

XXXV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - abril de 2023

Haciendo lo infinito

(Erotismo en la poesía de César Vallejo)

Por Gustavo Lespada (ILH – UBA)

1. Introducción heráldica

Mientras que la tradición literaria pareciera alimentarse de escritores que en mayor o menor medida expresan la sensibilidad de una época y, en cierto modo, quedan prisioneros de esa macro coyuntura y sus convenciones, hay otros –raros, escasos– que se nos revelan disruptivos y libres de toda sujeción, sin que esto opere en desmedro de su compromiso social y humano. Por el contrario, pareciera que en ellos la potencia de su singularidad mantuviera intacto el amor por sus semejantes, el vínculo entrañable con lo inmediato, con las cosas y los seres más sencillos, preservándolos del desgaste de las modas estéticas y las ideologías de sus contemporáneos. Se trata de la trascendencia de lo insignificante, de lo modesto que irrumpe, o mejor, que interrumpe la normativa ilustrada, canónica. Tal es el caso de César Vallejo; en él lo universal anda descalzo y se llama madre, Miguel, Otilia, un proletario de paro o un minero tizado, se llama Alfonso, Aguedita, un esforzado labriego, Rita, doña Antonia o el cura Santiago, se llama una mujer de carne y hueso: el ser desconocido para los libros de historia. Con poética agudeza lo señaló José Ángel Valente: en esta vindicación de lo pequeño, de la particularidad irreductible, en esa presencia del prójimo y sus símbolos (la cuchara, el zapato, el pan, el botón de la camisa, las manos de un campesino o los registros “erróneos” de la lengua popular), en esa proximidad de lo humilde, de lo concreto y anónimo, también se denuncia el desprecio o el escamoteo operado por los lenguajes conceptuales y los discursos grandilocuentes (Valente 2004: 29-30).

Si buscáramos un factor común o un motivo recurrente en la poesía de César Vallejo (1892-1938) sería el amor humano en todas sus manifestaciones: filial, fraterno, erótico, solidario y político. Sí, la política vallejana se cimienta en el amor, en un combate amoroso contra las injusticias y desigualdades del mundo. Pero, además, entendemos que el compromiso afectivo vallejiano, antes que provenir de su formación cristiano-marxista, tiene su origen en su identidad indígena acuñada en la comunidad serrana –heredera del *Ayllu* incaico–, en la que el bien común

prevalecía sobre el interés individual. Tempranamente se manifiesta en su primer poemario *Los heraldos negros* (1919) donde además de peruanismos, quechuismos e idealizaciones sincréticas del mundo andino –donde la quena o el yaraví conviven con las bucólicas de Virgilio–, las imágenes y motivos del culto frecuentemente aparecen asociados al amor carnal o fraterno antes que posturas metafísicas o invocaciones a la divinidad. Para ejemplo remitimos, entre otros, a “Comunión” (Vallejo: 96), en que la relación del Yo lírico con su amada se nombra con el mismo término que se refiere al sacramento de la eucaristía, ambigüedad que trasciende el título para impregnar las imágenes de la muchacha de connotaciones bíblicas y a la vez cargadas de erotismo: *comunión* del espíritu y de la carne. Veamos la tercera estrofa:

Tu cuerpo es la espumante escaramuza
de un rosado Jordán:
y ondea, como un látigo beatífico
que humillara a la víbora del mal!

La “escaramuza” expresa hiperbólicamente el impacto que provoca la belleza de la mujer en el sujeto poético, a su vez, el adjetivo “espumante” agita las aguas del río Jordán y las tiñe de color “rosado”, atributo que remite a la piel de la muchacha. El Jordán es, para la cristiandad, el legendario río en que se bautizó Jesús de Nazareth, con lo cual el sujeto poético alude a esa inmersión en el cuerpo femenino como un bautismo, ritual de adopción de una fe religiosa, de un nuevo nacimiento. Ese cuerpo “ondea”, es decir, se mueve sinuoso y sensual “como un látigo beatífico” –el deseo puede arder como un latigazo, pero a la vez es bienaventurado por su eufórica vitalidad– que derrota, que vence al “mal”, al *mal* como negación del amor y de la vida. El poema venera al amor físico valiéndose de terminología e imaginario propios de la tradición judeocristiana. Tal vez esa transgresión de la liturgia opere como una demanda contra la concepción pecaminosa que en cierta ortodoxia aún pesa sobre el deseo, y a una revalorización del cuerpo como un templo, creado a Su imagen y semejanza.

En el final nuevamente nombra a la amada como “regia”, es decir, le atribuye un reinado que *es* de este mundo, la adoración se completa “al bajar del Espíritu” volcándose sobre sus pies, esas “dos heráldicas alondras”, esas “dos lágrimas” que podemos asociar al pasaje de la ablución que Jesús hiciera a sus discípulos como ritual amoroso en el jueves anterior a la pascua. La comunión con la mujer adquiere sagrada trascendencia, rito de iniciación: entrar en ella es

ingresar “al Mundo” pero con la entrega y la humildad del salvador que, en “un Domingo de Ramos” a lomo de mula fuera recibido en Jerusalén, cumpliendo con la profecía.

Las alusiones al martirio y a la simbología cristiana se repiten en varios poemas como “Nervazón y angustia” (98), en que el Yo lírico pide a su “dulce hebreá” que alivie su tormento, que lo desclave –se insiste varias veces en la acción de este verbo– de su cruz nerviosa y doliente. El soneto “El poeta a su amada” (118) es casi una plegaria, una súplica y una promesa culposa de permanencia y cuidado futuros que devienen en casta sepultura. La crucifixión de la amada se imbuje de connotaciones sexuales en tanto que normas sociales y prejuicios parecieran ser los que generan ofensas y reproches. Veamos la primera estrofa y el último terceto:

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernesanto más dulce que ese beso.
(...)
Y ya no habrá reproches en tus ojos benditos;
ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos.

Se utiliza la simbología religiosa de manera sensual, profana, celebrando la unión de los cuerpos a tal punto que “la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso” –el desfallecer puede aludir al coito, aunque pareciera tratarse de algo más hondo y visceral–. Como corolario de los besos humanos, las dos últimas estrofas del soneto refieren a la muerte como lecho nupcial y se predice una eternidad compartida en la que ambos dormirán “como dos hermanitos”. Además de una posible alusión a la pareja fundacional de los incas, la muerte pareciera otorgar aquí absolución y trascendencia a los actos humanos.

En “Impía” (123) se califica por voluble e inconstante a “esa mujer” con adjetivo propio del ateo o el apóstata. Impía por haber clavado su cruz y por haber abandonado el sacro río por otras “rojas aguas” en las que “su piel desviste”. A su vez, en “Mayo” en medio de un clima bucólico se confiesan las *ganas* de entregarse a los vientos otoñales “en pos de alguna Ruth sagrada, pura, / que nos brinde una espiga de ternura / bajo la hebraica unción de los trigales” (150). La sensualidad de las imágenes devotas y de la *pasión* mística (de Cristo) se traslada a la *pasión* erótica como en una correspondencia de vasos comunicantes. El efecto inmediato de esta equiparación es que al disolverse las fronteras entre una y otra acepción del término se desacredita la dicotomía alma-cuerpo, se corroe el pensamiento binario.

El final de “Aldeana” (154), abre la retrospectiva melancólica del próximo, “Idilio muerto” (155) en la que el *Yo* poético se pregunta qué estará haciendo su “andina y dulce Rita”, la amada perdida a la que se describe como una muchacha que encarna el candor y la pureza, pero a la vez contradice el modelo femenino occidental. Es de piel cobriza “de junco y capulí” (*capullí*, nombre náhuatl de una planta tropical de frutos oscuros como las guindas), hacendosa en “sus afanes”: una sencilla y laboriosa plebeya de “falda de franela” que cuando siente frío se le escapan exclamaciones religiosas.

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

Esa imagen de humilde y apacible dulzura también se opone al estereotipo romántico –en tanto es morocha y trabajadora– así como su entorno campesino contrasta con la ciudad ruidosa y asfixiante, residencia del sujeto poético, y a la cual nombra como “Bizancio”, paradigmática metrópolis occidental, sinónimo de vicios y tentaciones de toda índole. Pero además en esa gran urbe la pasión andina ahora “dormita”: el sujeto siente la sangre floja como si sufriera un apunamiento al revés, puesto que la ciudad está abajo, a nivel del mar.

En “Capitulación” (171) el tema es el amor fugaz, el deseo efímero y descontrolado del encuentro sexual, de los besos “históricos” de una “pobre trigueña” que, pese a sus “pobres armas”, resulta “vencedora y vencida”, lo que habla de una mutua capitulación en el ardiente “combate”. El color rojo –símbolo de la pasión– prevalece en granas y granates, pero también en la flor de “amaranto”, asociada ancestralmente –en las culturas originarias– a la inmortalidad, veamos una estrofa:

Espiga extraña, dócil. Sus ojos me asediaron
una tarde amaranto que dije un canto a sus
cantos; y anoche, en medio de los brindis, me hablaron
las dos lenguas de sus senos abrasadas de sed.

Aunque el poema conserve cierta terminología y estructura tradicionales también hay innovaciones que perturban y modifican la percepción de imágenes y motivos, como anticipando la radical ruptura de *Trilce* (1922). Por ejemplo, decir que le hablaron “las dos lenguas de sus senos abrasadas de sed” es una figura compleja que, si bien por su falta de nexos comparativos

manifiesta una propiedad metafórica, al atribuir lenguaje a los senos y a la vez mencionarlos como sedientos denota un rasgo metonímico, en tanto proyección del sujeto poético –es él quien tiene *sed* de esos senos–, pero a la vez ese cruce de la visión de los senos con las dos lenguas “abrasadas de sed” conforma una fusión sensorial propia de la sinestesia. Incluso si tomamos “lengua” en su sentido de órgano de la boca –que además de hablar y comer sirve para besar– la complejidad figurativa aumenta.

En “Amor prohibido” (174), además de las metáforas alusivas a los órganos sexuales (estambre y cáliz, también de resonancias litúrgicas), el *Yo* lírico dice: “Amor, en el mundo tú eres un pecado!/ Mi beso es la punta chispeante del cuerno / del diablo; mi beso que es credo sagrado!” Homologar el beso con “la punta (...) del cuerno del diablo” pero a su vez con un “credo sagrado” nuevamente rompe la dicotomía, en este caso sagrado-profano, a la vez que hace rimir “pecado” con “sagrado”, lo cual también implica una fuerte incongruencia. El poema concluye con la calificación irreverente –y de una contradicción propia del oxímoron– del amor como un “Cristo pecador”: en este primer Vallejo el fervor de su devoción deviene sacrilegio, o mejor, su fervor poético *se manifiesta con devoción sacrílega*.

El amor erótico no es apacible. Es un acto pródigo y a la vez capaz de provocar una crisis tan profunda que ha sido comparada con la locura. Este sentimiento está signado por la violencia y la angustia porque su fin es, como dice Georges Bataille, “alcanzar al ser en lo más íntimo, en el punto donde se desfallece”, y su principio es la “destrucción de la estructura cerrada del ser”. Desde la antigüedad se vincula al erotismo con la transgresión, pero pretender ponerle límites sólo estimula aún más su deseo de lo prohibido porque, paradójicamente, el objeto erótico es *el objeto que niega los límites de todo objeto*. En esto se parece a la poesía, entendida como “nuestro fundamento” –reflexiona Bataille, inspirado en unos versos de Rimbaud–, como aquello que nos conduce a través de la muerte a la continuidad de lo sagrado: “la poesía es la eternidad. Es el mar unido con el sol” (Bataille: 17-24-130). (4)

En “El tálamo eterno” (178) amor y muerte se entrelazan en la clásica tensión de Eros y Thánatos, pero tras la apertura que anuncia que sólo se valora el amor perdido, el cierre adquiere, nuevamente, un tono social pues, tras la “vida agonizante” se menciona a la tumba como “dulce” porque en ella se superan los conflictos y penurias: “dulce es la sombra, donde todos se unen / en una cita universal de amor.” Además de los poemas en los cuales prevalece el contenido amoroso, en muchos de impronta mística o metafísica como “Fresco” (127), “El pan nuestro”

(167), “Desnudo en barro” (170), “Los anillos fatigados” (185), “Amor” (188) y “Dios” (189) entre otros, tanto el amor filial como el amor erótico se manifiestan inseparables de las referencias a la muerte, al sentido de la vida, al propio Dios. Esta concepción de unidad es una característica inherente, propia de la cultura andina de la que proviene y que, obviamente, contrasta con el pensamiento binario de occidente.

2. *Trilce*: significante pasión

Antes que de hermetismo prefiero hablar de un registro desbocado, lanzado a la búsqueda de significaciones divergentes mediante arcaísmos, quechuismos, tonos, disonancias, transgresiones sintácticas y ortográficas, elementos prosódicos, expresiones orales –que protestan su exclusión por la palabra escrita–, ruptura de toda linealidad y consecución lógica. En pocas palabras, lo que caracteriza a *Trilce* es el intento de abordar todo aquello que queda afuera o ha sido desplazado por el canon, lo que el lenguaje no alcanza o apenas roza, decir lo otro, *lo indecible*. Búsqueda de la intangibilidad que comparte su ímpetu de trascendencia con la naturaleza del amor que, como lo expresa Emmanuel Levinas, en esa relación con el Otro que se transforma en necesidad también se va más allá del ser amado y así como la caricia trasciende lo sensible, en el amor hay pérdida, miedo, vulnerabilidad, misterio: “es lo equívoco por excelencia” (Levinas: 265-268).

Por ejemplo, en el poema IX (233): “Vusco volvvver de golpe el golpe...”, la carga semántica se apoya en una transgresión de la norma. La sustitución de la “b” larga por la “v” corta fricativa y su repetición dentro de “volver” acentúa el fonema bilabial introduciendo un énfasis que pareciera aludir a ese “golpe” que se repite marcando un compás: se recurre a los parónimos fonéticos, se sugieren asociaciones léxicas (válvula por *vulva*). La aglomeración de las consonantes disminuye en los versos que encabezan las estrofas siguientes señalando la caída del deseo. La mención de la “ausencia” del final junto a la descalificación por el peso de “la mujer esta” –que se contrapone a la “ausente”– hablan de una sexualidad vicaria, sustituta, pero este “desvío” sexual se encuentra a su vez cifrado en una desviación gramatical, sintáctica.

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 volver 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,
desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

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

En el poema XIII: “Pienso en tu sexo. / Simplificado el corazón, pienso en tu sexo...” (239). Su sexo es un “surco más prolífico y armonioso que el vientre de la Sombra”: más allá de la presencia de la muerte (que podría aludir a embarazos perdidos), se impone el homenaje al órgano femenino en la metáfora del surco, un atributo fecundo en veneración. El final es eufórico –épico, de una épica amorosa–, con ese “escándalo de miel en los crepúsculos”. La duplicación e inversión del oxímoron “estruendo mudo” convierte al sintagma en impronunciable, efectivamente *mudo*, pero además, al desprenderse del significado, esta operación expone el cuerpo del significante “¡Odumodneurtse!” desnudo –ya no existe ningún significado que lo arrope y nos aleje de la materialidad del trazo–, lo tiende invertido, en paralelo y horizontal como suelen tenderse los cuerpos de los amantes.

3. Humano amor

Los poemas publicados póstumamente a los que el autor no puso nombre siquiera, editados bajo el título de *Poemas humanos* por la que fuera su esposa, se revelan como la mayor conjunción entre el desafío formal –con sus intromisiones orales y desacatos léxicos permanentes– y la solidaridad y compromiso con las causas populares, pero, sobre todo, como el legado del inmenso y entrañable amor que desbordan sus versos. Por lo acotado de este espacio veremos sólo dos estrofas de un poema sin título dedicado a Georgette:

¡Dulzura por dulzura corazona!
¡Dulzura a gajos, eras de vista,
esos abiertos días, cuando monté por árboles caídos!
Así por tu paloma palomita,
por tu oración pasiva,
andando entre tu sombra y el gran tezón corpóreo de tu sombra.

Debajo de ti y yo,
tú y yo, sinceramente,
tu candado ahogándose de llaves,
yo ascendiendo y sudando
y haciendo lo infinito entre tus muslos. (434)

El ritmo hace al movimiento interno del poema: esa combinación de endecasílabos y heptasílabos –incluso el sexto uniendo un heptasílabo con un endecasílabo: el ritmo remeda oleadas de caricias y besos. El énfasis en lo corporal impone la materialidad del amor que requiere de cuerpos para manifestarse. Los neologismos evitan el estereotipo, pero a la vez abren atajos, al igual que las metáforas, para decir algo. Algo cuya intensidad descarta lo manido, lo trillado. “Corazona”, el bautismo envuelve a la amada en un halo amoroso que perdura como un nombre propio y que junto a “dulzura a gajos” la describe como una fruta jugosa. Erótica delicia cuyo signo “corpóreo” ya se insinúa en la conjugación del verbo *montar* por esos árboles (*caídos*, acostados), como a la caza de su “paloma palomita”. Repetición que, con el diminutivo, se torna caricia en torno al ave púbrica, palpitante. *Tezón* puede aludir a la tez inasible de la sombra, una versión más delicada del perseverante *tesón*, pero también inscribe una resonancia de *pezón*, acorde a lo que viene: a este *haciendo lo infinito* entre sus muslos. “Debajo de ti y yo”, como detrás de la apariencia mundana de ambos el discordante “ti y yo” sirve para distinguir la distancia de las máscaras sociales de la desnuda intimidad: “tú y yo, sinceramente”. Absoluta *sinceridad* la del encuentro sexual con la amada: su “candado ahogándose” –en fluidos, abierto, penetrado, pletórico– “de llaves”. El candado como otra metáfora del sexo femenino funciona como la íntima restricción que se abre a las llaves del amor, con una pluralidad que nos habla de lo iterativo, nuevamente, además de la apertura y liberación de las convenciones represivas.

El lenguaje figurado se inflama –potencia su ardiente asociación– por el contacto con el registro directo del ejercicio amoroso –“ascendiendo y sudando”– hasta desembocar en esa compartida infinitud. El gerundio resulta imprescindible a la hora de expresar el clímax cuya intensidad trasciende la culminación y el límite temporal: acaso la única eternidad a la que podemos acceder los mortales. Pero no es *el* infinito sino *lo infinito*, y en la sustitución del

artículo por la forma neutra, propia de locuciones, se juega un gesto inclusivo de la oralidad a la vez que se evita la grandilocuencia metafísica.

La verdad poética no es unívoca ni transparente. Esa forma de decir que *dice por la forma* aborrece la dirección lineal de la referencia o la explicación reductora. Su forma de construir sentidos apela todo el tiempo a lo sonoro, a la correspondencia de las imágenes, a las asociaciones semánticas o por homofonía, al ritmo que galopa en el oído, a la repetición que martilla una idea hasta clavarla o dejarla irreconocible o sacarla del texto, por las ramas: opera sibilante entre las sombras o epifánica irrumpe como un rayo. La poesía de Vallejo escarba en los arcaísmos y transgrede la lengua del conquistador, pero sobre todo desborda la escritura, le provoca y revienta nuevos brotes, la expande, la ramifica, le siembra resonancias orales de la cultura quechua desplazada. La llena de énfasis, de deícticos, de gestos hasta que la hace hablar: Vallejo logra que la escritura se *oralice*. Transforma el intersticio en una casa.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1984). *Teoría Estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- _____ (2003). “Discurso sobre lírica y sociedad”. *Notas de literatura*. Madrid: Akal.
- Badiou, Alain (2002). *Condiciones*. México: Siglo XXI.
- _____ (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland (1984). *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bataille, Georges (1960). *El erotismo*, Buenos Aires: Sur.
- Carson, Anne (2015). *Eros el dulce-amargo*, Buenos Aires: Fiordo.
- Cornejo-Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Coyné, André (1957). *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras Peruanas.
- Escobar, Alberto (1973). *Como leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1973). “La muerte de Dios”, en *Aproximaciones a César Vallejo* (Ángel Flores comp.). Nueva York: Las Américas.
- Han, Byung-Chul (2017). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, Martín (1973). “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*. México: FCE.
- Lespada, Gustavo (2020). “Mujeres apasionadas. La poesía de Delmira, Juana y Alfonsina”, en Lespada, G. (ed.), *Escritura del deseo / deseo de la escritura*. Buenos Aires: Katatay.
- Levinas, Emmanuel (1999). *Totalidad e infinito*, Salamanca: Ed. Sígueme.
- Marcuse, Herbert (1985). *Eros y civilización*. Buenos Aires: Ariel.
- Salomón, Noel (1975). “Algunos aspectos de lo humano en Poemas humanos” en *César Vallejo* (Ed. Julio Ortega). Madrid: Taurus (289-334).
- Valente, José Ángel (2004). “Vallejo o la proximidad”, en *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vallejo, César (2013). *Poesía completa* (Ed. Ricardo González Vigil). Lima: Ediciones Copé.

Yurkiévich, Saúl (1988). “España, aparta de mí este cáliz: La palabra participante” en Merino, A. (ed.), *En torno a César Vallejo*, (323-343). Madrid: Jucar.