son
 los anillos.
 Son los nupciales trópicos ya tascados.
 El alejarse, mejor que todo,
 rompe a Crisol

Las alteraciones grafemáticas, como ya lo hemos podido ver en el poema IX de *Trilce*, están allí para representar la forma coloquial de la palabra. Este “bamos a hhazer” expresado como resignación es la arista de esa tarde que no se “dosifica en madre”. Es decir que la aceptación de la ausencia antecede a la posibilidad de esa dosificación de la madre, propiciando la tensión entre la presencia de esa tarde – madre y el sujeto (“se anilla en mi cabeza”) que culmina en el quebranto de la comunión, en “los nupciales trópicos ya tascados”. De esta tensión, producto del mestizaje entre la oralidad y la escritura, sucede que la poesía se acerca a los límites del silencio:

Aquel no haber descolorado
 por nada. Lado al lado al destino llora
 y llora. Toda la canción
 cuadrada en tres silencios.

Los tres silencios son los que irrumpen (tres) en los nupciales trópicos. Entonces, entre la oralidad y la escritura, entre esas dos carretas que dan apertura al primer verso, existe un silencio que impide su comunión. Lo fecundo de la palabra, como el “Calor” y el “Ovario” con los que termina este poema, son fecundidad muerta, engendros del silencio:

Calor. Ovario. Casi transparencia.
 Hace llorado todo. Hace entero velado
 en plena izquierda.

Nos hallamos así, frente a un tiempo remoto en el que quedan aplazadas las nupcias. Así,

caemos en la profunda orfandad, en el desamparo de la palabra suscitada por la tensión entre oralidad y escritura, es decir, entre la cotidianidad del mundo y el lenguaje poético.

Ahora bien, en *Los heraldos negros*, el tiempo remoto se actualiza en el tiempo del poema. No sólo por el acto de ser enunciado sino porque ese tiempo vive en el poema con voz propia. Casi que el tono narrativo interviene directamente en los versos y una vez más encontramos el mestizaje del que hemos hablado. La nostalgia es la tinta y el sello que se imprime en cada verso. Por ejemplo, en poemas como “A mi hermano Miguel”, hallamos a un hermano y una madre ausente; o en “Huaco” a un templo indígena sobrepasado por el templo cristiano. Entonces, no son sólo las expresiones sociolectales las que infunden tensión en el poema sino que además entrecruzan el pasado y el presente.

Las imágenes que ofrece, por ejemplo, el poema “A mi hermano Miguel” evocan una situación cotidiana como el juego de las escondidas. *El poyo, el zaguán y los corredores* de la casa presentan un ambiente cotidiano en el que ocurre el llamado al hermano, pero sobre todo es la voz de la madre la que enseña una incursión del habla cotidiana en el poema: “Pero, hijos...”. Por momentos el poema parece más un diálogo entre los dos hermanos, llamados por la madre “Oye, hermano, no tardes / en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá” lo cual sugiere que este tono conversacional está dado para ilustrar el grado en que la lengua poética y la lengua cotidiana se alternan. De este modo, las remembranzas de los juegos infantiles y del hermano nos enseñan la orfandad que el poeta siente: sólo en el mundo, solo su pasado, el tiempo del poeta es el del abandono y el de la búsqueda. Sentirse ausente de la madre y del hermano no sólo determina una soledad familiar sino que traza el camino para el prolongado sentimiento de ausencia que afecta directamente el lenguaje poético.

En el sentido en que caracterizamos la afectación que sufre el lenguaje poético en la obra de César Vallejo y la forma en que esto le hace un lugar distinto en la tradición literaria, encontramos en el ya clásico libro de Hugo Friedrich (1959) *Estructura de la lírica moderna* algunos aspectos que a nuestro parecer podemos ver reflejados en la obra poética de Vallejo y que lindan con algunos de los rasgos novedosos que hacen de su poesía un evento aparte en la época de las renovaciones estéticas vanguardistas y un espacio de tensión poética de la que hemos hablado anteriormente.

Entre esos aspectos debemos señalar la función que representa el lector en dicha novedad, pues así como la poesía sufre una reestructuración, también el lector se siente llamado a reacondicionar su modo de interpretar. Esto es que, en el momento en que el lector se acerca a la obra experimenta una sensación esencial del arte moderno:

Su oscuridad le fascina en el mismo grado que le aturde, y la magia de sus palabras y su aura de misterio le subyugan aunque no acierte a comprenderlas. Podemos dar a esta coincidencia del hechizo con la ininteligibilidad el nombre de disonancia, pues de ella resulta una *tensión*⁶ que se acerca mucho más a la inquietud que al reposo. Ahora bien, esta tensión disonante es uno de los objetivos del arte moderno (p. 14)

Disonancia y tensión que encontramos en muchos de los poemas de Vallejo. El lector experimenta una tensión poética que obliga a que se desestabilice su forma de leer, a que el lenguaje también resulte una fuga para él. Como muestra de lo anterior podemos revisar el poema que da apertura a *Los heraldos negros* y que se titula de la misma manera:

⁶ Las cursivas son más.

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!

Son pocos; pero son... abren zanjas oscuras
 en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
 Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
 o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

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.

Y el hombre... ¡Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
 cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
 vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
 se empoza, como charco de culpa, en la mirada.
 Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
 (p. 20)

Tenemos un sujeto que se desvanece en el mismo acto de enunciar y que está ausente como su búsqueda al hacerlo a través del lenguaje. El sujeto que enuncia es un *yo* transfigurado en un *nosotros*. Ese *yo no sé*, determinante en la incertidumbre característica del poema, choca con este *nos manda la muerte* para crear un espacio de tensión entre la misma manera de enunciar. El poema empieza con un *yo* que enuncia su falta de conocimiento frente a los golpes de la vida: “hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!” Y en la medida en que trata de dar respuesta a esto, pueden ser *tal vez* “bárbaros atilas” o “los heraldos negros que *nos* manda la muerte”. Ya en la penúltima estrofa, la figura poética no es un *yo* o un *nosotros* sino el *hombre*. Es todo hombre, no sólo Vallejo, quien está en la búsqueda de respuestas, quien no tiene un asidero⁷ para habitar,

⁷Asidero como *morada* en el sentido en que Heidegger señala la relación entre ser y lenguaje. Ver el artículo *Poéticamente habita el hombre*. En: Martin Heidegger (1994), Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal.

quien se encuentra huérfano (como ser social y como ser individual), en últimas como ser histórico en el lenguaje.

Tampoco hay certeza en lo enunciado y por eso, aunque *hay golpes en la vida tan fuertes* seguidamente se afirma que *no se sabe*. No se trata de un juego de retórica, más bien es la manera en que Vallejo mantiene la tensión entre el ser y el no ser, entre el lenguaje y el silencio, entre la existencia y la muerte.

La tensión y la disonancia del poema moderno que destaca Friedrich se refleja también en otro aspecto: la obscuridad. A esta obscuridad debe acostumbrarse el lector, a encontrar que

ciertas formas muy sencillas de expresión concurren con la complicación de lo expresado, la rotundidad del lenguaje con la oscuridad del contenido, la precisión con la absurdidad, la futilidad de los motivos con el más arrebatado movimiento estilístico. En parte, se trata de tensiones formales... (p. 15).

Este sincretismo de lenguajes, estas formas sencillas y lo complicado de lo expresado, se notan en la obra poética de Vallejo. Los términos casi producto de la oralidad se complejizan en su poesía hasta adquirir una resignificación y al lector no le queda sino, como lo dice Friedrich, “acostumbrar sus ojos a la oscuridad que envuelve a la lírica moderna”. (p. 15).

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

(p. 219)

Así dice la última de las tres estrofas del poema XLI de *Trilce*. En estos versos no sólo podemos hallar referencias a la misma vida de Vallejo, sobre todo a esa faceta de su vida en la que se vio encarcelado y de donde surgió, en muchos sentidos, la invención de su poemario más incomprendido; sino que además, y sobre todo, queremos destacar la manera en que el poema pasa de un lenguaje que aún podemos llamar característico de la escritura a la significación sonora de una acción con la que se da término al poema. El *tas con tas*, tres versos distintos, solos en la forma del poema pero rodeados por una oralidad en la que el poeta ha hallado la manera de decir lo que acalla la palabra. Decimos oralidad no en el sentido en que sea los esfuerzos fonéticos emitidos por una persona sino en el sentido en que al lenguaje poético lo ha suplido un esfuerzo de significación producto del silencio al que conduce la escasez de la palabra y a cuya ausencia el poeta responde con los sonidos que dejan el *golpe con golpe*.

La oscuridad del poema, si es que acaso pueda ser oscura una poesía que conduce a campos abiertos de interpretación, no se da siempre en el momento en que el poema se ve afectado por grafemas de difícil comprensión sino también en ese instante en que las significaciones son suplidas por los significantes, como vimos anteriormente.

El poeta, por otra parte, “no participa de su poema como individuo privado, sino como inteligencia que crea poesía, como operador de la lengua” (p. 16). Es decir, el poema es el acto en el que ocurre la despersonificación romántica, es el espacio de enunciación donde se rompe la relación entre sujeto y objeto. En este sentido, notamos que Vallejo enuncia lo ausente, reclama la presencia de las palabras para acudir en ayuda de su sentido de decir, se debate él mismo entre

el ser y el no ser, ve el mundo de la misma manera: como una tensión entre la existencia y la muerte, entre la palabra y el silencio.

En un poema cuyo título lleva el nombre de “Comunión”, las posibilidades de una unidad siguen siendo supeditadas a una angustiosa visión de la existencia en la que la vida y el no ser deslindan la tensión constante entre las fuerzas dispares pero complementarias que son el lenguaje y la existencia:

¡Linda Regia! ¡Tus venas son fermentos
de mi *noser antiguo* y del champaña
negro de mi vivir!
(*Heraldos negros*, p. 23)

Incluso si el motivo poético inicial es la descripción física de una dama, ese motivo se ve supeditado a las contradicciones existenciales de que el poeta es vaso: entre el *noser antiguo* y el *negro de su vivir*. Este *noser antiguo* tiene una razón de ser en la imagen que se produce a través de éstas venas fermentadas de que nos habla el poema. Surge una imagen de la temporalidad cuyo sustento es la circularidad. Las venas por donde recorre la sangre, se caracterizan como un continuo y circular retorno de lo negativo en tanto se habla del fermento. Por tal razón, el ciclo vital del que participan las venas y que acá se nos sugiere, posibilita el cíclico retorno de ese *noser antiguo*. De este modo, la tensión se manifiesta en el encuentro de esos dos tiempos del *noser antiguo* y del champaña negro del vivir, presente, del poeta. En últimas la tensión queda mediada por una idea circular del tiempo, representada en la imagen de las venas fermentadas. Un tiempo, diríamos, del eterno retorno de la fatalidad cuya esencia es una continua tensión poética.

Lo anterior nos lleva a preguntarnos por el sustrato ontológico que palpita, evidentemente, en la obra de nuestro autor. En ese sentido, tanto las indagaciones sobre el lenguaje poético como las distintas tensiones existenciales de las que nos da ejemplo la obra de Vallejo, nos han llevado a indagar por los postulados teóricos del filósofo alemán Martin Heidegger, en quien encontramos un interlocutor de la poesía de Vallejo. Junto al teórico alemán, el crítico peruano Julio Ortega, nos brinda variadas reflexiones que están cercanas a nuestra propia indagación sobre el *fundamento poético de Vallejo*.

En ese orden de ideas, la pregunta que se hace Heidegger (1994), en su artículo titulado *Poéticamente habita el hombre*: “¿No es todo habitar incompatible con lo poético?” (p. 163) parece responder a una pregunta que nos hacemos con respecto a la obra de Vallejo en la medida en que atendemos al hecho de que la recepción de *Trilce*, en su época, descartó la hazaña formal y la novedad propuesta por el peruano por considerar que su poesía estaba más allá de la comprensión humana.

¿Qué tiene que ver esto con la pregunta que hace Heidegger en su conferencia sobre Hölderlin?

La pregunta que hace Heidegger y que hemos señalado sugiere una distinción entre el hacer poético y la vida humana; pero lo cierto es que la cuestión es bien distinta y que el interrogante que plantea el filósofo alemán alcanzó caminos diferentes a los que la misma pregunta sugería pues determinó en el hacer poético un modo de habitar, en el sentido de construir.

Éste habitar poético parte de una indagación por la esencialidad en la cual se apela a la

búsqueda de un lenguaje auténtico ya que es éste el que nos interpela y nos conduce a indagar por la esencia de lo buscado como lo indica Heidegger:

¿De dónde es que el hombre toma la interpelación de llegar hasta la esencia de una cosa? El hombre sólo puede tomar esta interpolación de allí de donde él la recibe. La recibe de la exhortación del lenguaje. Ciertamente, sólo cuando presta atención, y mientras presta atención, a la esencia propia del lenguaje. (p. 165).

De esta búsqueda de la esencialidad no es ajena la poesía de Vallejo. Si revisamos el poema *Intensidad y altura*, podemos notar que en él se reúnen algunos de los elementos que hemos señalado anteriormente como la oralidad y el mestizaje en función de una preocupación por la palabra para *poder decir*: esencia de lo buscado.

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita sin cogollo.
(Poemas póstumos, p. 400)

En estos versos se expresa una tensión entre el deseo y la imposibilidad de la escritura y del decir. Tensión que en el poema fomenta una búsqueda esencial del lenguaje que supla dicha imposibilidad, y a la cual el poeta no renuncia pues sabe que existe una medida para todo en el mundo, así como existe un cogollo de la pirámide. A esto es a lo que finalmente debe conducir el hacer poético, a un hallazgo de la esencia, del sustento y del principio de cualquier búsqueda. Y Vallejo entendió que este hallazgo estaba latente en el barro humano del cual germina su poesía; por eso mismo, las referencias al paisaje americano (*puma*) y la incursión de la oralidad (*encebollo*), como expresión de su propio sentir, le dan al poema un tono que podríamos llamar humano y que obligan a volver la mirada no hacia las esferas metafísicas sino hacia el contexto

del cual surge la palabra poética. Leemos en la segunda estrofa del poema en mención:

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.

Así, en la creación poética como fuerza desiderativa participa el mundo como fuerza impulsadora de la imposibilidad. Por eso, el “Quiero escribir” está seguido por la referencia al puma para determinar la imposibilidad de la escritura pero también para señalar la animalidad, como estado natural y originario, y hasta la misma ferocidad que implica buscar una joya tan anhelada: los dominios del lenguaje para poder decir. Dominios que Heidegger negaba al considerar que “El hombre se comporta como si fuera el forjador y dueño del lenguaje cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre”. (1994, p. 165).

Vallejo, en cambio, no se considera dueño del lenguaje pero sí huérfano de él y de una tradición poética para nombrar, por eso su búsqueda pretende llegar al cogollo del lenguaje no para dominarlo sino para reconciliar a la palabra con su forma germinal: el silencio. En esta búsqueda la poesía surge como un construir poético; pero no como habitar sino justamente como un aplazamiento del hallazgo esperado.

Verde está el corazón de tanto esperar
(*Trilce*, LXIV p. 250)

y ese tiempo de la espera en el que sienta las bases la poesía como construir, aquieta la misma temporalidad del poeta

Y yo que pervivo,

Y yo que sé plantarme,
(p. 250)

quien participa en una continua disputa entre el *ser* y el *noser*, como diría en otro de sus poemas. Es apenas un dedo que señala la Unidad, arrebatada desde siempre para el poeta, dejándolo en el medio de un tiempo y un espacio ante el cual reconoce la misma incompletud del tiempo – espacio del cual hace parte:

Oh valle sin altura madre, donde todo duerme
horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas
de amor. Oh voces y ciudades que pasan cabal-
gando en un dedo tendido que señala a calva
unidad. [...] (p. 250)

Vemos así que la poesía como construir poético, señala la orfandad “sin altura madre”, el vacío del lenguaje “horrible mediatinta” y la condición inacabada de la existencia “calva Unidad”; todo esto representado en un espacio natural del que por supuesto participa el poeta en la medida en que podemos aceptar que su poesía es la forma en la que se relacionan en su existencia el lenguaje y el mundo. Las tres tardas dimensiones, como nos dice Vallejo en los últimos versos de éste poema conducen a la negación de la que participa su existencia:

[...] detrás de las tres
tardas dimensiones.

Hoy Mañana Ayer.

(No, hombre!)

En otro aspecto, si al decir de Heidegger, el habitar poético del hombre tiene como efecto la medida del hombre con los celestes y

“la medida con la cual el hombre establece las medidas de su habitar, la residencia en la tierra bajo el cielo. Solo en tanto que el hombre mide de este modo su habitar, es capaz de *ser* en la medida de su esencia.” (1994, p. 170)

Entonces la relación conflictiva entre el hombre y Dios que está presente en muchos de los poemas de Vallejo, determina ese habitar problemático en una morada ausente: el lenguaje. La existencia tanto del hombre como de Dios es un acto del lenguaje pues es “lo primero, y también lo último”. A esta medición la denomina Heidegger “lo poético del habitar” (p. 170).

¿Por qué es poético medirse con los celestes? Porque es un síntoma de la distancia que el hombre encuentra entre la vida y las fuerzas divinas y esta distancia se expresa en la poesía como una construcción que aspira al hallazgo de lo buscado. El hombre siente el peso de la vida y en la medición con lo divino encuentra ausente a ese Dios, causa de la inexplicación que lo acosa.

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
(*Heraldos negros*, p. 97)

Así inicia el poema *Los dados eternos*, del que dijera Vallejo que era el poema más aplaudido por su maestro y amigo Manuel González Prada. Como en muchos otros poemas, la idea de Dios no hace parte de la negación tajante de éste; sino como es costumbre, Dios es afirmado pero en su padecimiento o en la misma agonía en que el ser se siente ajeno de sí mismo y por tal razón busca respuestas en lo divino pero Dios no está, sigue ausente como el Dios Hölderliano; y sin embargo la poesía funciona como la medida que establece la relación del hombre con los celestes. Un Dios más humano es el que claman los versos de Vallejo:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
 hoy supieras ser Dios;
 pero tú, que estuviste siempre bien,
 no sientes nada de tu creación.
 Y el hombre si te sufre: ¡el Dios es él!

Nos encontramos frente a un sujeto en quien la poesía como hacer poético en el ejercicio de la palabra deriva en la indagación por la propia existencia y por lo divino. Es decir, una poesía en la que confluyen el lenguaje y la existencia en un acto de búsqueda, de cuestionamientos que el mismo poeta responde con el silencio a que irrevocablemente conduce su búsqueda. Ese *Dios* interrogado no responde y mientras tanto el dolor es más grande, y la poesía como medida resulta en la negación de la existencia y en el silencio; en últimas, en la evocación de un Dios que justifique la existencia y en una palabra que llene el vacío del silencio.

Ahora bien, si atendemos a lo que menciona Heidegger sobre la exhortación del lenguaje entonces deberíamos pensar que es el lenguaje lo que de hecho siente el peso de la ausencia, que son las palabras las que gastadas ya, exhortan al poeta a reformularlas desde el silencio⁸, un silencio del que participa Dios como dador de la existencia, en tanto que la misma idea de Dios es exhortada por el silencio en el que el poeta se ve sumido. El lenguaje exhorta al hombre para que el hombre busque la esencia del mismo lenguaje y en esa medida encuentre la esencia de su propio ser.

En la medida en que Vallejo quiso hacer suyo lo extraño, que era el lenguaje, lo nombró como lo desconocido de manera caótica pues de esta misma forma era su esencia que correspondía al mundo y al ser vallejiano. Su búsqueda será, entonces, por habitar el lenguaje; pues ya no es sólo

⁸ Es el tema central del capítulo 3: Lenguaje y poesía del silencio.

el lenguaje el que habla sino el ser vallejiano quien se cuestiona por la orfandad y por su existencia dolorosa. Este sustrato ontológico sólo puede expresarse en los términos en los que el ser se ha apropiado del mundo. La forma en que el peruano abordó ese mundo tuvo mucho que ver con la manera en que en su poesía desfilaron las figuras de las voces imperiales de épocas pretéritas, de la tierra sumida en la miseria y en la pobreza, del dolor humano, de la madre y del hogar. Y estas presencias poéticas fueron apenas algunos de los vínculos entre el mundo poético y el mundo externo, entre lo conocido y lo desconocido, pues como dice Heidegger “El poeta, en los fenómenos familiares, llama a lo extraño como aquello a lo que se destina lo invisible para seguir siendo aquello que es: desconocido”. (1994, p. 175). Familiar fue la figura materna; pero sobre todo familiar es el lenguaje poético en el cual se cumple el destino de la palabra: lo desconocido. De ahí que el poema sea un espacio para la extrañeza suscitada por el mismo lenguaje.

Debemos volver entonces la mirada hacia la pregunta por el habitar poético en tanto morada para el ser. Sobre este aspecto, Heidegger indica que “el habitar acontece sólo si el poetizar acaece propiamente y esencia”. Antes de indagar por el sentido de lo mencionado debemos precisar lo que es poetizar. Así lo define el filósofo alemán:

“Poetizar es propiamente dejar habitar. Ahora bien, ¿por qué medio llegamos a tener un habitáculo? Por medio del edificar. Poetizar, como dejar habitar, es un construir” (1994, p. 165).

Frente a esto debemos volver la mirada hacia la obra poética de Vallejo ya que en páginas anteriores hemos insistido en que *el fundamento poético de su obra es el lenguaje como ausencia de morada*; es decir, su poetizar, acudiendo a los términos de Heidegger, carece de un habitáculo.

Entonces debemos preguntarnos teniendo en cuenta lo expresado por Heidegger ¿en qué consiste el poetizar, como dejar habitar en la obra de Vallejo? ¿Si no hay habitar en tanto no hay un poetizar que acaezca en esencia, entonces no hay un poetizar?

Es ahí donde encontramos la novedad de Vallejo, para utilizar términos heideggerianos, su poetizar es una ausencia de esencia pero es una mención de esta misma ausencia, por eso al mencionarla deviene en presencia. Es, como lo dice el mismo Heidegger, un señalar lo extraño para mostrarlo en su esencia: lo desconocido. Así, la poesía de Vallejo se fundamenta en una ausencia de morada para el lenguaje en la cual palabra, silencio y tiempo son el *entre* de una unidad,

Esta noche desciendo del caballo,
 ante la puerta de la casa, donde
 me despedí con el cantar del gallo.
 Está cerrada, y nadie responde.
 (*Trilce*, LXI, p. 244)

Vuelve a reconciliarse con su pasado, tal vez para encontrar esa porción de tiempo que le falta a su tiempo, la mañana que le hace falta a su noche; pero sucede que la puerta está cerrada; sucede también, en un sentido más amplio, que la casa es el lugar donde quedó parte de su vida, de la infancia en la que aún estaban los seres queridos, y ya no hay nadie, está cerrada la puerta, está cerrada y no hay un habitáculo donde moren los que un día fueron. Esa casa ya no es la morada de su *antiguo ser* sino la ausencia de su *noser*. En ella quedó

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

La madre y el hermano, la familia en últimas, dejaron huérfano el tiempo del hombre a caballo que se recuerda a sí mismo (“niño aldeano”). Esa vuelta a la casa cuyas puertas están cerradas; en donde el poyo de la infancia, el hermano mayor y la madre parecen estar cerrados también y que impiden *conocer*, están ahí para que la ausencia que representan geste el peligro en cuyos dominios participa el lenguaje de manera incierta, entonces, al preguntar el poeta hace de esa pregunta un espacio abierto para la palabra:

El poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?

Esta aperturidad que implica la pregunta con la que se cierra la segunda estrofa del poema LXI, es la aperturidad poética que se crea a partir del peligro que causa los dominios del lenguaje en los que el ser se reconoce como un ser en construcción, como el mismo lenguaje que enuncia la lejanía de los tiempos infantiles; lenguaje que enuncia en últimas el quebranto de la unidad temporal del ser. Frente a esto, la búsqueda debe persistir en la esencialidad. Ahora bien, ¿qué es la esencia para Heidegger y cómo esta se manifiesta en la poesía de Vallejo?

Heidegger afirma que “La poesía crea sus obras en el dominio del lenguaje y a partir de su materia” (2000, p. 56). Este dominio del lenguaje implica un peligro, que nosotros llamamos ausencia, en el construir poético:

El lenguaje es lo que crea el lugar abierto de la amenaza al ser y el extravío y, por tanto, la posibilidad de pérdida del ser; es decir, el peligro (p. 58).

En otros términos, la esencia implica la posibilidad de pérdida del ser en tanto éste se acerque

más a los dominios del lenguaje. Tanto más se acerca el hombre a los dominios del lenguaje tanto más siente cercano el vacío de la palabra; pero también tanto más siente dolorosa su existencia pues confirma que su ser se da en el lenguaje como un construir.

El peligro que corre el poeta se manifiesta en la ausencia que siente del lenguaje y es lo que a su vez edifica el espacio abierto que representa el hacer poético. Este doble significado del peligro en tanto aperturidad poética y en tanto ausencia culmina y comienza en la relación del poeta y su mundo: un peligro vital que a su vez afecta los dominios del lenguaje y en consecuencia el poetizar como habitáculo. Por tal razón, el hombre a caballo que encuentra cerrada la puerta y que recuerda los episodios de su infancia termina por callar ante lo buscado y hallado en la oscuridad de los recuerdos. Sucede así que la poesía como medio entre el poeta y su mundo hace que éste acepte su condición de abandono y silencio:

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

La relación problemática entre la poesía y el mundo del que la poesía surge, es representada por el entrecruzamiento de la palabra y la oralidad, como ya lo hemos estudiado anteriormente, lo cual determina un carácter conversacional en varios poemas de Vallejo. En otro sentido, en el carácter dialogal se funda el hombre pues este tiene lugar en la conversación:

“El ser humano se funda en el lenguaje, pero éste sólo tiene lugar propiamente en la conversación”
 (p.59).

Es decir, que, remitiéndonos a la poesía de Vallejo, podremos considerar que el carácter

dialogal que ésta establece con el mundo hacen de la palabra poética el espacio de aperturidad en el cual se mencionan todos los vacíos, los dolores y sufrimientos, las ausencias que el mundo hereda en la existencia del poeta y que a su vez se manifiesta en su poesía como una hermandad entre la palabra escrita y la palabra dialogada como sucede en el poema LXI de *Trilce*:

Ha de velar papá rezando, y quizás
 pensará se me hizo tarde.
 Las hermanas, canturrenado sus ilusiones
 sencillas, bullosas,
 en la labor para la fiesta que se acerca,
 y ya no falta casi nada.

El carácter dialogal se establece en primera instancia entre el tiempo de enunciación del hombre a caballo y el tiempo enunciado. Esa distancia permite que en la poesía operen fuerzas aparentemente distintas como la oralidad y la escritura pues recordar al padre es recordarlo en la presencia de ese tiempo para traerlo tal y como éste era, como no lo permite pero sí lo provoca el tiempo en que la puerta de la casa está cerrada. Es así que recordar la forma en que el padre pensaría “se me hizo tarde” y las labores cotidianas de las hermanas con ilusiones “bullosas” es mostrarlos en su simpleza y cotidianidad y hacer al mismo tiempo de ese mundo evocado un mundo en el que *el lenguaje dialoga* con el tiempo del poeta, con el que se le ha quedado en los recuerdos y el que sigue escapándosele a cada instante:

Espero, espero, el corazón
 un huevo en su momento, que se obstruye.

Sólo esperar y entretanto aplazar el nacimiento de la forma de su alegría obstruida: corazón –
 huevo que no nace para la plenitud.

Ahora bien, conversar con el mundo implica también establecer un diálogo con la tradición poética. El momento histórico en el que surge la poesía de Vallejo suscitó un sentir sobre la palabra como algo ya gastado y frente a lo cual se hacía necesario volver a los orígenes para mencionarla en su más prístina forma. En el desajuste que notamos en el discurso poetizante de Vallejo, en ese tiempo de lo original, como el ser que no tiene morada en el lenguaje, se hace manifiesta la ausencia de morada. Entendemos de ahí, que la poesía señale el tiempo pasado, el de su infancia, y en ese tiempo aparezca como tópico la orfandad.

Al *tiempo* le atañe, entonces, el *lenguaje* y el *ser*; y por lo tanto, las posibilidades que son tanto el lenguaje (palabra y silencio) como del ser (existencia – muerte) tienen que entenderse como un evento de la temporalidad en la que participa el mundo que afecta al sujeto poético. De este modo, las significaciones adquieren sentido en la medida en que hacen parte de la mundaneidad, pues “Nunca oímos primeramente ruidos y complejos sonoros, sino la carreta chirriante o la motocicleta. Lo que se oye es la columna en marcha, el viento del norte, el pájaro carpintero que golpetea, el fuego crepitante.” (Heidegger, 2003, p. 187)

Así mismo, en la poesía de Vallejo, expresión de un conflicto ontológico y a la vez histórico que atañe al lenguaje y al ser, lo que leemos no son palabras desacomodadas o caprichos grafemáticos que impiden el acercamiento entre el poema y el lector; sino las significaciones mundanas de la alteración ortográfica, de la inclusión del habla provinciana. No solo leemos las transgresiones lingüísticas sino el mundo transgredido.

El constructo poético de su obra se sustenta en el *comprender*, y más aún en el comprender

mundano en el que el lenguaje y el ser se disponen desde su relación con el mundo. Comprender su poesía, es de por sí una tarea aún más arriesgada que la del mismo Vallejo; lo que si procuramos en este orden de ideas es entender el fundamento de su incompreensión en el que el lenguaje no dispone una morada para el ser.

En este sentido, el determinante ensayo de Julio Ortega (1988) titulado *La hermenéutica vallejana y el hablar materno*, va en una dirección cercana a la nuestra en el presente trabajo. Ortega señala, a partir de la lectura del poema “Los heraldos negros” que “la puesta en duda de los nombres genéricos empieza a revelarse como la orfandad del hablante, cuyo paradigma, ‘el hombre pobre’ supone a un sujeto sin amparo en el lenguaje” (p. 606). Asunto que sugiere que en la poesía de Vallejo existe un conflicto permanente con el lenguaje, no exclusivo de la etapa de *Trilce* como muchos han querido ver, sino que hace parte de todo un proceso del quehacer poético que en efecto sí encontró un punto cumbre en la escritura de *Trilce*. Esta herida de la palabra en su poesía es la causa de la falta de nominalización que a su vez expresa la ruptura entre el ser y el lenguaje, es el caso del poema XXXII de *Trilce*:

Remeda al cuco: Roooooooeeeeis.....
 tierno autocarril. Móvil de sed,
 que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!
 Si al menos el calor(-Mejor
 no digo nada.

Y hasta la misma pluma
 con que escribo por último se troncha.

Treinta tres millones trescientos treinta
 y tres calorías.
 (p. 206)

Impedido para nombrar directamente las cosas, el poeta acude al énfasis de las vocales que generan en el poema un efecto de sonoridad que a su vez está en función de la significación que la palabra no puede suplir. Necesidades variables que atañen a la humanidad como el frío y el calor, o más aún como el aire, quedan supeditadas a la reflexión desalentadora del ser “Mejor / no digo nada” y al impedimento que el poeta reconoce en su mismo quehacer cuando “hasta la misma pluma” termina por *troncharse*. Es entonces cuando el ser representa su experiencia poética y vital a través de la desacomodación convencional del lenguaje. De ahí que ante el hecho de su silencio sean las palabras las que gastadas ya y hechas cifras, de tres en tres, impidiendo la comunión del poeta y su mundo, las que enseñen la desacomodación entre el ser y el lenguaje.

Por otra parte, coincidimos con Ortega en que el libro *Los Heraldos negros* es la manifestación, que se verá de manera contundente en *Trilce*, de una problematización del sujeto en tanto que se ahonda en el cuestionamiento por el lenguaje fragmentario y el abandono del ser, típicos de la modernidad: “el habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que desdice de su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lugar de la poesía, empresa que será puesta a juego en *Trilce*”. (p. 606).

Esto no implica que este sujeto poético renuncie a su mundo, sino todo lo contrario: que una vez inmerso en él pueda sentir lo fragmentario de su existencia y del lenguaje y entonces sí enuncie su lugar en el mundo en los mismos términos en que se manifiesta dicha fragmentariedad en el hacer poético: como una multiplicidad de fuerzas en las que el ser y el lenguaje se buscan en

la espera de su realización como unidad⁹. Pese a esto, la poesía de Vallejo es una expresión íntegra y orgánica que apunta críticamente hacia la esencialidad del ser como lenguaje y del poetizar como construir.

Más contundente es Ortega cuando asegura que “el lenguaje no es la casa del ser, como en el idealismo heideggeriano, sino el espacio del desamparo” (p. 607) que se puede verificar, por ejemplo, en el poema “Los heraldos negros” en el que “el ‘yo no sé!’ vallejiano implica un discurso de la carencia, un balbuceo que verifica la erosión del edificio de la tradición. En esta fisura nombra Vallejo”. (p. 607). Es clave esta consideración al indicar la fisura que propicia el espacio de enunciación poética de Vallejo; pues en buena medida nombrar la ausencia significa y representa para su hacer poético reformular la tradición poética, fundar un decir que parta, justamente, de un nombrar zozobante.

En este sentido lo asumido por el sujeto en la poesía vallejana tuvo que pasar por la desarticulación y el balbuceo; pero en verdad no es un sujeto que haya aprendido a hablar como lo indica Ortega. Ese estado del habla es también una prolongación del deseo de encontrar la unidad: un discurso poetizante que aún no encuentra el hablar materno. Es un sujeto que se construye en el mismo momento en que se fragmenta y así mismo funciona el habla: como una construcción dependiente de la desarticulación con lo convencional, natural hija del balbuceo que sigue construyéndose como un espacio de la aperturidad del sujeto y por tanto de su lenguaje. No hay una fijación del habla; más bien lo que existe es una construcción constante que en el caso particular de Vallejo es una constante destrucción en tanto que es discurso poético desarticulador

⁹ Este concepto de unidad fue trabajado, entre otros más, por Américo Ferrari en su valioso e imprescindible estudio titulado *El universo poético de César Vallejo*, el cual será un interlocutor principalísimo en los siguientes dos capítulos.

y en tanto que es balbuceo y evocación de la palabra reposada en el cogollo de la historia de las palabras, en la esencia de lo ausente,

El sujeto que ha aprendido a hablar en la poesía de César Vallejo, debió empezar por perder el uso del habla institucionalizada por los discursos inculcados, y debió asumir el balbuceo, la desarticulación, la onomatopeya y el grafismo tríficos, pero también tuvo que imponer neologismos, barbarismos y desviaciones ortográficas (p. 609).

Las desviaciones ortográficas, los neologismos y barbarismos que sin duda existen en la obra poética de Vallejo no son un hacer impuesto sino la expresión natural de la misma imposibilidad de nombrar desde el estado esencial del lenguaje; es por esto que la palabra se acerca al silencio y el ser a su inexistencia; no a partir de la imposición del ejercicio poético de enunciar sino desde la elaboración de un lenguaje que se construye a sí mismo en el acto en que el ser se menciona como una espera prolongada, como un pasado dinámico para recordarle que allá, lejos de su mundo, en tanto tiempo pasado pero cerca de su historia, en tanto siempre construcción histórica del ser – lenguaje, en el tiempo que no está, en el que se sigue yendo, está la búsqueda: así, la ausencia será la constante en una tarea por fijar la unidad del ser y del lenguaje, por llegar a la esencia y quizá a la reconciliación de la morada y el ser que la habita.

De esta búsqueda participa el tiempo, no como el estado en el que se menciona el hacer poético sino como una ruptura entre el *ser* y el *no ser* que abarca las dimensiones del lenguaje y del sujeto que padece lo fragmentario y quebradizo de la existencia. La temporalidad no sólo determina la angustia en la poesía de Vallejo sino que además es la forma en que el ser se poetiza como una lejanía de sí mismo, buscador en esta lejanía de su existencia huidiza y desligada de unidad.

Esa unidad huidiza se representa en la poesía de Vallejo, como lo pudimos notar, a través de elementos como la evocación de la infancia en el que la figura de la madre expresa una ausencia que a su vez determina una fragmentación del tiempo a la cual el poeta responde a través de una búsqueda de los recuerdos y de una revalorización de su lugar en el mundo lo cual implica que a su vez revalore la relación que establece con el lenguaje. En esos términos queda indicado que en la poesía de Vallejo existe un desgarramiento entre el ser y el lenguaje que caracteriza a su obra como un espacio del desamparo donde la morada para el ser está ausente o lo que es igual, hay una carencia de unidad entre el ser y el lenguaje. Carencia que se problematiza a través de la indagación por la temporalidad en la que está inmerso el sujeto desde su condición inicial de existencia.

II

LENGUAJE Y POESÍA PARA LA MUERTE

*Es el tiempo este anuncio de gran zapatería.
Es el tiempo que camina descalzo
De la muerte hacia la muerte*

Vallejo, *Me estoy riendo.*

Al referirnos a la poesía para la muerte no nos referimos a un tipo de poesía dedicado a la muerte sino más bien a una poesía volcada hacia los problemas existenciales que llevan a que el sujeto poético problematice su existencia y reflexione sobre su tiempo y las relaciones que éste establece con su mundo y con su poesía.

Consideramos que la poesía de Vallejo expresa una preocupación por la temporalidad del ser en la cual el hombre condenado a vivir de su muerte, la padece, la sufre en la medida en que también experimenta una muerte de la palabra, una tendencia al silencio. Esta preocupación hace que su poesía sea en esencia una poesía del conocimiento ya que el sujeto poético indaga por elementos como la palabra auténtica, la relación de su propia existencia con el mundo y la relación de su temporalidad con el mismo tiempo, con las figuras maternas o paternas que se quedaron en el pasado como uno de los fantasmas que suscitan en su obra una reflexión anclada en la búsqueda del hallazgo, en la respuesta para las preguntas poéticas y existenciales que nos indican las ansias de conocer ese tiempo ido como el tiempo por venir que tanto acosó a César Vallejo.

Ahora bien, la preocupación por la temporalidad que inicialmente hemos relacionado con una búsqueda del conocimiento que corre distintos caminos, desde el lenguaje hasta el ser, no funciona en la poesía del peruano como un estado lineal en el que el mundo, el ser y la existencia avanzan irrevocablemente hacia un fin último; pues en el fundamento poético de su obra, el lenguaje como la misma existencia están atravesados por un tiempo de la espera que a su vez determina un espacio inconcreto e inunificado.

La temporalidad está representada en su poesía a través de distintos elementos simbólicos que indican la ruptura entre el sujeto y el tiempo. De esos elementos, sobre todo temáticos, nos centramos en *La orfandad*, la *simbología de los números*, *el amor y la originalidad*, todos estos relacionados entre sí mediante una búsqueda de la *Unidad* que conllevará a que el poeta revise su tiempo (su noción de temporalidad) y reconozca su estado constantemente perecedero.

De este modo, la orfandad es uno de los temas mediante el cual se representa este quebranto existencial y temporal y del cual da cuenta la construcción poética de Vallejo. Sobre esto, es de suma importancia el estudio de Américo Ferrari (1972), ya que sus consideraciones apuntan hacia una concepción en la que el conocimiento es un punto de convergencia entre la temporalidad quebrantada y el sujeto que busca un habitáculo en el lenguaje. En ese sentido, Ferrari señala que

La obsesión del hombre huérfano, tan dominante en esta poesía, se vincula estrecha y constantemente a la visión de la Madre que, según veremos, aparece en la obra como símbolo de conocimiento, y a la angustia que suscita la intuición de lo desconocido y de lo incognoscible. (p. 11).

Es así, que en la poesía del peruano ese tiempo de la ausencia de la Madre, de la orfandad, nos

revela una ausencia, a su vez, de conocimiento. Conocer, como recordar y hacer vivo lo pasado, funciona en la poesía de Vallejo como uno de los elementos que marcan el destino de su hacer poético como un constante clamor por lo venidero y en consecuencia como falta de unidad. Del mismo modo, este anhelo de unidad determina la búsqueda de Vallejo para encontrar un habitáculo en el que el *ser* encuentre asidero en el lenguaje; pero como hemos señalado anteriormente en el capítulo 1, este es el espacio ausente en su obra. Frente a esto, en el poema convergen espacios de tensión que determinan el lenguaje auténtico de su poesía como símbolo de conocimiento. En efecto, como lo indica Ferrari, en la poesía de Vallejo la angustia suscitará una intuición de lo desconocido e incognoscible y, en ese sentido, la figura de la Madre y por ende la orfandad que se representa en ese tiempo pasado, son muestra de eso desconocido que busca ser cognoscible mediante una figura quebrantada del tiempo.

Así lo vemos, por ejemplo, en el poema XXIII de *Trilce*. Aquí, la noción de temporalidad está atada al recuerdo de la comida y más específicamente a la harina y al pan. El espacio en que la harina se hace bizcocho está determinado por el calor y por lo innumerable; es decir que la comida está determinada por el peligro de su consumación no sólo por la estuosidad que la rodea sino por la imposibilidad de nombrar ese recuerdo de la infancia:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.
(p. 125)

En este sentido, la madre está relacionada a esa comida que es vital para el sujeto de ese tiempo pero también para el sujeto poético que la rememora. La concepción de dicha madre estará ligada a una visión de fertilidad y universalidad y esta concepción está inmersa en un

tiempo al que igualmente quiere dársele una connotación universal, un tiempo que resulta todos los tiempos como lo expresan los siguientes versos en los que el recuerdo de la comida y de la madre se mezclan hasta el punto en que la figura materna se trasmuta en la misma materialidad de la comida (la harina del bizcocho) y entonces ese tiempo del alimento y la fertilidad, que es el tiempo de la madre, apenas deja la certeza de su condición irremediablemente perecedera pero memorable:

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
 quedaría, en qué retoño capilar,
 cierta migaja que hoy se ata al cuello
 y no quiere pasar. Hoy que hasta
 tus puros huesos estarán harina
 que no habrá en qué amasar

El tiempo del “ahora” es el de la incertidumbre a la cual sólo puede acudir un estado temporal pasado del que apenas quedan huellas en los recuerdos del sujeto poético. Por tal razón, la exclamación inicial “ahora!” integra la posibilidad de que ese tiempo del recuerdo vuelva como “retoño capilar” para suplir la ausencia que aqueja el tiempo de la existencia del poeta y que no se va así como esta “cierta migaja que hoy se ata al cuello / y no quiere pasar”.

En esa medida encontramos que la poesía de Vallejo, en lo respectivo a la referencia hacia la temporalidad y el ser representa un problema que podríamos llamar ético entre el poeta y su mundo y que esa inadecuación entre ser y mundo es lo que conlleva a que se piense la existencia en los términos desgarradores que suscita la soledad y la orfandad a la que el poeta vuelve y de donde viene, no sólo como ser mundano sino también como un huérfano en el lenguaje:

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.
 Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
 pequeños entonces, como tú verías,
 no se lo podíamos haber arrebatado
 a nadie; cuando tú nos lo diste,
 ¿dí, mamá?

Es la infancia, entonces, la época en la que quedan los más dolientes vacíos y los sinsabores de la existencia, el tiempo en que surgen desde la inocencia los problemas existenciales mayores. El mundo como alquiler y el valor de un pan en cuya harina ya está figurada la temporalidad de la madre quien en ese entonces amparaba lo que en el tiempo del ahora sería la creciente soledad, el silencio y problema del poeta con su mundo. Frente a su ausencia se presentan en la escena del tiempo las dudas y la insaciable búsqueda por conocer lo que en la infancia surgió como una herida para todos los tiempos. Es como ha dicho Ferrari (1972), una poesía que “plantea el problema de una inadecuación entre el lenguaje y la realidad; el lenguaje puede nombrar diversas determinaciones del ser, pero no puede nombrar directamente al ser en la verdad de su esencia, que es innominable porque es incognoscible.” (p. 12).

Entendemos así que hacia el final del poema sólo quede un llamado cuya respuesta está indeterminada pues el tiempo es fragmentario, se debate entre los recuerdos que suscitan su ausencia y los caminos por los que se reparte el sujeto:

¿dí, mamá?

El ser, en ese sentido, es un ser disperso en cuya esencia reposa la imposibilidad de unificarse. A este sentimiento de pérdida representado en la figura de la madre se suma la simbología de los

números que en la poesía de Vallejo enseñan cómo el ser poético sufre una fragmentación y cómo se padece del mismo modo una fragmentación del tiempo. Por ejemplo, en el poema XLVIII de *Trilce*, la imagen del engranaje determina lo variable del tiempo, en la medida en que los piñones se estrellan, son movibles y pierden su valor único como 69 o 70 o 71...

Ella, siendo 69, dase contra 70;
 luego escala 71, rebota en 72.
 Y así se multiplica y espejea impertérrita
 en todos los demás piñones.
 (p. 229)

Así, este piñón que brilla sereno en los demás se vuelve los demás y por eso su naturaleza múltiple. Al ser múltiple el 69 que será 70 y 71 y por eso mismo ninguno

acaba por ser todos los guarismos,
 la vida entera.

La totalidad está determinada por la multiplicidad que representan los saltos de los piñones que son todos y ninguno a la vez. Es decir, que en estos versos surge una imagen que destruye una concepción lineal del tiempo. El tiempo se hace circular como los números que avanzan y terminan siendo el siguiente y a la vez el mismo.

Los números son ese otro lenguaje que quizá el poeta no encuentra en las palabras. La tensión, constante en la poesía de Vallejo, no se resuelve en una síntesis hegeliana sino en una sugerente idea de lo incompleto impar. Lo par es justamente la armonía que se espera, esa armonía ausente. De esto nos dice el poema XVIII, de *Trilce*:

Oh las cuatro paredes de la celda.

Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.
(p. 190)

Ese “sin remedio” de los primeros versos es el punto a discutir. Los pares, que según Ferrari también son símbolo de armonía, conducen inevitablemente a ese número “mismo” que en este caso representa el encierro existencial del poeta. Es decir, rodeado de comuniones y armonías, el destino del hombre es volver al encierro pues este número “mismo” está ausente como la misma Madre dado que la comunión que representa el número par es a su vez la comunión que se logra a través de la Madre, como figura de universalidad, y esa madre está ausente.

Huérfano, el poeta se nombra en silencio lo que su tiempo fragmentado por distintas ausencias, en las que el sujeto es también distintos tiempos, han sido desde siempre el caos de su propia existencia y de su propia relación con el mundo y el lenguaje. Esta relación de los números con la orfandad y por ende con la existencia, tiempo de la diversidad, está ejemplificada en otros versos del mismo poema:

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Esas madres, que son las dos paredes largas de ese encierro, están muertas y así llevan de la mano al encarcelado - niño. Es decir, en ese espacio - tiempo se evoca la infancia como el tiempo de la pérdida de la madre. Pérdida duradera en el ser y en el lenguaje. En últimas, el 2, ese dos del que es complemento una llavera,

Amorosa llavera de innumerables llaves,
 si estuvieras aquí, si vieras hasta
 qué hora son cuatro estas paredes.
 contra ellas seríamos contigo, los dos,
 más dos que nunca. Y ni lloraras,
 di, libertadora!

es un complemento que está ausente, esto que vuelve a lo impar, a lo uno que no es uno en esa soledad, a la incompletud del ser, al fracaso de la unión:

Y sólo yo me voy quedando,
 con la diestra, que hace por ambas manos,
 en alto, en busca de terciario brazo
 que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,
 esta mayoría inválida de hombre

La soledad y el abandono que experimenta el poeta como un suceso progresivo “voy quedando” y la diestra que reemplaza la comunión de “ambas manos” y que busca el impar para hacer la unión “terciario brazo” indican que un tercer elemento estaría destinado a conciliar la dispersión de los dos primeros; pero acá, ese terciario brazo sigue siendo búsqueda, no hallazgo. Un hallazgo cuyo tiempo es hipotético “que ha de”, entre el espacio y el tiempo del ser “entre mi donde y mi cuando”. Finalmente, el terciario, que es búsqueda de esa ausencia, es el “entre”, el medio que resolvería la tensión de las fuerzas enfrentadas. En ese sentido, la progresión de los números es una progresión temporal que a su vez deberá cumplir el hombre. Sin embargo, en la muerte, en la dispersión del número y del hombre se encontraría la vida, la unidad de lo múltiple. Así, los números expresan en la obra de Vallejo la contradicción del ser que se ve avocado constantemente hacia un estado temporal de la muerte. Como lo indica Ferrari,

Todo lo que Vallejo logra distinguir claramente en el número, como en la vida, es su negatividad: límite, determinación, ruptura de la Unidad. [...] la conciencia de un desnivel entre la idea o el

proyecto de una vida realizada en la unidad, y la presencia de la delusoria realidad constituye el terreno en el que brota el sentimiento de lo absurdo y de la contradicción que tanta importancia tienen en su obra. (p. 53).

Tenemos entonces que a la orfandad se suma la simbología de los números para determinar un problema de la temporalidad que afecta la relación del ser con su mundo. La figura de la madre en su poesía nos ha revelado un ansía por recuperar ese tiempo pasado para encontrar respuestas, en actitud de búsqueda de conocimiento, a una existencia en la que el ser padece una condición de irreconciliación con las fuerzas en tensión como la vida y la muerte, y en las que participa un lenguaje igualmente en estado de tensión. En ese orden de ideas, los números son una muestra del tiempo progresivo que se destruye pues la multiplicidad del ser determina igualmente la variabilidad de su tiempo.

Ahora bien, esos campos de tensión encuentran un desasosiego en el amor, en el tema erótico que estuvo presente en varios de los poemas sobre todo de *Los Heraldos negros* y de *Trilce*. Por tal razón, en lo que sigue indagaremos por el papel que desempeñó el tema erótico en la concepción de la temporalidad en la poesía de Vallejo y cómo esta temporalidad condujo a expresar la carencia de una unidad, diríamos de una unidad entre el ser y el lenguaje lo cual haría que el lenguaje poético de su obra estuviera tan cercano al silencio¹⁰.

Así, el amor carnal está atado en la obra del peruano “al aspecto sombrío y fatal de la existencia, al Mal, y también a la muerte entendida como límite y marca de lo finito” (Ferrari, 1972, p. 47). El amor no es el número “mismo” que, podríamos pensar, está destinado a unir las fuerzas dispares, a dar armonía a la existencia. La unión que implica este sentimiento es nuevamente una estela ausente que afecta incluso a la relación del hombre con Dios. El amor y la

¹⁰ En el último capítulo de esta tesis mostraremos que los problemas ontológicos por los que atraviesa el ser en la obra de Vallejo, finalmente caducan en una poesía que tiende al silencio, a la inexpresividad.

mujer; pero también el amor y Dios están en discordia.

En el poema “La copa negra” de la sección “De la Tierra” de *Los Heraldos Negros*, reconocemos en el título una connotación cristiana en la medida en que esa copa, el cáliz, ya no es símbolo de salvación y de vida, de una “alianza nueva y eterna” sino que por efectos del abandono de una mujer se convierte en mal que el sujeto bebe. La pregunta inicial del poema nos hace pensar a la vez en la ausencia como causa de dolor ontológico:

Oye, tú, mujerzuela ¿cómo si ya te fuiste,
la onda aún es negra y me hace aún arder?
(p. 48)

La ausencia de la mujer alimenta ese mismo abandono y conlleva a que se consuma esa ausencia en la muerte que el poeta bebe:

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

El polvo, como la harina que veíamos en el poema XXIII de *Trilce*, es la muestra de que la temporalidad del ser está sujeta a la dispersión, a la multiplicidad y a la posibilidad de la consistencia (como el pan). Vemos así, cómo el tema de la Madre (la orfandad) y el amor están íntimamente relacionados y en función de una determinación temporal que suscita nostalgia en el poeta, que conllevan a que revalide sus relaciones con el mundo y a que la misma tradición tanto poética como la tradición cristiana, como ya pudimos notar, sean sujetas a una mirada avasalladora de una profunda crisis existencial arraigada en la temporalidad.

De esta crisis existencial en la cual el hombre descubre su destino, lo reconoce y se reconoce en éste mismo como un sujeto fragmentado, el amor es un medio que expresa la fatalidad de este reconocimiento:

Como horribles batracios a la atmósfera,
suben visajes lúgubres al labio.
Por el Sahara azul de la Substancia
camina un verso gris, un dromedario.

Fosforece un mohín de sueños crueles.
Y el ciego que murió lleno de voces
de nieve. Y madrugar, poeta, nómada,
al crudísimo día de ser hombre.
(*Heraldos negros*, “Desnudo en barro”, p. 81)

Los “visajes lúgubres” el “Sahara azul”, el “verso gris”, los “sueños crueles” crean una atmósfera de dolor, de pesadumbre y de inexplicación que termina con el desganado saber del madrugar para ser hombre. El labio, como aquello dispuesto al beso pero también y sobre todo a la palabra, está propenso a una atmósfera gris que contrasta el azul desértico. Este labio, entonces ya labio lúgubre, es escenario de un verso gris que almacena, como dromedario, la vitalidad necesaria para el camino solitario por el embellecido desierto de la palabra. En ese camino, de madrugada para el crudísimo día de ser hombre, se experimenta la temporalidad en la que el hombre va hacia el cumplimiento de su destino, la muerte:

Las Horas van febriles y en los ángulos
abortan rubios siglos de ventura.
¡Quién tira tanto el hilo; quien descuelga
sin piedad nuestros nervios,
cordeles ya gastados, a la tumba!

Las horas, pequeñas partes del tiempo que encaminadas inquietamente llevan consigo ese

labio lúgubre, llevan consigo los versos grises y testimonian la irrupción del nacimiento de un tiempo de felicidad menos limitado que las horas con las que el poeta se hace. Sujeto a un destino que alguien maneja pero que también es conocido por el propio poeta, el hilo de la vida que lo maneja también lo guía hacia la muerte. Y solo en la última estrofa del poema reconocemos que la reflexión anterior sobre el tiempo y la muerte, destino del hombre en su despertar no sólo en un día sino un despertar como inicio de la vida, solo en esa última estrofa, decimos, es expreso el motivo del poema: el amor. Un amor que es equivalente a la preocupación sobre la existencia porque es esa misma existencia y contiene los mismos riesgos del tiempo, del despertar del hombre, del dolor como beso del amanecer de la vida:

¡Amor! Y tú también. Pedradas negras
se engendran en tu máscara y la rompen.
¡La tumba es todavía
un sexo de mujer que atrae al hombre!

En otro sentido, el tema erótico funciona como un amparo provisional para el lenguaje ya que el sexo que el poeta señala inicialmente en el poema XIII de *Trilce*,

Pienso en tu sexo.
simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
(p. 184)

suscita una expresión muda, como lo indica en uno de los versos del poema “Oh estruendo mudo”. Es decir, que este tema del amor, que hemos relacionado con una angustia por el tiempo es también una preocupación por el lenguaje que encuentra una expresión en la misma inexpresividad:

¡Odumodneurtse!

Un término que no encuentra aparente expresión en la formalidad semántica de nuestra lengua pero que si miramos con detalle, expresa esa mudez estruendosa de la que hablaba en el verso inmediatamente anterior “oh estruendo mudo”. La contradicción de los términos “estruendo mudo” se logra en una serie de letras presentadas inversamente que invitan a la organización (como la dispersión del ser que muere todo el día y desde siempre). Así, en el verso final están todos los elementos formales, las letras, para encontrar las palabras anteriores. Aunque no pensamos que la intención de Vallejo haya sido dejarnos un juego de palabras para ser organizadas, sino expresar la inexpressión en una contradicción aún mayor: la fijeza del término, la unidad. No hay unidad en el lenguaje para expresar lo que por naturaleza se presenta como inversión. Y en esa medida la poesía nombra esa inversión, nombra la ausencia pero se reconoce en la fatalidad, en la nostalgia de la insuficiencia del lenguaje. Dios, muerte y vida a la vez. En esa unidad divina está la fragmentariedad humana:

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la muerte concibe y pare
de Dios mismo.

Aun cuando no existe la unidad en el sentido de una comunión, pese a que ese Dios contempla las posibilidades de la existencia pues al ser Dios la unidad de la que viene tanto la muerte como la existencia, el sujeto poético del que hemos venido hablando muestra que entre el hombre y lo divino existe una ruptura que hace indeterminada su existencia en el sentido en que ella misma es una tensión entre el ser y el no ser. Sin embargo, sucede que esta unidad se manifiesta en lo original de la existencia. En qué consiste esta originalidad, es lo que determinaremos en las líneas siguientes.

Estáis muertos.

(p. 261)

Es la afirmación inicial que hace Vallejo en su poema LXXV de *Trilce*. Empero, está afirmando la negatividad de la existencia, como aquello original de donde surge toda una indagación por su existencia, por su mundo y por el mismo lenguaje. Ahora bien, Esos que están muertos ¿quiénes son? Es una pregunta que no se responde directamente, como casi todo en su poesía, pero que podemos asumir como una muerte del hombre en general. Esa muerte es una que el hombre no reconoce, con la que convive y a la cual ignora como tal, pues esa herida que no les duele a esas terceras personas a las que se refiere el poema inicialmente es una herida que quizá si sea experimentada por el poeta:

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

Aquí en el poema se indica que la vida es aquello que no somos pero que a la vez reflejamos. La reflejamos desde la negatividad porque la existencia está contenida en la muerte y el hombre en la herida que sufre, en la ausencia que lo determina como un ser incompleto y falto de unidad. El hombre se mira entonces como ausencia pues lo original de su ser está como reflejo, como presencia que es pero escapa a la unicidad del ser. Por eso mismo esa existencia es una unidad dispersa. Hacer que la imagen del espejo no sea reflejo, que esa parte de la unidad haga comunión, no representa una búsqueda de lo absurdo sino más bien una enunciación de la eterna contradicción. Al poeta le queda, como bien lo expresa Hölderlin, ser un poeta en tiempos de

penuria¹¹, aquel que está para enunciar la huída, la herida de la ausencia que han dejado los dioses y en el caso de Vallejo la huída de la palabra que lo interna cada vez más en el silencio y el reflejo de la existencia: la muerte. Esa muerte, como estado natural del hombre se determina como un punto intermedio, entre lo que va y viene,

Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto.

Así mismo concibe Vallejo al lenguaje, como un medio para la expresión de la existencia y del mundo, entre una palabra oscilante que expresa tanto el reflejo como el original de la existencia en su insuficiencia y en la ausencia de su armonía. Por esto, en este mismo poema los números pares nuevamente tienen el poder de referirse a la comunión que no se logra incluso en el momento en que el ser cree morir. De ahí que sean las quebrantadas y dobladas aguas el referente que nos indica la constante incompletud del ser

[...] Sólo cuando las
aguas se quebrantan en los bordes enfrentados y se
doblan y doblan, entonces os transfiguráis y creyendo
morir, percibís la sexta cuerda que ya no es
vuestra.

Todo ha sido arrebatado al hombre, incluso en el estado precedero de su existencia. Desde siempre su destino está marcado por la carencia, pero ese mismo destino inspira una aperturidad poética, huella de la búsqueda que se conoce pero no se tiene: la armonía entre el ser y el lenguaje. Ya no hay espacio, ni siquiera, para la dialéctica del entre vida – muerte. Lo determinante es que se está muerto. La vida no es un paso hacia la muerte sino es la muerte

¹¹ En su elegía "Pan y vino"

misma. Es muerte porque lo que está ausente es la vida como promesa si acudimos a la tradición cristiana de la que no es ajeno Vallejo, la vida como búsqueda de la unidad:

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

Estáis muertos

Este destino de la naturaleza del hombre es triste en la medida en que antes de tener la oportunidad de *ser* ya está condenado al *no ser*. A esa orfandad de orfandades que reiteran de muchas maneras su aspiración suprema por dejar de ser huérfano y encontrar la morada de su ser. Encontrar el puente que una esas distancias, en todo caso inseparables, del tiempo y el espacio y del ser y el lenguaje, que forme una unidad que vuelve verde esa hoja seca, es tarea central en su poesía:

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

Empero, la existencia se presenta como un tiempo de constante dolor, como un envés cuyo conocimiento implica una contradicción ontológica y una ruptura entre el sujeto y su mundo que se prolonga en una larga espera de lo venidero. De ahí que el tiempo

se constituye en medida humana fundamental: el hombre es temporalidad, y el tiempo equivalencia del

dolor. Pero este conocimiento impone otro: la exploración de un envés temporal, el conocimiento de su contradictoria manifestación; por eso, el tiempo aparece como un infinito dentro de la finitud: la percepción de sus límites lo hace infernal, la intuición de su ruptura lo hace gestante. Esa ruptura supone otro tiempo: un “todavía” desde la imperfección, pleno de anuncios renovados (Ortega, 1986, p. 49).

Por supuesto, nuestra consideración sobre la temporalidad del hombre en la poesía de Vallejo siempre ha apuntado en una dirección en la que consideramos que el hombre es tiempo ya que sus distintas preocupaciones se revocan a ese conocimiento del que nos habla Ortega y que necesariamente están inmersas en el tiempo fragmentado de su existencia: desde la infancia hasta la misma predicción de un tiempo futuro que es el de su muerte. Y sabemos que en cada uno de los momentos de su temporalidad, que conforman la razón de su existencia, hay algo que falta y que con tanta insistencia se busca; un desligamiento que el poeta asume como artesano de la palabra para acudir al llamado del quebranto ontológico con las palabras que tienden hacia el silencio, hacia el reflejo original del lenguaje.

En contraste al poema LXXV analizado hace unas líneas, en el cual se expresa la idea de una existencia como reflejo de un original que era la muerte, es decir, la muerte como el sustento de una existencia que por demás está desamparada por el lenguaje; ahora, en el poema VIII del mismo libro *Trilce* hay una manifiesta intención por darle la vuelta a ese reflejo para que ese original del que nos habla el poema LXXV vaya de frente hacia su reflejo para ser reflejo y no original, para ser vida y no muerte:

Bien puede afincar todo eso.
 Pero un mañana sin mañana,
 entre los aros de que enviudemos,
 margen de espejo habrá
 donde traspasaré mi propio frente
 hasta perder el eco

y quedar con el frente hacia la espalda
(p. 177)

Pero ese instante en que, dándole la vuelta al original del reflejo, el poeta será el original sin espejo, sólo se dará en un tiempo sin tiempo en “un mañana sin mañana”, nuevamente se expresará como ausencia, ya no orfandad como lo señala el poema LXXV sino como viudez. Es decir, que atendiendo a la idea de comunión expresada por Ferrari, ese momento en que se encuentre la vida y la muerte quede a la espalda del poeta, y su frente sea el reflejo de esa muerte, estará determinado por una ruptura con la unidad – comunión que en todo caso falta. “Entre los aros de que enviudemos, / margen de espejo habrá” y en ese margen del espejo ya no habrá ni siquiera reflejo. Ya no se mirará hacia nada más que hacia sí mismo. El frente será el mundo entero “donde traspasaré mi propio frente / hasta perder el eco / y quedar con el frente hacia la espalda”. El poeta será un original no reflejado. El conocimiento, en el sentido de encontrarse a sí mismo, será formulado como un revés de la propia situación del poeta. Como lo indica Julio Ortega (1986),

el poeta requiere interrogar el curso del tiempo desde otra medida: desde su reverso, desde su fijeza y desde su concreción casi física. Y esta operación es en el libro, si se quiere, caótica, y de ninguna manera un pensamiento orgánico sino una intuición libre y agónica: se basa en la persuasión inquisitiva de la poesía, acuciada por la agudeza del sufrimiento como signo desafiante de la misma invalidez. (p. 52).

Ese sufrimiento como signo desafiante de la invalidez es en el poema VIII el *entre* de los *aros del enviudamiento*. El fundamento poético de Vallejo sigue siendo la imposibilidad de que se concrete la relación entre ser y lenguaje en Unidad; es decir, el lenguaje sigue siendo morada ausente para el ser.

Esa falta de unidad en la cual el hombre experimenta su muerte y que forja un barro flexible de inexplicación no evoca una síntesis al modo hegeliano. Como lo señala Ferrari (1972),

Vallejo encuentra siempre antítesis y contradicción, y su poesía progresa a través del conflicto entre términos contrarios que se superponen indefinidamente, no es menos cierto que el conflicto está anudado en permanencia, los contrarios no se concilian ni se superan jamás. (p. 34)

Es ejemplo de esto el poema “Yuntas” en el cual se opone a la palabra inicial de cada verso “completamente” dos términos antagónicos entre sí:

Completamente. Además, ¡vida!
Completamente. Además, ¡muerte!

Completamente. Además, ¡todo!
Completamente. Además, ¡nada!

Completamente. Además, ¡mundo!
Completamente. Además, ¡polvo!

Completamente. Además, ¡Dios!
Completamente. Además, ¡nadie!

Completamente. Además, ¡nunca!
Completamente. Además, ¡siempre!

Completamente. Además, ¡oro!
Completamente. Además, ¡humo!

Completamente. Además, ¡lágrimas!
Completamente. Además, ¡risas!...

¡Completamente!
(p. 423)

A la idea de totalidad significada en la palabra “completamente” se oponen dos términos que

invitan a reflexionar sobre la idea binaria de la misma totalidad. Es decir, que lo *uno* de la unidad se piensa como fuerzas opuestas que se complementan no en una síntesis sino en la misma dispersión que hace parte de la esencia del ser. Por eso, del lado de *vida* está *muerte* y así sucesivamente hasta llegar al verso final que representa EL “completamente” como enunciación de una tensión de elementos pertenecientes a una misma unidad aunque dispersos.

Esta dialéctica es la que provoca que el ser mencionado como presencia y unidad se presente como ausencia y dispersión; entre ambos no existe una síntesis, un casi – presente, oscilante, vacilante e indeterminado pues la poesía enuncia en su ausencia al ser,

Perseguido como unidad y totalidad, el ser que el poeta interroga no se deja avvicinar sino a través de la dispersión y los límites. Se revela como ausencia y vacío cada vez que se le invoca como presencia y plenitud. (Ferrari, 1972, p. 35)

Si revisamos el poema XLIX de *Trilce*, podemos encontrar otros elementos que se suman a la imposibilidad de la Unidad entre el ser y el lenguaje y que determina un tiempo de la espera constante en la que el lenguaje ahonda en el silencio y el ser en la muerte. Leemos en el poema:

Murmurado en inquietud, cruzo,
 el traje largo de sentir, los lunes
 de la verdad.
 Nadie me busca ni me reconoce,
 y hasta yo he olvidado
 de quién seré.
 (p. 230)

El reflejo del lenguaje, que en este caso es el “murmuro”, se da inicialmente en la inquietud, atendiendo a la intención de comprender, como lo hemos explicado anteriormente, presente en las bases del fundamento poético de Vallejo. Decimos que el lenguaje poético participa de una

búsqueda de conocimiento en la medida en que la temporalidad también determina la relación con la racionalidad. De esto podemos saber en el momento en que los lunes se relacionan con la verdad: el primero de los días con la unidad de conocimiento. El lugar que en esta relación ocupa el ser queda expresado como una negación del ser ante el mundo pero también ante sí mismo porque nadie lo reconoce ni lo busca y él se ha olvidado de sí mismo. De su existencia o, lo que es igual, de su temporalidad queda huella en la escena del mundo, en los vestidores donde el hombre se transforma a cada instante, en la guardarropía que testimonia los nacimientos y las partidas:

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas.
Esa guardarropía, ella sola,
al volver de cada facción,
de cada candelabro
ciego de nacimiento.

Es decir, cambiar de vestuario para la vida, mudar la existencia constantemente entre el ser y no ser, y entonces ser reconocido en la mudez, en lo que no puede fijarse, en las “blancas hojas / de las partidas.” Destino tremendo e inevitable del hombre; pero no sólo de éste que se hace en el discurso poetizante sino del hombre en general. Es decir, el no reconocido en la unidad pero reconocido en la dispersión de la partida que tampoco conoce a nadie ni descubre a nadie, pero que le sonrío a ese destino fatal, ante las rejas que impiden su conocimiento. Continúa el poema:

Tampoco yo descubro a nadie, bajo
este mantillo que iridice los lunes
de la razón;
y no hago más que sonreír a cada púa
de las verjas, en la loca búsqueda
del conocido.

Saber de la unidad será, entonces, empezar por saber de sí mismo; descubrir el tiempo que se ha prolongado en la espera del hombre para hacer de ese tiempo el símbolo de lo uno, para reconocer la temporalidad del ser en la plenitud de su unidad:

Buena guardarropía, ábreme
 tus blancas hojas:
 quiero reconocer siquiera al 1,
 quiero el punto de apoyo, quiero
 saber de estar siquiera.

Y sin embargo, acceder a ese conocimiento y a ese hallazgo es algo que seguirá siendo vedado para el hombre pues su condición precedera le confirma a cada rato su soledad, su orfandad, el abismo que hay entre su búsqueda y las posibilidades que ofrece el lenguaje, el mundo y su propia existencia. Hay soledad en la guardarropía pero queda de par en par, como invitando a no desfallecer en el propósito de conseguir lo buscado; como si nos dijera que así como hay ausencia del ser, también existen las múltiples posibilidades del hallazgo, camino difícil teniendo en cuenta que se quiere reconocer siquiera lo *uno*,

En los bastidores donde nos vestimos,
 no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
 de par en par.

Con la expresión *Hay* se intenta enfatizar en la ausencia - presencia de la unidad que está evocada como un impar que se cruza en ese “de par en par”. Al respecto, apunta Ferrari (1972) que “pues es, en efecto, un conocimiento de orden ontológico lo que el poeta busca a través de estos símbolos oscuros, de esta guardarropía ¿quizás un símbolo de la muerte? que debe permitirnos reconocer la unidad[...]” (p. 38) pero ese conocimiento ontológico involucra

necesariamente un conocimiento del lenguaje, una morada para ese ser desconocido; por eso, la preocupación ontológica, evidente en el poema, parte de un acto de lenguaje desmitificador: murmuro y duda.

Frente a esta espera, frente al hecho de que no se dé el conocimiento de lo *uno*, el hombre se verá volcado hacia el reconocimiento de su vida desde las lindes de la muerte. La ausencia de unidad lo remite a su estado perecedero, como un ser que crea “continuas sucesiones de difuntos”¹². Los deseos de hallar la unidad, como fundamento poético, quedan supeditados al reconocimiento de la muerte, como estado natural del hombre. El hombre sufre y se duele porque es su esencia padecer las horas, el tiempo de su vida:

[...] Hoy sufro
solamente. Si no me llamase César Vallejo, también
sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo
sufriría. Si no fuese hombre, ni ser vivo siquiera, también
lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano,
también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo.
Hoy sufro solamente.
(*Poemas póstumos*, “Voy a hablar de la esperanza”, p. 316)

Este dolor no tiene un origen ni un fin. Es un dolor solamente que en todos los tiempos ha sido y será. Inherente al hombre, hace de su condición un desgarrador pasar del tiempo, un constante dolor que no deja de ser, que es a todo instante. Sin causa ni fin, el hombre lo padece:

Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan
hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué

¹² La relación con la poesía metafísica de Quevedo y en general con el sentimiento pesimista del Barroco español en torno a la temporalidad es un campo que sería provechoso estudiar. Por razones que desbordan nuestros propósitos de alcance, tan solo lo enunciamos como una invitación a adentrarse en la exploración de estudios comparativos de la obra de Vallejo sobre el tema de la temporalidad.

sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa: nada ha podido dejar de ser su causa. [...]

En suma, la esperanza de la que se habla en el título del poema es aquella de saber que vive del dolor, que él mismo es dolor y sufrimiento, que lo será por siempre pues no hay padre ni hijo para este estado,

[...] Pero he aquí que
mi dolor de hoy no es padre ni es hijo

Nos encontramos ante una temporalidad eterna e innominable dado que las bases tradicionales de su fijación (origen – fin) están ausentes en este caso. Su sufrimiento, sin embargo, no desconoce que hay vida aunque esa vida se alimenta de esperanzas, de aplazamientos y esperas, como sucede en su poema “Hoy me gusta la vida mucho menos”:

¡Tanta vida y jamás!
¡Tantos años y siempre mis semanas...!
Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.
(Poemas póstumos, p. 346)

La afirmación de su existencia se da en la negación del tiempo “jamás”. Y entonces, esa temporalidad que reafirma al ser en su padecimiento también lo aquieta en el profundo sufrimiento y en su terrible condición que no encuentra un escape “mi ser parado”. Ese ser que está quieto ante el dolor y el sufrimiento deja en su lenguaje otra huella de su quietud. Lo que padece el ser, lo padece el lenguaje:

Se atumulta la sangre en el termómetro.

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida!

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida!

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida!

(*Poemas póstumos*, “Las ventanas se han abierto”, p. 312)

El tiempo de la muerte es el tiempo de la reiteración. Así mismo, las palabras caen en la reiteración, para nombrar esa existencia que se aquieta y que también se prolonga para hacer de ese tiempo muerto, un tiempo constante y circular de la quietud. El ser padece la muerte, en quietud, pero constantemente; mientras tanto, la palabra que menciona al ser, padece su propia muerte en la monotonía, se repite a sí misma en tres veces lo ingrato de morir. El hombre, entretanto, sigue en medio del terciario tiempo de la reiteración, entre el querer ser y la condición de su ser. Si hay una esperanza para él es suscitada por un evento inédito de su condición:

Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. [...]

(“Hallazgo de la vida”, p. 320)

Notamos, que el hallazgo de la vida es justamente la negación de ésta misma. Como en el poema “Los heraldos negros”, cada afirmación es seguida por el pesimismo de un reconocimiento de la condición humana. Si ha sentido la presencia de la vida aunque sea de forma inédita es porque, y esta causalidad es paradójica, “no la he sentido nunca”. De este mismo modo, el poema anteriormente citado expresa una tensión entre el sentimiento individual y el sentimiento social que despierta saberse muerto desde siempre. La experiencia del poeta no puede ser la experiencia del mundo, pero el mundo sí queda expresado en la experiencia del

poeta:

[...] Miente quien diga que la he sentido. Miente y su mentira me hiere a tal punto que me haría desgraciado. Mi gozo viene de mi fe en este hallazgo personal de la vida, y nadie puede ir contra esta fe. Al que fuera, se le caería la lengua, se le caerían los huesos y correría el peligro de recoger otros, ajenos, para mantenerse de pie ante mis ojos.

Este hallazgo de la vida, reconocer su presencia como si antes solo se viviera de muerte y de penumbra, es volver al momento inicial en que todo está por descubrir. Hallar la vida ha implicado para el poeta encontrar a la vez una salida a la ausencia que lo aqueja; pero esa salida le ha herido aún más su condición moribunda:

¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.

Y su muerte no es solo su muerte sino la muerte de todos los suyos. Su soledad no es sólo su pena sino la pena de todos. Su ausencia no está representada solo por el quebranto entre el ser y el lenguaje sino además por la ruptura en el tiempo donde quedaron muertos para siempre los que también fueron su vida porque fueron parte de ese tiempo de antes y de siempre,

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente:
‘¡Buenos días, José! ¡Buenos días, María!’

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió, a los ocho días de la madre.

[...]

Murió mi eternidad y estoy velándola.

(*Poemas póstumos*, “La violencia de las horas”, p. 307)

El ser, entonces, de muerte y vida, se encuentra desnudo frente al evento de su existencia, reconociéndose en su precariedad y, como sujeto poético, el lenguaje de que es base su poesía está en la encrucijada del tiempo, entre la validez y la negación de su existencia. En esa dialéctica que padece, el poeta se hace con el lenguaje de su poesía un espacio para enunciar en los límites del silencio lo que ha sido considerado como el hallazgo de su vida: saber que lo buscado está insoslayablemente incluido en la dialéctica del ser y el no ser, en una temporalidad que determina en todos los tiempos el estado de abandono, de orfandad, de ser reflejo de la vida, de no ser original, de perderse a cada hora en el funesto destino que marca su existencia y que acercan su poesía a la inexpressión motivada por la misma condición existencial del poeta, por la herida entre el mundo y él. Es por eso que el silencio asoma y la palabra acalla, pues en los reinos de la muerte, lo positivo de la palabra quedó en el espejo, y es tiempo entonces de anunciar el silencio para ver nacer un hallazgo en el que la vida sea la vida y la palabra surja del silencio al que inevitablemente debe volver:

Hoy me gusta la vida mucho menos,
 pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
 Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
 con un tiro en la lengua detrás de la palabra
 [“Hoy me gusta la vida mucho menos”, p, 346]

En suma y como se pudo notar en este segundo capítulo, el tiempo pasado, el de la infancia, y también el tiempo en que él mismo vio su muerte anuncia una crisis entre él y su mundo. Esta crisis afecta directamente las bases de su obra poética estableciendo una relación problemática entre el ser y el mundo pero también entre el ser y la forma en que se construye la palabra, como reflejo del silencio. Esta relación entre Ser, lenguaje y silencio es el eje del que capítulo siguiente.

III

LENGUAJE Y POESÍA DEL SILENCIO

Ver su muerte a cada instante representa para el ser reconocer también la precariedad y lo limitado de las posibilidades de su lenguaje. En la poesía de Vallejo, este sentimiento desgarrador que suscita el tiempo afecta la poesía en la medida en que así como la vida se mezcla en lontananza con las brumas de la muerte, el lenguaje poético está en los límites, en la frontera en que se cruzan el silencio y la palabra. Ese *entre* de la existencia y el lenguaje (y sus reflejos: la muerte y el silencio) sustentan la insuficiencia a la que se verá enfrentado el ser desde su condición primera y constante de existencia. A esto que hemos comprendido en el presente trabajo como el fundamento poético de la obra vallejiana, y que hemos tratado a través de la relación principal entre el ser y el lenguaje, entre la existencia y la muerte; ahora se suma el silencio a esa temporalidad. Callar no es, quizá, la última opción del sujeto poético frente al quebranto entre su mundo, el lenguaje y su ser; sino es el original al que debe y al que se acerca la poesía para nombrar desde el silencio lo que ha buscado persistentemente como Unidad, y además, para que desde el silencio se reformule su propia existencia. De esto, nos encargaremos en este último capítulo.

Compartimos la postura de Julio Ortega para quien la indeterminación y la potencialidad están presentes en la base de *Trilce*, pues consideramos que el lenguaje que supone la construcción

poética de este libro representa una novedad y una trasgresión de la palabra que en verdad sienta la indeterminación y al mismo tiempo la potencialidad de esta obra de Vallejo. Ahora bien, esta indeterminación motiva la duda, determinada, sobre la existencia y sobre las posibilidades del lenguaje para el ser. Ortega (1986) señala que “el libro mismo, su lenguaje y su debate, se proponen como un espectáculo incoherente pero ávido de una formulación nueva”. (p. 53).

Al respecto, no es sólo en *Trilce* en donde confluyen los elementos del lenguaje novedoso de la obra de Vallejo. Esta formulación nueva no sólo se expresa en la medida en que se altera lo convencional del lenguaje sino también en el momento en que el lenguaje da cuenta del desgarramiento entre el hombre y su mundo. De esto hay un continuo proceso en la obra de Vallejo que ya hemos tenido oportunidad de observar a través de algunos poemas en los cuales prevalece el sentimiento de desamparo, la muerte, el tiempo y la orfandad, entre otros. Esta formulación que no es exclusiva de *Trilce* sino que más bien encuentra en esta obra su plena realización, nos presenta a un ser en quien la palabra se hace desde la mirada al abismo del silencio. Como lo indica Vallejo en el último de los poemas de *Trilce*, los movimientos ascendentes deben ser repensados desde una mirada en la que sea el ser quien descienda y entonces desde allí dar armonía:

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
 temo que quede con algún flanco seco;
 temo que ella se vaya, sin haberme probado
 en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
 por las que,
 para dar armonía,
 hay siempre que subir ¡nunca bajar!
 ¿No subimos acaso para abajo?
 (LXXVII. p. 263.)

La lluvia que está relacionada con la sequía de las cuerdas vocales implica un camino hacia

atrás “¿No subimos acaso para abajo?” pues lo que se nombra es el vacío de lo nombrado y la necesidad de ocupar ese vacío como aspiración a una armonía de la unidad. En ese proceso el tiempo que es múltiple y la palabra que se acerca al silencio quedan como huella de *lo uno*. Esto implica que el lenguaje poético se vuelque contra la tradición poética, la desfundamente mediante la duda y toque los límites del silencio, como una expresión de discurso poético balbuceante.

Por otra parte, Rafael Gutiérrez Girardot (2000) presenta una consideración de primer orden y que ilustra parte de la forma en que concebimos la relación entre el ser y el lenguaje en la poesía de Vallejo:

En esa huidiza y suprema expresión del espíritu en la que el ‘Yo lírico’ se afirma, se dispersa y hunde en el proceso de la poesía, cupo a César Vallejo expresar el modo arquetípico ‘el ascetismo, el sufrimiento, la lucha’, las ‘luchas del ser’ del poeta en el mundo moderno. (p. 100)

Por eso, la poesía de Vallejo es una constante tensión que expresa esa lucha del ser poético con el lenguaje; pero no sólo con este, sino con su entorno en general. Ese *Yo lírico* del que nos habla Girardot, que se hunde en el proceso de la poesía, parece dar cuenta del hundimiento que representa cada palabra en la poesía de Vallejo. Cada nombrar anuncia una caída del ser, el ser sufre y lucha a la vez por no sucumbir ante el abismo de la palabra: el silencio; pero esa misma lucha determina en su poesía el lugar auténtico en que sólo puede salvarse dicha lucha y puede surgir la palabra: el mismo silencio.

Si el instrumento de la poesía es el lenguaje ¿cómo expresar el silencio a través, justamente de la palabra? “¿cómo hablar sin habla de lo que se tiende a callar? ¿Cómo comprender lo que parece negarse a la comprensión?”, se pregunta Gutiérrez Girardot, (p. 101). Esto es, en la

medida en que “el intento de descifrar esa mudez requiera la formulación de categorías que no sean previas al texto.” (p. 102). Por lo que la poesía de Vallejo debe ser entendida como una invitación a lo fundacional, si el poeta crea un lenguaje en busca de un fundamento poético, el lector debe familiarizarse con ese lenguaje y ser él mismo partícipe del descubrimiento poético de que el lenguaje es ausencia. No se tratará, en todo caso, de entenderlo desde el silencio sino comprender que ese lenguaje va inevitablemente hacia la otra parte del original (el silencio) y, en ese proceso, el ser poético también se acerca hacia el reflejo del ser: la muerte. En el acto de nombrar, sucumben y confluyen *ser* y *lenguaje*.

Continúa Girardot indicando que “se pueden descifrar algunos poemas de Vallejo y de Celán, pero hay algunos esenciales en los que su sentido, su significación carecen de claves que los hagan accesibles al entendimiento”. (p. 109) ¿Y frente a esto qué le queda al lector? ¿Deberíamos entenderlo acaso como una manera de callar, de expresar el silencio? Pero en la medida en que se expresa el silencio y se calla algo, nos preguntamos ¿silencio de qué? ¿Que está detrás del silencio? Es la palabra, la palabra rescatada de los “hacedores de símbolos... hacedores de imágenes... hacedores de metáforas... hacedores de linduras... hacedores de colmos” (Vallejo en Gutiérrez Girardot: 2000, p. 106)

Finalmente, para Gutiérrez Girardot:

Lo abierto, lo vacío, lo libre; el arte como búsqueda en esta apertura, en este abismo, en esta libertad como desamparo... el arte bajo la sombra del Nihilismo. Esta es la poesía como palabra en el tiempo, la poesía del silencio que requiere que el intento de comprensión parta del asombro que ella misma provoca. Ciertamente es que este mismo asombro no conducirá, como el que inauguró la filosofía occidental, a respuestas y verdades. (p.119).

En ese sentido, podemos notar que el crítico colombiano va en la línea de consideración de la poesía de Vallejo como aperturidad, así como lo decía Heidegger, desamparo al que el poeta se ve llamado desde su problema como ser en el lenguaje, como individuo del mundo que expresa la orfandad en el lenguaje. El intento, entonces, por comprender su poesía deberá ser un intento por entender la misma incomprensión que esa poesía expresa, por hacernos una idea en el silencio del silencio poético, por admirar la caída de la palabra hacia ese abismo nombrado, hacia ese abismo del cual resurgirá el silencio como palabra, como carne para darle morada al ser.

Sobre esa tarea, sobre el intento de dilucidar la “comunión” entre la palabra y el silencio, podemos revisar el poema II de *Trilce*. El poema consta de 4 versos sueltos que cifran la clave de la relación entre ser – lenguaje – tiempo. El verso inicial “Tiempo Tiempo” que se repite una segunda vez (dos es el número de la comunión) es un tiempo pasado “Era Era”, del que nos habla el segundo verso suelto. Ese tiempo, entonces, parte de algo que ya no está pero fue y sigue en esa ruta hacia el verso suelto número 3: “Mañana Mañana”, otro estado temporal de la ausencia. Por eso el *Es Es* no asoma en las palabras del poema sino como evocación. Y el último de los cuatro versos sueltos “Nombre Nombre” determinará esa relación entre ser y lenguaje que en el presente ensayo trabajamos como una relación que enuncia la ausencia de morada, como un quiebre entre la armonía (unidad) ser – lenguaje:

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
 Bomba aburrida del cuartel achica
 tiempo tiempo tiempo tiempo.
 (p. 171)

Ya no es la ausencia en términos concretos y materiales sino el hecho de que la presencia de ese tiempo sea una presencia estancada. Idea que nos conduce a pensar que el dinamismo temporal en Vallejo es fundamental, que la presencia no debería devenir en quietud como expresión de la unidad sino que esa unidad es, como lo expresa Ortega, una multiplicidad fragmentada que no está en comunión con la unidad quieta de ese tiempo. Unidad en la que lo concreto y múltiple debería hacer comunión. Sin embargo sucede que ese tiempo (unidad y multiplicidad fragmentada) no se junta sino se duplica en un “tiempo tiempo tiempo tiempo”. Son dos las parejas que ahora están temporalmente desligadas, duplicando la unidad concreta y la multiplicidad fragmentada y móvil. La acción pasada en pretérito imperfecto es quizá la única forma de reconocer que hay un tiempo presente; pero como continuidad de ese pasado inacabado. Entre ese pasado inacabado titila el presente de esa temporalidad ida:

Era Era

Gallos cancionan escarbando en vano.

Boca del claro día que conjuga

era era era era

(p. 171)

frente a este estado de la espera existe un estado de la postergación en el que el ser aspira a su plenitud,

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.

Piensa el presente guárdame para

mañana mañana mañana mañana

Cuando pensamos ese *mañana* como un reposo caliente existe la tendencia que Vallejo exponía en su poema “Los heraldos negros”: ese pan que en la puerta del horno se quema es el

tiempo que aguarda, al que no se renuncia aunque exista esa tendencia de esfumarse en su propia espera candente del ser que va y viene pero no es.

El presente existe pero de tal forma que está en función de la postergación que espera ese *mañana mañana mañana mañana* y nuevamente, la duplicidad (y más multiplicidad) de la espera, la duplicidad inarmónica del tiempo estancado, del tiempo que es unidad quieta como dice Ortega, pero fragmentado, del tiempo que *es* pero posterga la plenitud del ser que se mueve, no está quieta, es tiempo. Esa ausencia aunque resulte en sentimiento de desamparo o en el dolor tremendo que lo llevan a preguntarse, por ejemplo, por el sentido de Dios, debe ser nombrada. El poeta no está para renunciar ante el peligro de la muerte o del silencio, se los nombra en el silencio, se hace el ser desde el reflejo de la palabra. La preocupación existencial – temporal por el ser se llama *Lomismo* que padece Vallejo a lo largo de su obra poética: la necesidad de nombrar y la insuficiencia de la palabra para acudir a esas necesidades ontológicas del poeta. Por eso *Lomismo* que padece es el nombre. Si pudiera nombrar y juntar en la palabra lo que está disperso en su tiempo, si pudiera hacer del tiempo un presente que sustente la unidad a la que aspira, entonces, no asistiríamos a la victoria de su empresa poética sino a la comprobación, una vez más, de que esa unidad *es*, aunque se poetiza como fuga. Es, en otros términos, una visión de la unidad desde su original: la multiplicidad. La tarea del poeta será aún más triste que la tarea por encontrar unidad para el ser, es más, parte de ese mismo agobio; la tarea será, entonces, nombrar esa multiplicidad con algo que resulta pobre: la palabra,

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?

Se llama Lomismo que padece

nombre nombre nombre nombre.

(*Trilce*, II, P. 171)

Pese a esto, el poeta está en todos los espacios y es todo porque muere a cada instante, en todos los tiempos. La muerte existe y anida en el ser. Mientras tanto, mientras se pregunta por el hecho de morir a cada instante,

¿Es para eso, que morimos tanto?
 ¿Para solo morir,
 tenemos que morir a cada instante?
 (Poemas póstumos, “Sermón para la muerte”, p. 439)

También se cuestiona por la razón de ser de la escritura:

¿Y el párrafo que escribo?
 ¿Y el corchete que enarboló?

Pues esa temporalidad muerta de la que participa el ser y en la que el poeta hace las preguntas sobre esa existencia es un tiempo en el que las palabras desfilan del silencio hacia el silencio. Es la experiencia vital del poeta lo que afecta directamente la manera de enunciar, la forma en que su lenguaje se manifiesta. En su poema “Espergesia” podemos notar la manera en que el ser se relaciona con el mundo en la poesía de Vallejo y de qué forma ese mundo, desde la relación con la divinidad, afecta no sólo su existencia sino su modo de expresar esa misma existencia. Es decir, que la existencia del poeta está marcada desde siempre por el abandono y, en consecuencia, el lenguaje ahonda en la búsqueda de una morada o lo que es igual, el ser espera por una comunión con el lenguaje. Esta relación problemática con el mundo afecta directamente el lenguaje en la poesía de Vallejo, como nos dice la segunda estrofa del poema en mención:

Todos saben que vivo
 que mastico... y no saben
 por qué en mi verso chirrían,
 oscuro sinsabor de féretro,
 luyidos vientos
 desenroscados de la Esfinge
 preguntona del Destierro.

(p. 114)

Lo que equivale a decir que el conocimiento de lo mundano de su existencia es parcial en tanto requiere de conocer el motivo de su silencio lo cual nos lleva a afirmar que la desacomodación entre ser y mundo es una desacomodación entre el lenguaje poético y el mundo (tanto externo como interno al poeta) del que surge éste mismo. El ser nace para la muerte y vive en desamparo constante “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo”: orfandad que el poeta experimenta desde siempre, que nace desde el germen de su existencia:

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

Lo cual sugiere que ese silencio enclaustrado tiene la potencia de brotar, como la flor de fuego, en un acto fundador: *la palabra auténtica*. De este modo, el silencio funciona en su poesía como el límite que marca el inicio de una poesía que expresa la relación problemática entre el ser y su mundo, pero a la vez como una expresión de lo original a lo que debe volver el poeta, como desmitificación del lenguaje, para encontrar la morada para el ser.

Desde el silencio y desde su condición inefable avocada a la muerte se empezaría a gestar el hallazgo de la unidad: comunión entre ser y lenguaje. En el poema XI de *España aparta de mí este cáliz*, una vez visto el cadáver de cadáveres, se logra una unidad en la que participan la muerte y el silencio:

Miré el cadáver, su raudo orden visible
 y el desorden lentísimo de su alma;
 le vi sobrevivir; hubo en su boca
 la edad entrecortada de dos bocas.
 le gritaron su número: pedazos.
 le gritaron su amor: ¡más le valiera!
 le gritaron su bala: ¡también muerta!

Y su orden digestivo sosteníase

y el desorden de su alma, atrás, en balde.
 le dejaron y oyeron, y es entonces
 que el cadáver
 casi vivió en secreto, en un instante;
 mas le auscultaron mentalmente, ¡y fechas!
 lloráronle al oído, ¡y también fechas!
 (p. 474)

Así, donde la vida cumple el llamado continuo de la muerte (la misma muerte) se unen la edad entrecortada de dos bocas: el tiempo ya deja de ser progresivo (edad entrecortada) y la multiplicidad empieza a reclamar el orden y la unión.

A pesar de que le gritan su número (el número nuevamente) que es un número falto de unidad y que aún más ha dejado de ser número y ahora es palabra, el lenguaje se realiza como encuentro con la morada insuficiente: “pedazos”. Una palabra que evoca nuevamente la multiplicidad pero cuando le dejan y escuchan a este cadáver, ese momento entrecortado de la unión y del silencio del cadáver con el silencio de la muerte, y del cadáver con su original – reflejo (la muerte); en ese momento en que el mundo escucha es cuando en verdad “casi vivió en secreto, en un instante”. En el instante del tiempo entrecortado en el que el ser y su existencia dejaron de ser medibles; pero “más le auscultaron mentalmente, ¡y fechas! / lloráronle al oído, ¡y también fechas!” En ese instante volvieron a encerrarlo en los límites de la medición, ya muerto de las muertes de su vida, en otro límite, en otra ausencia de unidad, en otra eterna y progresiva temporalidad falta de unidad, dispersa como “el desorden de su alma, atrás, en balde”.

De este modo, hemos podido notar que es en el silencio donde verdaderamente se cumple el destino del ser: donde el cadáver hecho de sucesivos cadáveres, vive. Se encuentra el *ser* con el llamado de su *Noser*, en la palabra que brota como silencio en el instante de lo inmedible, en el momento en que la palabra es auténtica porque es un espacio vacío, una aperturidad que surge, tal vez, de un silencio que habló a flor de fuego, de una auténtica poesía del silencio.

La temporalidad que hemos estudiado en el capítulo anterior y que, como pudimos ver expresaba la fragmentación entre el sujeto y su mundo a través de algunos temas reiterativos como la orfandad, la simbología de los números o el amor, también indica la ruptura que hay

entre el sujeto poético y el lenguaje. Por tal razón, la poesía de Vallejo expresa una condición en la que la palabra debe volver a sus orígenes, límites del silencio, para nombrar lo originario y para que el ser se funde en una condición en la que encuentre la Unidad con la existencia y el lenguaje. Ante la ausencia de esta Unidad la muerte y el silencio son la expresión suprema del *lenguaje como ausencia de morada* que hemos propuesto en el presente trabajo como el *fundamento poético* de la obra poética de César Abraham Vallejo Mendoza.

CONCLUSIONES

La lectura en conjunto de la obra poética de César Vallejo nos mostró que su obra poética era un todo orgánico que en ningún caso debía separarse pese a que de un libro a otro existieran variantes y temas que prevalecían por encima de otros. En *Los Heraldos Negros*, *Trilce* y los *Poemas póstumos* se pueden establecer múltiples relaciones que serían objeto a su vez de múltiples estudios dado que su obra ofrece una galería de posibilidades interpretativas. Sin embargo, nosotros hemos optado por enfatizar en el fundamento poético de su obra: el lenguaje como ausencia de morada.

Ese camino que elegimos nos condujo a mostrar que en su obra el lenguaje, el ser y el mundo son también un todo orgánico en el cual confluyen las afectaciones, desgarramientos y tensiones. En tal sentido, la conquista de la comunión o en otros términos de la unidad entre el ser y el lenguaje a la cual aspiró Vallejo se vio reducida a la dialéctica entre lo que el poeta quiso decir y lo que su condición como ser arrojado al mundo y dispuesto a morir le permitió expresar, no sólo desde su materialidad sino desde su lugar como sujeto poético, dado a su vez a una búsqueda de una poesía auténtica. Por ende, su poesía tiene un sentido reflexivo sobre el ser y el lenguaje.

Esta correspondencia entre el ser y el lenguaje está dada por una experiencia vital dolorosa. Existe un hallazgo, entre otros tantos posibles, en la poesía de Vallejo. El poeta funda su poesía

en la espera:

Y se apolilla mi paciencia,
y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRa!
[Trilce, LX p. 243]

Como lo sugiere el poema anterior, en la poesía de Vallejo prevalece un sentimiento de espera del hombre, una vida que unifique pues está entre el ser y el no ser, entre la palabra y el silencio. De esta ausencia de morada participa el tiempo como eje central por el cual discurren tanto la existencia como la palabra, fragmentadas en la poesía del peruano.

Esta temporalidad como búsqueda inalcanzada de la unidad, determina en la obra de Vallejo el fundamento poético: *el lenguaje como ausencia de morada*. En este sentido, su poesía participa de una manifestación de la aperturidad poética, consigue fundar la palabra auténtica a través, justamente, de un proceso de desfundamentación tanto del lenguaje como de la misma percepción del ser. Ambos elementos, lenguaje y existencia, son reflejo y original a la vez de una incesante búsqueda por habitar, en el sentido en que el ser tiene una morada en el lenguaje. De este modo, la ausencia poética en su obra parte del desgarramiento, producto de la relación del hombre con su mundo, pero esa ausencia de unidad determinó en el camino un hallazgo mayor: la palabra auténtica brota del silencio y de las muertes continuas e inherentes del ser.

Su obra poética en conjunto marcó un hito en la historia de la literatura latinoamericana y universal en la medida en que exploró un lenguaje poético que reclamaba una vuelta a los orígenes de la palabra y una paralela caída del ser que llega, así como llega la palabra a los límites del silencio, a los límites en los que la existencia y la muerte se pierden en un horizonte en el que la fragmentación de la existencia está sustentada por un tiempo fragmentado, huidizo a la unidad. En este sentido, la obra poética de Vallejo no sólo invita a revisar las posibilidades

de edificar un lenguaje poético desde el *cogollo* de la palabra sino que además presenta nuevas perspectivas sobre la manera en la que el ser ha sido pensado en el trascurso de la historia.

Su obra enseña una ruptura con su tiempo, con las tradiciones literarias, en la medida en que es ella misma una descubrimiento que se propone desde la lejanía que supone un sujeto huérfano de Madre y huérfano de palabras, perseguido por lo impar como condición de su existencia ausente de armonía y unidad, acosado por su condición progresiva y constantemente moribunda, e impulsado por esta misma ausencia hacia la búsqueda de la originalidad. Las búsquedas que terminaron en ausencias nos dejan un hallazgo aún mayor: la auténtica morada del ser es una fragmentación que de no encontrar armonía entre el lenguaje y el ser, descubre una poesía auténtica en la que se funda la aperturidad.

Bibliografía citada

Cerna-bazán, José (1995). *Sujeto a cambio: De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)* Lima: Latinoamericana editores.

Ferrari, Américo (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral.

Greo Dawes (2006). *Más allá de la Vanguardia: la dialéctica y la teoría estética de César Vallejo*. Revista de crítica literaria latinoamericana. Año 32, No. 63/64, p. 67-85.

Gutiérrez Girardot, Rafael

- (1989). *Celan y Vallejo: La poesía ante la destrucción*. Hispania, Vol. 72, No. 1, p. 49-54.
- (2000). *César Vallejo y la muerte de Dios*. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial.

Heidegger, Martin

- (1994) *Poéticamente habita el hombre*. En: Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- (1996) *¿Y para qué poetas?* En: *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos,
- (2003). *Ser y tiempo* Madrid: Editorial Trotta.

Jurado valencia, Fabio (1996). *La subversión del lenguaje en la poesía de César Vallejo*. Texto crítico, Nueva época. Año II, número 2, p. 29 – 47.

Mariátegui, José Carlos (1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Ediciones Era.

Ortega, Julio

- (1988). *La hermenéutica vallejana y el hablar materno*. En: *César Vallejo. Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari, p. 606 – 620.
- (1986). *La teoría poética de Cesar Vallejo* Texas: Del Sol Editores.

Oviedo, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Volumen 3). Madrid: Alianza Editorial.

Siebenmann, Gustav (1989). *César Vallejo y las vanguardias*. Hispania, Vol. 72, No. 1 p. 33-41

Vallejo, César

- (1927). *Contra el secreto profesional*. Variedades No 100, p. 201 – 205.
- (1998). *Obra poética*. Ferrari, Américo (Ed). Bogotá: Colección Archivos.

Vattimo, Gianni (1993). *Poesía y ontología* Valencia: Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones.