

**XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2018**

CÉSAR VALLEJO Y LOS HERALDOS DE LA TRANSGRESIÓN

por Gustavo Lespada (UBA-ILH)

*Entrar en el poema, no para saber de qué habla, sino
para pensar qué pasa en él.*

Alain Badiou

La singularidad es subversiva.

Edmond Jabès

1. La singularidad de Vallejo

Estas notas tienen por finalidad caracterizar algunos de los procedimientos poéticos de César Vallejo desde sus primeros poemas, partiendo del convencimiento de que no puede haber una real valoración tanto estética como socio-histórica del fenómeno literario sin un previo análisis exhaustivo de los aspectos formales de las obras. Más aún, de acuerdo con Paul de Man, entendemos que este formalismo previo es una condición indispensable antes de formular cualquier perspectiva teórica sobre el tema si no se quiere caer en una crítica impresionista (1990: 47-83). Y es que, antes que en sus motivos, la dimensión poética (o sea, *transgresora*, ya que lo poético es, por definición, lo *marcado*, lo que se aparta de la norma) de un texto reside en sus aspectos retóricos, en su agramaticalidad, en los descatos del significante.

La crítica ha destacado la singularidad de una poesía que fue capaz de reunir la exploración más radical del lenguaje con el compromiso social más contundente, sobre todo en la última etapa de sus *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Esta atípica convergencia no es ajena al deslizamiento entre el sentido figurado y el directo sin solución de continuidad: los juegos fónicos alternan con términos cargados de referencias sociales, aunque no exista una correspondencia lineal con el referente. Entonces, si bien el predominio del ritmo, del sonido, de los tonos y del movimiento analógico por sobre el significado nos remite a la actividad semiótica

—en términos de Julia Kristeva (1981)—, creo pertinente también incorporar el concepto de *signatura*, como esos índices que, sin ser signos, orientan la comprensión.

Michel Foucault ha definido a las signaturas como «signos dentro del signo», como ciertos elementos que se ubicarían en el hiato entre la semiología y la hermenéutica. A su vez Giorgio Agamben, partiendo del concepto de «oposición privativa» de Trubetzkoi, concluye que en ciertos casos la no presencia no equivale a una mera ausencia sino que se trataría de *un grado cero de la presencia*, es decir, una ausencia que se manifiesta como *falta*. Este «grado cero» no es un signo sino una signatura que, en ausencia de un significado, actúa como exigencia de significación (Agamben a) 2009: 47-110). En pocas palabras, la categoría de *signatura* además de dar cuenta de una zona imprecisa, anfibológica de la construcción de sentidos, sirve para entender cómo el lenguaje poético puede operar con el referente social sin necesidad de recurrir a la relación mecanicista ni caer en la vulgaridad del panfleto.

La potencia de la estética vallejana parece residir en una especie de cohesión molecular que fortalece toda la configuración del poema. Se lo construye con un sentido arquitectónico; trabando los materiales que lo componen, consolidando sus flancos y estructuras por medio de mecanismos analógicos y diferentes modos de repetición —total o parcial, con o sin variaciones—, a la manera en que se repite una hilada de ladrillos o una escala musical¹. Son frecuentes los paralelismos u otras manifestaciones de correspondencia, así como diversas formas de contraste tanto como la asociación de términos, ya sea por el significado o por el sonido.

Hay, también en su poética, un uso intenso de la *traspelación*, es decir, del traslado de palabras o frases fuera de su ambiente habitual pasando, bruscamente, de un sentido figurado a uno literal —y viceversa— pero a la vez conservando cierta impregnación del anterior: esta forma de enunciar opera como argamasa rellenando el hiato entre uno y otro nivel de lenguaje. Además, y pese al predominio de versos irregulares, posee una coherencia, una familiaridad léxica que favorece el entramado. En esta sintonía resulta habitual la presentación de un motivo —a la manera de un croquis o bosquejo— para luego desarrollarlo más adelante con una fuerte impronta rítmica; un ritmo meditativo, discontinuo, imprevisible. El rechazo de motivos idealistas o simbólicos y la apelación tenaz a registros e imaginarios populares no son ajenos a su consistencia.

¹ No en vano los estudios actuales de lingüística consideran a la función iterativa un elemento fundamental en la cohesión del discurso poético, ya sea respecto de las rimas, asonancias, cadencias rítmicas, aliteraciones y cualquier otra forma de paralelismo en la organización del texto. Véase Mortara Garavelli (1991: 212-216).

Noel Salomón, en un ya clásico ensayo, cuestiona ciertos comentarios de los *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* que hablan de «existencialismo cristiano», de «sed de absoluto» y otras etiquetas esencialistas, argumentando que aquello que pudo haber tenido alguna justificación en el momento de *Los heraldos negros*, ya no se corresponde con el Vallejo marxista, comprometido con la Revolución rusa, sobre todo a partir de 1928 (Salomon 1975). A pesar de coincidir en muchos puntos de su lectura, tal vez no fuera necesario recurrir a los datos biográficos del autor ni a sus declaraciones para confrontar con tales reduccionismos místicos o metafísicos; un análisis riguroso del lenguaje y de las figuras empleadas en poemas como «Gleba», «Los nueve monstruos», «Parado en una piedra...» o «Masa» —para dar unos pocos ejemplos— habría bastado para echar por tierra la hermenéutica religiosa y sostener desde la materia lingüística de los versos esa solidaridad profundamente humana.

Es indudable que Vallejo poseía una clara conciencia ideológica además de una firme convicción acerca del rol de la poesía. En «La nueva poesía norteamericana» —un artículo de 1929, publicado en el diario *El Comercio* de Lima— afirma drásticamente que la gramática en poesía «carece de razón de ser», que cada poeta debe forjar su propia «gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía», que puede hasta *cambiar la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos*. Y esto, sostiene, lejos de restringir el alcance sociológico del poema lo expande, lo potencia, porque *cuanto más personal es la sensibilidad del artista, su obra será más universal y colectiva* (Vallejo 1973: 70). Ahora bien, esta concepción teórica se anticipa al menos en tres décadas a la «Paradoja específica de la formación lírica» —formulada por Theodor W. Adorno, según la cual la subjetividad y el estado de individuación del *yo* poético se trasmutan en contenido social—.

2. Los orígenes de la rebeldía

Por ahora basten estos párrafos a manera de semblanza sobre la dimensión estética del peruano porque nos interesa más demostrar, a partir del análisis de algunos aspectos de poemas como «Los heraldos negros», «El pan nuestro», «Los dados eternos» o «Espergesia», de su primer libro, que Vallejo siempre tuvo un proyecto poético definido y que sus transgresiones y rebeldía nunca respondieron a la moda ni al tono de una época sino que le son propias, estructurales, residen en sus imágenes tanto como en sus figuras y sus disrupciones lingüísticas.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé.
 Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
 la resaca de todo lo sufrido
 se empozara en el alma... Yo no sé (Vallejo 2013: 91).

Para Jean Franco este «yo no sé» incorpora el «Principio de incertidumbre» (que establece la imposibilidad de determinar la posición de una partícula en movimiento) al lenguaje, haciendo de la voz poética el registro de la ignorancia y de la negación (1984). Sin embargo, entiendo que el «yo no sé» en este caso no expresa exactamente *incertidumbre* sino una forma de saber humilde, de tono bajo; la expresión coloquial, propia del hombre común, frente a algo que resulta inadmisibile, del tipo «Yo no sé cómo Fulano pudo haber hecho una cosa así». Expresión que, en el caso del poema, resume la impotencia del desahuciado, la desolación ante lo irreparable (como la imagen del pan que se quema en la puerta del horno), la fragilidad ante el sufrimiento, lo inexplicable del dolor de los justos en un mundo regido por un Dios que, en consecuencia, se torna cruel o, al menos, impotente. Se trata más bien de la incomprensión ante un proceder divino que poco hace a favor del bien o de la equidad. En suma, esta formulación dubitativa, en las antípodas de las certezas apodícticas, pareciera que poco tiene que ver con la sofisticada abstracción de Heisenberg concebida para la física cuántica.

Tal vez Blanchot nos ayude a pensar de otra manera esta expresión, cuando formula que el «no sé» es sosegado y silencioso, que toma su atractivo del habla más simple; que «la negación se recoge en ella para callar, acallando el saber», como si saber y negación se suavizaran mutuamente para llegar hasta un límite en el que su común desaparición sería solo aquello que se nos escapa: lo inefable. Lo opone al «Sé», marca soberana del saber impersonal e intemporal, que se apoya en un «Yo» autoritario: es la afirmación no ya del saber como tal, sino de un saber que se quiere imponer como saber. En cambio —dice Blanchot—: ¡Qué dulce es el saber cuando «no sé»! ¡Cómo se aparta la negación del interdicto cuando «no sé» la deja perderse en la susurrante distancia del hiato! Esta especie de «no sé... pero» coloca entre paréntesis al presente y su negatividad, dando lugar a una dilación, a la posibilidad de futuro o de apertura que de alguna forma toda demanda o todo juicio contiene (1994: 142-143).

Por otro lado, la ubicación del registro popular en ese estatus lírico produce el efecto de romper la burbuja y el boato existencial de un tema muy codificado por la poesía romántica y modernista; lo torna más tangible, más cercano. Basta compararlo con uno de los poemas más

fuertes de Darío que también evoca la debilidad e impotencia del hombre frente a su destino, como es «Lo fatal», para percibir la diferencia del tono sin que esto vaya en desmedro de la calidad o intensidad poética, más bien al contrario.

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

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

Pero además de «los Cristos del alma» en oposición a Dios, el segundo verso habla de una «fe adorable» que el destino trastrueca en «blasfema», palabra que contiene a «fe» en su interior, a la manera en que lo siniestro (*das unheimliche*) lleva en su seno a su opuesto, lo familiar (*das heimliche*). Si relacionamos este primer poema con el *santo saqueo* de «El pan nuestro» y con la idea de un «Dios enfermo» que se repite como un estribillo en «Espergesia» (Vallejo 2013: 204), el último del libro, percibimos la coherencia de un planteo que recurre al imaginario cristiano de manera heterodoxa, para hacer una demanda por la injusticia y la impiedad del mundo.

En «Absoluta» (Vallejo 2013: 169) se refuerza el reclamo por la pasividad o la impotencia del Creador: «Mas, ¿no puedes, Señor, contra la muerte, contra el límite, contra lo que acaba?» Y «Los dados eternos» (Vallejo 2013: 183) aún va más lejos al ubicarlo por debajo del hombre:

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 sí te sufre: el Dios es él!

Si, como dice Agamben, la religión puede definirse como aquello que sustrae seres y objetos del uso común y los transfiere a una esfera separada, esta poesía hace todo lo contrario al restituir al uso de los hombres elementos sacralizados. En este sentido, podemos hablar de un gesto profanador en la poesía de Vallejo, porque no solo desactiva los dispositivos de la separación, sino que le asigna una funcionalidad nueva a esa simbólica religiosa (Agamben b) 2009: 97-119).

A su vez, no debemos perder de vista que las imágenes y motivos del culto frecuentemente aparecen asociados al amor sensual, carnal y humano, antes que deudores de una adoración divina o una postura metafísica. Para ejemplos remitimos, entre otros, a «Comunión» (Vallejo 2013: 96); «Nervazón de angustia» (Vallejo 2013: 98); «Impía» (Vallejo 2013: 123); «Mayo» (Vallejo 2013: 149); «Amor prohibido» (Vallejo 2013: 174) o «El poeta y su amada» (Vallejo 2013: 118). Veamos la primera estrofa de este último:

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.

En «Amor prohibido» (Vallejo 2013: 174), además de las metáforas alusivas a los órganos sexuales (estambre y cáliz, este último también de resonancias litúrgicas), el *Yo* lírico relaciona su beso con el «cuerno del diablo» y obliga a rimar «pecado» con «credo sagrado», culminando con la imagen irreverente del amor como «un Cristo pecador». Y en «Mayo» se habla de 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» (Vallejo 2013: 150): en este primer Vallejo el fervor de su devoción deviene sacrilegio, o mejor, su fervor poético *se manifiesta con devoción sacrílega*.

En «El pan nuestro» (Vallejo 2013: 167), se habla de darle a los pobres y de «saquear a los ricos» con «las dos manos santas» del Cristo, desclavadas de la cruz:

Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la Cruz!

No hay manta ideológica capaz de *en-cubrir* la contundente proclama que implica este *santo saqueo*. Por otra parte, puesto que lo sagrado es aquello que se coloca fuera del alcance del hombre —y el fetiche sufriente ubicado en lo alto del ábside es una materialización de ese escamoteo—, bajar al Cristo de la cruz y del culto a lo inasequible significa devolverlo a su rol mundano de líder justiciero y ejemplar.

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

3. Coda

Pero la actividad de desmontar cristalizaciones y estereotipos de Vallejo no se limita al dogma católico. Es frecuente el empleo de arcaísmos, neologismos y coloquialismos para romper un «clima» romántico o quitarle solemnidad al motivo metafísico. Incluso hay *heráldicos* anuncios de las transgresiones formales que caracterizarán el gesto radical de *Trilce*, como transcribir un número natural en el penúltimo verso de «Absoluta» (Vallejo 2013: 169) o las distintas formas de autorreferencialidad respecto del lenguaje, tal un verso de «Avestruz» (Vallejo 2013: 105) que apela a la grafía de una letra dándole consistencia material: «cuando abra su gran O de burla el ataúd»; o que «Los anillos fatigados» culmine con este verso: «¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!» (Vallejo 2013: 185). Rupturas de lo canónico —como el abandono paulatino de la rima— que, lejos de las estridencias pseudo-vanguardistas que pretendían eliminar lo emotivo del poema, en Vallejo lo potencian, como sucede en «A mi hermano Miguel» (Vallejo 2013: 200), conmovedora composición que recurre al tono íntimo, coloquial y a la retrospectiva del juego infantil para hablarnos del lacerante dolor de la pérdida y de la ausencia del hermano mayor en la casa familiar «donde nos haces una falta sin fondo».

Como último ejemplo, en «Espergesia» se menciona a la «esfinge», figura mítica de rancio prestigio literario, pero su abolengo semántico se verá alterado por un adjetivo coloquial como «preguntona». Optar por la oscuridad del misterio, de la anfibología, de todo lo ignorado o lo inefable frente a la limitada claridad racional, será dicho con el lenguaje más desatildado posible: «Todos saben... y no saben / que la Luz es tísica, / y la Sombra gorda...» (Vallejo 2013: 205).

Por todo lo expuesto insistimos en no dejar fuera de la indiscutible singularidad vallejana — entendida la *singularidad* a partir del epígrafe de Edmond Jabès, como sinónimo de subversión— a *Los heraldos negros*, porque en aquél primer poemario ya están presentes, si se quiere en forma tentativa, larvaria, el germen de su descomunal rebeldía poética. Todo lo cual debe entenderse al servicio de sus postulados estéticos que —como señala Ballón Aguirre, sin ambages— rompen con el estatuto de una creación literaria fetichista y al servicio de la clase dominante (1979: 9-77)². Esta forma de diferenciarse y de confrontar, este accionar poético y político ya se encuentra en *Los heraldos negros* mal que les pese a aquellos que solo han visto allí reminiscencias religiosas, románticas o modernistas.

² La poética rebelde de Vallejo persigue, con su economía lingüística «parca y penetrante (litótica)», rechazar de cuajo todo embelesamiento simbólico a lo Santos Chocano (XIII).

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.

2003 «Discurso sobre lírica y sociedad». En *Notas de literatura*. Madrid: Akal, pp. 49-67.

AGAMBEN, Giorgio

2009 a) «Teoría de las signaturas». En *Signatura rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 47-110.

2009 b) [2005] «Elogio de la profanación». En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 97-119.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique

1979 «Para una definición de la escritura de Vallejo». En *Poesía completa*. Prólogo a César Vallejo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 9-77.

MORTARA GARAVELLI, Bice

1991 *Manual de retórica*. Salamanca: Cátedra, pp. 212-216.

BLANCHOT, Maurice

1994 *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, pp. 142-143.

DE MAN, Paul

1990 *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

FRANCO, Jean

1984 *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Sudamericana.

KRISTEVA, Julia

1981 «El sujeto en cuestión: el lenguaje poético». En LÉVI-STRAUSS, Claude. *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.

MORTARA GARAVELLI, Bice

1991 *Manual de retórica*. Salamanca: Cátedra.

SALOMON, Noel

1975 «Algunos aspectos de lo “humano” en *Poemas humanos*». En ORTEGA, Julio (ed.). Madrid: Taurus.

VALLEJO, César

2013 *Poesía completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

1992 «Los artistas ante la política» (1927). En URRESTARAZU Mónica y Jorge WARLEY (comps.). *César Vallejo en Europa 1926-1938*. Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 25-28.

1973 «La nueva poesía norteamericana». En *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul.

Abstract:

El ensayo es una reflexión acerca del Sentido (no solo la significación) en el primer libro de César Vallejo: *Los heraldos negros*. Tomamos como punto de partida la noción pergeñada por Michel Foucault de *signatura*, entendida no como ausencia del signo sino como su grado cero. Desde esta perspectiva nos concentramos en el poema-*incipit*, de título homólogo al libro y «Espergesia», el poema-*éxcipit* bajo el método de indagar no solo apertura y cierre del poemario, sino también y sobre todo, en calidad de representar los lugares semiológicos más emblemáticos del libro, poder interrogar acerca del saber y la tensión fundante entre yo sé y yo no sé, una pareja que tensiona epistemes tanto como modalidades de la lengua coloquial. De este modo, se intenta además responder, a través de la dupla saber/no-saber, el conflicto de la crítica vallejana entre cristianismo y marxismo.