

LA HERMENÉUTICA VALLEJIANA Y EL HABLAR MATERNO

Julio Ortega

Aun cuando casi todo en Vallejo pertenece al dominio de la connotación, un poderoso universo referencial emerge de su poesía. Para discutir el carácter de esa representación, y caracterizar la hermenéutica vallejiana, habrá que empezar por establecer, más allá de la clasificación temática, el orden de las cosas nombradas; esto es, el papel denotativo, designador y locativo de la nominación en esta poesía. Evidentemente, en ella la economía del nombre evoluciona de una designación genérica y definitoria (de una economía signica de lo dado) a formas más elaboradas, que dramatizan el intercambio signico, y que muchas veces son antirreferenciales, una verdadera desrepresentación. De la nominación designativa y evocativa de *Los heraldos negros* a la supresión sistemática del papel nuclear del nombre en *Trilce*, un cambio radical se ha producido. Frente a las verdades generales que se asientan en los nombres dados (la vida, Dios, la muerte...), el hablante de *Heraldos* sólo puede responder con su propia interrogación, con la puesta en duda de su saber: «Yo no sé!», es la respuesta de su desamparo. De ese modo se plantea, desde el primer poema, el drama de nombrar como la pregunta por uno mismo. Porque si los nombres nos vienen dados por los órdenes del saber establecido, por las clasificaciones consagradas que asumen tanto la autoridad de lo real como el poder de la significación, se hará necesario cuestionar el valor de esos nombres, el orden que perpetúan, y la misma explicación que sostienen del sujeto. Así, 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. Perdiendo paulatinamente el uso del habla ligada (de un *logos* suficiente) a partir de la invalidez de las explicaciones tradicionales, *Heraldos* traza la suerte de un naciente sujeto de la modernidad. Al poner en crisis el saber humanista e idealista, sus verdades universales, este libro empieza a mostrar, con los mismos materiales de esa tradición, el habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que desdice de su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lenguaje de la poesía, empresa

que será puesta en juego en *Trilce*. El lenguaje no es «la casa del ser» (como en el idealismo heideggeriano) sino el espacio del desamparo. Si el carácter inefable de la tradición mística (y de la lírica) implica un discurso de la plenitud («un no sé qué que quedan balbuciendo», etc.), 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.

Como bien sabemos, en *Heraldos* es patente la dicotomía (desasosiego, ambivalencia) entre los valores estéticos del modernismo hispanoamericano y los nuevos valores subvertidores de lo que podríamos llamar un discurso de la crisis—crisis de la tradición idealista (registrada paralelamente por Joyce y Eliot), de la misma estética modernista (que Neruda y Borges igualmente trascienden), pero crisis también de la cultura hispánica tradicional, de esa enciclopedia de saberes adquiridos a través de la ideología hidalgo-caballeresca y del repertorio cristiano y humanista. Este libro es, por lo menos, dos libros: uno que tributa a la tradición, y sigue las pautas de un nominar sin fisuras (donde el nombre asume la presencia del objeto); otro, que introduce la inestabilidad entre ambos términos, y que comprueba la insuficiencia del decir, y pone así en crisis la autoridad de los códigos y el poder los saberes.¹ No pocas veces ambos lenguajes ocurren dentro de un mismo poema. Paulatinamente, el habla sin referente obvio desplazará al habla de centro estable; o dicho de otro modo, el nombrar zozobrando impondrá en el libro su espacio descentrado. «Pureza amada... Pureza absurda»: en el mismo poema, de una a otra caracterización, el nombre ha cambiado de código, y ha perdido su estatuto privilegiado, su lugar emblemático en un discurso desbasado por el poema. En *Trilce* este cuestionamiento del nombre es más sistemático y radical, al punto de negar la validez pacificada de la designación (la naturalización impuesta por el nombre): «Hoy Mañana Ayer / (No, hombre)», exclama el hablante exasperado por su propia habla. Y se pregunta:

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

(*Trilce*, II)

El sujeto se rebela ante la insuficiencia de los nombres, que refieren y reiteran una identidad sin diferencia.

En *Poemas póstumos I* el nombre adquiere otras funciones. En primer término, se hace parte del objeto, figura sinecdótica de un mundo fragmentario y transitorio («Y si después de tantas palabras, / no sobrevive la palabra!»); pero, sobre todo, la extraordinaria actividad nominativa es aquí por lo menos doble: un ejercicio en la insuficiencia («Quiero escribir, pero me sale espuma», es la poética de esta crisis del decir ligado) y, por otra parte, una práctica de las decisiones

¹ Sobre estos y otros aspectos de la poética vallejiana puede verse mi libro *La teoría poética de César Vallejo*, Providence, 1986.

suficientes («Un hombre pasa con un pan al hombro» propone la poética complementaria, una economía del decir solidario). En cambio, en *España, aparta de mí este cáliz* todos los valores del nombrar parecen ser requeridos: designaciones y connotaciones se suman, multiplicándose entre ellas; la palabra encarna, subvierte y perpetúa; es la cosa misma y es también su pérdida, su presencia como herida en el habla. Esa dramaticidad del decir desgarrar lo dicho: la enunciación corre al mismo tiempo que el enunciado en la actualidad del discurso colectivo de lo dicho y por decirse, donde el poema es una cita constante, un eco y una revisión y remisión de lo dicho y oído. Al final, la pérdida de España («Si cae —digo, es un decir—») dejará a los niños sin nombre y sin lenguaje («¿cómo vais a dejar de crecer!»), porque el extravío del sentido histórico equivale a la regresión, al páramo sin habla. Si en *Trilce* el sujeto se designa como «esta mayoría inválida de hombre» (LV), es también porque al aguardar por un «terciario brazo» está no menos inválido de nombre, requerido de un nuevo sentido en el lenguaje; y sabe, por ello, que la contradicción («No subimos acaso para abajo?») es la mecánica nominativa (el nombrar oblicuo) que le impulsará a hacer fecundas las «sequías de increíbles cuerdas vocales»; esto es, desde la poesía ensayar la nueva «armonía», el arte de estos tiempos (*Trilce*, LXXVII). Asumiendo su propia construcción en ese lenguaje haciéndose y por hacerse, este sujeto vallejiiano (este hombre sin nombre, hijo del discurso de la modernidad) ensayará luego varios registros alternos, tentado por la simultaneidad, la secuencia, las figuras metafóricas; el algoritmo, se diría, de un teorema de inducción paradójica, contradictoria y demostrativa. Estos modos operativos anuncian un nombrar equivalente, que en *Poemas póstumos I* encuentra su mejor elocuencia, un aparato retórico de extraordinaria flexibilidad rítmica y textura coloquial. El poema se abre poniendo a prueba su referente, pero no para desrealizarlo o mitificarlo sino para descomponerlo en su naturaleza nominal; y decir así otra vez el mundo en su materialidad recobrada para el nuevo orden de la comunión/comunicación que sustente al sujeto creador/creado en las potencialidades del lenguaje. Deberíamos comer «carne de llanto, fruta de gemido», como si entre el cuerpo y el mundo todavía las palabras tuvieran un trabajo que cumplir, una interacción que manifestar, un reordenamiento que encarnar.² En esta hipérbole del nuevo lenguaje («potente de orfandad», se anunciaba en *Trilce*), la nominación más simple podría ser suficiente para suscitar una emotividad compartida, asombrosa y acumulativa, nombre a nombre erigida en su momento y monumento dentro (y fuera) del habla:

P.382 La paz, la avispa, el taco, las vertientes,
 el muerto, los decilitros, el búho,
 los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
 el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
 las gotas, el olvido,

² Sobre este importante tema puede consultarse el trabajo de Roberto Paoli, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1981.

la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
 los párrocos, el ébano, el desaire,
 la parte, el tipo, el estupor, el alma.

En esta enumeración dramática están ausentes tanto el sujeto como el relato, y sin embargo los nombres son su traza en un espacio vaciado por el lenguaje mismo, reducido a una pauta rítmica enumerativa donde la inminencia de este decir nuevo se hace oír. En *España*, este lenguaje se precipita, duplicándose («le vi sobrevivir; hubo en su boca la edad entrecortada de dos bocas»), suturando las heridas del sentido (el desgarramiento introducido por la muerte de los justos sin justicia y, por eso, necesitados de unos nuevos Evangelios capaces de transformar este mundo); y requiere, por lo mismo, nombrar dos veces, renombrar:

Ramón Collar, yuntero
 y soldado hasta yerno de su suegro,
 marido, hijo límite del viejo Hijo del Hombre!
 Ramón de pena, tú, Collar valiente,
 paladín de Madrid, y por cojones. ¡Ramonete,
 aquí,
 los tuyos piensan mucho en tu peinado!

(*España*, VIII)

Así como en la epístola se funden el himno y la elegía, desdoblando las resonancias del coloquio; en el nombre, la persona y el linaje de este héroe popular se desdoblan los atributos de su valor, ahora que los objetos y los hombres potencian un discurso que excede a su nominación. Renombrar es extraer del objeto las resonancias ocultas o latentes, abrirlo a sus nombres posibles, descubrir en el mismo nombre el anagrama vertebrador de una identidad solidaria. Y el poema es la actualidad de estos procesos de analogía fecunda.³

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 tríclicos, pero también tuvo que imponer neologismos, barbarismos y desviaciones ortográficas. Debió, por lo demás, no llamar a las cosas por su nombre, sino por sus particularidades, sus sesgadas referencias, su equivalencia y figuración esquemática. Como en la poesía de Quevedo, en la de Vallejo las cosas parecen arder en el lenguaje, con una lucidez apasionada. Y, en fin, este sujeto creado por su acción enunciativa trastocó el orden natural de las cosas al nombrarlas en un orden poético, allí donde el lenguaje ya no responde por su verificación empírica sino por la lógica propia de sus intercambios, de su economía paralela, hecha de cuestionamientos de los órdenes establecidos, de subversiones de lo dado, de reducciones de lo demostrado; de un proceso, en

³ Véase la lectura que Jean Franco hace de *España* en su libro *César Vallejo. The dialectics of poetry and silence*, 1976.

suma, de puesta a prueba de la lógica natural a través de la crítica, la denuncia, la ironía, el juego; a través, así, de una exacerbada emotividad que se observa a sí misma en el acto de convertirse en un discurso poético que desliga lo atado como natural para demostrarlo bajo una luz inquisitiva, en la química del coloquio analítico. Es por ello que el mundo representado en esta poesía está profundamente conmocionado: las cosas no están quietas, ni están en su sitio; especialmente, como es obvio, en *Trilce*, pero ya en *Heraldos*, y de otro modo en los libros póstumos. Tal vez este mundo de objetos en movimiento, transición y transformación, pueda ser visto como un paisaje del Boseo, pero probablemente sería más preciso emparentarlo con el cubismo de Juan Gris y Pablo Picasso. El espacio de composición vallejiano es uno de descomposición del objeto en sus partes. Pero, aún antes, es uno donde los objetos desempeñan funciones no naturalizadas, imprevistas o equivalentes, sin ser meras figuras metafóricas. Los nombres poseen una resonancia de emblemas, de fragmentos asociativos que actúan desfuncionalmente, cargados de emotividad. Se podría incluso decir que las cosas son aquí los signos de un alfabeto distinto, que se articula como una revelación del sentido.

Ya en *Heraldos* se plantea la insuficiencia del lenguaje frente a una significación experimentada como inminencia, aun no como pensamiento o saber. Desde esa perspectiva, el no-saber implica el no poder decir debido a la falta del nombre. Así, cuando el poeta en "Agape" (nombre pleno para una situación sin nombre) declara: «Hoy no ha venido nadie a preguntar», sitúa en el dominio de la comunicación, del intercambio natural, el drama de un sujeto culpable de su propio silencio: «Y no sé qué se olvidan y se queda / mal en mis manos, como cosa ajena». Los nombres servirán, en cambio, para ilustrar ese no-saber, para decirlo figuradamente. En *Trilce* LV el cotejo Samain/Vallejo no es solamente una crítica a un estilo dado; más interesantemente, es una demostración de que frente al lenguaje natural utilizado por Samain, Vallejo emplea un lenguaje de segunda instancia, donde los nombres organizan su propio sentido:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.
Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero
a cada hebra de cabello perdido...

De allí deriva la importancia de la peculiar gramaticalidad de esta poesía. Aun cuando en *Heraldos* comprobamos una gramaticalidad impecable, esta aparece, en buena parte, sobre-escrita, y no sólo por la filiación modernista, sino por la distintiva torcedura vallejiana de la sintaxis, por su patetismo adjetivante, por su verbalización audaz. Se trata, pues, de una gramaticalidad muy poco previsible, y a veces en tensión con el uso. Y no porque imágenes como «los maderos curvados de mi beso» espantaran a algunos lectores, sino porque el decir vallejiano ya aquí ocurre entre variaciones, fuera de las normas, en tensión con la lógica del uso. Como sabemos, en *Trilce* la gramaticalidad es puesta en crisis. A todos los niveles: ortográfico, lexical, sintáctico; pero también lo es la gramática-

lidad po
dura de
poema.⁴
punto de
propia c
podría c
punto de
ellos un
puesta a
más ses
tanto el
mente s

Ahor
y, funda
cosas es
interacci
represe
adquiere
inquieta
unos za
reconstr
signos);
dicho en
cosas op
hombre
hombre
diferenc
objetos
repetirs
enuncia
demostr
de esta

El co
allí don
desarro
duració
hablant
dicción
tizara
ahora a
históric

⁴ Tes
Asturiza

lidad poética, en el plano de la comunicación llevada a sus límites, y en la tachadura de las marcas referenciales; lo que intensifica el carácter hermético del poema.⁴ En *Poemas póstumos I* volvemos a una gramaticalidad estable desde el punto de vista del uso del lenguaje primario (o lengua natural) pero distintiva y propia desde la perspectiva del lenguaje secundario (o lengua literaria). Se podría comprobar que esos poemas póstumos son de una diversidad notable, al punto de que casi cada uno de ellos ensaya un modo distinto de habla; hay en ellos una mecánica retórica (a veces parecen ejercicios de «técnica» poética), puesta a prueba, con elocuencia y control, yendo de lo explícito enunciativo a lo más sesgado y equivalente. En *España*, en cambio, estalla la gramaticalidad, y tanto el orden del lenguaje como el orden natural del mundo son sistemáticamente subvertidos.

Ahora bien, la nominación del decir vallejiano no se da sin otras mediaciones y, fundamentalmente, sin la decisiva mediación del coloquio. El espacio de las cosas está reordenado en el espacio trastrocador del poema, pero su dinámica, su interacción, su transitividad están enunciadas en el coloquio. Los objetos son representados en funciones no previstas, y sus nombres y peculiaridades adquieren en el habla del poema una duración propia, una temporalidad inquieta. Si las cosas (el mar, un piano, un farol, una calle, un tilo, una cuchara, unos zapatos, un libro...) aparecen como paradigmas que organizan el mundo reconsiderado desde ellas mismas (cosas específicas, pero también topos y signos); su enunciación abre una sintaxis del espectáculo, un drama del mundo dicho en su duración, urgencia y diferencia. De ese modo, este alfabeto de las cosas opera como tal sólo en la única duración del decir, en el poema. En "Un hombre pasa con un pan al hombro", por ejemplo, la designación de cada hombre se define por una cosa, y en ella el mundo es único y definitivo. A diferencia del repertorio de los objetos modernistas, para dar otro ejemplo, los objetos de este poema de Vallejo ocurren por una vez en un verso, y no podrían repetirse. Representan, así, un paradigma concentrado que el sintagma de la enunciación articula como extensivo. Las cosas, en fin, se vuelven un alfabeto demostrativo, un espectáculo del habla en que damos forma y sentido al hecho de estar vivos.

El coloquio introduce la actualidad. Impone lo específico, ya desde *Heraldos*, allí donde predomina la nominación codificada. La enunciación coloquial desarrolla la temporalidad también porque la oralidad es el ámbito de la duración. Lo oral es la materialidad del lenguaje; el sesgo físico, corporal, del hablante. El sujeto del coloquio es, en el primer libro, una voz que recobra la dicción de la infancia, y propone las preguntas de su vulnerabilidad para dramatizar la ausencia de respuestas. En el último libro, en *España*, ese sujeto habla ahora a los niños para advertirles de la pérdida del habla; su vulnerabilidad histórica se ilustra así. Hecha de exclamaciones, la poesía de Vallejo se escribe en

⁴ Testimonios sobre el proceso de escritura de *Trilce* vienen en el importante libro de Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Lima, 1965.

buena parte entre esas interrogaciones y admiraciones, signos del decir imperioso, perentorio, y profundamente dialógico de esta escritura polifónica.

La intradiscursividad vallejana es posiblemente más decisiva que su intertextualidad. Es notoria su adhesión a una norma regional, a un léxico peruano, pero es menos evidente, y no menos importante, su manejo de los modelos de habla formalizada, como es el caso de la retórica sacra. Varias normas de habla se suman en esta obra, por ejemplo la patente norma familiar; pero su enunciación pasa por otros modelos, como la oración, el salmo, la homilía, el responso, etc., lo que sin duda viene de la experiencia católica del poeta. Y, con no menos eficacia, explora la retórica documental («Considerando en frío, imparcialmente...», etc.), las fórmulas enumerativas, y, así mismo, la mecánica distributiva, discursiva y exclamativa de la interlocución, de la charla urbana; al punto que muchos poemas europeos parecen fragmentos de conversaciones, y hasta los soliloquios están desdoblados en el espacio cedido al interlocutor. La oralidad se expresa como una pragmática: gira, digresiva, comenta, pero siempre persuade al oyente que a su vez la propicia. Especialmente en *España, aparta de mí este cáliz* la enunciación está armada sobre una interdiscursividad plena: esos poemas vienen del habla de la poesía popular de la guerra, de las misivas y partes del frente, de los lemas, testimonios y proclamas, que son el horizonte oral donde la guerra civil española fue, en primer lugar, una ferviente ampliación de las funciones del habla.

La mediación coloquial es, pues, un acto de habla que subvierte las estratificaciones del discurso dado. Las apelaciones, dichos, modismos y modulaciones coloquialistas, que a veces ocurren al margen de la gramaticalidad del mismo poema, están a lo largo de la obra poética de Vallejo como una explícita pragmática; pero a la vez como una latencia de la subjetividad viva, que asoma en la enunciación delgada de este decir más desnudo e inmediato. En *Heraldos* y *Trilce* podemos comprobar que esta ocurrencia oral (esta escritura del pre-decir, que busca un margen anterior a los códigos) se remonta al paisaje regional, a la infancia, al habla femenina, y al humor absurdista o sarcástico de la exclamación irónica.⁵ En los poemas póstumos la oralidad es, más bien, una desnudez de la conciencia del mismo decir, una irrupción de la actualidad física de la escritura —la voz repentina abriéndose en el fondo del poema. El aquí y el ahora se abren paso a través de la actualización del coloquio, en sus giros más orales. Un poema de *Heraldos*, «Idilio muerto», puede permitirnos ver con detalle tanto el funcionamiento del coloquio dentro del discurso poético (en este caso armado sobre un esquema «oralizado» del soneto), como la función nominativa que hace de las cosas un alfabeto dramatizado. Es un poema bastante conocido:

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 cognac, dentro de mí.

⁵ Alberto Escobar ha estudiado la lengua vallejana en su *Cómo leer a Vallejo*, Lima, 1973.

Vemo
tiener
lismo
lidad
evoca
la acc
acentu
(marc
impor
unida
grama
pero
el uso
decir
pre-g
irrup
pregu
la pre
En lo
siguie
funci
estrol
tensiv
sobre
de viv
la est
verso
sión
se da
un su
conve
futur
estam

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
 planchaban en las tardes blancuras por venir;
 ahora, en esta lluvia que me quita
 las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
 afanes; de su andar;
 de su sabor a cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
 y al fin dirá temblando: "Qué frío hay... Jesús!".
 Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

Vemos, en primer lugar, que las cuatro estrofas de la figura fónica (I, II, III y IV) tienen una distribución versal notablemente regular: son unidades de un paralelismo intensificado y distributivo. La prosodia señala el control de la gramaticalidad del poema. Las pausas, tanto como la acentuación, dan al ritmo fluido y evocativo una diversificación analítica, que parece demorar en cada hemistiquio la acción y la contemplación de la mujer convocada por el habla. La rima aguda acentúa la emotividad del recuerdo actualizado. Si la prosodia gramatical (marcada por la precisa puntuación) es la armazón del poema, la prosodia rítmica impone la conversión de cada estrofa en dos frases; incluso de la III, cuyas cuatro unidades se leen como dos, con pausa versal marcada en el segundo verso. Así, la gramaticalidad supone a la tradición, al soneto, a la línea melódica modernista, pero la actualidad del coloquio poético pertenece al cambio, a cierta ligereza en el uso de la tradición, casi lúdicamente manejada en la métrica; y oralizada, por decirlo así, en un acto de ocupación de la escritura. Comprobamos esta oralidad pre-gramatical en el primer verso, donde la ausencia del lexema «a» señala la irrupción de la voz. Al mismo tiempo, las tres primeras estrofas empiezan con preguntas pero la voz, evidentemente, tacha los signos de interrogación, y funde la pregunta dentro de la efusión contemplativa, en el flujo del deseo nostálgico. En los cuartetos, los dos primeros versos corresponden a la pregunta, los dos siguientes a una afirmación contrastiva. Pero si observamos nuevamente el funcionamiento de la prosodia poética podemos verificar que en las tres primeras estrofas la entonación de las preguntas predomina al punto de que las ramas tensivas están en todas las pausas versales; en efecto, el ritmo tonal está hecho sobre las variaciones de la voz interrogante: capulí / dentro de mí / por venir / de vivir / su andar / del lugar, llevan la tensión ascendente de la voz, que sólo en la estrofa de la respuesta (IV) empieza a declinar a través de ramas distensivas. El verso final, el único marcado como independiente, dramatiza, rotundo, la distensión con su grito («llorará») y silencio (punto final). Por lo demás, la acción oral se da en la modulación de los tiempos conjugados. Tanto, que la temporalidad es un subproducto del habla, como si el habla tuviese el poder especulativo de convocar el flujo del tiempo. Las preguntas plantean la perspectiva verbal del futuro, sólo que en el idiolecto regional se trata del tiempo presente; o sea, estamos ante una especulación del coloquio que desde la memoria ensaya recons-

truir lo cotidiano. Pero, además, el acto de habla declara su presente: «esta hora», dentro de un tiempo más amplio, «ahora». Así, el poema se hace en el acto que lo dice: su escritura coincide con su enunciación; lo cual, por lo menos, subraya el juego presencia/ausencia, y hace de la voz el espacio de las convocaciones. En IV la forma «Ha de estarse» responde a las dos preguntas por el «estar», que es el «ser» de esta Rita andina, verdadero espíritu del lugar. Pero aún allí irrumpe la oralidad: la frase coloquial que ella pronuncia, y que lleva el temblor de su cuerpo ante el frío de la tarde, canjea «qué frío hace» por «Qué frío hay...», lo cual desdobra al verbo en una exclamación. Una poderosa representación emerge aquí del puro probabilismo verbal, enmarcado por un título sobre-escrito y por un último verso sumamente literario que rubrica el poema con su gesto futurístico culminante. En efecto, ese verso viene de y vuelve a la literatura. Nos remonta a Walt Whitman, cuyo «Song of Myself» (final de la primera sección de *Leaves of Grass*), anuncia que el poeta es un águila marina, muy poco domesticada, que lanza su «barbaric yawp over the roofs of the world».⁶ El término «yawp» (chillido, graznido) es interesante porque fue utilizado con obvio sentido derogativo contra la poesía de Whitman en su tiempo; de modo que el gran poeta, un modelo para Vallejo en tantos sentidos, la recobra aquí en su definición emblemática. «Y llorará en las tejas un pájaro salvaje» es un verso magnífico, resonante y desafiante que resuelve las preguntas y respuestas del poema en otro plano. En este emblema, en efecto, se proyecta el poeta como parte del paisaje recobrado, pero libre de su domesticidad. Entre el aquí y el allá, entre los tiempos distintos dentro del presente, la poesía intermedia, sin códigos.

Para analizar ahora los campos semánticos que organizan la significación, y ver cómo opera aquí el alfabeto del mundo articulado por el poeta, el siguiente diagrama puede ser un punto de partida:

	Antítesis 1	Antítesis 2	Respuesta (IV)
Naturaleza	I (dulce) ELLA III (sabor)	II hogar LUGAR III identidad	COLOQUIO
Arte	I (insaboro) YO	II vacío ERRANCIA	FIGURACION

Las estrofas del poema se distribuyen al interior de dos planteamientos antitéticos: los signos de la Naturaleza y los del Arte, que se resuelven en la remisión de una respuesta, equivalente a IV en nuestro cuadro. Por un lado, tenemos que en el dominio de lo natural Ella posee los atributos del sabor,

⁶ Guy Davenport comenta el linaje literario de este verso de Whitman en su libro *Every Force Evolves a Form*, San Francisco, 1986.

mientras que el Yo es el artista mundano que desde el *spleen* descubre el sinsabor. Por otro lado, el lugar supone el contexto hogareño tanto como la identidad profunda del sentido de pertenencia; mientras que, en la ciudad, el artista vive la angustia de la Errancia. Por eso, las antítesis sólo pueden resolverse en una figura de equivalencia: en la visión o entrevisión que el poema actualiza, recobrando el habla misma de la amada perdida gracias al Coloquio que el Arte suscita en la Figuración. Hijo de la visión y del coloquio (de Baudelaire y de Whitman) el poeta trasciende, al final, las antítesis en la figuración libre, tanto pre-rural como pre-urbana, del pájaro tan salvaje como literario. El sonido pleno de las líquidas en ese último verso lleva la fluidez circulatoria (sangre, licor, lluvia, celaje, tiempo sucesivo) de un poema transitivo, cuya figura interrogativa se responde a sí misma para resolverse.

En último término, este poema plantea la confrontación de dos alfabetos del mundo: el del código rural y el del código urbano, que el arte, con sus propias respuestas, busca resolver. Una percepción y una representación, definitivamente vallejianas, se configuran en esta mecánica nominativa que coteja, intercambia, equivale y reformula los términos de la naturaleza y la cultura. La producción de la semiosis tendrá en esta economía signica su vertebración. Si la palabra rural otorga las pruebas de la identidad, el sentido de la pertenencia, el contexto sustentador del hogar, la noción fecunda de la naturaleza, el intercambio realizador de los signos; la palabra urbana, en cambio, aparece sin razón social y no sólo por la angustia que la hace zozobrar sino porque el habla ocurre en la errancia del sentido. *Heraldos* y *Trilce* plantean estas dicotomías, bastante explícitas. En cambio, en la serie de *Poemas póstumos I* la palabra ocurre en la dimensión urbana más moderna: el espacio del exilio, donde el paisaje social desligado es el ámbito de una crisis, ya no de la tradición sino del sentido mismo (exploración que es metafísica y política, cristiana y materialista) del sujeto y sus palabras. El sujeto de la orfandad es ahora el desocupado, cuyo soliloquio desgarrado a la par que contradice el optimismo civilizatorio, promueve una subversión donde lo natural rehaga el camino de la cultura. En *España* habla este sujeto desde sus batallas, en una utopía hecha con los elementos del apocalipsis, a nombre de una radical revolución permanente que fuese un nuevo cristianismo. Mientras que el habla rural y pre-moderna sustenta al poeta de la tribu, ritualista, oficiante; el habla urbana instauro al poeta civil, deliberativo, circunloquial; el habla apocalíptica, por su parte, suscita al poeta profético, más allá de lo natural y lo sabido, en la pura subversión del discurso.

Es notoria en los dos primeros libros la compleja filiación (de todo signo) del sujeto hablante. Este sujeto de la orfandad, requerido de explicaciones, encuentra que su naturaleza filial es una plenitud y una carencia, un sistema de referencias definitorio. La madre natural, la lengua materna, el núcleo matriarcal de su imaginario original, se convierten en la fuente misma de la palabra oficiante. No es que el padre esté ausente de este proceso de otorgar la palabra («La mañana... / echa a volar Verbos plurales, / jirones de tu ser», se dice del padre en «Enereida»); pero es de la figura de la madre de donde proviene una

noción más cierta del coloquio. Las palabras no son «jirones» de la madre, sino su medida de la certidumbre: «Mejor estemos aquí no más. / Madre dijo que no demoraría» (*Trilce*, III). El sujeto se retrotrae al habla infantil para recobrar esa dimensión del hablar materno, la norma familiar y rural donde circula el sentido, ahora extraviado. Desde la cárcel, se convoca a la madre, «Amorosa llavera de innumerables llaves», pero no sólo porque ella podría liberar al desamparado, sino porque ella es el interlocutor que encarna el coloquio:

Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

(*Trilce*, XVIII)

Contra las paredes de la celda, la madre y el hijo multiplicados superan aquí la penuria gracias a la parábola del decir, hipérbole compensatoria donde el habla materna, desde la sílaba plena de la voz que la convoca, oficia curativamente. De esa matriz verbal nace también el diálogo: «Oye, hermano no tardes / en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá» (*Trilce*, LV). La abundancia del sentido se sostiene en la figura materna, paradigma de la sustancia hecha comida, remedio, y palabra. Ante esta figura, el hablante es un aprendiz de la lengua: «y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario», hijo reciente tanto de la madre como de la lengua madre. Este poema (*Trilce*, XXIII) luego del recuento de los alimentos maternos (bizcochos, ricas hostias de tiempo, sus mismos huesos vueltos harina) deriva hacia «el alquiler del mundo donde nos dejás / y el valor de aquel pan inacabable», que «nos van cobrando todos»: este valor de cambio de las cosas, sin embargo, es disputado por la palabra otra vez convocada de la madre:

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,
¿di, mamá?

Así, el orden conflictivo es recusado por la pre-conciencia de un valor sin disputa, sustentado en la sílaba primaria (di) donde la oralidad es la inminencia materna.

En *Poemas póstumos I*, donde el habla urbana reflexiona sobre su propia producción desligada, diseminada en el espacio del exilio, el poeta proclama su adhesión a un orden natural rehecho en el nuevo discurso poético: «... hiendo/la yerba con un par de endecasílabos», dice en «Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo». Pero, aún cuando la palabra constata el desarraigo que la destina, la representación del mundo ha desarrollado una mecánica nominativa de textura visual precisa y textura oral resonante. De modo que las cosas son, muchas veces, directamente signos de un alfabeto que transfiere los hechos del orden natural al cultural, y de éste a aquél, en una interacción cuyo margen convergente se propone un proyecto anti-intelectualista, revalorador de lo específico, transgresor

de lo
riguro
otro r
con g

L.
equiv
tanto
a est
laten
sino
de un
defin
alfab
efect
aves;
una
tradi
activi
conv
mate

L
comu
albai
Desr
habl
desn

de lo formalizado y pacificado, y, en fin, capaz de promover con sus asociaciones rigurosas y libres una percepción más genuina del drama de pensar, desde el arte, otro mundo⁷. Lo vemos en esta especie de elegía donde el coloquio se diversifica con giros orales y giros anacronizantes, con efusión exclamativa y lucidez exacta:

La vida, esta vida
me placía, su instrumento, esas palomas...
Me placía escucharlas gobernarse en lontananza,
advenir naturales, determinado el número,
y ejecutar, según sus aficciones, sus dianas de animales.

(*Poemas Humanos*, «La vida, esta vida...»)

La percepción toma un dato de la realidad y lo propone como una figura de equivalencia: palomas aparece como «instrumento» de vida, implicada ésta, por tanto, como fuente o matriz nominal. De esa manera, la representación convierte a estos datos «naturales» en signos de un discurso figurativo cuyo sentido es latente; pero es decisivo aquí que estos signos no se traducen a otro código, sino que son intransferibles, y no tienen otro código que el propuesto, al modo de un contrato con la lectura, por los dos primeros versos del poema, donde se define el carácter del intercambio signico. Por lo mismo, sabemos que con el alfabeto de las palomas el poeta levantará un discurso sobre la vida misma. Y en efecto, el habla se mueve como si se reprodujera el movimiento pareado de las aves; y el discurso vuelve sobre sí mismo: «Vida! Vida! Esta es la vida!» Luego de una consideración elocuente sobre la «tradición» de las palomas («Zurear su tradición rojo les era», hermoso verso animado por su vibración interna, por su actividad evocativa, de entonación barroca), el poema abre el margen de las convergencias; allí donde estos emblemas del sentido comunican su plenitud, materialmente, al sujeto entrañado en el discurso matriz:

Palomas saltando, indelebles
palomas olorosas,
manferidas venían, advenían
por azarasas vías digestivas
a contarme sus cosas fosforosas,
pájaros de contar,
pájaros transitivos y orejones...

Las palomas en tanto discurso ellas mismas abren este margen de una comunión/comunicación que hace del espacio urbano (entre las nubes y los albañales) un lugar transformado por el espacio poético en ritual transnatural. Desnudos de los saberes culturales, en su propio saber, los signos-palomas hablan ahora en el nuevo código del poema; en este caso, desde la desvalidez y desnudez del hablante que descuenta las evidencias:

⁷ Américo Ferrari ha discutido el pensamiento poético y la dimensión filosófica de Vallejo en su libro *El Universo poético de César Vallejo*, Caracas, 1972.

No escucharé ya más desde mis hombros
huesudo, enfermo, en cama,
ejecutar sus dianas de animales... Me doy cuenta.

En "El libro de la naturaleza", también de *Poemas póstumos I*, ocurre una operación nominativa paralela. Esta vez un «tilo/rumoreante, a la orilla del Marne», un objeto dado en el orden natural, se convierte en un interlocutor emblemático y paradójico. Es «Profesor de sollozo», «Rector de los capítulos del cielo», «Técnico en gritos, árbol consciente», porque sus saber natural está enraizado en una suficiencia tal que es en sí mismo un paradigma didáctico. Este signo del alfabeto natural no es meramente humanizado sino que es desplazado de su ámbito como figura de demostración en un debate sobre los saberes. Con esta crítica al intelectualismo Vallejo no se refugia en ningún primitivismo, sino que rigurosamente se propone hacer hablar al árbol a través de su figuración transnatural. En ese margen, más allá de la naturaleza y de la cultura dada, el poema confirma una intuición del primer libro: la sabiduría del no-saber, su poder crítico; dice: «¡Oh profesor, de haber tanto ignorado!» Así, los nombres son el contenido latente de otro discurso.

En *España*, este alfabeto latente se impone como una hipérbole capaz de rehacer el mismo orden natural a nombre de una nueva cultura; a su vez capaz de toda transgresión, subversión pura. Veamos este «Pequeño responso a un héroe de la República»:

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
un libro retoñaba de su cadáver muerto.
Se llevaron al héroe,
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;
sudamos todos, el ombligo a cuestras;
caminantes las lunas nos seguían;
también sudaba de tristeza el muerto.

Y un libro, en la batalla de Toledo,
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver.

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara
a su corazón.
Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde de su manga, el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito.

Todos sudamos, el ombligo a cuestras,
también sudaba de tristeza el muerto
y un libro, yo lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoñó del cadáver ex abrupto.

Si el árbol como libro venía de la naturaleza para trascender la cultura, el

libro
tada.
cultu
cómo
muer
subv
prolo
espa
cerse
una
es un
docu
prop
uno
mism
una
de to
supe
inter
conc
liza
de l
libro
Cerv
Ode
por
orto
orali
curs
l
prim
vers
sien
se r
pod
poe
de l
com
nue
mej
lo ta

8
Espa

libro de este poema viene de la cultura para encarnar como naturaleza transmutada. Otra vez, se trata de un signo único, de un alfabeto que de la cosa (natural o cultural) hace un signo sin traducción posible, de código intransferible. Veamos cómo esta culminación extremada (un libro brota del cuerpo de un combatiente muerto como un emblema vivo reordenador) se ha producido en el nombrar subvertor del poema. Habíamos dicho que este discurso radical de *España* prolonga los discursos empíricos, y no menos hiperbólicos, de la guerra civil española. En este caso, una verdadera arqueología del discurso podría establecerse, para demostrar que en esta interdiscursividad el poema se levanta como una página él mismo que retoña del cuerpo discursivo español. En efecto, el libro es un paradigma plural de la República en armas. No sólo porque la guerra es documentada puntualmente y una literatura de testimonios, denuncias, propuestas y reportajes multiplica la actualidad; sobre todo porque la cultura es uno de los espacios de democratización, y el lugar, se diría, donde el sentido mismo de la República se pone en juego. Es evidente que la guerra civil suscita una lucha por la información entre las partes, y que hay discursos justificatorios de todo tipo; pero, en este caso, es claro así mismo que la cultura es la dimensión superior de lo popular, y que la República se concibe luchando contra el fascismo internacional en una primera, y decisiva, defensa de la cultura. Pronto, esta conciencia perentoria convocará a una verdadera guerra de los libros, que actualiza la antigua polémica de las dos Españas, y, en consecuencia, uno y otro lado de la guerra reclamarán para sus filas las figura de la tradición cultural. En el libro de Vallejo toda esta discusión se impone con signos inequívocos: Calderón, Cervantes, Cajal, Teresa, se alinean junto a los héroes populares Coll y Lina Odena. Incluso la irrupción de una escritura pre-gramatical, ejercitada rudamente por los recientes alfabetas, aparece en un poema de Vallejo, como la variación ortográfica incorrecta que el poema incorpora a su propio sistema, asumiendo la oralidad subvertora (me refiero al poema sobre Pedro Rojas)⁸. En este intradiscurso, el responso de Vallejo es otra vuelta de tuerca.

Por lo demás, ya nos es familiar la mecánica nominativa vallejana: los dos primeros versos plantean, en una ecuación precisa, la representación (primer verso) y la percepción (verso segundo). En el primero tenemos el objeto situado, siendo «cintura» sinédoque por cuerpo, al «borde» del sujeto; y en el segundo, se reitera el objeto, pero «retoñaba» puede leerse como figura; sólo que luego no podemos sino asumir ese verbo como literal. Literal, claro está, en el código del poema, ritual del habla subvertida donde la lógica natural cesa. Como un icono de la guerra, estos versos presentan su hipótesis, y su paralelismo resuena ya como el inicio de un redoble para el responso. Enseguida, «entró su boca en nuestro aliento» constata que la muerte/vida del héroe popular es transferida o, mejor aún, traspuesta al nosotros colectivo de esta épica interna. La palabra, por lo tanto, es cedida. La reiteración de «un libro» en la estrofa siguiente subraya la

⁸ Véase la documentación que sobre esta incorporación aportan Julio Vélez y Antonio Merino en *España en César Vallejo*, Madrid, 1984.

calidad absorta de la visión, su íntimo milagro. No es, por cierto, éste un libro en blanco, sino un libro pleno: la poesía se inscribe en él, con el cuerpo mismo, con la muerte del cuerpo, en los límites del lenguaje, y con la letra de las convicciones del héroe. El libro reemplaza al cadáver, y es por eso incorruptible, un monumento bajo los cielos dramáticos. Al final, el yo del hablante irrumpe, en su papel de testigo que documenta el milagro: el origen mismo (a cuestras) es convocado en este ritual fúnebre, donde los elementos parecen transformarse; y donde los cuerpos sudan como si se tratase de un parto colectivo, en el cual el cuerpo es capaz de perpetuarse en el libro, sobre la muerte y desde el origen, en el horizonte de un alfabeto que no reconoce pérdida porque transpone un signo en otro, en una economía de transmutación y acopio. Contra la muerte, el libro es la cultura solidaria encarnada.

Es así que el vasto dominio de la connotación emerge en el poder mismo de la representación. Esa representación no se sostiene sólo en la referencialidad, a la que rehace y analiza radicalmente, sino que extrae del mundo un alfabeto con el cual hacerlo inteligible desde un arte riguroso y genuino. Por eso, una vez que comprobamos los mecanismos de la nominación verificamos también cómo esas funciones designativas inmediatamente se abren por dentro en una serie fluida de connotaciones, al punto que la misma representación es una zozobra significativa. Irónicamente, muchos poemas de Vallejo nos conmueven antes de que podamos entenderlos del todo, y no podemos estar seguros siempre de lo segundo. De allí también el carácter peculiar del hermetismo vallejiano. Este es un hermetismo no siempre traducible a situaciones o escenarios, a veces ni siquiera a un discurso paralelo; pero, al mismo tiempo, invita permanentemente a la interpretación, aunque sea una interpretación casi siempre provisoria. Todos hemos creído ver en un poema de Vallejo otra cosa; como si ante un cuadro cubista intentáramos reconstruir la figura más o menos referencial. El resultado será, invariablemente, otro cuadro. Y, sin embargo, no podemos sino seguir releiendo, y al hacerlo, reinterpretando. La hermenéutica vallejiana probablemente no tiene fin, por su condición polisémica; aunque tampoco es sensato creer que la interpretación libre es la mejor, ya que ese relativismo terminaría siendo acrítico; es evidente que gracias a la tradición crítica que la acompaña (como ocurre con los grandes poetas, Vallejo es su poesía y la crítica sobre ella, ese ejercicio tentativo de su lectura) estos poemas propician un debate diverso, no pocas veces iluminador.

Al final, la obra poética de Vallejo tiene como contenido latente su propio contenido explícito: una peculiar, apasionada, única lectura del universo humano y su sentido desde el lenguaje demandado de un decir más cierto⁹.

⁹ Se ha tenido en cuenta aquí la crítica del fonocentrismo planteada por Jacques Derrida en su *De la gramatología*, aunque sería interesante demostrar que en una escritura hecha desde los márgenes del logocentrismo, la oralidad es la otra fuerza descentradora que anima a la escritura. Véanse los trabajos de Walter J. Ong, entre otros su introducción *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982). Sobre la pragmática de la lectura puede consultarse Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978). Y, para una visión más general el tratado de Jurij Lotman, *The Structure of the Artistic Text* (1977).