

Forma e ideología en *Poemas humanos* de César Vallejo

Gustavo Lespada
ILH-UBA

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

Función de fuerza / sorda y de zarza ardiendo, / paso de palo, / gesto de palo, /
acápites de palo, / la palabra colgando de otro palo. (459)¹

Restringidas, las palabras de los campesinos tampoco pueden ser libres sino que cuelgan, metafóricamente, sujetas a *otro palo*. Es sintomática la estrofa en que se utiliza la enumeración de sus bienes reiterando un verbo que denota propiedad para expresar exactamente lo contrario, o sea, la absoluta *desposesión*: “tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades, / tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito;” (460). Sólo la mirada del *yo* poético devuelve a los campesinos cierta ternura, y la valoración recae en esas manos que aran y cultivan: “y se lavan la cara acariciándose con sólidas palomas”. El paradigma del sustantivo “palomas” –sumamente codificado por la tradición lírica como sinónimo de pureza, como símbolo de paz y de bondad– al ser modificado por el adjetivo “sólidas” adquiere un sentido totalmente nuevo, y la posible extravagancia se aplaca: esas manos fuertes, agrandadas por las inclemencias del trabajo rural, encuentran su expresión secreta, su franca identidad en la figura alada.

Veamos ahora un ejemplo de repetición de un sintagma tomado de “Los nueve monstruos”, en el que abundan las conjunciones de elementos disímiles y las inversiones: “Y el mueble tuvo en su cajón dolor, / el corazón, en su cajón dolor, / la lagartija, en su cajón dolor”. (552) Como

podemos apreciar, el primer elemento de esta acumulación zeugmática mantiene cierta coherencia en tanto es propio del mueble tener cajones, aunque en ellos no se pueda guardar el dolor. A partir de allí lo repetitivo del “cajón” termina equiparando al mueble con el corazón y con la lagartija: ese machacamiento exasperante pareciera aludir a un principio de realidad que nos dice que *todo* tiene cajón –compartimentos, escondrijos– y dolor o, mejor, que el *yo* lírico percibe el dolor en todas partes. El sentido de esta secuencia será retomado hacia el final:

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

Hay, en poesía, al menos dos efectos inmediatos de la repetición: como juego o exaltación fonética –sobre todo en virtud del ritmo–, y como insistencia compulsiva de consecuencias anfibológicas y hasta de un *más allá* del texto. Esta reiteración *significa* tanto porque desplaza el lugar del significado como por la *incesancia* del significante que adquiere un relieve propio –desprendido del significado– que obliga a detenerse en su configuración, como un escollo que reapareciera una y otra vez en el camino.² En este sentido, la repetición opera como un mecanismo de *extrañamiento* tanto como una advertencia sobre el lenguaje en tanto objeto. Por eso lo que se repite, aunque sea lo mismo, nunca es *lo mismo*.

Señalemos otras anomalías que presenta el poema, por ejemplo, la construcción hiperbólica de computar el crecimiento del dolor en el mundo “a treinta minutos por segundo”; el zeugma capaz de reunir “la solapa”, “la carnicería” y “la aritmética”; así como contradicciones cercanas al oxímoron, del tipo: “cariño doloroso”, que la salud sea mortal, que el fuego un “frío muerto” o que “lo lejos” arremeta “tan cerca”. Además, la enumeración de una secuencia encolumnada como una suma algebraica culmina con el verso “y nueve látigos, *menos* un grito”. Al leer a Vallejo detenida, repetidamente, muy a menudo percibimos ese “ritmo oracular” del que habla Northrop Frye, imposible de predecir y esencialmente discontinuo, que *emerge a partir de las coincidencias de un patrón de sonido*; ritmo asociativo que relaciona a la poesía con la música.³

Por otro lado, si entendemos como contexto previsible aquellas funciones no marcadas, podemos apreciar que esta previsibilidad reside en su correspondencia con los patrones lingüísticos, y que el contraste del elemento imprevisible evidencia la norma, puesto que la ley se percibe sobre todo cuando se la transgrede. Queda clara la identificación de la norma con lo previsible: lo previsible *es* (manifestación de la) ley. Por lo tanto, toda escritura (poética,

singular) que desafíe la previsibilidad, será subversiva. Entonces puede ocurrir que se afirme algo por su opuesto, que la “imparcialidad” pregonada desde la apertura abstracta y universal de “Considerando en frío, imparcialmente...” (443) culmine con el abrazo de un hombre concreto y singular, como si el compromiso con el género humano realizara el camino inverso que requiere la abstracción del concepto.

Un oxímoron como “ruinas venideras” (462), que alude al determinismo social y a la insalubridad asociada a la minería, junto a los “polvos corrosivos” y otros términos vinculados al trabajo del minero, como “óxidos”, o formas iterativas que sugieren la percusión de picos y piquetas en la búsqueda del mineral, o la contaminación que se extiende hasta fuera del socavón, tal esa “felpa de hierro” sobre sus “nupciales sábanas”: constituyen una expansión poética que no reconoce solución de continuidad. El poema acompaña al minero hasta la intimidad de su cama porque el trabajo insalubre mancha, envilece toda su vida. El escándalo ético de la explotación del hombre por el hombre requiere del cortocircuito lógico que implican las transgresiones sintácticas, las alteraciones de un discurso coherente y racional: El poema se manifiesta como *una operación, un acontecimiento*, parafraseando a Alain Badiou.⁴ El desorden formal responde a la lógica predadora de una sociedad regida por la mayor ganancia y, en consecuencia, la mayor desigualdad. Por otro lado, una denuncia que ‘respetara’ las codificaciones establecidas no podría evitar su contradictoria cuota de complicidad con el sistema.

Todas estas figuras y transgresiones que desestabilizan la sintaxis y la gramática, esto es *la legalidad de la lengua*, evidentemente actúan contra la transparencia, la homogeneidad, el sometimiento al referente y sus representaciones. Actúan, en suma, contra un lenguaje funcional al *statu quo*. Y aquí reside la gran diferencia entre esta poesía y una “denuncia social” en la cual, más allá de su contenido semántico, se acatan y reproducen los niveles simbólicos y de significación instituidos. En cambio, romper esa sumisión del lenguaje, evidenciar su carácter instrumental alterando, sabotando sus mecanismos representativos tiene como efecto principal la interrupción de esa correspondencia con el mundo, y en esa ruptura de la lógica se manifiesta la fractura ética que implican la injusticia y el sufrimiento del hombre.

“Parado en una piedra...” (467) es un poema que nos habla de un desocupado que pasea su desesperación a orillas del Sena, acaso pensando en el suicidio. Como se le atribuyen varias profesiones (herrero, tejedor, albañil, constructor) se torna evidente su proyección universal. Nuevamente se producen las repeticiones de términos y motivos junto a desplazamientos y

enumeraciones que connotan necesidad, nerviosismo, carencia. El poema revuelve, retuerce, recorre los fonemas como si los tuviera en el bolsillo (junto con un clavo, un papel y un fósforo), tantea una y otra vez las palabras como para extraerles un jugo nuevo.

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

* * * * *

¡cómo oye deglutir a los patronos / el trago que le falta, camaradas, / y el pan que se
equivoca de saliva, / y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente, / ¡cómo clava
el relámpago / su fuerza sin cabeza en su cabeza! / y lo que hacen, abajo, entonces,
¡ay! / más abajo, camaradas, / ¡el papelucho, el clavo, la cerilla, / el pequeño sonido,
el piojo padre! (469)

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

“La rueda del hambriento” (448) se abre como una boca que pariera al sujeto emisor, que lo expulsara humeando, pujando, bajándose los pantalones, vacíos estómago e intestino: *la miseria me saca por entre mis propios dientes, cogido de un palito por el puño de la camisa*. Pero lo traicionamos al traducirlo, ya se sabe, “yeyuno” posee otro sonido, otra musicalidad aunque la imagen sea triste y desolada, y “váca” –aunque se trate del verbo vacar acentuado de manera arbitraria– le da otra forma al vacío del hambre, un tono de rumiante a la carencia. Allí, en el cuestionamiento de ese decir rebelde y precario que se enfoca en una humanidad jaqueada por una época de cambios drásticos, allí también reside la especificidad de un trabajo con la lengua, es decir, de una identidad poética. “La rueda” alude a un movimiento circular que no concluye, a una repetición, en suma. Pero aquí lo que se repite es la súplica, la letanía del indigente:

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

“La madre del cordero” alude a María, la madre de Cristo, al origen del relato expiatorio (“la causa, la raíz”), pero la figura del Cristo en Vallejo –desde *Los heraldos negros*– siempre remite al hombre, a esos “Cristos del alma”, a esos “pobres Cristos” en su confrontación con el todopoderoso: “el hombre sí te sufre: el Dios es él” (183). La pregunta se torna exclamación, en el tono perentorio del que no puede esperar más: *la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre, ¿ésa dádmela ahora para mí!* La interrogación plañidera mendigando un pedazo de pan concluye en la desolada afirmación: “Ya no más he de ser lo que siempre he de ser” (449). La frase adquiere la forma de una amarga ironía, doloroso remedo del hermético “Yo soy el que soy” con que Jehová se identifica ante Moisés. ¿Y a qué puede aludir con “lo que siempre he de ser” el *Yo* lírico sino a su condición humana? Renegar de ella, entonces, tal vez signifique el repudio a esa misma condición por la cual el hombre se convierte en lobo del hombre.

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

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

Nos preguntamos, entonces, acerca de la trascendencia de las transgresiones gramaticales, sintácticas, y sobre las consecuencias semánticas que puede tener este acto de subversión operando sobre las estructuras del pensamiento, es decir, qué y de qué manera *significa* esta acción más allá del ámbito de la gramática. Y nos respondemos, con Theodor Adorno, que todo elemento formal tiene implicaciones ideológicas, aunque se encuentre convalidando la normativa, pero sobre todo si es de ruptura, puesto que en la *liberación de la forma se encuentra cifrada la liberación de la sociedad*, ya que “la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social”.⁵

Coda

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

Si en *Los heraldos negros* se manifestaba la rebeldía temática, sobre todo ante un mundo abandonado por Dios, y si en *Trilce* predomina la rebelión categórica contra el estatuto del lenguaje y el universo simbólico, *Poemas humanos* y *España...* componen la síntesis más acabada –y me atrevería a decir que jamás antes lograda– de la crítica social y humana con la expresión más transgresora posible, o mejor, que en toda su producción poética final (de edición póstuma) las transgresiones genéricas, formales, son una manifestación de rebeldía que potencia el más hondo compromiso político y social.

NOTAS

¹ César Vallejo, *Poesía Completa*, Edición de Ricardo González Vigil, Lima, Ediciones Copé, 2013, p. 459 (todas las citas remiten a esta edición, indicándose la página entre paréntesis en el texto).

² Véase Noé Jitrik “La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición”, en *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1992, pp. 91-100.

³ Véase Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (1977), Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 357-363.

⁴ Véase Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética* (1998), Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 76.

⁵ Theodor W. Adorno, *Teoría estética* (1970), Barcelona, Hyspamérica, 1984, pp. 332-333.