

21013
11 1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

“ACATLÁN”

EL GRITO Y EL SILENCIO: EL OTRO COMO
DESTINO EN CINCO TEXTOS DE *POEMAS
HUMANOS* DE CÉSAR VALLEJO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS**
P R E S E N T A :
DAVID PUENTE MORALES

ASESORA DE TESIS: DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN

ACATLÁN, ESTADO DE MÉXICO

AGOSTO DEL 2003





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**EL GRITO Y EL SILENCIO: EL OTRO COMO DESTINO EN CINCO TEXTOS DE
POEMAS HUMANOS DE CÉSAR VALLEJO**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, no saben cuánto, a mis padres, Isabel y Carmelo, por el amor siempre incondicional --pero bien ponderado-- que nutrió la voz que aquí se lee; por el sacrificio de sus manos y de sus pies, de su mirada y de su oído, por su trabajo infatigable y por sus desvelos diarios; por el refugio que sus personas han sido para mi espíritu.

Gracias a ti hermano, Leonardo, por tu generosidad, sin esas molestias que te di habría sido más difícil la redacción e impresión de estas palabras. Si fuera santo te bendeciría, pero no lo soy, recibe, pues, un abrazo de más alma que materia.

Quiero manifestar mi admiración, reconocimiento y gratitud a la Dra. Lilián Camacho Morfín, pues guió con paciencia, claridad y entrega preciosas mis desbocados andares. Su tiempo, su conocimiento del trabajo de investigación y su lucidez intelectual fueron esenciales para erigir este texto.

Por supuesto, agradezco la lectura y las atentas observaciones de los sinodales, que tuvieron a bien hacerlo: a mi muy amirada Mtra. Rocío Montiel Toledo, a la siempre generosa Mtra. Rosario Dosal, a la Mtra. Claudia L. Cambronne y, especialmente, al Mtro. Luis Manuel Zavala.

A todos mis profesores, porque este es un fruto --quizás indirectamente, pero al fin y al cabo-- suyo también. Especialmente a Fernando Cano, Ana María Cardero, Óscar de la Borbolla (por el tierno humor), Arturo Torres Barreto (por la admirable coherencia entre sus ideas y sus actos), Estela Uribe (por las miradas comprensivas), Jorge Olvera (por el apoyo y la confianza) y Filiberto Castillo (q.e.p.d.). Esta entrega es el resultado de su labor docente y humanista.

Gracias a ustedes, Liliana, Edith y Francisco, compañeros de viaje, porque juntos levamos anclas y, algún día, juntos llegaremos a Itaca. También a ti, Alejandra, por ser la voz y el tacto necesarios para salir de esta isla de Circe.

No me olvido de aquellas personas que me devolvieron al camino cuando todo era tan difícil de entender: Virgilio, Nezahualcóyotl y Consuelo.

Asimismo, hubo otras personas que sería injusto preterir: agradezco entonces, el apoyo de la Mtra. Lourdes López y los comentarios del sapiente Mtro. Francisco Guzmán Burgos.

4

Para ti, Leonor, por todo lo que me has enseñado para bien vivir, por toda la intensidad con que fluyó mi ser a partir de los encuentros y desencuentros contigo, en quien hallé el tremor de luz que tanto anhelaba, a ti te debo el amor.

Para ti, Alejandro, por ser el ingenio que juega, por ser la voz que protesta, por ser polvo de Aldebarán, por ser el mitopoeta de Etilia.

Para ti, Edgar, por las caminatas escapándonos del voraz vacío, por el ánimo de tu alma que me enseñó a placer de este mi despeñadero.

Para ti, Gloria, pues compartimos mucho más que el tiempo y las palabras, las hermosas palabras, donde habremos de encontrarnos siempre.

Para ti, Brenda, por tus sonrisas a flor de alma, por el convivio de la poesía y el impulso alegre que es la combustión de tu ser.

Para ti, Gerardo, por comenzar la vida y convocarla en la escritura, por ir más allá de las calles y las anécdotas en esta ciudad herrumbrosa.

Para ti, Danay, por los peces que fluyen de tu boca, por la bondad intrínseca a tu rostro-epifanía, por tus andanzas luminosas y su fuego.

Para ti, Héctor, por ser la nobleza y la sencillez que encarna el Verbo; por ser el guijarro que arde, la luz; por tu capacidad de respuesta ante los otros.

Para ti, Carlos, por ser el reflejo lúcido de las ideas, por la confianza en mis palabras y mis silencios, por la práctica fugaz de lo cotidiano.

Para ustedes, Giovanna, Diana, Selene, Leticia, Verónica, Lilia, Yazmín, Gema, Nancy, Karla, Alejandra, Mildred, Edith e Isela, por recibir en sus alas el desequilibrio de mi cuerpo que caía debido al peso y la desgana.

Para ustedes, Miguel Ángel, Juan, Gregorio, Celso, Jorge, Adrián, René Salvador, Antonio (?), Eulalio, Heri, Felipe, Dolores, Luis y Gabriel, porque cada uno enriqueció a la persona que soy y, a veces sin saberlo, me dieron la fuerza para soportar los embates de nuestra propia naturaleza.

Para ustedes, compañeros preparatorianos, Óscar, Arturo y Luis, Nico y Antonio, José Luis y Edgar, Jorge Luis, Luis y Mario, por el privilegio de compartir nuestras andanzas a través de ese eterno territorio adolescente.

Aunque no se conozca, existe el número de las estrellas y el número de los granos de arena. Pero lo que existe y no se puede contar y se siente aquí dentro, exige una palabra para decirlo. Esta palabra, en este caso sería *inmensidad*. Es como una palabra húmeda de misterio. Con ella no se necesita contar ni las estrellas ni los granos de arena. Hemos cambiado el *conocimiento* por la *emoción* : que es también una manera de penetrar en la verdad de las cosas.

Ermilo Abreu Gómez. *Canek*.

Cuando se habla de "Humanidad", se piensa en lo que "separa" y distingue al hombre de la naturaleza. Pero tal separación no existe en realidad, las propiedades "naturales" y las propiedades "humanas" son inseparables. El hombre, aun en sus más nobles y elevadas funciones, es siempre una parte de la naturaleza y ostenta el doble carácter siniestro que aquella. Sus cualidades terribles, consideradas generalmente como inhumanas, son quizá el más fecundo terreno en el que crecen todos aquellos impulsos, hechos y obras que componen lo que llamamos Humanidad.

Friedrich Nietzsche

El asiento del alma es donde el mundo interior y el exterior se tocan. Pues nadie se conoce a sí mismo, si sólo es él mismo y no otro al mismo tiempo.

Novalis. *Granos de Polen*

"En el fondo podríamos ser como en la superficie", pensó Oliveira, "pero habría que vivir de otra manera. ¿Y qué quiere decir vivir de otra manera? Quizá vivir absurdamente para acabar con el absurdo, tirarse en sí mismo con una tal violencia que el salto acabara en los brazos de otro. Sí, quizá el amor, pero la *otherness* nos dura lo que dura una mujer, y además solamente en lo que toca a esa mujer. En el fondo no hay *otherness*, apenas la agradable *togetherness*. Cierto que ya es algo". . . Amor, ceremonia ontologizante, dadora de ser. Y por eso se le ocurría ahora lo que a lo mejor debería habersele ocurrido al principio: sin poseerse no había posesión de la otredad, ¿y quién se poseía de veras? ¿Quién estaba de vuelta de sí mismo, de la soledad absoluta que representa no contar siquiera con la compañía propia, tener que meterse en el cine o en el prostíbulo o en el matrimonio para estar por lo menos solo-entre-los-demás? Así, paradójicamente, el colmo de la soledad conducía al colmo del gregarismo, a la gran ilusión de la compañía ajena, al hombre solo en la sala de los espejos y los ecos. Pero gentes como él y tantos otros, que se aceptaban a sí mismos (o que se rechazaban pero conociéndose de cerca) entraban en la peor paradoja, la de estar quizá al borde de la otredad y no poder franquearlo. La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro.

Julio Cortázar. *Rayuela*, 22

Tu rostro desmiente el mío, pues eres el extranjero que yo soy y nuestros destinos, para ser idénticos, han de procurar nunca cruzarse. La errancia es nuestro lazo.

Edmond Jabès. *El libro de la hospitalidad*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN [9]

1 EN EL ARDIENTE AMANECER DEL MUNDO [22]

1.1 *Morir a cada instante*. Vida y obra de César Vallejo [22]

1.2 *La desnudez, el silencio, la transparencia*. Hacia una poética de Vallejo [33]

1.2.1 Modernismo y modernidad: hacia la voz del hombre [34]

1.2.2 Un arte *auténtico y sincero* contra la “poesía nueva” [35]

1.2.3 Una estética que deviene en ética [38]

1.2.4 Las lecturas: una formación existencial [40]

1.2.5 La práctica poética (De *Los heraldos negros* a *España, aparta de mí este cáliz*) [41]

2. CÉSAR VALLEJO ANTE LA CRÍTICA [44]

2.1 Líneas de investigación sobre Vallejo [44]

2.2 Los críticos [45]

2.3 ¿Qué se ha dicho y qué falta por decir sobre Vallejo? [46]

2.4 El tema de la otredad en Vallejo [48]

2.4.1 Razones para estudiarlo [48]

2.4.2 ¿Qué ha dicho la crítica al respecto? [50]

3. EL OTRO, SIEMPRE EL OTRO: IMÁGENES DE LA OTREDAD [53]

3.1 La imagen [53]

3.1.1 Definición general de imagen [54]

3.1.2 Otros ámbitos de la imagen [54]

3.1.3 La imagen en la poesía [56]

3.1.3.1 Noción de imagen poética [57]

3.1.3.2 Estructura y realización de la imagen poética [59]

3.1.3.3 Clasificaciones de la imagen poética [61]

- 7
- 3.1.3.4 Clasificación de las imágenes según el proceso aproximativo [65]
 - 3.1.3.5 Deslindes (metáfora, hipérbole, sinécdoque, metonimia; antítesis, oxímoron, contradicción, paradoja; ironía y litote) [66]
 - 3.2 El hombre [78]
 - 3.2.1 El hombre en búsqueda del hombre [78]
 - 3.2.2 La antropología filosófica [83]
 - 3.2.3 El hombre: un ser en búsqueda de ser [84]
 - 3.3 La otredad [85]
 - 3.4 La epifanía del otro [88]

 - 4. EL MÉTODO DE ANÁLISIS [93]
 - 4.1 Justificación [95]
 - 4.2 Los elementos del método de análisis [96]
 - 4.3 El procedimiento [99]

 - 5. ANÁLISIS DE CINCO TEXTOS DE *POEMAS HUMANOS* [107]
 - 5.1 *Un oscuro animal*. Análisis de "Considerando en frío, imparcialmente..." [109]
 - 5.2 *Lleno de pecho el corazón*. Análisis de "Me viene, hay días, una gana ubérrima..." [121]
 - 5.3 *Hambre y sed de amor*. Análisis de "Traspié entre dos estrellas" [135]
 - 5.4 *Morir de vida* Análisis de "Un hombre pasa con un pan al hombro [152]
 - 5.5 *Enealgia*. Análisis de "Los nueve monstruos" [164]

 - 6. DISCUSIÓN SOBRE EL HOMBRE Y LA OTREDAD EN LOS POEMAS [185]
 - 6.1 Visión del hombre [187]
 - 6.1.1 La animalidad [187]
 - 6.1.2 La corporalidad [188]
 - 6.1.3 La fragilidad: la enfermedad, el tiempo y la muerte [191]
 - 6.1.4 Menester de sí, carencia [193]
 - 6.1.5 Civilización y humanización [194]

- 6.1.6 Las contradicciones humanas no significan incoherencia [196]
- 6.2 Imagen del otro [199]
 - 6.2.1 La responsabilidad hacia el otro [199]
 - 6.2.2 Las formas de la otredad [202]
 - 6.2.2.1 Desdoblamiento [202]
 - 6.2.2.2 Salida de sí [204]
 - 6.2.2.3 Advenimiento del otro [205]
 - 6.2.3 El hombre nuevo [206]

CONCLUSIONES [209]

BIBLIOGRAFÍA [221]

INTRODUCCIÓN

Frazada al cuerpo es la piel del pensamiento que brota en flor y fruto a cada paso de la lengua, mas es la lengua otra semilla, el nido de otra idea; es el árbol mismo, la raíz del cuerpo, la fronda del alma. El decir no es sólo “un decir”, es más que “tan sólo decir”: es un laurel de ríos, un bálsamo tranquilo, el remanso de estos cuerpos de pesada arcilla, pues por la boca se infunde esta vida a las cosas y también por la boca se retira el soplo de esta vida; y el espíritu retorna a la llama del primer incendio.

Así, se sabe el hombre gota de un caudal copioso, se sabe al fin un pequeño molusco, un silencio que ríe, la paz del espejo, el espejo del agua, el agua del tiempo, el tiempo de siega y cosecha de sí mismo, idea rebelde y palabra desnuda, alma piel adentro, arco tenso y flecha firme, canto acorde y música templada. Se sabe el hombre, por fin se sabe: no es nada y es parte de todo. Sus manos son la fuerza, sus pies el movimiento, su piel encuentro breve, su rostro el tiempo vasto, su corazón la fuerza oscura que nos traga y en cada latido nos muestra arder la sangre en un mortal ir-venir que sostiene esa palabra que somos, esa casa hecha de tiempo erigida en medio de los muros de la nada.

Esta certidumbre es la poesía, esta luz del pensamiento y la intuición que alumbró el ser de los humanos al revelarles las imágenes del mundo: *J'etre un autre*, verdad a la que pronto arribó el barco ebrio de Rimbaud. Esta razón de ser es la raíz de la que brotan los *Poemas humanos* del peruano César Vallejo. Donde el pensamiento es parto se da luz a la palabra, el verbo es una zarza ardiente, la consecuencia del silencio, el grito desnudo de una voz que corre furibunda por la sangre.

El dolor de Vallejo fue su libro más vasto: el horizonte donde se entrecruzaron los caminos, las miradas y las manos de los hombres. Es cierto, “el dolor crece a cada rato” y de tanto pensar perdemos la boca. Pero hay otro libro: el amor de Vallejo, el precario templo de la fraternidad entre aquellos que carecen hasta de sí mismos. Y más aun, es una palabra viva, un “nosotros” que se revela al distinguir bien unos de otros. Es el rostro del prójimo en la riqueza de su miseria, en la sublime riqueza de su persona. El sagrado sueño de los hombres en el abandono cuya custodia nos pertenece porque son lo más vulnerable nuestro, lo que existe, lo que está fuera, la voz que nos encarna al nombrarnos, la única certeza para no morir de tan poco que se vive, la “incurable otredad”.

¿Por qué volver a Vallejo?

Conocí la poesía de César Vallejo cuando buscaba alguna noticia sobre otro poeta, el austrohúngaro Georg Trakl, y hallé un librito muy interesante: *Poesía de nuestro tiempo*, de John Michael Cohen, traducido por Augusto Monterroso y editado por el FCE en su colección Breviarios. En sus páginas hay un capítulo dedicado a la poesía escrita en América durante la primera mitad del siglo XX, específicamente, a la obra de cinco autores: Ezra Pound, César Vallejo, Ricardo Molinari, Pablo Neruda y Octavio Paz, y se señala en él a estos cuatro últimos como figuras poéticas sin par en sus respectivos países. En este libro encontré algunos versos de “Los heraldos negros” y de “Los dados eternos”, los cuales sentí muy próximos a mi ser y a la circunstancia que vivía, entre la incertidumbre religiosa y la esperanza humana, terrestre, cotidiana, con todo y sus fracasos.

Transcurrió el tiempo (aunque, en verdad, quienes transcurrimos somos nosotros) y, con una lectura más profunda de la poesía de Vallejo y el conocimiento de sus ideas estéticas, advertí que en ambos –obra y pensamiento– se acrisolaban varios de mis intereses: la búsqueda de lo que nos hace ser humanos, la identidad del hombre y su relación con el mundo, el arte, la literatura, la poesía. Advertí una visión del mundo, una vocación hacia el mundo por medio de la palabra.

La apreciación de la obra vallejjiana me condujo a revisar concepciones diversas sobre estética; me exigió interrogarme sobre la identidad, la otredad, la modernidad, la divinidad, la muerte, el dolor, el hombre; me incitó a cuestionar premisas literarias (tales como la relación forma-contenido o la imposibilidad del lenguaje para aprehender y decir todo lo que se quiere) e intentar zanjar pugnas recurrentes (sobre la existencia de una literatura no sólo nacional, sino hispanoamericana y, en los casos más extremos, su oposición a lo “extranjero”, sobre el papel del escritor en su sociedad y su tiempo, sobre la relación entre la vida y la obra de un artista); me interesó por la revisión de aspectos teóricos sobre la diversidad de lecturas y los límites de la interpretación de los textos. Sin embargo, fue la *intensidad* emocional en sus poemas lo que más me atrajo y lo que me provocó una mayor proximidad con su obra.

En tal proximidad descubrí, como un tremor de luz que enciende las venas, una verdad que ya intuía –y que muchos otros, por supuesto antes que yo, ya habían hallado–, una verdad íntima: *el otro es nuestro destino, nuestro inexorable punto de partida*. Sólo entonces la arcilla, el pequeño guijarro que somos, puede encenderse. Pero no hay que adelantar palabras, hay que responder preguntas, hacer que ya no importen, que ya no irrumpen con el agua amarga de sus olas.

¿Por qué César Vallejo? Antes que nada por él mismo, por la obra poética en que arroja toda el hambre de su ser. Sus libros manifiestan una visión coherente y muy completa sobre el hombre, sobre la *proximidad* del otro. Su estética es ética, cumple con el deber del poeta: decir lo necesario y suficiente, ni más ni menos. Su obra da el salto del arte hacia el espíritu sin que pierda su razón poética, al contrario, devela una poética: la del otro.

Leer y releer sus poemas es recuperar su apuesta por el otro, encontrar el reflejo de lo humano, imbricar la trama y la urdimbre de la poesía como vía de conocimiento. La obra de Vallejo está a la altura de las de Neruda, Huidobro o Paz. Su poesía es una raíz subterránea, mineral y pétrea de la literatura hispanoamericana moderna. Representa la transición del modernismo a la modernidad, visionaria y crítica de la realidad social y humana.

¿Por qué *Poemas humanos*? Porque su poesía de madurez ha sido desatendida en favor de *Trilce* (como si esta última fuera lo único que hubiera escrito), sin tomar en cuenta que aquélla revela la culminación de un camino, la cúspide de una búsqueda. Ya en *Los heraldos negros* resalta una visión del hombre forjado en el dolor a través de una expresión que penetra muy hondo. Después, en *Trilce*, se desvincula de las ataduras modernistas y aparece con todo su ímpetu para romper las estructuras tradicionales de la gramática y de la poesía misma. Sin embargo, en sus últimos textos Vallejo se muestra dueño de un estilo, se muestra fluyendo extraordinariamente por sus poemas, ha encontrado en ellos su voz, la desnudez, la transparencia.

En los *Poemas humanos* se manifiesta con claridad la imagen del hombre de su tiempo y, en consecuencia, otra imagen de la *otredad* que lo constituye como ser humano. También en ellos se manifiestan áureamente la inteligencia y la sensibilidad al servicio de la poesía. De modo que se revelan las aristas vallejanas de la creación y la reflexión en torno a la palabra y a la vida

¿Por qué el hombre y la otredad? Ambos son los ejes existenciales en los *Poemas humanos* de Vallejo. Ambos temas *dicen* tanto con tan poco, se trata de asuntos siempre abiertos, cierto, pero en la poesía de Vallejo alcanzan una dimensión que los lanza desde lo más pequeño y cotidiano hasta lo más sublime y trascendente. Hay en *Poemas humanos* una imagen del hombre que, para ser tal, transita –como en las filosofías de Erich Fromm, Jean Paul Sartre o Emmanuel Levinas– hacia sí mismo por el camino que *son* los otros. He escrito que hay una imagen del hombre, debo escribir: hay un hombre encarnado por la imagen poética, por la otredad.

Sin constituir un sistema filosófico, Vallejo construyó una filosofía del ser humano, una poética del prójimo manifiesta con una gran fuerza emotiva y reflexiva en sus poemas. Su interés por explicar esta compleja realidad en que se intersectan los fenómenos del mundo va más allá de las explicaciones filosóficas porque es resuelta con un elemento propio e intrínseco del hombre: la lengua, donde *habitan* su ser, sus ideas, sus emociones, su memoria. Vallejo expresa la otredad radical del hombre.

La otredad, esa realidad de convivencia, de interrelación, de amor y traición entre los hombres, siempre en camino de ser sí mismos y de ser otros: más que sí mismos. Porque la otredad es una condición del ser humano –para ser uno, antes hay que transitar por el camino de los otros–, un elemento de la identidad (individual y colectiva) de las personas, algo necesario para ser lo que somos (uno mismo es la suma de los otros). La otredad es un diálogo, un habla plural, un reconocimiento de la diversidad de los seres (no sólo humanos), un fundamento de las contradicciones –valga la expresión– que nos dan coherencia. La otredad es la raíz de la *humanidad* del hombre.

El tema de la otredad en Vallejo

El tema de la otredad es muy amplio. El término es tomado de la filosofía, pero la idea central que radica en este concepto late en el fondo del hecho literario. Es fundamental advertir que en el siglo XX se ha marginado la presencia del *otro*, pero no se ha logrado silenciarla: vive en la poesía de Fernando Pessoa, Pablo Neruda o Edmond Jabés; en las

reflexiones de Antonio Machado, Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset; en la narrativa de Jorge Luis Borges; en los dramas de Jean Paul Sartre. Es la piedra angular de los *Poemas humanos* de César Vallejo. Su poesía es fraterna, social, solidaria... porque el hombre que la escribió era consciente de la enajenación del mundo moderno, de la pérdida más trágica: la otra persona.

Pocos son los estudios sobre la otredad en Vallejo, en cambio, abundan los apuntes sobre el hombre en su poesía. Sobre el tema de la otredad sólo hay un ensayo, “La nostalgia de la inocencia” de Guillermo Sucre, y unas breves notas de Antonio Carreño en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. No obstante, se atisba –relacionado siempre con vislumbres sobre lo humano– en algunos textos de Luis Monguió, Segisfredo Luza, León Pacheco, Américo Ferrari, Gonzalo Sobejano, Noel Salomon, Rafael Bosch, Alberto Escobar y, especialmente, de James Higgins.

Sin embargo, en ninguno se trata el tema con la profusión y la amplitud con que se revisa en el presente trabajo. El cual contribuye a realizar una valoración más precisa del sitio que ocupa Vallejo en la literatura hispanoamericana, y permite elaborar una reflexión luminosa sobre su visión plural del mundo y sobre la estructura retórica de su poesía. La riqueza viva en la obra de este peruano hace necesario este estudio, desde distintos puntos de vista: literario, filosófico, histórico, social, político, religioso e incluso científico. Por supuesto, el de esta tesis corresponde al primero.

Del corpus hipotético al método

Hay que desvanecer preguntas, especialmente una: ¿cómo expresa el escritor César Vallejo su visión del hombre y la otredad en *Poemas humanos*?, específicamente en cinco textos de tal poemario: “Considerando en frío, imparcialmente...”, “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...”, “Un hombre pasa con un pan al hombro...”, “traspíe entre dos estrellas” y “Los nueve monstruos”. Al interior de ellos arde una voz, la del prójimo sufriente.

Así, partimos del *no-saber* para alcanzar una respuesta, de la incertidumbre que rodea la pregunta para llegar a una certeza: ¿cómo es esa imagen del hombre y del prójimo en estos poemas? Se trata de una imagen de lo mínimo que alcanza, gracias al poder de la retórica, magnitudes infinitas, la hipótesis principal. Esta retórica, representada por metonimias, sinécdoques, metáforas, hipérbolés, antítesis, oxímoros, ironías y paradojas, da cuenta de la poesía como una forma de conocimiento, el del hombre en la otredad.

El tema de este trabajo, pues, se limita al estudio de las imágenes del hombre y la otredad en figuras literarias constituidas por procesos semánticos de contigüidad (como la metonimia y la sinécdoque), desplazamiento (metáforas, hipérbolés y prosopopeyas), inversión (ironías, litotes) y contraposición (antítesis, oxímoros y paradojas) de los términos en los poemas mencionados.

Por esta razón es necesario revisar otros asuntos: el contexto histórico y literario de César Vallejo, lo que implica su biografía (tan cercana a su poesía), su vida en Perú, Francia y España, el ambiente literario que lo rodeó (en Trujillo, Lima, París y Madrid) y que incidió fundamentalmente en sus concepciones y en su obra, pues la poesía de Vallejo no nace en el vacío, tiene lugar en tiempos de guerra, en la inmolación de un mundo. Su poética abreva en las raíces de esa sangre derramada la savia que rendirá frutos póstumos.

De este modo, el primer capítulo de esta tesis trata la vida, la obra, el contexto y la poética del peruano César Vallejo. Esto permite una ubicación vivencial de su existencia y de los elementos que condicionan su poesía: la familia, el pueblo, los amigos, los estudios, el trabajo, la sociedad y la política; la vida amorosa, las experiencias con la injusticia, sus lecturas, sus influjos, sus caminos, sus ideas sobre la construcción poética, su conocimiento de la miseria, el dolor y la muerte, todo lo que rodea a la persona, lo que ahonda el carácter del poeta: la tierra, los sentimientos, la vocación, el dolor de ser hombre.

Debido a la inestabilidad de la obra vallejianana ante la crítica, es necesaria una revisión del autor ante ésta. En el segundo capítulo se hace una revisión general de la visión de los críticos en torno a la obra del autor de *Los heraldos negros*, se vislumbran las principales líneas de investigación, los enfoques seguidos, así como las aseveraciones que se han hecho sobre la obra de Vallejo y, especialmente, qué falta por decir. Asimismo, se abunda en los materiales y en las razones para estudiar el tema de la otredad en los versos del peruano.

El siguiente capítulo se enfoca a los conceptos sobre la imagen y la otredad, es el marco teórico. En este apartado se definen ambos y se deslindan los aspectos necesarios. Aquí se describe a qué se llama imagen en la poesía; luego se revisan los distintos tipos de imágenes, especialmente las figuras literarias más sobresalientes en los poemas de Vallejo, con la finalidad de distinguirlos en la configuración de los mismos y reconocer su uso y significado en éstos.

Luego se revisan algunas concepciones filosóficas sobre el hombre, con el objeto de llegar al reconocimiento de la *otredad* al interior de lo humano. Enseguida, se estudia la idea misma de la otredad en el seno de la filosofía. Ambas ideas se reconocen en *Poemas humanos*, se atisban con un sesgo filosófico, especialmente ético y antropológico, por tal razón las reflexiones se hacen en tornos a ciertos pensadores: Martín Buber, Emmanuel Levinas...

El cuarto capítulo se enfoca en el método con que se realiza la tarea: el análisis de los poemas. Se trata de un método que recurre a la retórica y posee un enfoque filosófico, puesto que se tratan temas del orden de las ideas. Consiste en analizar las imágenes del hombre y de la otredad desarticulando los textos en sus componentes retóricos, en la explicación de su función y en la reunión de lo disperso para interpretar los poemas. Es un viaje tras de algo: la voz del hombre en busca del hombre.

Este método es ecléctico, pues se han elegido pasos de diversos modos de análisis procedentes de distintos textos cuyas formas de proceder, no obstante, coinciden en varios puntos en general. Consta de dos fases generales: una analítica y otra sintética. No es otra cosa que la desarticulación del texto para observar cómo está hecho, y su posterior rearticulación para interpretarlo a la luz de la anterior inmersión en él. No es otra cosa que la explicación de qué dicen los poemas y cómo lo dicen, fondo y forma. Es un método suficiente pues abarca el examen de un sólo aspecto (las imágenes), además permite cumplir con el objetivo: analizar e interpretar, realizar *una nueva lectura* de la obra de Vallejo.

De búsquedas y encuentros

Las desventajas pueden tomarse como ventajas. Así ocurrió con este trabajo, pues abunda el material sobre la poesía de Vallejo, es tan apabullante que hace pensar que nada nuevo puede decirse al respecto. No obstante, este cuerpo crítico dejó de ser un muro impenetrable al ser organizado, de este modo fue posible reconocer lo importante y hacer a un lado lo prescindible. Más allá de los nombres de los críticos “importantes” estuvo el peso de las palabras. El muro se convirtió en puerta de acceso a la poesía de Vallejo, a una nueva lectura.

Así fue, el material existente –nada despreciable– hizo posible esta nueva mirada. Aunque hay numerosos trabajos de filosofía sobre Vallejo, sólo responden a las interrogantes propias de tal forma de conocimiento y pasan por alto las formas del lenguaje, la riqueza de las palabras de Vallejo. Esta lectura se lanza en busca de esas palabras sin olvidar el valor nutricional del contenido humano en ellas. Finalmente, las palabras sobre Vallejo nos llevaron más allá de ellas: hicieron posible replantear su sitio en la literatura hispanoamericana.

Al comenzar la redacción se presentó el primer problema: ¿cómo hablar de la vida y la obra de otra persona? Quizás uno de los géneros más difíciles de emprender sea el biográfico, pues escapa siempre de nuestras palabras y de nuestras miradas. La vida de una persona, aunque existan muchas fuentes, es inaprehensible en gran medida. ¿Por dónde empezar a contar una vida? Tal vez por las palabras que dejó, en el caso de Vallejo, por su poesía, ese cadáver lleno de mundo, ese morir a cada instante, porque –también yo– para expresar su vida no poseo sino su muerte.

La búsqueda fue encuentro, hallé a la persona, un César Vallejo íntegro, esencialmente sufriente, pero no patético como comúnmente es presentado. Un profesor de primaria, un verdadero marxista, un bohemio de Trujillo. Un ser humano coherente, no exento de contradicciones, un hombre sobrio, solidario, un artista sensible e inteligente, interesado por las diversas actividades humanas (desde el psicoanálisis hasta el deporte); un hombre a veces sarcástico y vanidoso, a veces, melancólico o con el alma a punto de salirse. Un poeta que se ensimismaba en sus propios abismos para volver con una palabra al mundo.

Otra dificultad fue hallar la unidad de su pensamiento sobre la creación poética, ya que algunas veces afirma algo, y otras veces parece sostener la idea contraria. Sin embargo, en sus ideas y en su práctica se advierte una correspondencia orgánica: Vallejo se inclina por la autenticidad bullente de vida, por la sinceridad, por expresarse sin ser obvio. Es un poeta que unifica la vida y la poesía, que confunde la flor con el ave, el guijarro con el hombre. Su voz va adelante, abre puertas, en ese sentido es vanguardista. Su estética deviene en ética porque busca suscitar una nueva sensibilidad en el hombre: su responsabilidad por el otro a partir del lenguaje.

En cuanto al marco teórico, las dificultades se multiplicaron por las numerosas dilaciones y desviaciones en que cae quien está ávido por querer leer y saber más de lo que puede. Las indagaciones teóricas sobre la imagen, las figuras literarias, el hombre y la otredad fueron, sin duda, desbordantes. Empero, también fueron la fuente de algunos vislumbres sobre preguntas siempre abiertas (¿qué es el hombre?), cuya respuesta va muchísimo más allá de todo lo que pueda decir, que siempre es y será poco.

Casi ahogado en las vastas demarcaciones de la filosofía, tuve que conformarme con lo necesario a pesar de tantas seducciones. La recompensa fue la forma de la escritura, cuyo estilo pudo hacerse más personal. Además permitió la posterior revisión retórica de los poemas y la reflexión necesaria para enmarcar la visión de Vallejo sobre el hombre y la otredad. De este modo, las zonas visitadas convergen en esa visión del poeta.

El método fue difícil de precisar al principio, no obstante, hecho esto, el análisis de los textos se enriqueció cada vez más y fue más fluida su realización. Obviamente, cada lector es distinto, otros lograran ver lo que aquí se pasó por alto o no se resaltó. Del mismo modo, aquí se resaltan aspectos fundamentales que no habían sido destacados lo suficiente. El trabajo es minucioso, aunque sólo se revisa un aspecto, pues la revisión de los textos procede verso por verso, estrofa a estrofa, y al fin reconfigura los textos y su lugar en la obra del poeta.

Sobre el análisis y sus resultados

Los alcances más importantes se lograron tanto por el análisis de los poemas como por la consiguiente discusión sobre los mismos. El primero es el más evidente: una nueva lectura de los poemas de Vallejo, una apreciación más amplia de su visión del hombre y del prójimo. Con esta nueva mirada hubo apreciables hallazgos, puesto que esta poesía es una forma de *saberse* uno mismo y de conocer a los otros. *Caminar para alcanzarnos y reconocer todo lo que somos*. Así, Vallejo realza el poder de *gnosis* de la lengua poética, que también es una especie de ontología y una ética. Su poesía es una pregunta, una respuesta, un grito, un silencio; más aun: este grito es otra forma del silencio.

Los *Poemas humanos* constituyen una imagen del hombre y del prójimo a partir de dos vías retóricas distintas, una metonímico-sinecdótica y otra antitético-paradójica. Esta imagen es una especie de aparición, una epifanía: el hombre no es *yo* si antes no es *otro*, es decir, descarta la identidad del hombre dada de antemano, el ser humano es *humano* sólo cuando se sabe *para* el otro, su semejante, quien ha dejado de ser un extraño para volverse destino. Vallejo traza, así, una visión poética en la cual se realiza ese destino: el advenimiento del otro.

Su poesía es para-el-otro, es una respuesta, una enorme capacidad para *sentir* al otro, especialmente al otro que ha sido marginado social, económica e históricamente. Esta otredad se manifiesta a través de cuatro formas distintas en los poemas de Vallejo: el desdoblamiento, la salida-búsqueda de sí, el sacrificio a favor del advenimiento del otro, y la presencia de los marginados como fuerzas transformadoras de la vida social.

Por otra parte, Vallejo reúne los pedazos y reconfigura una imagen unitaria, si bien contradictoria, del ser humano. Sin ser un filósofo, propone una imagen próxima a la de la filosofía antropológica, entresaca fuerzas de su dolor y reconoce el valor de cada una de las realidades que se conjugan en los hombres: redimensiona la animalidad del ser humano, cuestiona el lugar del hombre en el mundo, resalta su vida fisiológica, descubre que en la finitud humana *la muerte es un destino lleno de vida*.

El humano que muestra Vallejo está lleno de contradicciones, pero éstas le dan coherencia... ¿Cómo? Las sinécdoques resaltan la idea de que el hombre es *cada una* de sus

partes. Las metonimias y las prosopopeyas humanizan su realidad, él es constructor de sí mismo. Vallejo presenta imágenes antitéticas para resaltar los contrastes, pero luego éstos descubren una nueva realidad que las une: *la paradoja*.

El hombre es un ser de paradojas (de falsas oposiciones que revelan unidad), es alma y cuerpo a la vez. Su configuración ha sido elaborada a través de un proceso que puede calificarse como dialéctico: presenta una imagen (tesis) a la que opone otra (antítesis), después devela su complementariedad (síntesis), vía dialéctica que culmina en una gran paradoja: yo soy otro, es decir, para ser *yo* antes he de ser *otro*.

Estos poemas son una *crítica*, una pregunta que lleva en sí el germen de la respuesta: ¿qué hacer, hermanos humanos?... Hay mucho que hacer. Es por el *no-saber* que se llega a *saber*, a saber lo suficiente para nuestras pequeñas vidas de hombres. Es por la poesía que se revela el ser que somos, no es el arte la creación de una belleza impertérrita: es una significación plena de vida.

También son muestra de la capacidad de este peruano para transfigurar la lengua hasta hacerla *decir* más con menos. Vallejo ha tenido que abrir las venas de la lengua (coloquial y culta) *para decir más con menos*. Ha recurrido a los oxímoros, a la ironía, a las antítesis, a las paradojas, a los quiasmos, a la economía lingüística de las elipsis y las reticencias, a la abundancia desbordante de las enumeraciones y las reiteraciones. La emotividad está a flor de piel en las exclamaciones, las increpaciones y las expresiones afectivas; en cambio, la intelectualización de las enunciaciones alcanza el equilibrio de los textos.

Por otra parte, sobresale el imprescindible valor que posee la ironía en el discurso poético de Vallejo, aspecto fundamental en su concepción del mundo y del hombre. Es una forma crítica de verlos a ambos, de concebir al hombre en el mundo, de demostrarle su pequeñez, sus carencias, su necesidad de los otros. Una ironía que se encuentra teñida de ternura y, por tanto, realza el contraste, el claroscuro de la vida humana.

Asimismo, se hace presente la manifestación de un *código silente*, caracterizado por sugestivas reticencias, por alusiones culturales (bíblicas, políticas o artísticas), por la ironía del silencio, la gestualidad del arte mudo, la austeridad elíptica. Todo ello se traduce en *una forma no verbal de significar*: el texto es un cuerpo que dice lo que la voz calla. El cuerpo es un texto más allá de las palabras, el silencio es una "metáfora"

El discurso de Vallejo posee vasos comunicantes que llegan al cubismo pictórico de Picasso e incluso al surrealismo del que hizo la autopsia, especialmente el de Dalí y el de Magritte: la simultaneidad, la ruptura temporal, los puntos de vista, las figuras humanas torcidas u objetivadas, los contrastes. También, la gestualidad en que desemboca el silencio vallejiano es afín al cine mudo de Chaplin.

Se vislumbra en esta poesía una intensa emotividad abrazada con la razón, un lenguaje transparente conjugado a otro polisémico; entonces, el proceso creativo de este escritor peruano está muy lejos de ser, como se cree, puramente febril, su inteligencia interviene de manera importante en la construcción de los textos.

Su actitud, a pesar de todo, es vitalista y existencial. Vitalista porque contempla la base orgánica de la vida y existencial porque le preocupan los problemas del "estar fuera", del existir a la intemperie. En este tenor, Vallejo se adelanta a los poetas y filósofos de la otredad, esa que permite la *diferencia*. Ha concebido la poética del otro.

Las fuentes

Para la elaboración de este trabajo se realizó un importante trabajo de investigación y consulta de un amplio conjunto de libros. Unas veces fue una revisión profunda y extensa; otras, por mera información. El material sobre la obra de César Vallejo es muchísimo, pero gran parte de éste es anecdótico, de comentario o repetitivo, es decir, prescindible. También es interesante señalar que algunas de estas obras no han sido superadas, especialmente las de los grandes vallejistas y las de los estudiosos serios.

Los estudios de André Coyné, Américo Ferrari, Jean Franco, Alberto Escobar, Luis Monguió, James Higgins, Giovanni Meo Ziglio, Julio Ortega, Rafael Gutiérrez Girardot, Guillermo Sucre, León Pacheco y Ángel Flores son fundamentales para cualquiera que intente acercarse a la poesía de Vallejo. También el ejemplar monográfico de la revista *Visión del Perú. Homenaje Internacional a César Vallejo*, editada en Lima por Carlos Milla Batres y Washington Delgado en 1969 merece especial atención. Todos ellos enriquecieron e hicieron posible esta lectura.

Hubo textos que escaparon de estas pesquisas, no se puede reunir todo. Sin embargo, si fue posible contrastar, identificar, distinguir la materia reflexiva. Fue grato reconocer coincidencias (aunque éstas significaran que lo que uno pensaba ya había sido enunciado antes por otro), así como contar con argumentos para refutar algunas ideas y, sobre todo, descubrir lo que no se había advertido al inicio de esta investigación.

En el ámbito teórico hubo revelaciones gratas: *Teoría y realidad del otro* del médico Pedro Laín Entralgo, *Humanismo del otro hombre* de Emmanuel Levinas, *Figuras de la alteridad* de Jean Baudrillard y Marc Guillaume, y *¿Qué es el hombre?* de Martin Buber. Estos libros abrieron perspectivas y plantearon reflexiones que van más allá de la obra de Vallejo.

Corolario

Así pues, nadie se conoce a sí mismo si sólo es él mismo y no *otro* al mismo tiempo: no ser otro es hallarse en la pobreza. Descubriendo a los hombres, hallando a otros hombres, es como aprenderemos a conocer mejor lo que es el hombre, el hombre que somos, con todas sus contradicciones, pues sin ellas no hay hombre. Así ocurre en la experiencia de nuestras vidas: ¿quién podría decir que es inútil que hayamos encontrado a esos prójimos, que hayamos tratado de conocerlos, de comprenderlos, de amarlos?

1. EN EL ARDIENTE AMANECER DEL MUNDO

Convergencia de lo otro y lo uno, la poesía recupera las capacidades de sensibilidad y de conocimiento para el hombre, pues este arte revela el resplandor propio de las palabras. La poesía está presente en todo lo que puede nombrarse: en las personas (el hombre es hombre gracias a los signos, que le permiten nombrar, evocar, construir su mundo diario), en el más árido paisaje, en la flor pequeña, en los teoremas de las matemáticas y en el vuelo del azor. La poesía, cuando queremos "ver", nos hace más humanos.¹ Este es el arte de *Poemas humanos* de César Vallejo.

1.1 *Morir a cada instante. Vida y obra de César Vallejo.*

César Vallejo agoniza en la Clínica General de Cirugía de París y, mientras se distancia de la vida terrenal, piensa en esa llama primigenia adonde retorna. Hombre solidario en el dolor, ese dolor que hermana, el poeta va a su encuentro con la muerte que tanto invocó en sus versos: "En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte", escribió en *Poemas humanos*.

"España. Me voy a España"², anuncia en su delirio –según su amigo Juan Larrea–, expresando una necesidad impostergable por contribuir a la causa republicana durante la Guerra Civil. También un Vallejo enfibrecido y moribundo declamó los versos de su contemporáneo Francis Carco: "Mas no tengo para amarte / sino el alma ardiente y fatigada / y el exceso de mi desesperación" (*EL*, 115).³ Pero tales frases, esas postreras frases

¹ Con esto me refiero no a una concepción moral de la literatura, sino a las posibilidades de conocimiento que abre la lectura, a la ampliación de los horizontes que puede producir en las personas. Al escribir "más humanos" me refiero a la desenajenación, a través de la palabra, que encamina al hombre hacia lo que le es propio: su voz, su ser, su lenguaje, su nombre hecho de letras.

² Apud Flores, Angel. *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. México, Premiá, 1982, p. 113. (Cada vez que vuelva a citarse la presente obra se indicarán, entre paréntesis junto al fragmento, las siglas *EL* y la página de la cual fue tomado este).

³ Así lo apunta su viuda, Georgette (Francis Carco [1886-1958], novelista y poeta francés, miembro de la Academia Goncourt, autor de *La bohemia y mi corazón*).

conocidas como “las últimas palabras”, no son sino parte de un mito y, por tanto, menos importantes que las otras palabras de Vallejo, las que dijo y escribió en vida: sus poemas, su obra.

Es Viernes Santo, quince de abril de 1938, a las nueve y veinte de una hermosa mañana César Vallejo alcanza a los suyos que ya han partido. El impenetrable idioma de la muerte signó su abecedario de silencios sobre la voz emocionada de este peruanito. Vallejo murió de vida, no de tiempo.⁴

En 1932 había regresado a París, exonerado de la expulsión del país, a la que estaba condenado por el gobierno francés debido a su activa militancia comunista; había vuelto para tan sólo pasar hambres y otras penurias con su esposa Georgette. Debido a estos quebrantos fue que enfermó gravemente y tuvo que ser internado.

Francia había vivido la transición de la Tercera República durante las últimas tres décadas del siglo XIX, tras haber firmado la paz con Prusia. No eran pocos los problemas políticos que habían tenido lugar al final de una política moderada. El siglo XX había comenzado con una estabilidad precaria debido a las disputas con los ingleses por las colonias africanas. La economía se desarrollaba, pero aconteció entonces la gran catástrofe de la Primera Guerra Mundial, que en 1914 arrastró consigo a los franceses. En 1918 Alemania había tomado París antes de ser derrotada por los aliados, y la incendió: París ardió en llamas.

Europa sufrió una importante recomposición de sus fronteras políticas: se disolvió el Imperio austro-húngaro, nacieron Checoslovaquia y Yugoslavia. Mientras tanto, Rusia sufría las agitaciones de la revolución encabezada por varios grupos de visión marxista. La transformación de 1917 modificaba el sistema zarista por uno socialista. Ya escribiría Vallejo, a propósito de un viaje a Rusia, sus impresiones sobre el régimen político de la posterior y joven Unión Soviética.

En las artes se vivieron los postreros momentos del simbolismo con Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Paul Verlaine. El impresionismo pictórico coincidía con las obras literarias de Marcel Proust, Romain Rolland y Anatole France. Después, André Guide

⁴ Los médicos que atendieron al poeta nunca supieron, a ciencia cierta, cuál era el mal que padecía. Lo que aprovecharon quienes quisieron crear un mito con su muerte.

y Paul Valéry serían las figuras intelectuales dominantes: uno editor y otro “poeta puro”, este último era mal visto por el peruano, debido a las ideas estéticas que defendía sobre la “pureza” de la poesía.

Las búsquedas personales de Stéphane Mallarmé (*Un golpe de dados jamás abolirá el azar*) y de Guillaume Apollinaire (*Caligramas*) por un lenguaje sorprendente y visionario inspiraron el surgimiento de las vanguardias literarias, cuyo espíritu combativo, experimental, irónico, libertador y de ruptura aspiraba no a la permanencia, sino a la móvil fugacidad. Las vanguardias significaron un rompimiento revolucionario con todo el pasado estético en general y con el realismo en especial. Además, su mayor fuerza se manifestaba en el arte pictórico, no obstante, Vallejo veía en ellas un arte artificioso y falsario.

Aparecieron en escena los manifiestos del futurismo de Filippo Tomaso Marinetti, quien le cantaba a las máquinas y al progreso. Los juegos del dadaísmo de Tristán Tzara: “Si las palabras sólo fueran signos / timbres postales sobre las cosas / qué permanecería / polvo / gestos / tiempo perdido”. El simultaneísmo poliédrico de cubistas como Pierre Reverdy y Blaise Cendrars. Los vasos comunicantes del surrealismo de André Breton, Antonin Artaud y Paul Éluard. Esta última tuvo consecuencias extraordinariamente profundas en el arte, pues exploró las vetas del sueño, la imaginación y la libertad.

En su destierro hacia España conoció a Miguel de Unamuno, a Federico García Lorca, a Rafael Alberti, a Jorge Guillén y a Juan Larrea, pero sólo entabló amistad con el último, con quien publicó la efímera revista *Favorables-Paris-Poema*. Posteriormente, cuando la República de Manuel Azaña fue golpeada por los militares, Vallejo se solidarizó con ésta y participó intensamente en los comités a su favor.

Hacia unas décadas, España había perdido sus últimas colonias en América y, con ello, su hegemonía político y económica. No obstante, la crisis generó un espacio fértil para las letras: se vivió la espléndida convergencia de varias generaciones. Ramiro de Maeztu, Pío Baroja y José Martínez Ruiz “Azorín” son miembros de la primera, la llamada Generación del 98, de la cual quizá Miguel de Unamuno y Antonio Machado sean los de mayor trascendencia. El primero con su novela *Niebla* y sus reflexiones acerca *Del sentimiento trágico de la vida*. El segundo, con su poemario *Campos de Castilla* y su luminoso *Juan de Mairena*. Ello sin menoscabar al dramaturgo Jacinto Benavente, al poeta Juan Ramón

Jiménez, ni al excéntrico y misterioso Ramón María de Valle-Inclán, autor de la novela *Tirano Banderas*, recreación de la figura dictatorial.

Sol que eclipsa por su brillantez, Federico García Lorca daba a luz una excepcional obra en la lengua española, fundamental tanto en la poesía como en la dramaturgia. Desde *Poema del Cante Jondo*, *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en la lírica, hasta *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* en la dramática.

Sus compañeros de generación, la del 27 en honor a Góngora, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Dámaso Alonso habrían de secundarlo con obras diversas, de gran vuelo todas ellas: *Donde habite el olvido*, *La destrucción o el amor*, *Manual de espumas*, *Cántico*, *Marinero en tierra*, *La voz a ti debida* y *Obscura noticia*, respectivamente.

Otra figura literaria excepcional contemporánea a Vallejo, aunque ya de la Generación del 36, es el poeta Miguel Hernández, quien comenzaba a sorprender con *El rayo que no cesa* (metáfora de la herida de amor), cuando se avecinó la tormenta de una guerra fratricida en la República que dirigía Azaña, como consecuencia de las sempiternas luchas entre liberales y conservadores, esta vez atizadas por la pugna internacional entre comunistas y nazifascistas. Se trató de una innombrable carnicería entre la gente de un mismo pueblo, de terribles muertes, que Vallejo contempló, de tantas sangres que el poeta reclamó suyas en *España, aparta de mí este cáliz*.

A la postre, un militar, el general Francisco Franco asumirá el poder y, con ello, cerrará un ciclo cultural que florecía extraordinariamente: el infamante trato a Unamuno durante su rectoría en la Universidad de Salamanca, el execrable fusilamiento de García Lorca, la indignante muerte de Miguel Hernández en la cárcel, el doloroso exilio de muchos políticos, pensadores, artistas y científicos. La República se había desmoronado rápidamente a pesar de tantas muestras de solidaridad, entre ellas la de Vallejo, quien moría a la par de España, esa madre nutricia.

César Abraham Vallejo fue el menor de los once hijos de Francisco de Paula Vallejo Benites (*sic*) y de María de los Santos Mendoza Gurrionero. Sus abuelos, paterno y materno, eran sacerdotes gallegos. Sus abuelas, también ambas, eran indígenas chimúes.

César era un cholo. Nació el 16 de marzo de 1892⁵ en el barrio de Cajabamba, en Santiago de Chuco, al norte del Perú.

Su padre se desempeñaba como tinterillo (alguna vez fue gobernante del otrora distrito de Santiago de Chuco). En tanto, su madre "contribuyó a forjarle una personalidad concentrada amorosamente en sí, un tanto introvertida [...], dentro de un medio campesino donde no abundaban las distracciones y sí los hechos luctuosos que terminaban en el cementerio que se divisaba en un montículo desde el patio de la casa." (FL, pp. 9-10). Vallejo compartió el sufrimiento de los otros al ver aquello en el camposanto, supo entonces que el dolor era cosa del alma. Su niñez, en ese sentido, fue triste, no por falta de afecto, sino porque las penas ajenas le eran propias. Vallejo nació "un día que Dios estuvo enfermo".

El Perú de Vallejo es un país paupérrimo, inmerso la miseria de las mayorías y luchas intestinas. No obstante las diferencias culturales, la historia del Perú es la misma de los otros países de América Latina, compartimos un destino: golpes y dictaduras militares, conflictos fronterizos, el rechazo de la identidad de los pueblos indígenas como una herencia de todos, el abuso sobre los derechos humanos y las cerrazones religiosas. En suma, sufrimos los mismos conflictos por la ambición de poseer la hegemonía y el poder político, económico e ideológico.

Santiago de Chuco es un valle de piedra, Trujillo un puerto que invita al mar. La presidencia del Perú es un botín en disputa, en la que mucho tiene que ver la figura de Augusto B. Leguía, quien dirige los destinos del país desde 1908 hasta 1912; pero después, imponiéndose por la fuerza, realiza un golpe de estado el 4 de julio de 1919, y gobierna Perú dictatorialmente hasta 1930.

Después de varios apuros económicos, Vallejo concluyó sus estudios de enseñanza media y en el año de 1909 se inscribió en la Facultad de Letras de la Universidad de La Libertad, pero poco después se vio en la necesidad de abandonar los estudios. En 1911 se matriculó en la Universidad Mayor de San Marcos para estudiar Medicina, carrera que

⁵ Francisco Martínez García, entre otros, expresa dudas respecto a tal fecha, pero ésta es la más aceptada. Cfr. Vallejo, César. *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Edición, introducción y notas de Francisco Martínez García. Madrid, Castalia, 1987.

también tuvo que abandonar. En 1913 regresó a la Facultad de Letras, simultáneamente estudió Jurisprudencia, aunque solamente durante dos años. En 1915 se tituló con la tesis *El romanticismo en la poesía castellana*.⁶

Durante este período Vallejo ejerció diversos oficios: en las minas de Quiruvilca (en las que fue testigo de la explotación de los trabajadores, quienes ofrecían su trabajo a cambio de una inmundada cuota de alcohol, hecho que luego plasmará en su novela *El tungsteno*) y, después, como confeccionador de las planillas de pago en una hacienda azucarera; como preceptor de los hijos de un político opulento y, finalmente, como profesor de botánica, anatomía, historia y español en distintas escuelas primarias. De hecho, sus primeros poemas, publicados en la revista *Cultura Infantil*, hacían referencia a fenómenos naturales –como la fosforescencia– que intentaba explicar a sus alumnos. En ese entonces Vallejo comienza a ser notado como poeta por sus juveniles declamaciones con un espíritu nacionalista.

En Trujillo, adonde se había trasladado para estudiar, conoció a los jóvenes bohemios que más tarde, hacia 1923, conformarán el grupo literario “El Norte”, encabezados por Antenor Orrego y José Eulogio Garrido –respectivos directores de los diarios locales *La Reforma* y *La Industria*, en los cuales Vallejo publicaría algunos de sus poemas–, entre quienes se encontraban Óscar Imaña, Alcides Spelucín, Juan Espejo Asturrizaga, Víctor Raúl Haya de la Torre, quien a la postre se convertiría en el líder de la oposición política contra el gobierno y fundaría la APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) ante la falta de estabilidad y la ausencia de un desarrollo incluyente, que generaron condiciones para que surgieran ideas sobre un necesario cambio revolucionario en contra de la explotación económica y la opresión política.

Conoció allí a María Rosa Sandoval, joven inteligente y taciturna, con quien mantuvo una relación amorosa. El seudónimo de ella era “María Bashkirtsev”⁷, a contrapartida del de Vallejo: “Korriscosso”⁸. Ella murió joven en 1918, cuando ya no eran novios. Después, el poeta conoció a Zoila Rosa Cuadra, novia a la que llamó “Mirtho”, por una convención

⁶ Es importante hacer notar la profunda influencia que ejerce el romanticismo en las primeras obras de Vallejo, movimiento del que tomará sabias lecciones para su vida y su poesía.

⁷ Se debía a una escritora rusa, María Bashkirtsev (1860-1884), autora de *Diario íntimo*.

⁸ Nombre del protagonista de “Un poeta lírico”, relato de Eca de Queiroz.

literaria entre el grupo de bohemios con quienes se reunía; cuando terminaron su relación Vallejo estuvo al borde del suicidio.

Cansado del mediocre ambiente literario de Trujillo y también debido a sus decepciones amorosas, César viajó a Lima. En la capital conoció a los escritores más importantes de su país: al modernista Manuel González Prada, un padre literario para él; al brillante poeta José María Egurén; al director del diario *Variedades*, Clemente Palma, antes un acérrimo denostador de su poesía; al crítico José Carlos Mariátegui, quien posteriormente fundaría el Partido Socialista del Perú; y al joven cuentista Abraham Valdelomar, promesa de la narrativa peruana, con el que entabló una fuerte amistad. De este último, Vallejo esperó en vano un prólogo para el que sería su primer libro, *Los heraldos negros*, pues la muerte se le adelantó a Valdelomar y el poemario se publicó un año después, en 1919.

En el horizonte literario de América Latina resuenan aún las voces de los modernistas: Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, José Asunción Silva, Julián del Casal, Julio Herrera y Reissig, y José Santos Chocano, aunque todavía quedan resabios del romanticismo. Las letras francesas (Verlaine, Gautier, Rimbaud) penetran omnímodamente en Perú a través de la antología *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Federico Fortún. Por su parte, Manuel González Prada y José Santos Chocano ocupan el olimpo de las letras peruanas; al tiempo que surgen figuras como el poeta José María Egurén y el ya mencionado Abraham Valdelomar.⁹ Las vanguardias hacen acto de aparición en la voz de Alberto Hidalgo con su *Panoplia lírica*.

Pertenecientes a la misma generación de Vallejo encontramos en México al zacatecano Ramón López Velarde, cuya búsqueda estética es cumbre del modernismo y punto de partida hacia nuevos rumbos; a Enrique González Martínez, quien le tuerce el cuello a la belleza superflua y propone la belleza del conocimiento; a los ateneístas (Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Julio Torri . . .), que dejan atrás el positivismo. A sus sucedáneos, el "grupo sin grupo" de los Contemporáneos (al nocturno Xavier Villaurrutia, al luminoso Carlos Pellicer, al navegante perdido Gilberto Owen, al triste alquimista Jorge Cuesta, al pensador barroquista José Gorostiza . . .) y los vociferantes estridentistas (el aerolito Manuel Maples

⁹ Es pertinente señalar que este joven tuvo gran influjo en la obra poética de Vallejo, hace falta revisarlo.

Arce, al robusto German List Arzubide, al "oriental" Kin Ta Niya, al soñante Arqueles Vela).

Contemporáneos suyos son también la poeta del mar: Alfonsina Storni; el del albor de la naturaleza: Ricardo Molinari; y el entonces fervoroso ultraísta, Jorge Luis Borges, en Argentina; tres extraordinarios poetas chilenos: la desolada Gabriela Mistral, el generoso Pablo Neruda y el creacionista Vicente Huidobro –con quien Vallejo compartió ciertas ideas; los cubanos Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, ambos llenos de una raíz musical que abreva en el trasfondo de la cultura negra; y el novelista guatemalteco, cantor de la denuncia, Miguel Ángel Asturias, precursor del llamado "realismo mágico" y del boom latinoamericano.

En Lima, Vallejo fue nombrado director del Colegio Barrós, que habría de cambiar su nombre al de Nacional tras la muerte del rector anterior. Sin embargo, las noticias buenas mudan la fortuna del poeta, quien por ese entonces mantenía relaciones amorosas con Otilia Villanueva, hermana de uno de los socios del centro escolar, pues, al negarse al matrimonio con ella (quien probablemente esperaba un hijo del poeta)¹⁰, la mujer se alejó de Vallejo, y éste fue despedido. En 1918 falleció su madre, hecho que se sumó trágicamente a las circunstancias inciertas que vivía el poeta. Ante las adversidades decidió marcharse a Europa.

Pero antes de emprender la marcha ultramarina, acosado por una intensa nostalgia, el poeta regresó a su natal Santiago de Chuco durante las fiestas de agosto de 1920. En el transcurso de éstas se armó una trifulca, Vallejo fue acusado como el agitador de la misma y fue apresado por ello.¹¹ Bajo un proceso poco claro permaneció cuatro meses encarcelado: desde noviembre de 1920 hasta febrero del año siguiente, tiempo lleno de angustia para el poeta.

El hecho de vivir en carne propia la injusticia se vertería hondamente en su espíritu y en su obra. Tras los muros escribió su relato "Más allá de la vida y de la muerte", por el cual

¹⁰ Hecho sobre el cual poco dicen sus biógrafos. Vallejo alude a él en Trilce X. *Cfr.* Espejo Asturrizaga, Juan. *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima, Juan Mejía Baca, 1965, p. 76.

¹¹ Las versiones sobre este acontecimiento no son muy claras, en unas se argumentan envidias políticas contra el poeta como causa de su arresto, en otras se habla de una posible participación violenta del escritor, con un muerto y un incendio como resultados. *Cfr.* Espejo Asturrizaga, J. *Op. cit.*, pp. 94-98.

recibió en 1921 (libre ya, gracias a la presión de estudiantes e intelectuales, especialmente del poeta Percy Gibson) el Premio Nacional de Cuento otorgado por la Sociedad Femenina *Entre Mous*. Con el dinero del premio publicó su segundo poemario: *Trilce*, cuya recepción fue el vacío, el silencio. Al año siguiente la penitenciaría de Trujillo publicó un libro de cuentos suyo: *Escalas melografiadas* y en la Colección de la Novela Peruana apareció su *Fabla salvaje*.

Finalmente, se embarca hacia París, pero la Ciudad Luz resulta sombría para él: vaga por las calles, duerme en las bancas, incluso enferma gravemente, por lo cual tiene que ser intervenido de una hemorragia interna. Pide entonces ayuda a sus amigos. Afortunadamente el gobierno español le otorga una beca, además se emplea como periodista de *Les Grands Journaux* y recibe algunos honorarios del diario limeño *Mundial* como corresponsal en las exposiciones de arte y tecnología.

En París, las condiciones de vida del poeta lo obligaron a madurar. En este difícil proceso, Vallejo transgredió sus límites y se entregó por un tiempo al alcohol y al uso esporádico de algunas drogas: la Ciudad Luz terminó de darle el último golpe de la vida con el hambre y el frío. Vallejo encontró en París una especie de hogar mortuorio, pasó gran parte de sus maltrechos días entre el café La Rotonde y los hoteluchos de Cluny, frente a uno de ellos conoce a Georgette Philippart, con quien se casará en 1934. Realiza un par de viajes a Rusia, enviado por el Partido Comunista de España, al cual se hubo adherido más por una convicción humanista que por alguna de tipo ideológico, pues sabía que las pasiones ideológicas separan a los hombres, por ello siempre fue un crítico de los fanáticos que seguían el marxismo al pie de la letra.¹² A propósito de su viaje escribió *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, al tiempo que tradujo algunos textos franceses sobre política.

Sin embargo, su inclinación ideológica le acarreó problemas en Francia, por lo que fue expulsado de ese país. Esta situación lo obligó a partir hacia España, nación en la que se reconoció y a la que lo unió un sentimiento profundo, tanto que parecían morir brazo con brazo, alma con alma.

¹² Cfr. Vallejo, César. "Las lecciones del marxismo" en *Crónicas* (Tomo II). México, UNAM, 1988, p. 355.

Vallejo dejó inédita gran parte de su obra poética y prosística. Un gran número de poemas permaneció en manuscrito, su viuda reunió tales poemas en dos colecciones: *Poemas en prosa y Poemas humanos*.¹³ Además, durante la Guerra Civil, la resistencia española publicó una edición mimeografiada de *España, aparta de mí este cáliz*, poemario en el cual Vallejo se dirige a los niños del mundo, su última esperanza.

Asimismo dejó escritos diversos ensayos y artículos (algunos publicados tras su muerte con los títulos de *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional*), los cuales denotan su interés por conocimientos diversos: la historia, la filosofía, la medicina, las ciencias puras, los deportes, la ópera, la danza, el teatro, la música, la pintura, la antropología y el psicoanálisis, entre otros.

También dejó una novela sobre el mundo mítico de los pueblos incaicos llamada *Hacia el reino de los Sciris*; varios cuentos dispersos, entre los que destaca el relato “Paco Yunque”; algunas piezas teatrales, como “Entre las dos orillas corre el río”, “Varona Polianova”, “Moscú contra Moscú”, “Piedra cansada”, “La Mort” y “Los hermanos Colacho”; además de un par de guiones cinematográficos, uno es “Charlot contra Chaplín”.

César Vallejo transitó del Perú inserto en la mediocridad y la miseria al oscuro París de las vanguardias y la España de la Guerra Civil. El mundo que le tocó vivir se hallaba con un pie en el vacío y otro en la esperanza. Por un lado, las filosofías de la incertidumbre plantaban una semilla cuyos frutos desconcertarían al hombre. Soren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche encaminaban sus reflexiones hacia la angustia, la voluntad y la sobrehumanidad. El vitalismo y el decadentismo, como actitudes del espíritu de la época, mueven al hombre a interrogarse sobre su existencia por diferentes vías. Ambas parecen atravesar la voz de poeta peruano.

También hubo transformaciones en otros ámbitos del conocimiento: Albert Einstein concibió su teoría general de la relatividad, y Sigmund Freud exploró la mente humana, sus procesos durante el sueño y otros estados alterados e instauró el psicoanálisis, además postuló algunas hipótesis sobre la sexualidad humana, su presencia es notoria en las lecturas de Vallejo

¹³ Los títulos han causado varias controversias por su “impropiedad”. Juan Larrea hizo lo mismo y publicó los textos con títulos distintos: *Nómina de huesos* y *Sermón de la barbafe*.

Por otro lado, los avances de la tecnología están "al servicio del progreso", y la economía alcanza el lugar más importante en las preocupaciones del hombre moderno. Sin embargo, los procesos de industrialización dejan atrás las formas de vida tradicionales y el capitalismo crece de manera inhumana, despojando de identidad y derechos al ser humano al explotar su trabajo. A ello se opone la teoría marxista, que proponen una transformación de los sistemas económicos, pero en la práctica algunos líderes políticos, como Yosiv Stalin, se olvidan de la libertad del hombre, de su ser personal, de su rostro y de su nombre.

Oswald Spengler hace notar la agonía del mundo en su libro *La decadencia de Occidente* (1918). La guerra de 1914 es la prueba del ocaso de la civilización ante la barbarie. Franz Kafka expresa la opresión que sufre el hombre y los mecanismos burocráticos insensibles que cosifican al individuo, que convierten al hombre en un ser devaluado. Walt Whitman, Ezra Pound y Thomas Stearn Eliot testimonian la vida: desde el vitalismo hasta la desesperación, del caos urbano al mundo primigenio, del mundo rural a las avalanchas citadinas de un tiempo distinto, el de los hombres rotos y la tierra baldía.

Pero, más allá de estas palabras, ¿quién fue César Vallejo? Sobre la persona de Vallejo dice Ernesto More: "Era un hombre avellanado, moreno, de cara angulosa, de ojos negros perdidos en severa profundidad. Usaba una melena azabache y lacia, y su frente y sus pómulos, increíblemente fuertes, armonizaban bien con su boca, ancha y carnosa [...]"¹⁴

Por las palabras de Ciro Alegría, alumno de Vallejo en la primaria, sabemos que el poeta era un hombre triste, ensimismado, lleno de melancolía y nostalgia; que era un profesor preocupado por sus alumnos; que era un melenudo asediado y criticado por su condición de poeta y revolucionario; que fumaba y era impuntual; que sus manos eran frías y nudosas; que hablaba lentamente, silbando las *esex*, y que cantaba mal, que vestía un traje viejo y luyido, y que se anudaba mal su pequeña corbata; que irradiaba su tristeza cuando se sumergía en largos momentos de silencio, como rumiando una amargura ante el desdén; que era un hombre entre los hombres.¹⁵

En cambio, Julio Ortega ha intentado dar otra visión de Vallejo, una que escapa de las consideraciones exageradas sobre el poeta, dice: "tampoco parece cierta la imagen difundida

¹⁴ More, Ernesto. *Vallejo en la encrucijada del drama peruano*. Lima, Bendezu, 1968, p. 10.

¹⁵ Alegría, Ciro. "El César Vallejo que yo conocí" en Ortega, Julio (comp.). *Op. cit.*, pp. 155-170.

de un Vallejo agonista perpetuo, cuyas miserias diarias, enfermedades y zozobras lo han convertido en una figura patética. Más bien, era sobrio y lacónico, y a primera vista incluso reservado. Fue un hombre elegante, vibrante pero también austero.”¹⁶

El ambiente materno en el hogar, la religiosidad presente en el mismo, el escarpado paisaje impreso en su alma, sus alumnos niños, la vida bohemia en Trujillo, los amores y desamores, la mordacidad de los críticos literarios peruanos, el espíritu de incertidumbre y la decadencia occidentales, la explotación del trabajador, la injusticia de la política y de las leyes, el marxismo como forma de escepticismo y esperanza, la muerte y la vida como dos caras de la misma moneda. Todo ello formó parte de su existencia y la forjó de manera única.

Como todo ser humano, Vallejo vivió momentos de pena y de alegría, a veces mostraba inseguridades, a veces enseñaba la fuerza de su duro carácter, forjado a golpes. Si fue un ser atormentado o no, no lo sabremos; pero, por lo menos, sabemos que fue un hombre moderno, un ser que cuestionó la realidad del mundo que llevaba interiorizada. Vallejo fue, es cierto, poeta, pero ante todo fue un hombre entre los hombres. Varias circunstancias y experiencias dieron forma a su ser, modelaron esa arcilla estremecida que “arde en aras de lo eterno”¹⁷ como un intenso grito del mundo.

1.2 *La desnudez, el silencio, la transparencia. Hacia una poética de Vallejo.*

La poética de César Vallejo es la palabra intensamente humana, es la búsqueda de un lenguaje más cercano al de la vida. Para hallar la poética de un escritor tenemos dos vías: sus propias concepciones sobre el acto creativo y sus textos, es decir, la teoría y la práctica del acto escritural. Ambas serán contempladas aquí.

¹⁶ Ortega, Julio. “Leyendo a César Vallejo” en *La Jornada Semanal*, 23 de febrero de 1992, p. 43.

¹⁷ Abril, Xavier. “Estimativa y universalidad de César Vallejo” en Ortega, Julio (comp.). *César Vallejo*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 219-224.

1.2.1 Modernismo y modernidad: hacia la voz del hombre.

El arte genera arte. La lectura hace brotar el pensamiento y la emoción en la generación de más escritura. De este modo, la poesía de Rubén Darío y otros modernistas halla eco en el arte de *Los heraldos negros* de César Vallejo: figuras mitológicas, lugares exóticos, alusiones sobre el mundo clásico y la cultura cristiano-hebrea, ópalos, esmeraldas, rubíes y el invicto azul.

El nicaragüense de los *Cantos de vida y esperanza* fue la savia del poeta de *Los heraldos negros*, éstos son la continuación, en el sentido más lato, del sendero abierto por Rubén Darío. De hecho, puede afirmarse que la obra de Vallejo tiene como punto de partida “Lo fatal” (expresión del *no saber*), el último poema de *Cantos...*:

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!

Un no saber con el cual inician *Los heraldos...*: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!” y que abre una vía *negativa* de conocimiento, la incertidumbre como interrogación, el dolor como cuestionamiento incisivo de los pilares de la vida. Pero, con el tiempo, el peruano descubrió la voz del hombre que lo habitaba. Supo que el artista transforma lo que recibe. Descubrió su propio tono: elegíaco, nostálgico, irónico. Hambriento de palabras, encontró su propio lenguaje. Descubrió que su metáfora era la desnudez, la transparencia

Después de haber leído en una encuesta que Jean Cocteau –el artista subversivo más conservador– era considerado el gran hierofante de la lírica moderna, Vallejo se pregunta ¿cuál será el fondo verdadero de la poesía moderna?, pues duda que aquél sea el artífice de una concepción poética moderna auténtica.

Antes hemos de saber qué es la modernidad: poseedora de una cualidad esencial de

presente que la distingue de lo pasado, la modernidad es "la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura".¹⁸ Vertiginosa y siempre móvil transformación de las dimensiones de espacio y de tiempo, la modernidad condiciona un modo de vida lleno de oposiciones entre la crítica constante y la idea de progreso.¹⁹ No es puramente, pues, un momento histórico, sino una actitud que constantemente se renueva.²⁰

De este modo, la poesía moderna es la que reconfigura en sus ritmos e imágenes (en su música y en su pintura, en las armonías y las metáforas) la experiencia de la modernidad. De ahí que la ironía, el verso libre, la polifonía, la discontinuidad, la fractalidad, la nueva disposición tipográfica, el léxico insólito y la sintaxis alterada del discurso sean sus recursos. Los ritmos y las imágenes de la poesía se reconfiguran, pues, profundamente: la poesía abre sus puertas al empleo de nuevas formas rítmicas y de representación.

La poesía moderna implica una visión distinta del mundo, una visión "sentida" desde adentro del espíritu del hombre moderno. Los cambios del mundo son las transformaciones del hombre. Cada búsqueda es un encuentro, la intuición artística y el racionalismo científico encuentran el valor del otro lado del hombre: el caos, la locura, el erotismo, el sueño, las deformidades.

1.2.2 Un arte auténtico y sincero contra la "nueva poesía"

En su tesis *El romanticismo en la poesía castellana* Vallejo concibe el arte como reflejo de la sensibilidad y afirma, reflejo de su propia circunstancia vital, que "la más alta y sincera poesía es un lujo de pobreza." (*FL*, p. 13).

Dario escribió "ser sincero es ser potente"²¹; así lo entendió Vallejo al lamentar que los escritores jóvenes de Hispanoamérica se dieran a la desenfundada imitación de escuelas

¹⁸ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 145. Los romanos ya utilizaban esta idea para distinguirse como ciudadanos y diferenciarse de los "bárbaros" de las provincias conquistadas.

¹⁹ Cfr. Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, 1988, p. XII.

²⁰ Como periodo histórico unos ubican la época moderna al inicio del Renacimiento, otros hablan de la modernidad con René Descartes o con la Ilustración. La nueva visión sobre el hombre en ambos casos es la causa de que sea llamado así.

²¹ Primer verso de la estrofa vigésima cuarta del poema "Marcha triunfal".

européas cuyo ciclo de vida ya se había agotado, en vez de valorar esta cualidad que el peruano atribuye al romanticismo:

Si bien es cierto que, como dice José Enrique Rodó, en América todavía no se puede vivir en poesía sino de prestado, porque atravesamos aún por un período de formación; si bien es cierto que, como dice Justo Sierra, es necesario beber en las fuentes de los autores extranjeros para suscitar el buen gusto y los ideales, no por esto debemos seguir ciegamente, de un modo servil a los maestros, aún ahogando la voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres. (*FL*, p. 13).

El escritor ha de asimilar sus fuentes para no escribir los mismos temas de la misma forma que otros, sino para proponer en sus obras su propia libertad. Ha de crear una sensibilidad propia, surgida de su más profundo ser.

Sin embargo, para Vallejo, las juventudes literarias de América y de España carecen de maestros. Ni Unamuno ni José Ortega y Gasset en la península ibérica; ni Chocano, Lugones o Vasconcelos en Hispanoamérica logran cultivar alumnos ni vida cultural nueva.²² Según él, no hay un espíritu propio y la estética carece de fisonomía; incluso, en su artículo "Contra el secreto profesional", acusó a su generación literaria en Hispanoamérica de plagiaría: "Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, Ribemont o Reverdy." (*FL*, p. 63).²³

Vallejo se opone a la actitud triunfalista asumida por los vanguardistas. Considera que no es suficiente con un léxico "nuevo" para hablar de una poesía nueva, pues ésta carece de una sensibilidad *auténticamente* nueva:

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad [...]. Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica. Tal es la verdadera poesía nueva.²⁴

²² Vallejo es injusto con el autor de *Niebla* y con el artifice de la *Revista de Occidente*. En cuanto a los conflictos políticos entre Lugones, Chocano y Vasconcelos, a los que parece aludir, puede consultarse el interesante texto de José Emilio Pacheco "Leopoldo Lugones y el amor en la hora de la espada" en *Letras Libres*, año 1, núm., 10, pp. 50-52.

²³ Nuevamente es injusto Vallejo, quien no ha tomado la suficiente distancia de sus contemporáneos para realizar un juicio objetivo. Aunque parece que se refiere a un ambiente literario lleno de influjos de las vanguardias europeas.

²⁴ Vallejo, César. "Poesía nueva" en *Escritos sobre arte*. Buenos Aires, López Crespo, 1977, p. 12.

La transformación de la sustancia es el principio químico del arte de Vallejo, quien no desea dar un falso salto hacia el futuro. En su artículo "Contra el secreto profesional"²⁵ enumera las características de la llamada "poesía nueva" y argumenta que no aportan nada nuevo, pues sus principios son recursos ya utilizados antes por otros artistas. En cambio, según Vallejo, esa actitud sustentada por manifiestos *programáticos* revela un enorme miedo a la libertad.

Vallejo también se opuso a la afectación estilística de cierta poesía "moderna" (él la nombró "barroquista" peyorativamente), pues en ésta no tiene lugar lo humano; una poesía llena de palabras que nada dicen de la emoción. Denostó, asimismo, la llamada "poesía pura" ejecutada por Paul Valéry, quien resaltaba el poder del intelecto sobre el sentimiento y abogaba por la creación de un lenguaje dentro del lenguaje.²⁶

El peruano llegaría por sus propios medios a una nueva poesía. Cuando en 1922 apareció su segundo libro, *Trilce*, Vallejo escribió a su amigo Antenor Orrego:

El libro ha nacido en el mayor vacío.²⁷ Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima de hombre y de artista. ¡Ja de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás [...]. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. (*FL*, p. 32).

Vallejo opta por la libertad, su único compromiso es consigo mismo y con su arte. Pero el artista nunca debe olvidar que primero es un hombre, para evitar enajenarse del mundo y tampoco arrodillarse ante su propia obra.

La concepción de *Trilce* plantea un problema en su génesis: ¿es una obra de vanguardia poética? Tal interrogante se hace obligatoria por las críticas desfavorables de su

²⁵ Así lo titula en clara oposición a *El secreto profesional* de Jean Cocteau.

²⁶ Aunque es otro quien acuñó el apelativo, el sacerdote Henry Brémond, miembro de la Academia Francesa y autor de *La poesía pura* (1926).

²⁷ A propósito de la recepción de *Trilce* podemos explicarla con algo que escribió Octavio Paz en *El arco y la lira*, p. 43: "la dificultad de toda obra reside en su novedad". El poeta James Nolan escribió que "a menudo los poetas más fascinantes de este siglo son los que querían escribir en otro idioma [las cursivas son mías], los que querían incorporar una música ajena a la suya, luchando contra su propio idioma y contra los límites de su gramática y su tradición, estableciendo una especie de 'extranjerismo' en la raíz de su lenguaje: el verbo hecho otro." Nolan, James. "El juego de traducir versos". *Crónica dominical*, 26 de diciembre de 1999, p. 13.

autor contra el arte de las vanguardias. La respuesta es sí y no. *Trilce* es de una avanzada poética distinta pero paralela a lo que en la historia de la literatura se ha llamado vanguardias literarias. Vallejo sigue un camino propio, se ha arriesgado al fracaso con tal de obtener, a través de un nuevo trazo de viaje escritural, el triunfo de la forma y de la palabra para abrir la vía a otras posibilidades de creación.

Dos voces habitan *Trilce* y ya se intuían en *Los heraldos negros* como partes substanciales de su poética: la voz oscura (hermética) que nace de una audacia muy particular por llevar el lenguaje hasta el límite del silencio, otra clara o sencilla que brota del deseo de totalidad lingüística del poeta, esto es, reunir todos los niveles del lenguaje –incluido el coloquial– para llegar a una expresión en la cual no haya distancia entre lo que siente y lo que escribe. De modo que *Trilce* es el producto artístico de una evolución propia, no del experimentalismo ultraísta, con el cual suele identificársele por ignorancia sobre sus ideas estéticas. Desde la ternura hasta la desesperación, la poética de Vallejo representa la espontaneidad de las ideas y los sentimientos, la vida hecha lenguaje poético.

1.2.3 Una estética que deviene en ética.

Atormentados por una guerra de proporciones universales:

A estos muchachos que se han muerto de todos los dolores, de todas las miserias y de todas las tragedias humanas en 1914, no se les podrá tocar el corazón, sino mostrándoles otros dados del destino, otras posibilidades de ascensión, más inmediatas, más humanas [...] ¡Mi generación pide otra disciplina de vida! (*Pl.*, p. 53).

Sólo así vendrá el impulso creador, el nuevo equilibrio de la modernidad. El ir hacia adelante. Vallejo enuncia la propia subversión frente al *espacio-tiempo* que le ha tocado vivir, ese mundo que abre apenas y ya sangra amapolas del cuerpo malherido. Hay que echar de nuevo los dados del destino en busca de un modo totalmente distinto de estar vivos. Hay que escribir otra poesía.

"Un poema es una entidad vital"²⁸ y orgánica, es esencial para una comprensión integral y ulterior de lo humano: "las verdades sumas aman salir de la boca de un poeta, antes que de la boca de un matraz." (*FL*, p. 40). Tal afirmación no es contra la ciencia, sino contra la lógica pragmática de los hombres incapaces de seguir sus propias intuiciones. Es un principio que pone a la vida en primer lugar.

"La poesía es tono, oración verbal de la vida [...]. Lo que importa en un poema, como en la vida, es el tono con que se dice una cosa." (*FL*, pp. 90-91). Es decir, el tono humano, pues la vida y la obra del artista –aunque sean distintas cosas– se corresponden.²⁹ Aquí se percibe un principio que rige su obra: el matiz de la palabra, la sonoridad particular del verbo.

La preocupación de Vallejo por la condición humana, miserable para los más, y su propia circunstancia lo encaminan para que se adhiera a los comunistas, pero esta adhesión es siempre crítica para preservar su salud política e ideológica. A propósito del papel del artista en la sociedad escribe:

El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política probaría chatura espiritual, mediocridad humana [...]. Pero ¿en que esfera deberá actuar políticamente el artista? [...], puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano [...]; pero ninguna de ellas responde a los poderes de creación.³⁰

Debe crear inquietudes, "suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana"³¹ que regule de un modo distinto las relaciones en la sociedad y acepte su diversidad. Esto sin abandonar su autonomía, pues "el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera

²⁸ Vallejo, César. "Se prohíbe hablar al piloto" en *Escritos sobre arte*, p. 21.

²⁹ Alguna vez Vallejo se preguntó si existiría una estrecha correspondencia entre la vida del artista y su obra, a lo cual se respondió: "Menester sería carecer de toda facultad de examen, para afirmar que la obra de arte es una cosa y la vida del autor otra y que no siempre aquélla está ligada a esta última", pues el artista absorbe y "concatena las inquietudes sociales ambientes (*sic*) y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió, sino para convertirlas en puras esencias revolucionarias de su espíritu". (*FL*, pp. 87-88).

³⁰ Vallejo, César. "Los artistas ante la política" en *Escritos sobre arte*, p. 49.

³¹ *Ibidem*, p. 50.

de la política.”³² Para el peruano el arte no es un medio de propaganda ideológica, sino un profundo resorte de las actitudes humanas, entre ellas la política. Vallejo es un artista libre, nunca sigue un dictado externo a la poesía misma.

Por otro lado, Vallejo denuesta la actitud de los “literatos a puerta cerrada”, sobre todo la de aquellos que pretenden un “arte puro”³³ cuyo dictado separe la poesía de la vida real, pues no saben nada de la vida, lo humano les es ajeno. La estética de Vallejo es una ética, una visión del mundo que quiere recuperar un lenguaje más cercano a la vida.

1.2.4 Las lecturas: una formación existencial

Aún adolescente las lecturas de Vallejo eran las de las obras del Romanticismo: Manuel Acuña, Juan de Dios Peza, José de Espronceda, Manuel Quintana y Gustavo Adolfo Bécquer. Después se interesó por los modernistas, especialmente por dos: Rubén Darío y Julio Herrera y Reising. De este último leyó con fervor *Los éxtasis de la montaña*, *Los mañitines de la noche*, *Los peregrinos de piedra* y *Los parques abandonados*. Mientras que de aquél admiró en todo momento sus *Cantos de vida y esperanza*, cuyo poema final, "Lo fatal" fue uno de los puntos de partida del dolor de Vallejo.

También leyó a Leopoldo Lugones y a José Santos Chocano, pero su actitud hacia ambos fue siempre ambigua, pues nunca compartió las ideas políticas de éstos. De Manuel González Prada, *Exóncas*. Otra de sus lecturas fundamentales fue la antología *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, la cual circulaba entre la mayoría de los poetas de América Latina. De ésta le interesaron Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, Francis Jammes, Albert Samain y Georges Rodenbach entre otros, aunque poco a poco fue despegándose de la lírica simbolista de Baudelaire y Rimbaud.

Walt Whitman fue otra de sus lecturas, le atrajeron su vitalidad y su reflexión, su ritmo y sus imágenes. Degustó algunos autores portugueses, como Eca de Queiroz; a los

³² *Loc. cit.* Al respecto hay que apuntar que la literatura, como portadora de todo lo humano, lleva dentro de sí valores más allá de lo artístico o lo estético, dentro de ellos necesariamente se incluyen los valores sociales, políticos y éticos de una época, de una forma de ser, de un escritor.

³³ Especialmente, critica las actitudes de Paul Valéry y de André Breton.

españoles de la Generación del 98, a sus contemporáneos hispanoamericanos, como a Neruda y a Huidobro. De José María Egurén plugó *La canción de las figuras*. Leyó con especial atención a los autores rusos: Lev Tolstoi, Fiodor Dostoievsky, Máximo Gorky e Ivan Turgueniev, especialmente a través de algunas revistas. Los vanguardistas no le agradaron, especialmente los surrealistas y los futuristas, su mirada y su inteligencia atendieron al francés Paul Valéry, a quien admiraba como ensayista, mas no como poeta. Además de algún texto de Soren Kierkegaard y de Friedrich Nietzsche. De todos ellos procede su vena lírica.³⁴

Las lecturas que realizó Vallejo resonaron más en su actitud vital que en sus obras poéticas. Sus crónicas son prueba de sus diversas lecturas, de su exigencia y de su crítica ante todo, incluso ante el marxismo de los grupos políticos comunistas.

1.2.5 La práctica poética (de *Los heraldos negros* a *España, aparta de mí este cáliz*)

En la poesía de Vallejo es donde realmente se halla su poética, su estética de la creación verbal. En la llamada poética de la persona confesional³⁵ de *Los heraldos...* que propone el *no-saber* como forma de conocimiento y expresa una imagen del hombre que se cuestiona y cuestiona a Dios por la existencia del dolor, el destino y la muerte.

En la irrupción de una sonoridad crispante y la disyunción del lenguaje de *Trilce*, en su hermetismo de obscura claridad, en su propuesta alabatoria de la pureza del absurdo, en sus antitéticas voces que tensan la palabra entre el grito y el silencio: allí se encuentra la expresión más cabal de su poética

³⁴ Mucho se ha escrito sobre la falta de una tradición literaria en el Perú antes de Vallejo, que lo alimentara. Cfr. Cohen, J. M. *Poesía de nuestro tiempo*. México, FCE, 1963, p. 312. Ello no significa que no hubiera una literatura propia en ese país, no podemos olvidarnos del drama indígena *Ollantay*, de las crónicas de Huamán Poma ni de las de Mateo Rosas Oquendo, del *Lazarillo...* de Concolorcovo, de la obra de Pedro Paz Soldán, de Ricardo Palma, etc. Quizás lo que no existía era una tradición moderna propia del Perú, pero ¿no es esa hondura de su 'regionalismo' lo que hace universal a esta literatura anterior a Vallejo, y, por ende, moderna? Por otra parte, hay que decir que la literatura de ese país nunca ha sido bien difundida en el continente

³⁵ Es Julio Ortega quien con más ahínco ha dedicado sus estudios al esclarecimiento de la poética de Vallejo en sus artículos "La poética de la persona confesional", "Trilce LXXVII", "Trilce: cuestionamientos de la persona", "Intensidad y altura: una poética de *Poemas humanos*" y "Vallejo: la poética de la subversión".

En la punzante reflexión de los *Poemas en prosa*, en sus imágenes caóticas y expresivas. En la humanización y el amor manifiestos en los *Poemas humanos*. En la sublevarción de la conciencia y la solidaridad como resurrección de la vida de *España, aparta de mí este cáliz*. Mas no era asunto fácil darle forma a lo que el hombre sentía. Un soneto de *Poemas humanos*, "Intensidad y altura", lo dice todo:

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

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido;
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

"Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo", en estos versos la poesía "se contempla a sí misma en una doble reflexión sobre la torturante realidad existencial"³⁶ y sobre la compleja y ardua labor de quien se enfrenta a ese abismo que es la página en blanco sin poder *decir* todo lo que quiere. "De ahí que esta poética vallejana rompa deliberadamente con los patrones habituales [...] para comprobar –en cambio– la radical insuficiencia del lenguaje, la desesperante fractura entre lo dicho y lo vivido [...]"³⁷ Vallejo busca otro lenguaje, el del cuerpo, el del gesto, el de los silencios.

En este soneto "no se plantea un problema estético, sino ético: la obligación moral del hombre –el poeta– de 'decir muchísimo', de desgranar en un lenguaje fatalmente convencionalizado y casi inerte los signos 'atollados' del sentimiento profundo."³⁸ Vallejo busca en esa enconada obscuridad un lenguaje más allá del lenguaje poético tradicional.

³⁶ Pascual Buxó, José. *César Vallejo. Crítica y contra crítica*. México, UNAM, 1992, p. 96.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ *Ibidem*, p. 97

Señala también las fuentes en que abreva la poesía: el sufrimiento humano. La poesía ha de transpasar sus propios límites, “la palabra tiene que hacerse carne, es decir, acto [...], trascender su mera capacidad de referencia para lograr su comunión con los seres y con los objetos.”³⁹ Y si el hombre es un ser de palabras, él mismo debe volverse un acto, una respuesta, un poema.

Alguna vez se interroga en los *Poemas humanos* “¿quién preguntará por mi palabra?”, aquello a lo que llamó “lo inmutable, tu criatura, el alma, mi palabra” o “mis sagradas escrituras”. Crear era responsabilizarse, *decir* la vida con sencillez y transparencia, por eso escribir era un acto doloroso: “sufriendo como sufro del lenguaje directo del león”; un trabajo duro: “sudando tinta, uno hace cuanto puede”; un acto de reconocimiento: “casi toqué la parte de mi todo y me contuve con un tiro en mi lengua detrás de mi palabra”.

Sin embargo, Vallejo teme el fin de la poesía con el fin del ser humano: “Y si después de tantas palabras no sobrevive la palabra” por ello pugna contra las fuerzas de la inercia enajenante “entre mis propios dientes salgo humeando, dando voces, pujando”. La trascendencia de la poesía queda entredicha cuando duda sobre el valor de sus obras: “y el párrafo que escribo?”. Vallejo no duda, en cambio, en poner “sobre un pequeño libro un pan tremendo”, esto es, de afirmar la vida antes que el conocimiento.

³⁹ *Ibidem*, p. 100.

2 CÉSAR VALLEJO ANTE LA CRÍTICA⁴⁰

La real magnitud poética de César Vallejo es confundida con la afectividad hacia su persona o con la denostación por sus ideas marxistas, es decir, se exageran sus virtudes o defectos humanos más allá de ubicarlo con justicia en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Su obra está al alcance de investigadores muy diversos: se encuentran desde fervientes cómplices que colaboran en simposios, coloquios y ediciones colectivas hasta articulistas menores y críticos empecinados en sus obtusas apreciaciones. Algunos intérpretes lo señalan como representante de "lo indígena"⁴¹; otros consideran que hizo poesía religiosa con materia política.⁴²

La figura del poeta César Vallejo se encuentra, pues, inmersa en medio de tanto polvo crítico, bajo un alud impresionante de aproximaciones tal que no es extraño que la obra misma de este escritor peruano sea relativamente desconocida para los lectores comunes, ni que haya aspectos importantes, como el retórico, sin la atención debida.

2.1 Líneas de investigación sobre Vallejo

Los estudios sobre Vallejo trazan distintos caminos según su enfoque general, los hay de carácter biográfico, como los de Espejo Asturrizaga, Ángel Flores, Luis Monguió, Ernesto More, José Miguel Oviedo y Georgette Phillipart, que iluminan, precisamente, sobre su vida; aunque a veces se abusa de la anécdota para interpretar los textos del poeta.

En un segundo orden, podemos afirmar que existen aproximaciones propiamente literarias diversas, como las de André Coyné, Juan Larrea, Américo Ferrari, Roberto Paoli, Julio Ortega, Xavier Abril, Giovanni Meo Zilio y Jean Franco, entre otros, las cuales estudian los temas, el lenguaje (especialmente el léxico), las imágenes, las estructuras de construcción (versos tradicionales, verso libre, sintaxis.) y la poética del escritor a partir de

⁴⁰ Por razones de espacio y pertinencia el presente capítulo ha sido reducido significativamente.

⁴¹ Cfr. Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*. México, Era, 1979, pp. 279-288.

⁴² Cfr. Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas*. México, FCE, 1993, p. 108.

claves presentes en los poemas mismos. Pocos son los textos que –de manera provisional y con la precaución necesaria– se aventuran por otros caminos como la semiología, la hermenéutica, la teoría de la recepción, los estudios comparativos y el espinoso asunto de la detección de influencias y confluencias.

En tercer lugar, existen estudios de carácter extraliterario: los hay de tipo filosófico (de quienes argumentan la metafísica, el existencialismo el nihilismo o la dialéctica marxista de la obra vallejiana), histórico, sociológico (ambos ubican su mira hacia el lugar de Vallejo en su sociedad y en su tiempo). También hay no pocos trabajos que intentan discernir la presencia o la ausencia de religiosidad (en sus sentidos cristiano, católico o numinoso) en los poemas del autor de *Los heraldos negros*.

2.2. Los críticos

Toda obra tiene sus críticos mayores, aquellos que han dedicado gran parte de su tiempo e interés a estudiarla. La poesía de Vallejo ha sido revisada por muchos críticos de distinta formación y con visiones diversas. Pocos son, sin embargo, los vallejistas imprescindibles, independientemente de las características de sus trabajos: Juan Larrea, Xavier Abril, André Coyné, Ángel Flores, Roberto Paoli, Giovanni Meo Zilio, Américo Ferrari y Julio Ortega.

Luego vienen los biógrafos del poeta Monguió, More, Espejo Asturrizaga, Phillipart y Oviedo, quienes realizan libros llenos de anécdotas o cronologías importantes. También el propio Coyné y Ángel Flores recurren a esta línea de investigación. Asimismo existe un cuerpo de críticos hispanistas, no necesariamente vallejistas de hueso colorado, pero cuyos trabajos sobre la poesía de Vallejo son fundamentales; tal es la situación de James Higgins, Jean Franco, Eduardo Neale-Silva, Alejandro Lora Risco, Alberto Escobar y Guillermo A. Arévalo.

Hay un cuarto grupo de vallejistas que podríamos llamar menores, pues sólo dedican una parte de sus esfuerzos críticos al poeta o sus trabajos no son imprescindibles. Lo conforman, entre otros, Enrique Ballón Aguirre –cuyos trabajos son legibles sólo para especialistas en el estructuralismo y la escuela francesa de semiología–, Luis Alberto Sánchez, Alain Sicard, Raúl Hernández Novás y Ferdinando Roselli. Dentro de este grupo

puede ubicarse a Guido Podestá, cuyos textos revisan la producción y la estética teatral, el *opus minor* de Vallejo.

Otro grupo los comprenden los editores y traductores importantes de la obra vallejana: Julio Vélez y Francisco Martínez García conforman, entre otros, el primer grupo, ambos son españoles; cada uno ha editado importantes estudios introductorios sobre el poeta; Roberto Paoli en Italia, Hans Magnus Enzensberger en Alemania y Clayton Eshleman en Estados Unidos conforman un segundo grupo.

Finalmente, existe un grupo de escritores y críticos de primer orden que no son vallejistas propia ni exclusivamente, pero cuyos trabajos sobre el poeta peruano son dignos de mención por su lucidez, entre ellos se encuentran José María Valverde, Rafael Gutiérrez Girardot, Guillermo Sucre, José Pascual Buxó, Ramón Xirau, Saúl Yurkievich, Ignacio López Soria, Evodio Escalante, José Ángel Valente, Carlos Germán Belli, Washington Delgado, Estuardo Nuñez y León Pacheco.

2.3 ¿Qué ha sido dicho y qué falta por decir sobre Vallejo?

Se ha hablado mucho sobre Vallejo (¿mucho ruido y pocas nueces?). Se ha escrito abundantemente sobre los temas de sus libros: el dolor (la incertidumbre, la crisis espiritual, la angustia, el dolor físico y el dolor de ser), la muerte (del hermano, de la madre, del padre, del prójimo, de Dios), el hogar (como refugio amoroso, la imagen protectora de la madre, la nostalgia por la tierra y la familia), la difícil existencia (el hombre forjado por la dureza de la vida, el paso inexorable del tiempo, la injusticia social, la esperanza terrestre, la solidaridad universal...).

Se ha mencionado la presencia del modernismo en sus primeros textos y el sendero que transita su poesía en búsqueda de una forma propia, especialmente en *Trilce* (1922), olvidando la importancia real de su primer libro, *Los heraldos negros* (1918), a pesar de que no seguía el canon vigente en su tiempo. La radicalidad experimental de su segundo libro hace olvidar que ya en el primero se hallaban los gérmenes de la *difícil claridad*, esa conjunción de voces distintas y opuestas que Vallejo hace convivir como hermanas verdaderas.

Se han realizado ediciones críticas confiables de su obra –tanto poética como prosística– que había permanecido inédita hasta la muerte de Vallejo, acompañadas de estudios y anotaciones importantes. Tal es el caso de las ediciones de los poemas póstumos (*Poemas humanos y España, aparte de mi este cáliz*) hechas por Julio Vélez (quien, con una visión interesante, habla de los aspectos dialécticos en la poética vallejiana) y Francisco Martínez García (cuyo estudio introductorio es reflejo de una lectura atenta).

Han sido explicadas su radicalidad lingüística, la expresividad de su silencio, su relación con las vanguardias (especialmente el surrealismo, el expresionismo, el ultraísmo, el creacionismo, el ultraísmo y el cubismo), su modernidad, su visión del hombre y de la existencia, sus ideas políticas próximas al marxismo, las presencias terrenales (familia y sociedad) y divinas (el destino fatal y el Dios indiferente) evidentes en su poesía, su estética y su poética.

También sus relatos, sus crónicas y su obra dramática han sido, aunque en menor medida, atendidas por los estudiosos. Guido Podestá ha rescatado del olvido esa otra parte de la literatura de Vallejo: la dramática. Mientras que Carlos Meneses y Francisco J. López se han dedicado al comentario y la revisión de sus relatos.

Podría pensarse que es poco lo que resta por decirse, pero también la crítica –como parte de la literatura (la parte más intelectual y metódica), cual hilo narrativo– consiste en contar la misma historia todas las noches, cambiando perspectivas y elementos de análisis; es decir, renovando sus herramientas de interpretación para cambiar o completar los resultados. Especialmente ante la variedad de juicios valorativos, a veces encontrados, sobre Vallejo.

¿Qué falta por decir? Dos aspectos: *lo mismo de otro modo*, es decir, revisar y valorar lo ya afirmado; y profundizar otras líneas de investigación: las influencias de otros autores sobre la poesía de Vallejo (de Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, José Santos Chocano, Manuel González Prada, José María Eguren y Abraham Valdelomar) y de ésta sobre otros escritores (Rubén Bonifaz Nuño, Mario Benedetti, José Ángel Valente, Jaime Sabines, Gonzalo Rojas, Juan Gelman.), las confluencias literarias, su retórica, la rítmica de sus versos, etc.

Es necesario hacer hincapié en la revisión de aspectos como la evolución poética de Vallejo, sus ideas sobre la poesía, el uso de la lengua coloquial en combinación con

expresiones “herméticas” u oscuras,⁴³ la ubicación del poeta más allá de las vanguardias, y de los caminos que, en torno a este escritor, ha seguido la crítica misma.

La estilística, la semiología, la hermenéutica, la teoría de la recepción y los estudios comparativos ofrecen aún novedosas vías de acceso, poco exploradas aún, a la poesía de César Vallejo. Estas herramientas permitirían desentrañar asuntos como los aspectos rítmicos, las figuras literarias (más allá del símil y la metáfora) utilizadas por el escritor, el sentido de algunos textos llamados “herméticos”, la recepción crítica de sus obras y el lector implícito en sus textos, el parangón del peruano con autores de diferentes latitudes del orbe (habría que ver que tanto es cierto de las numerosas comparaciones que suelen hacerse de Vallejo con escritores como Stephan Mallarmé o George Trakl) y los condicionamientos literarios y extraliterarios presentes en su producción poética. Podemos afirmar que aún hay suficiente tela de donde cortar.

2.4 El tema de la otredad en Vallejo

Volver a la poesía de César Vallejo significa recuperar parte importante de la literatura hispanoamericana. Dirigir la mirada hacia el asunto de la otredad no es nuevo, sin embargo, ello no ha sido realizado con la profundidad necesaria ni ha sido erigido con cimientos firmes (herramientas teóricas) que expliquen de modo integral el carácter de los textos

2.4.1 Razones para estudiarlo

El primer motivo de toda aproximación hacia un asunto de nuestro interés es el gusto. La pasión por una obra depende del grado del placer que nos produce conocerla con mayor profundidad, de las satisfacciones que otorga la intelección sobre ella, pues ilumina nuestras interrogantes sobre otros lados de la existencia, ya sean intelectuales, espirituales o emocionales. Entre estas, aquellas que tienen que ver con la literatura.

⁴³ Este es uno de los aspectos más importantes en la obra de Vallejo, quien logró conciliar la intensa

La importancia de las obras de César Vallejo nos permite argumentar una segunda razón: todo clásico –y el poeta lo es, es un clásico moderno, valga el oximoron– tiene siempre algo “nuevo” que decirnos. Cada época, cada generación y cada hombre hacen una lectura particular de los textos. Las obras del peruano son una partida inconclusa con los lectores.

Como críticos, también nosotros, tenemos un deber intelectual: otorgar una justa valoración (más allá de las interpretaciones personales) de nuestra materia de trabajo: la literatura. Por ello es necesario ajustar cada vez más el balance y ponderar con precisión el sitio que ocupa Vallejo dentro de las letras hispanoamericanas. Esta tarea no pretende desmitificar la figura del escritor –pues todo mito explica en cierta medida al hecho mismo velado–, sino ubicar la creación en el lugar que le corresponde (lo cual implica una valoración) para que el lector común lo encuentre a su alcance.

La obra creativa e intelectual de Vallejo revela una actitud coherente –no por ello exenta de contradicciones–, lo cual no significa que siempre sea la misma, sino que a cada paso es sustentada por actitudes e ideas cada vez más maduras; una visión plural del mundo que, desde mi perspectiva, es poco frecuente, digna de ser estudiada en toda su complejidad.

La época de deshumanización que vive el hombre de nuestro tiempo, finisecular y auroral a la vez, nos exige instrumentos para permitir la mejor convivencia humana posible. Ante la violencia, la cerrazón y la enajenación (formas de la intolerancia y la ignorancia) es sano utilizar la razón y el sentimiento conjuntamente, sin que uno domine al otro ni se desborden tampoco, para arreglar diferencias. La conciliación de la ética con la estética, que aparece en Vallejo –llevada al extremo, la razón produce monstruos; las pasiones dividen a los hombres– como llave hacia el futuro, es uno de esos instrumentos tan necesarios. La otredad es una condición de todos los seres, comprenderla nos ayudará a conocernos y a la buena función de ese tejido social llamado cultura.

Otro aspecto, más literario éste, es el relativo a la forma de la expresión poética. El olvido de algunos aspectos estilísticos (ritmo interno, autorrima, tono, timbre, musicalidad, figuras literarias) que imbrican la forma con el contenido opaca la crítica sobre Vallejo. Su estudio, en cambio, ilumina con brillantez y explica el porqué de la intensidad o de la

emoción de sus versos desnudos con un lenguaje llevado al límite del silencio, difícil y gestual.

obscuridad de la obra vallejiana. La otredad también se presenta bajo formas distintas, por ello es útil su revisión si queremos realizar un estudio profuso de los poemas del peruano.

El tema de la otredad tiene que ver con el asunto de la identidad. Ello no sólo dentro del texto, sino también hacia afuera del mismo. La conformación de una identidad de las letras hispanoamericanas requiere de la construcción de identidades literarias locales, –cuyo regionalismo es (¿paradójicamente?) tan hondo que penetra en el fondo común de todos los hombres, por esta razón toda literatura nacional es universal–, lo que, a su vez, requiere de la explicación de las identidades personales y su contribución a las dos anteriores. En este sentido, el estudio de las obras de César Vallejo, es una porción del estudio de la identidad literaria de Hispanoamérica.

Finalmente, debo decir que el estudio de la obra de Vallejo me permite (y me seguirá permitiendo) forjarme una actitud propia hacia la cultura, construir una concepción del arte, de la literatura y de las relaciones entre los seres humanos.

2.4.2 ¿Qué ha dicho la crítica al respecto?

Acerca del tema de la otredad propiamente sólo existen un ensayo, el del crítico venezolano Guillermo Sucre: “La nostalgia de la inocencia”; y unas breves notas en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara* de Antonio Carreño. Aunque, de algún modo, se toca en otros textos, como los de Luis Monguió, Segisfredo Luza, León Pacheco, Américo Ferrari, Gonzalo Sobejano, Noël Salomon, Rafael Bosch y, especialmente, de James Higgins

Guillermo Sucre encamina sus pasos hacia la presencia del mundo original en la poesía de Vallejo, presencia que se evoca mediante imágenes de la madre, el hogar, la infancia, los hermanos. Su bagaje cultural es muy amplio y lo demuestra en el ensayo, sin embargo, esa mucha claridad es su propia enemiga ya que, aunque su lucidez es extraordinaria, sus pretensiones de explicarlo todo desembocan en una sobreinterpretación.

Antonio Carreño sólo le dedica dos páginas –pues no pretende revisar en nada la poesía del peruano, sino que la pone como ejemplo de una retórica– pero da en el clavo:

“Fundamental es el concepto del ‘otro’ en la lírica del poeta peruano César Vallejo”⁴⁴, su poesía es fraterna, social, utópica, solidaria y consciente de la enajenación del mundo moderno.

En el volumen 4 de *Visión del Perú. Homenaje a César Vallejo*, preparado por Carlos Milla Batres y Washington Delgado, y editado en 1969, se incluyen algunos breves ensayos sobre lo humano, la comunicación entre los hombres y la solidaridad. Especialmente hay dos textos sobre el asunto que resultan de interés. Uno es “El humanismo de César Vallejo”, del poeta peruano Alejandro Romualdo, quien hace énfasis en la deshumanización del mundo frente al cual Vallejo realiza una labor poética intensa en la emoción e inteligente en cuanto al sustento lingüístico. Dice Romualdo: “En España está la humanidad luchando contra nuevos y más feroces heraldos negros.”⁴⁵ También en España tuvo lugar la última batalla de Vallejo: la solidaridad.

El otro texto es “El desgarramiento y el ámbito de la transferencia comunicativa en Vallejo” de Segisfredo Luza, quien resalta la importancia de las palabras en las relaciones entre los hombres, pues forman el diálogo de cada ser con su prójimo y son, como en el caso de Vallejo, las armas del poeta frente a las contradicciones del mundo y el aislamiento.

Quien también se adentra en la visión vallejana del hombre es el francés Noël Salomon, quien colaboró en el simposio dirigido por Ángel Flores *Aproximaciones a César Vallejo* (1971) con el ensayo: “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en *Poemas humanos*”, en el cual resaltan tanto la actitud a-cristiana de Vallejo como su concepción marxista del hombre. De la misma publicación colectiva es el ensayo “Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*” del filólogo español Gonzalo Sobejano, que rastrea los elementos textuales de una visión orgánica (fisiológica) del hombre en Vallejo.

Pero quien más se interesa por el aspecto humano en la obra de Vallejo, especialmente en los poemas póstumos, es el escocés James Higgins, cuyo libro *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (1970) es una aportación fundamental,

⁴⁴ Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid, Gredos, 1982, p. 36.

⁴⁵ *Visión del Perú. Homenaje Internacional a César Vallejo*. Revista de cultura, 4. Lima, Carlos Milla Batres y Washington Delgado, 1969, p. 159.

aunque no siempre acertada, al respecto. Higgins justifica del siguiente modo su investigación sobre el pensamiento del escritor peruano:

Es evidente que Vallejo no es un filósofo ni un pensador sistemático sino un poeta que escribe un testimonio de la experiencia de la vida. Sin embargo, muchas composiciones revelan una preocupación por la condición humana y, como la de todo gran artista, su obra expresa una visión más o menos coherente del hombre y de la vida.⁴⁶

Higgins revisa la situación del hombre en Vallejo, su orfandad, sus contradicciones, sus fracasos, el dolor que vive y las respuestas sociales que propone: la solidaridad de los que sufren y la necesaria revolución de los hambrientos y los desposeídos.

Sin embargo, ninguno de estos investigadores realiza una revisión realmente amplia sobre lo humano ni sus relaciones con la otredad. Razón por la cual es justificable un proyecto que revise esos aspectos en la poesía de Vallejo, especialmente en cinco textos de *Poemas humanos*: “Los nueve monstruos”, “Traspié entre dos estrellas”, “Un hombre pasa con un pan al hombro”, “Me viene, hay días, una gana ubérrima”, “Considerando en frío, imparcialmente”, en cuyos versos se acrisola con mayor fuerza la otredad como fondo último del ser humano.

⁴⁶ Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México, Siglo XXI, 1970, pp. 1 y 2.

3. EL OTRO, SIEMPRE EL OTRO: IMÁGENES DE LA OTREDAD

¿Cómo *se apropia* el hombre del mundo? ¿Cómo *se manifiesta* el mundo en el hombre? Éste hace de su ser un amplio y complejo lenguaje que lo constituye en el orbe como tal, como ser humano. El pensamiento, la voz, la mirada, los sentidos, el alma: palabras que erigen un ser del que brotan más palabras. El ojo y el oído aprehenden, el cerebro ve y escucha; el espíritu se impregna del mundo, de los otros que son el mundo.

Fantasia y voluntad convergen, la lógica y el caos se hermanan, la razón y los sentimientos se conjugan para que el hombre pueda ser. Imagina el hombre mientras vive: lo que ha hecho y lo que hará, los lugares que ha visitado, el encuentro que desea, algún proyecto para el porvenir, el futuro que nunca se sabe. Con tranquilo ensueño o febrilmente imagina, evoca; al expresarse a través de las palabras invoca realidades, inventa y, al inventar, ensancha el mundo percibido.

3.1 La imagen

Imaginar es crear imágenes, pensar en alguna persona (en su nombre, *Isabel*), algún animal, (puede ser en *Cofi* el perro o en cualquier otro perro), en alguna planta u otro ser viviente, o en un objeto (un instrumento alquímico o una brújula);⁴⁷ pero no todas las imágenes que existen son producidas por la mente, sino *re-producidas* por ella con base en la experiencia consignada por la memoria de aquello que percibieron los sentidos anteriormente.

Es difícil definir qué es la imagen, sobre todo porque es estudiada por diversas disciplinas, ya como objeto central, ya como elemento partícipe de algún hecho. La Psicología, la Filosofía, el Diseño, las Bellas Artes y las llamadas Ciencias de la Comunicación tienen sus respectivas concepciones de la imagen, pues ésta implica procesos de percepción, pensamiento, representación, creación y comunicación.

⁴⁷ Muchas ideas nos remiten a concepciones diversas mucho más amplias que los conceptos. No es lo mismo pensar en un mueble (una mecedora) que en una situación (como la amorosa). En el primer caso se realiza la imagen de un vistazo, es decir, se piensa en sus partes como un todo de manera inmediata, automática. En el segundo, se relacionan hechos diversos: una pareja besándose, una mirada cariñosa entre madre e hijo, etc.; esto es, se hace un desarrollo o un desglose que permite articular una idea coherente, aunque pueda ser muy general, según lo que intente imaginarse y explicarse. Claro que el acto de imaginar es mucho más amplio.

3.1.1 Definición general de *imagen*

Al hablar de una tehuana, del último sol de la tarde o de la sandía pintada de prisa nos referimos a una persona, a un paisaje o a un objeto que tenemos enfrente o que evocamos, que hacemos *presente* a pesar de su ausencia; aludimos a su forma y a sus rasgos, a su generalidad (como parte de una serie) o a su individualidad y especificidad (como un todo único), o sea, a su representación: la tehuana es una mujer del itsmo de Tehuantepec que viste ropas distintivas de la región, el faraón que declina en el horizonte del cielo es una estrella crepuscular, la fruta es jugosa y encarnada visión de un cuadro.

La imagen es una representación de lo que antes se ha presentado ante nuestros sentidos y nuestro entendimiento. En unos casos es una *impresión* de lo que se percibe, en otros casos es la *expresión* de lo que se imagina, se piensa, se siente o se intuye, ya con el cuerpo, ya con el espíritu; va hacia adentro (se percibe) o hacia afuera (se concibe). Etimológicamente, el término procede del latín *imaginem*, caso acusativo de *imago* (“imagen”, “retrato”, “efigie”, “visión” o “pensamiento”) y significa “representación del aspecto de alguien o de algo”.⁴⁸

3.1.2 Otros ámbitos de la imagen

La imagen es, ante todo, un signo –no en vano se habla del lenguaje de las imágenes– y, como tal, es objeto de estudio de la Semiótica, que se encarga de analizar el mundo y la cultura como estructuras significativas, como el texto mayor en el cual se entrelazan todos los sistemas de signos (incluso las situaciones, las conductas y la naturaleza). En este sentido, la imagen es representación o expresión de una forma de ver el mundo.

⁴⁸ Se emparenta en este sentido con una de las acepciones del vocablo *fantasia*, que significa “imaginación, ilusión, imagen mental”, y que procede del latín *phantasia* (“imagen mental”), que a su vez proviene del nombre griego φαντασία (“imagen, aparición”), del verbo φαίνεται (“volver visible”). Podría decirse, en cierto sentido, que *la mente no trabaja sin fantasmas*; pero los griegos llamaban εικόν a la imagen, término del que procede nuestro vocablo hispano *icono*, que luego se especializó para aplicarse específicamente a las imágenes religiosas del cristianismo en Bizancio. Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. 2a edición, México, FCE-El Colegio de México, 1998.

La imagen es un objeto *en* el mundo, pero también es un objeto que *refleja* el mundo; es decir, *contiene* al mundo o, más específicamente, una visión del mundo: codifica una forma de *ver*, de percibir.⁴⁹ No se trata de un hecho puramente visual ni sensorial, de hecho todas las operaciones cognoscitivas (atención, percepción, memoria, pensamiento y lenguaje) están relacionadas con la producción y reproducción de imágenes. El pensamiento, por ejemplo, no funciona sin el lenguaje.

Durante el Renacimiento el francés Michel de Montaigne señaló la extraordinaria y ardiente fuerza que la imaginación ejerce al persuadir a los hombres para que éstos *produzcan* los acontecimientos antes que los mismos realmente ocurran, como pasa con los enfermos, los celosos y los creyentes.⁵⁰ La imaginación es, pues, una facultad más allá del pensamiento puro y de la memoria, es una actividad mental que crea y re-crea.

Ya en el siglo XVIII, ni David Hume ni Emmanuel Kant consideran posible el conocimiento sin la imaginación, pues ésta permite asociar términos diversos, combinar las ideas y, de este modo, lograr la síntesis del pensamiento. Se trata de una fuerza creadora espontánea e intuitiva que colabora con la razón.⁵¹

En el siglo XX, Jean Paul Sartre considera que la imagen no es algo intermedio entre el objeto y la conciencia, ni algo que desborde el mundo de los objetos, sino que ocurre al revés: la imagen va ligada al mundo del pensamiento.⁵² La imagen es *una conciencia*, un acto que trata de alcanzar en su corporeidad aquello que –valga el oxímoron– está ausente o es inexistencia (nada), por medio de un contenido físico o psíquico que es representante analógico (*analogón*) del ser u objeto considerado. Para Sartre la imaginación es un acto mágico, un encantamiento para aparecer aquello en lo que se piensa.

⁴⁹ Parkinson Zamora, Louis. "Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales" en Cohen, Esther (ed.). *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México, UNAM, 1995, pp. 157-196.

⁵⁰ Precisamente en el capítulo XX del segundo libro de sus *Ensayos*.

⁵¹ Ferrater Mora, José. *Op cit.*, p. 212 y 213.

⁵² *Ibid. cit.*

3.1.3 La imagen en la poesía

La imagen que llamamos poética pertenece a la clase de las imágenes artísticas, pues más que una representación, es una *recreación* que participa de un proceso particular. Su estudio ocupa un lugar preeminente dentro de los estudios estilísticos y retóricos, por ello es necesario aclarar el sentido, la estructura y la función que tiene en el territorio de la poesía y, más estrictamente, en el poema.

En el ámbito de la teoría poética las concepciones sobre la imagen también son diversas: Rafael Lapesa habla del poder representativo que ésta posee como expresión verbal para dar forma sensible a las ideas.⁵³ Wolfgang Kayser la define como una articulación particular y representativa de los fenómenos del mundo.⁵⁴ Rene Wellek y Austin Warren la tienen por un acontecer interno que forma parte de la secuencia de la estructura poética central.⁵⁵

Johannes Pfeiffer concibe la imagen como una intuición –o la forma misma de intuir– que abre la significación a un ser u objeto determinado e insustituible, para él la imagen es *una forma de aparecer*; no se trata de una copia de algo sino que es *la señal de un estado interior* que reproduce acaecer y, por tanto, es una figuración en movimiento, es decir, vida.⁵⁶ Carlos Bousoño, en cambio, considera que los distintos tipos de imágenes son comparaciones de diferentes grados; distingue entre las *imágenes tradicionales* (inspiradas en la razón) y las *imágenes visionarias* (fundadas en lo irracional).⁵⁷

Por su parte, el poeta Octavio Paz encuentra en ella la reunión de los contrarios que revela al ser: la poesía es vida, la vida es muerte y la muerte es otredad, revelación que identifica al ser con el no-ser. Afirma que el hombre se imagina a sí (se vislumbra como imagen, microcosmos), al imaginarse se revela (se conoce) y al revelarse se sabe “otro” (él mismo y sus semejantes).⁵⁸

⁵³ Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. México, REI, 1993, p. 45.

⁵⁴ Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4a edición, Madrid, Gredos, 1976, pp. 161-164.

⁵⁵ Wellek, Rene y Warren, Austin. *Teoría literaria*. 4a edición, Madrid, Gredos, 1974, pp. 221-223.

⁵⁶ Pfeiffer, Johannes. *La poesía*. México, FCE, 1951, pp. 25-42.

⁵⁷ Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. (Tomo I), 6a edición, Madrid, Gredos, 1976, pp. 192-207.

⁵⁸ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 3a edición, México, FCE, 1972, pp. 98-156.

3.1.3.1 Noción de imagen poética

La idea de *imagen* que suele emplearse en la teoría, en la crítica, en el análisis y en el comentario de los poemas, usualmente, es muy general; se la emplea para *todo* lo que aparece en el poema; sin embargo, *no todo* en el poema es necesariamente imagen, pues éste posee otros elementos (ritmo, cadencia, armonía, melodía...) que pertenecen a distintos aspectos del mismo. Tal uso hace necesario definir con amplitud el término dentro del ámbito de las letras.

Demetrio Estébanez señala que “la literatura opera con imágenes creadas por la fantasía del escritor. Estas imágenes cumplen la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir”.⁵⁹ Puntualicemos esta cita: *la producción de imágenes* es el terreno más fecundo del poeta, su fantasía reúne lo que antes estaba disperso, da unidad a aquello que no la tenía, pero ¿qué tipo de imágenes son éstas?

Las imágenes poéticas corresponden al tipo de las imágenes artísticas; sin embargo, no dejan de poseer aspectos de los otros tipos de imagen, pues el poeta percibe el mundo, después lo recrea en su mente y en su espíritu para expresar ideas y sentimientos, finalmente re-presenta la imagen como *su realidad*, encarnando en sus palabras aquello que intuyó. No obstante, la concepción de las imágenes no siempre es así, pues muchas otras veces éstas son creadas, más bien, a partir de alguna experiencia interior del escritor.

¿Qué significa dar forma sensible a ideas, intuiciones, emociones, sensaciones? No es, necesariamente, expresarlas como aquello que perciben los sentidos, sino como lo que se siente, se experimenta, se intuye, se piensa, se vive. Ahora bien, ¿el poeta desea transmitir algo? La poesía no posee un solo significado, está abierta a la pluralidad de sentidos, siempre que éstos no se disparen fuera de los infinitos márgenes⁶⁰ que proporciona el poema. Desde esta perspectiva, el poeta sólo desea transmitir una expresión verbal única.

Por ello crea imágenes con las palabras, poemas; las palabras mismas son su forma y

⁵⁹ Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1966, pp. 552-554.

⁶⁰ Con esta expresión me refiero a una especie de vías infinitas sobre las cuales viaja el tren de los lectores, el cual se descarrilaría si sobrepasara los linderos que le imponen los rieles. El tren puede viajar en cualquier sentido, virar a la izquierda o a la derecha, rodear un monte, pasar por un túnel, dar marcha atrás, pero siempre

contenido, *la forma es el contenido* y el contenido requiere *una forma que le es propia*. Ideas y sentimientos cristalizan en palabras, en imágenes. El poema es, entonces, una composición de imágenes, una trama de formas verbales. Se manifiesta según el poeta y, más aun, según el poema: puede ser alegre y luminoso, triste y sombrío, asfixiante y opresivo, solemne y reflexivo, elegíaco y lacónico, humorístico e irreverente...

En la poesía hay ciertas imágenes que constituyen aspectos semánticos del poema, se trata de ciertas formas lingüísticas, pero no cualesquiera sino aquellas que llamamos “giros”, es decir, las expresiones verbales que transgreden la norma de la lengua, los hábitos de la gramática, las que comúnmente conocemos como figuras literarias⁶¹ y que utilizamos para decir lo mismo que normalmente podría decirse con el lenguaje corriente, pero de otro modo, de un modo único e irremplazable: es un *decir lo mismo de otro modo*.

¿Cuál es ese modo? El que busca la belleza, pero no esa belleza de la superficie (categoría estética) sino la belleza ulterior (independientemente de la categoría estética presente en el texto –que puede ser lo trágico, lo sublime o lo grotesco– y del contenido expresado, pues se puede escribir un poema tanto sobre un tulipán como sobre una injusticia social), la extensa riqueza que posee la lengua, es decir, la riqueza de la vida. Es el modo que busca lo distinto, lo “otro”, el que construye realidades diferentes, una forma que genera su propia verdad.

La imagen es, entonces, *una expresión verbal única* que suele transgredir el significado común de las frases alterando su estructura (sintáctica, semántica, léxica, morfológica o fonológica) para manifestar otro sentido –es un cambio de dirección–, el de las palabras abiertas, vivas, latiendo. Pero ¿qué dicen los poetas sobre su propia materia de trabajo?

El poeta francés Stephen Mallarmé resume en esta fórmula la esencia de la imagen poética: “todo el misterio está ahí: establecer las identidades secretas por un *deux a deux* que gasta y consume los objetos, en nombre de una pureza central.” Para Marcel Proust la

siempre sobre las vías. Lo cual es importante para la interpretación que haga el lector del sentido del poema. Al respecto son interesantes las reflexiones de Umberto Eco.

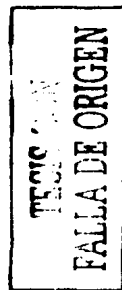
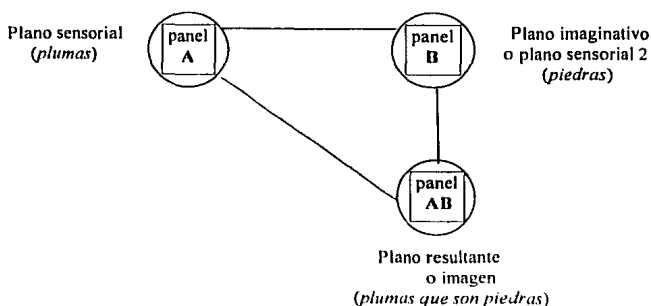
⁶¹ También es importante señalar que no todas las imágenes que utiliza el escritor en el poema son figuras literarias, en algunos casos éstas son estrictamente representativas, esto es, no significan un giro en el sentido de la frase o del verso, sino simplemente re-presentan seres u objetos, emociones o ideas de modo natural

imagen debe ser exacta, pues “las imágenes aproximadas no cuentan. El agua (en condiciones dadas) hierve a 100 grados. A 98, a 99, el fenómeno no se produce. Entonces, más vale que no haya imágenes.” La imagen es llamada una *explosión* por Gastón Bachelard; un *hechizo*, por Antoine de Saint-Exúpcry; un *estupefaciente*, por Louis Aragón; un *salto ecuestre*, por García Lorca.⁶²

3.1.3.2 Estructura y realización de la imagen poética

¿Cómo son esas construcciones imaginarias? Las imágenes poseen una **estructura** básica permanente⁶³ que se realiza de múltiples maneras. A su vez, la imagen forma parte de la estructura poética central, es parte de una composición amplia en la cual se reúnen elementos de diversa índole: rítmica, métrica, estrófica, plástica, significante...

La estructura de la imagen es la siguiente: consta de dos términos (o más, en ciertos casos) que se combinan para realizar una síntesis, una superposición, una generalización, una especialización u algún otro proceso.⁶⁴ De estos términos por lo menos uno es, generalmente, sensible o sensorial y otro es puramente imaginativo. De la unión de ambos resulta la imagen: $a + b = c$ ó $a + b = ab$:



⁶² Apud Ullman, Stephen. *Op cit.*, p. 206.

⁶³ Schökel, Luis Alonso. *El estilo literario*. Bilbao, EGA-Mensajero, 1995, pp. 103-126.

⁶⁴ En el caso de la estructura de la metáfora, ésta puede implicar cuatro términos, no todos presentes en la imagen resultante. Por ejemplo, cuando se dice de un hombre astuto que “es un zorro”, ese hombre es para los demás hombres como el zorro es para los demás animales: astuto. Los términos en juego comparten un sema: “la astucia”.

En el esquema se ejemplifica con los términos *pluma* y *pedra* –ambos sensoriales– para decir la frase: *plumas que son piedras*, pero las combinaciones posibles son diversas; en unos casos se realiza la *fusión* de los términos: esto es aquello, lo uno y lo otro son lo mismo; en otros, cada término conserva su identidad.⁶⁵

La estructura de la imagen posee además *unidad*, aunque forma parte de una estructura mayor: el poema. Su *extensión* puede variar: va desde la frase más pequeña hasta el poema completo –especialmente en las alegorías, las fábulas y los mitos; aunque también es frecuente en las descripciones de la narrativa–, puede partir de un breve apunte hasta desenvolverse en una larga reflexión o puede permanecer tal y como nació, breve, pero siempre como una estructura *autónoma y completa* en sí misma.

La imagen es la *entrada* al motivo del poema y, como tal, su densidad es mayor en la poesía que en la prosa: en ésta es, casi siempre, puramente representativa; en aquélla, es una realidad distinta y siempre móvil. Así, la imagen posee una amplia capacidad evocadora, es una expresión sintética de movimiento, de vida: “El bosque *se alza* negro y *calla*, / y de los prados *sube* / la blanca niebla milagrosamente” (Matthias Claudius). Su virtud ignea anima seres y objetos en el poema, permite a la imagen ser una composición dinámica.

Para el especialista en estilística Luis Alonso Schökel, la imagen es el término más genérico que puede englobar a la metáfora y a la comparación, aunque éstas –como veremos más adelante– *no son las únicas formas de la imagen*. En tanto, la *realización* es el modo de presentar la síntesis de los términos que conforman la imagen. Existen múltiples maneras de hacerlo, de hecho, cada escritor posee su propia expresión y, por tanto, sus propias formas de construir imágenes. No obstante, Schökel señala seis formas básicas:⁶⁶

1. Con cópula explícita: *Será para vosotros esta culpa / como grieta [...] / [esta culpa] como vasija [...] hecha añicos sin piedad.* (Isaías 15).
2. Por yuxtaposición: *tiempo, mar evaporándose.*
3. Por sustitución metafórica de un término por otro: *Tú eres el tronco invulnerable [el padre] y nosotros las ramas, [los hijos] / por eso es que este hachazo [la muerte] nos sacude* (Jaime Sabines).

⁶⁵ Cfr. Paz, Octavio. *El arco y la lira*. pp. 99-100.

⁶⁶ Schökel, L. A. *Op. cit.*, pp. 103 et. seq.

4. Anteponiendo o posponiendo el plano sensorial: *Corredores sin fin de la memoria* (Octavio Paz).

5. Dejando implícito el segundo plano (el no sensorial): *El mar se ha puesto a golpear por años una pata de pájaro* [una terrible enfermedad ataca a una niña débil]. (Pablo Neruda).

6. Sugiriendo un excedente de significación del objeto poético, trascendiendo el realismo con el símbolo: *Tan trastornado me tenía el sueño* [el ofuscamiento intelectual] *cuando abandoné la senda que me guiaba* [la virtud]. (Dante Alighieri).

Las imágenes también varían por la técnica y la sensibilidad con que se presentan: su mayor o menor grado de sutileza, elaboración o sencillez, fuerza o debilidad, brillantez u opacidad, novedad o cliché, frescura o aridez, dinamismo o estatismo. Todo esto depende del poeta y de aquello que desea expresar, para lo cual habrá de elegir las imágenes más apropiadas. Motivo por el cual se llama *expresivo* al escritor que logra manifestar lo que desea del modo como lo quiere; al poeta que logra *mover* al lector, no tanto hacia la interpretación del texto como a lo que es capaz de *provocar* en el espíritu mediante las palabras: un sentimiento, una sensación, una reflexión, el placer de la lectura misma.

3.1.3.3 Clasificaciones de la imagen poética

Existen numerosos tipos de imágenes y diversos sistemas de clasificación de las mismas, generalmente es la retórica⁶⁷ la que se encarga de hacerlo, aunque también hay otras maneras de señalar su naturaleza y distinguir sus rasgos.

Según su naturaleza, existen imágenes sensoriales, psicológicas y emotivas. Las

⁶⁷ La retórica es un arte muy antiguo que abarca mucho más allá de las figuras literarias, específicamente sobre la elaboración de discursos persuasivos sobre alguna materia. En ese sentido discurren las reflexiones primarias sobre la retórica, desde Empédocles, Corax, Gorgias, Sócrates, Platón, Aristóteles, Cicerón y Quintiliano hasta los investigadores de nuestros tiempos, entre los que sobresale el alemán H. Lausberg. El primer intento teórico moderno de la clasificación de las imágenes es el de Henry Wells, con su *Poetic Imagery* (1924). Sin embargo, éste y otros muchos otros intentos de clasificación de las imágenes son demasiado abstractos, simplistas y particulares; se basan en criterios psicológicos o estéticos endeble e inútiles para el análisis retórico. Libros sobre retórica y estilística, pertenecientes a corrientes y enfoques distintos, abundan hoy, algunos son muy interesantes y enriquecedores. Sin embargo, no es aquí el sitio ni el momento para hablar de ellos, lo cual sería tema de otra investigación.

imágenes *sensoriales* son las que plasman una realidad sensible, es decir, van dirigidas a los diferentes sentidos y suscitan, precisamente, una sensación, ya sea visual, auditiva, olfativa, gustativa, táctil o sinestésica inclusive. Veamos los siguientes ejemplos:

a) imagen visual o cromática:

Clava en mí *tu pupila centelleante*
 en donde el toque de *la luz impresa*
 brilla como una *chispa de diamante*
 engastada en una *húmeda turquesa*.⁶⁸
 (Salvador Díaz Mirón)

Despierta ríes, y al reír, *tus labios*
 inquietos me parecen
relámpagos de grana que serpean
 sobre un ciclo de nieve.
 (Gustavo Adolfo Bécquer)

b) imagen auditiva:

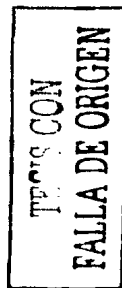
El viento *insinúa latidos*
 (Vicente Aleixandre)

Resuena en el mármoleo pavimento
 del medroso viajero *la pisada*,
 y *repite* la bóveda elevada
 el *gemido* trisísimo del viento.
 (Vicente Riva Palacio)

c) imagen olfativa:

Todo en esos momentos respiraba
 una pureza mística;
 [...] el *aroma suave del incienso*
 al perderse en espiras
 (José Asunción Silva)

Me *huele* todo el cuerpo a recién hecho
 por el jugoso fuego que lo inflama.
 (Miguel Hernández)



⁶⁸ Las cursivas son más, pretenden resaltar las imágenes de los ejemplos.

d) imagen gustativa:

¡Iremos por los campos [...]!
 para comer el fruto dulce y sano
 de las rústicas vides y los higos
 [...]

(Juana de Ibarbourou)

e) imagen táctil:

tras *ceñir* un talle y *acariciar* un seno
 la redondez de un fruto nos vuelve a estremecer
 (Porfirio Barba Jacob)

f) imagen sinestésica:

Llovió toda la noche.
 La llovizna final aún parpadea
 un húmedo rumor en la azotea;
 archivo de hojas que moviera el viento.
 (Francisco González León)

En lo sonoro la luz se verifica.
 (Pablo Neruda)

La imagen poética es la presentación de una compleja estructura emocional e intelectual a través de las palabras. Existen imágenes en las que sobresale algún aspecto del contenido de las mismas, éste puede ser de tipo psicológico (una reflexión, un pensamiento, una meditación, una ensoñación), como en “Simbad el varado” de Gilberto Owen:

Esta mañana *me consume* en su rescoldo *la conciencia* de mis llagas,
 sin ella *no creería* en la escalera inaccesible de la noche
 ni en su hermoso guardián insobornable:
 aquí me hirió su mano, aquí su *sueño*,
 en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
 su desamor *me agobia* en tu mirada.

O de carácter, más bien, emotivo (un sentimiento, un afecto, una emoción, una intuición), como en “El manto y la corona” de Rubén Bonifaz Nuño:

Mi corazón, que *siento*
 como fruta comida de gusanos,
 no quiere herir, y *daña*;

*quiere alegrarte, y te entristece;
tiembla buscándote,
y te pierde, te hostiga, te enajena.*

Sin embargo, ambos textos comparten aspectos emotivos y psicológicos, es decir, que ningún poema posee imágenes puramente de un tipo u otro, aunque en ella predomine un solo tono en general.

Algunos estudiosos hablan de imágenes sencillas e imágenes complejas, según se manifiesten. Un caso interesante es el poema "Un carnívoro cuchillo" de Miguel Hernández, en el cual se superponen tres términos: hay una metáfora y una sinécdoque:

Un carnívoro *cuchillo*
de ala dulce y homicida
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.
Sigue, pues, sigue *cuchillo*
volando, hiriendo.

El cuchillo que hiera es el sufrimiento amoroso y, al mismo tiempo, este cuchillo es un pájaro. El cuchillo es el dolor, el dolor es el pájaro que hiera con su vuelo, con su filo.

Por su parte, el teórico español Carlos Bousoño distingue entre las **imágenes tradicionales** y las **imágenes visionarias**. Las primeras se fundan en una analogía lógica y evidente: [...] *tu labio, / elocuente rubí, púrpura hermosa, / ya sonoro clavel, ya coral sabio*, (Francisco de Quevedo). Las segundas se basan en una asociación totalmente subjetiva: *Tu desnudez se ofrece como un río escapando*, (Vicente Aleixandre). Las primeras buscan la elegancia y la exactitud, las segundas persiguen un mayor efecto emocional, una insólita reunión que sorprenda.⁶⁹

En tanto, el inglés Stephen Ullman distingue las imágenes según sus *vehículos* de expresión (con qué se compara el término), su *tenor* (el término del que se habla), su *fundamento* (su naturaleza objetiva o subjetiva) y la *interrelación vehículo-tenor* (entre los términos comparados) Habla también de la imagen paradójica: *Mi única estrella está muerta y mi laúd constelado. Lleva el negro sol de la melancolía* (Gerard de Nerval).⁷⁰

⁶⁹ Bousoño, Carlos. *Op. cit.*, pp. 192-207.

⁷⁰ Ullman, Stephen. *Op. cit.* pp. 206 *et. seq.*

3.1.3.4 Clasificación de las imágenes según el proceso aproximativo

Según el proceso aproximativo entre los elementos en juego, la comparación, el símil, la metáfora, la fábula, la alegoría, la parábola, la hipérbole, el símbolo y el mito son imágenes que nacen de la *analogía* (semejanza) entre términos. La metonimia y la sinécdoque se formulan por la *contigüidad* de términos. La antítesis, la antífrasis, la contradicción, el oxímoron y las paradojas proceden de una relación por *anteposición* de los términos. En cambio, la ironía y la litote proceden de un proceso de *inversión semántica* de los términos relacionados.

| PROCESO APROXIMATIVO | FIGURA LITERARIA | EXPLICACIÓN | EJEMPLO |
|-----------------------------------|---|---|---|
| Analogía (por semejanza) | Metáfora (translación) Hipérbole (exageración) | Se da en ella un salto de significado al comparar dos elementos. Se exageran los rasgos de alguien o de algo. | <i>Vamos a subir al cielo y a caer con la lluvia al dejar la tierra.</i> <i>Era un hombre pegado a una nariz.</i> |
| Desplazamiento (por contigüidad) | Sinécdoque (inclusión) Metonimia (sucesión) | Se manifiesta una parte del signo por su totalidad o viceversa Se manifiesta un signo que sucede a otro | Había cientos de <i>almas</i> en aquel lugar (personas). <i>Lanza graves heridas</i> (flechas). |
| Anteposición (por enfrentamiento) | Antítesis (oposición) Oxímoron (Yuxtaposición) Contradicción (incoherencia) Paradoja (falsa contradicción) | Se argumentan oposiciones. Se yuxtaponen palabras de sentido contrastante Los argumentos caen en cuenta de una oposición intrínseca. La supuesta contradicción se resuelve en la síntesis de una nueva verdad. | <i>Llegas victorioso, mas te irás derrotado.</i> <i>Una obscura luz llena de ausencias</i> <i>Dice primero que todo, afirma luego que nada.</i> <i>Los límites imprecisos de su libertad le parecieron de pronto más crueles que los barrotes de la cárcel</i> (J. Goytisolo). |
| Inversión (por reversibilidad) | Ironía (burla oculta) Litote (atenuación) | Se expresa lo contrario de lo que aparece, con énfasis en la expresión. Se expresa lo contrario, pero por medio de una atenuación del sentido. | ¡Tan hermosa arpa no hallarás! <i>No era mucha su inteligencia</i> |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sin embargo, las confusiones en el terreno de la retórica –al menos en cuanto a la explicación y distinción de algunos tropos– son frecuentes debido a que no siempre son claras las fronteras entre unas y otras (por ejemplo, entre la metáfora, la sinécdoque y la metonimia; o entre la antítesis, la contradicción y la paradoja) Además, en una sola imagen pueden superponerse dos o más procesos de construcción de diversas figuras literarias. Por tal razón es necesario el deslinde de estas construcciones.

3.1.3.5 Deslindes (metáfora, hipérbole, sinécdoque, metonimia; antítesis, oxímoron, contradicción, paradoja; ironía y litote)

Por un *proceso de analogía* nacen las comparaciones, las metáforas y otras figuras como la hipérbole (exageración). Este proceso consiste en reunir dos o más términos por una semejanza parcial entre ambos, especialmente en cuanto a los semas que constituyen sus significados. Se trata del entrecruzamiento de dos elementos que comparten características semánticas o de algún otro tipo, especialmente en cuanto a las formas o apariencias de los seres, ideas u objetos comparados. De hecho, en este proceso –originado muy probablemente en los tiempos en que se atribuían propiedades mágicas a las palabras– se funda toda una concepción de la literatura como un asunto netamente metafórico. Pero, como se verá, no todo lo que aparenta un sentido más profuso o distinto al literal es, necesariamente, metafórico. Ello significaría ignorar la riqueza de las formas retóricas en la lengua literaria

La metáfora

La metáfora es una imagen, una representación que juega al intercambio de elementos para alterar el significado final de una expresión, una *vuelta* del sentido. Nace de la *analogía*, es decir, de las semejanzas y las correspondencias que el ojo y el espíritu humanos aprecian entre las diversas entidades que existen en su horizonte. Su nombre viene de las voces griegas *μητα*, prefiijo que denota “cambio”; y *φερειν*, “llevar”. Entonces, “lleva” el sentido de una palabra “más allá” de sí.

La metáfora es una figura retórica que consiste en trasladar el sentido recto o literal de una expresión hacia otro, más bien, figurado, gracias a la comparación entre un elemento expreso y otro tácito. En ella se da *un salto de un significado a otro*, pues se elimina el término comparativo: no es que esto sea *como* aquello, sino que esto *es* aquello. Puede entenderse, por tanto, como un cambio de sentido que ocurre dentro de un plano lingüístico conceptual o semántico.

Debido a que la variedad de metáforas es amplia y rebasa los propósitos de este trabajo, sólo se resumen sus diversas formas en el siguiente esquema⁷¹:

| FIGURA | FORMAS | DEFINICIÓN | EJEMPLOS |
|----------|------------------------------------|---|--|
| Metáfora | <i>In absentia</i> | Se omite el término comparador | Nos hallábamos <i>al filo del agua</i> |
| | <i>In praesentia</i> | Se omite uno de los términos comparados | <i>Era extensora tempestad</i> [Su voz] |
| | Sintáctica (próxima a la hipálage) | Se sustituye una categoría gramatical por otra | <i>Es un verde púrpura.</i> <i>Esa piel mirada,</i> <i>esa piel un astro</i> |
| | Sensibilizadora (prosopepeya) | Da vida a lo inanimado * Puede confundirse con las translaciones de lo abstracto a lo concreto o viceversa de las sinécdoques y las metonimias | <i>¡Háblenme, montes y valles!</i> |
| | Muerta (catacrexis) | No produce ningún <i>extrañamiento</i> , pues la expresión se ha desgastado por el uso corriente | <i>La cabeza del grupo</i> |
| | Semántica | Compara un término con otro por <i>co posesión de semas</i> | <i>Esos rapaces eran sólo un par de huitres</i> |
| | Nominal | Se produce en nombres sustantivos | <i>La mirada: ese brillo, esa trampa</i> |
| | Adjetiva | Se da al comparar cualidades | <i>Se enfria, remoto fuego esta mujer</i> |
| | Verbal | Se crea al comparar acciones o hechos | <i>A veces, el cuerpo se nos quiebra</i> |

La hipérbole

La hipérbole es una exageración retórica, audaz a veces, que consiste en resaltar una expresión con la intención de *trascender lo verosímil*, es decir, de rebasar el sentido "más

⁷¹ Cfr. Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. 4a edición, Madrid, Cátedra. 1985.

propio” de la enunciación con el fin de acentuar alguna característica o situación. La hipérbole destaca el sentido de un mensaje más allá de lo real para provocar un efecto. Su nombre procede del griego υπερβολη que significa “exceso, superabundancia”, (que, a su vez, viene del verbo υπερβαλλω que quiere decir “lanzar más allá de”), por lo cual los romanos la llamaban *superlatio*.

La exageración que representa la hipérbole puede manifestarse en dos direcciones: ya sea *aumentando el significado* (como en “se roía los codos de hambre”) o *disminuyéndolo* (cuando se dice “iba más despacio que una tortuga”). Esto significa que al expresarse con ella *se dice más con menos*, pues la operación que la constituye añade un sentido que extralimita sus fronteras, incluso llevando el significante al silencio: “sangre, todo sangre, sólo sangre...el mar no es nada...”

La hipérbole se combina frecuentemente con otros tropos, tanto, que puede ser *metafórica* (“tiene una voluntad de hierro”) o *irónica* (cuando un fariseo pasa su vida en el templo repitiendo “no soy más que un pobre pecador”, sabiendo que es un rico apóstata); es decir, se trata de formas yuxtapuestas o encuentros en que se pierden los límites entre figura y figura. De este modo, se enriquece la retórica ya que sus formas, más que ser una lista de recursos, son un repertorio infinito de posibilidades expresivas.

La sinécdoque

La sinécdoque es un tropo que se forma por un proceso de **desplazamiento** de los límites de la expresión (junto con la perífrasis, la antonomasia, el énfasis, la litote, la hipérbole y la metonimia), más específicamente, un desplazamiento en el plano del contenido conceptual. Es decir, que su radio de acción se encuentra dentro de una sola realidad. En ese sentido, se caracteriza por expresar un término mediante otro gracias a una relación de **inclusión** del uno en el otro.

Comúnmente se la denomina como una figura retórica que consiste en designar *un todo* con el nombre de una de sus partes o viceversa. Su nombre viene del griego συνεκδοχη, procedente a su vez del verbo συνεκδεσται, que significa “entender con otro” nombre. Es por esa corriente designación que se confunde con la metáfora y la metonimia, y

se considera próxima a la perífrasis, la antonomasia y la alusión; sin embargo, ésta figura se basa en un procedimiento semántico distinto al de aquéllas: *la inclusión*, pues necesariamente uno de los términos de la expresión es parte del otro.

H. Lausberg señala que la metonimia puede presentarse de dos maneras generales: *a)* de mayor a menor y *b)* de menor a mayor, ambas manifiestan la relación que media entre el todo y sus partes, cada una hacia direcciones contrarias. En la primera lo más reducido es expresado por lo más amplio: “*los mortales* placen manjares y vino”, es decir, los hombres. En la segunda, lo más amplio es expresado por lo más reducido: “Gracias a Dios que nos ha dado *el pan*”, esto es, los alimentos.⁷²

En la siguiente tabla se muestran las formas específicas de los dos caminos que sigue la sinécdoque, así como las variantes que señala Michel Le Guern en *La metáfora y la metonimia*.⁷³

| FIGURA | TEÓRICO | VÍAS | TIPOS | EJEMPLOS |
|------------|---|--------------------------------------|-------------------------------------|--|
| Sinécdoque | Lausberg | De mayor a menor (Adición simple) | -La especie por el género | Pide un poco de <i>pan</i> |
| | | | -La parte por el todo | Pasaron <i>tres veranos</i> |
| | | | -El singular por el plural | <i>El marinero</i> se rie de la muerte |
| | | | -El producto por la materia | Lávalo con <i>clarasol</i> (cloro) |
| | De menor a mayor (Supresión parcial) | -El género por la especie | Simples <i>mortales</i> | |
| | | -El todo por la parte | Escudo de <i>tres toros</i> | |
| Le Guern | Abstracción / concretización | -El plural por el singular | Está escrito en <i>los profetas</i> | |
| | | -La materia por el producto | Vestía de <i>seda y oro</i> | |
| | Antonomasia de individuo | -Lo abstracto por lo concreto | Es <i>la envidia</i> andando | |
| | | -Lo concreto por lo abstracto | Hay <i>golpes</i> en la vida | |
| | | -El individuo por la especie | Es un <i>donjuan</i> | |
| | | -La especie por el individuo | Es <i>gente</i> indolente | |

⁷² Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975, pp.103-107.

⁷³ Cfr. *Ibidem*, pp. 20-23.

La metonimia

Es una figura retórica en la que se manifiesta una idea usando un término distinto, el cual designa algo relacionado con ella, es decir, se funda en una asociación entre dos signos diferentes pero relacionados. La voz procede del griego *μετωνυμία*, que se refiere al “hecho de transferir un nombre” o “llamar con un nuevo nombre” a algo, por lo cual los latinos la llamaron *denominatio*, y algunos teóricos, la bautizaron transnominación.

Su formación –como en el caso de la sinécdoque– también se constituye por la contigüidad de los términos, pero esta vez el proceso de desplazamiento ocurre *fuera* del plano del contenido conceptual. Tal desplazamiento rebasa los límites de la expresión entrelazando un fenómeno con las realidades circundantes, especialmente por una relación de sucesión, que puede presentarse de las siguientes formas:

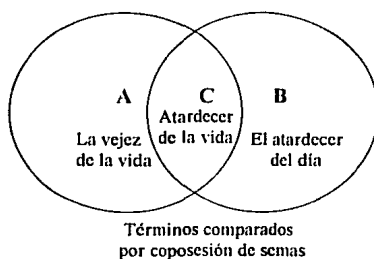
| FIGURA | VÍAS | FORMAS | EJEMPLO |
|-----------|---|--|--|
| Metonimia | Relación de causa-efecto | -El autor por sus obras -El instrumento por quien lo ejecuta -La divinidad por lo que ella rige | <i>Leer a Homero</i> <i>Es un gran violonchelo</i> <i>Los placeres de Baco</i> |
| | | -El propietario por la posesión -Una cosa en función adjetiva -Una cosa en función sustantiva | <i>Es un Dolores Olmedo</i> <i>El bocado revestido de espuma (la saliva del caballo)</i> <i>Disparó heridas</i> |
| | Relación de continente-contenido (* Muy próxima a la sinécdoque) ⁷⁴ | -Un contenido de cosa -Un contenido de persona -Cualidad por el portador -El signo por el objeto (* Próxima al símbolo) -Las partes del cuerpo por las pasiones o los sentimientos -El lugar por el producto | <i>Se bebió la botella entera</i> <i>Votaron quinientas curules (diputados)</i> <i>Llegó Don melancolla</i> <i>Defendió la cruz (al cristianismo)</i> <i>Resquebrajó mi corazón</i> <i>Es un tequila espléndido</i> |
| | Metalepsis (sinonimia “equivoca”) | (* Próxima al epíteto) | <i>Este “caviar” azteca (el huitlacoche) es delicioso</i> |

⁷⁴ Desde mi punto de vista, las formas que expresan la relación continente-contenido no son metonimias propiamente, pues subyace en ellas la idea de inclusión.

Diferencias entre metáfora, sinécdoque y metonimia

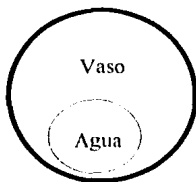
Los límites entre la metáfora, la sinécdoque y la metonimia son tenues. Las tres figuras son tropos y, por ello, implican fenómenos semánticos; especialmente, el de *sustituir un término con otro*, dentro de una relación de significados. Sin embargo, su naturaleza, su constitución y el proceso de aproximación de los términos en juego son distintos.

La **metáfora** se funda en una relación de *semejanza* entre los significados de términos que se comparan, implica *un cambio* de sentido, el cual se traduce:

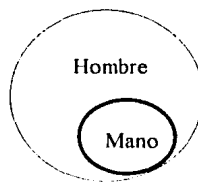


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La **sinécdoque** implica una relación de *inclusión* intrínseca de un término dentro del otro. Se constituye por varias vías que aumentan o disminuyen el aspecto semántico de la expresión, según se desee, puede expresarse el todo por la parte o la parte por el todo:

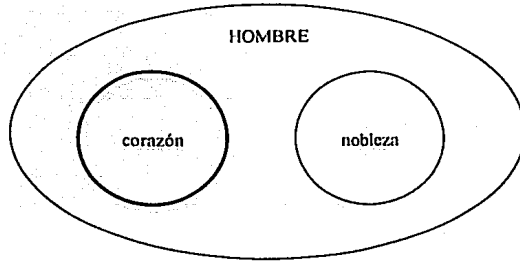


Un vaso de agua



Necesitamos muchas manos

El esquema es claro, no hay entrecruzamiento de términos como en la metáfora. En cambio, en la **metonimia** el proceso de construcción se rige por una relación de *sucesión* entre dos términos distintos que pueden compartir o no una misma realidad:



“Tiene un gran corazón”, suele decirse de un hombre que demuestra su nobleza. Es importante señalar aquí que un gran número de metáforas, sinécdoques y metonimias han sufrido un fenómeno de *catacresis*, es decir, se han desgastado mucho por su frecuente uso entre las personas. Esto significa que su valor como tropos o figuras literarias ha disminuido de modo importante o es prácticamente nulo ya.

También es fundamental indicar que el uso y disposición de los elementos lingüísticos y extralingüísticos que intervienen en la expresión son los que condicionan su valor retórico. Así, por ejemplo, los nombres de dos distintas prendas de vestir pueden significar algo distinto aunque la construcción sintáctica sea la misma:

| | | | |
|----------------------------|-----------|-----------------|--------------------------|
| No tiene <i>camisa</i> | significa | “No tiene ropa” | es una <i>sinécdoque</i> |
| No tiene <i>pantalones</i> | significa | “Es un cobarde” | es una <i>metonimia</i> |

En el primer caso, la relación se encuentra al interior del signo: la camisa designa a toda vestimenta. En el segundo, la relación se halla en la realidad sociolingüística: los pantalones son signo de “hombria”. De este modo, queda claro que se trata de figuras distintas *por los procesos internos que las rigen*, aun cuando existan aproximaciones entre ellas.⁷⁵

⁷⁵ Ya se señalan algunas aproximaciones entre la sinécdoque y la metonimia, sobre todo entre la sinécdoque y un tipo de metonimia: la que expresa el continente por el contenido y viceversa.

La antítesis

La antítesis es una figura de pensamiento o tropo de sentencia que consiste en contraponer una idea a otra. Generalmente utiliza términos abstractos relativos a cualidades, situaciones o afectos: “Ayer naciste y morirás mañana” (Góngora). Su nombre procede de la unión de la preposición *αντι* que significa “de frente”; y del verbo *τιθημι*, que quiere decir “poner”, todo lo cual da la idea de “contraponer”. De eso se trata esta figura, de resaltar los contrastes.

Su estructura sintáctica ofrece tal anteposición distribuyendo simétricamente los términos que la constituyen, de este modo se coordinan o subordinan los elementos adversativos. En tanto, su base léxica la constituyen los antónimos. Posee, entonces, un fondo lógico en que se oponen las expresiones. Su extensión va desde la frase hasta un texto más amplio en su totalidad, Lausberg distingue antítesis en oraciones, en grupos de palabras e incluso en palabras aisladas.⁷⁶ La antítesis se encuentra próxima a otras dos formas: el oxímoron y la paradoja, sin embargo, el contraste que ofrece es menos sutil:

lealtad en el buen amigo,
traición en el enemigo,
en la noche obscuridad
y en el día claridad

(Tirso de Molina *El burlador de Sevilla*)

El oxímoron

Considerado una forma de la antítesis⁷⁷, el oxímoron es una figura que consiste en poner dos términos antónimos de manera contigua inmediata, es decir, se trata de la anteposición de dos palabras vecinas por su sentido intrínseco. Así pues, es una figura de contraste. Su nombre viene del griego *οξυμωρον*, que significa “contradicción”.

El oxímoron es un tropo o figura de sentido, pero depende de la relación sintáctica de dos elementos que *parecen* excluirse por lógica, pero pronto se advierte que esta *coincidentia oppositorum* –como llegaron a llamarlo los antiguos latinos– revela una

⁷⁶ Forma que podemos identificar, más bien, como un oxímoron.

⁷⁷ Es considerado una forma breve de la antítesis tanto por Lausberg como por Kurt Spang; sin embargo, el hecho de que no ofrezca una contradicción en su sentido último la aproxima más a la paradoja.

realidad más allá de la mera contradicción y que sólo el contexto permite reconocer:

bella ilusión por quien *alegre muero*.
dulce ficción por quien *penoso vivo...*
(Sor Juana Inés de la Cruz)

Generalmente está constituido por un sustantivo y un adjetivo, como en “la *música callada*” o “*este frío ardor*”. Pero esta relación puede darse entre algunos términos y sus modificadores, como el verbo y el adverbio, el adjetivo y el adverbio. Así, se obtiene una expresión muy rica que hace posible el retrato de los claroscuros de la existencia.

La contradicción

La contradicción no es propiamente una figura literaria, sino un fenómeno que ocurre en la exposición discursiva. Se trata de un *equivoco* en la argumentación o de una oposición entre términos de distintos interlocutores. En el primer caso implica la incoherencia, en el segundo advierte la presencia de dos fuentes discursivas que manifiestan su oposición. Se trata de aquellos casos en que hallamos expresiones que denotan la falsedad o el error de la afirmación, o bien resaltan su carácter absurdo. Es importante señalar que, aunque no se trata de una figura literaria, la contradicción es la base de la antítesis, el oxímoron y la paradoja, fenómenos que la rebasan pero que parten de ella.

Su presencia en un discurso formal es señal de una falla argumentativa importante, pues descalifica el propio discurso. Sin embargo, en los textos literario su función es otra. Asimismo, hay que destacar la importancia de la contradicción en los textos de carácter dialógico, como la dramaturgia y la novela:

-¡Vendrás conmigo!
-¡Estás loco si crees que te acompañaré!

La paradoja

La paradoja es una figura de pensamiento que tergiversa la lógica de una expresión al aproximar dos ideas enfrentadas y aparentemente contradictorias que producirían un

absurdo si se entendieran literalmente, pero que, al fin, revelan “una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado”.⁷⁸ Esto significa que *no es una contradicción*.

La palabra proviene del latín *paradoxum*, que significa “admirable”; éste viene, a su vez, del adjetivo griego *παραδοξος*, que quiere decir “inesperado, increíble” y cuya significación da una perfecta idea del efecto que esta figura produce: revela lo inesperado y resulta increíble, pues la expresión oculta otro sentido más profundo, más allá de (*παρα*) la opinión (*δοξα*):

Vivo sin vivir en mí;
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.
(Santa Teresa de Jesús)

Aunque la paradoja se asemeja al oxímoron, éste se restringe a la relación entre dos palabras antagónicas, en cambio, aquélla es más amplia y más profunda.

H. Lausberg habla de *fenómenos paradójicos*, entre los que incluye a la ironía, la lítote, el énfasis, la hipérbole, el oxímoron, ciertas perífrasis, el zeugma semánticamente complicado⁷⁹, el quiasmo y otros más. La razón quizás se halle en que la base estructural de éstas se encuentra muy próxima a la de la paradoja. Incluso a veces se dice “¡qué absurdo!” o “¡qué ironía!” cuando lo que en verdad se desea manifestar es lo *paradójico*.

Sin embargo, tales fenómenos son distintos: la paradoja *revela una coherencia de sentido en el fondo*: “estás completamente [...] cautivo en tu enorme libertad” (Vallejo). Mientras que lo absurdo resulta de la plena contradicción: “el hombre espera más de lo que el mundo puede darle” y, a veces, raya en lo ridículo: “murió atravesado por la espina de un pescado”. En cambio, la ironía *resalta la contrariedad* con énfasis y humor: “mi único defecto es que soy muy modesto...”

La ironía

La ironía es una figura de pensamiento que afecta el sentido lógico de una expresión, consiste en emplear una frase con el sentido opuesto al que formalmente posee y se

⁷⁸ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 4a edición, México, Porrúa, 1994, p. 380.

⁷⁹ Figura elíptica que consiste en expresar un término y omitir después su repetición, pues se sobreentiende.

caracteriza por ser una especie de burla:

Y vi algunos poblando sus calvas con cabellos *que eran suyos
sólo porque los hablan comprado.*

(Francisco de Quevedo)

En el habla se distingue inmediatamente por el tono; en la lengua escrita es delatada por el contexto y el sentido de lo que se manifiesta. Sin embargo, es difícil su identificación porque puede aparecer tanto en textos humorísticos (*asteísmo*) como en textos serios (*carientismo*):

A la *prenatura* muerte de mi abuelita
a la edad de noventa años

Su nombre proviene del griego *εἰρωνεία*, que significa “simulación” y que, a su vez, viene del sustantivo *εἰρων*, que designa a la persona que disimula, al hipócrita o al picaro, pues su sentido implica la idea de que tal persona “dice menos de lo que piensa”; sustantivo que procede del verbo *εἶρω*, cuyo sentido es “hablar, decir”. Y así sucede: la ironía, como tropo, *dice* algo distinto de lo que aparenta, por ello los latinos la llamaron *dissimulatio*.

Esta *dissimulatio* consiste en la sustitución de un pensamiento por otro, se oculta en ella un *decir distinto* al que aparece, en “hacer como si...”. Se trata, pues, de un juego que pretende resaltar una idea a través de su contraria, por eso recibe también el nombre de *antifrasis*.⁸⁰ En cambio, cuando el contraste entre dos palabras es explícito se trata de una forma del *oximoron*: por ejemplo cuando se expresa “*hermosa arpía*” a sabiendas de que no hay tal.

La ironía es una de las formas más copiosas de la retórica, nace, por un proceso de inversión, del humor en combinación con el ingenio y la burla, y cuenta con variadísimas manifestaciones como el sarcasmo (burla cruel), la sátira (censura de los defectos), la parodia (imitación humorística), el escarnio (burla hiriente), la *hipócrisis* (fingimiento pasajero para desenmascarar a alguien) y la *anticatástasis* (en que se infiere una situación

⁸⁰ El grupo μ considera que la antifrasis apenas se distingue de la ironía, sin embargo, aquélla se distingue de ésta porque se utiliza comúnmente para condenar una actitud deplorable, como cuando se expresa “bonitas maneras” refiriéndose a una actuación indecorosa.

opuesta a la real), entre otras.

El término *ironía* ha sufrido un fenómeno de desplazamiento desde su ámbito retórico propio hacia el ámbito cotidiano de uso, frecuentemente aparece identificado con diversas situaciones o sucesos, por lo cual se la confunde con la paradoja y el absurdo; empero, son distintos. La ironía se construye mediante la *inversión* del sentido y el humor ingenioso. La paradoja se construye por un proceso de *anteposición* cuya falsa contradicción revela una síntesis ulterior. El absurdo es una *contradicción* entre dos términos, el hombre y el mundo, la realidad y el deseo, el deber y el querer, el ser y el parecer, etc.

La litote

La litote es un tropo que consiste en sustituir una expresión utilizando para ello *la negación* de su contrario, por ejemplo cuando se dice “Usted conoce poco este problema” en vez de “Usted ignora totalmente este problema”. Es decir, se trata de una atenuación o disminución del sentido de la idea, ello con el fin de *decir más* con menos.⁸¹ El término viene de la voz griega λιτοτης, que significa “simplicidad o sencillez”.

Esta figura se encuentra muy cercana a la ironía, especialmente en la litote negativa, cuando, por ejemplo, se afirma “no es tonto” para significar “es inteligente”. En esta figura se suprime parcialmente el sentido de un término; sin embargo, no posee el ingenio de aquella, ni su fuerza expresiva capaz de sugerir mucho más.

⁸¹ Sin embargo, para que exista la litote debe haber una situación determinada, pues no siempre la expresión “no es fea” significa su contrario (“es bonita”), sino un simple atenuación del sentido. Para Fontanier, según el grupo μ , la litote sí debe significar lo contrario, lo mismo que para Lausberg, por ello, los romanos la llamaban *exadversio*.

3.2 El hombre

El hombre se apropia del mundo mediante las imágenes que llegan a sus sentidos, el mundo se presenta ante su ser porque uno es parte del otro: imagen del hombre, imagen del mundo. Y ¿qué es el hombre? o, mejor, ¿quién es el hombre?, o tal vez, ¿quién es este ser al que llamo hombre? La pregunta implica cuestionarse a sí mismo, decir “¿quién soy yo como hombre?”, no como individuo particular, sino como *ser*. Esto es, ensimismarse.

Se corren riesgos infinitos al querer dar una respuesta a esta pregunta. Hay tantos autores, libros, páginas... y uno puede no quedar satisfecho con los hallazgos. Es una interrogante siempre abierta. Al afirmarse que ésta o aquella es la sustancia humana se olvida siempre mucho... y quizás un nuevo Diógenes se aproxime para refutar toda posible acotación de la pretendida “esencia” de los hombres y resalte lo ridículo de la misma.

¿Cómo definir al hombre si éste ha vivido más de cinco mil años de civilización y ha existido sobre la tierra más tiempo? ¿Qué “cualidad” nos hace ser humanos, si somos todo lo que hacemos o dejamos de hacer? ¿Qué “esencia última” nos rige? ¿Es pretencioso y absurdo querer saberlo e intentar encontrar una respuesta que se sabe siempre inconclusa? ¿Por dónde empezar, por cuál hilo si la urdimbre y la trama de la vida humana siguen millones de caminos? ¿Hay que hacer esta pregunta a un lado, ignorarla, y seguir adelante?

3.2.1 El hombre en busca del hombre

Algunos –con razón, aunque sin toda la razón– afirmarán que el hombre es un animal mamífero del orden de los primates, de la especie *homo sapiens*, que anda erguido, que posee manos y pies que le sirven como herramientas útiles y precisas, que posee las capacidades del pensamiento y del habla, y que ambas lo distinguen –supuestamente– de los otros animales, del mundo natural, pues le permiten abstraer, razonar y comunicarse. Pero otros animales tienen manos y pies, incluso tienen atisbos de lenguaje y de pensamiento. La diferencia entre éstos y el hombre es sólo de grado, no de fondo. El hombre *no está fuera de la naturaleza*, es parte de ella.

Son los científicos: biólogos, fisiólogos... claro que cada uno tendrá su punto de vista. Ellos señalarán la competencia del hombre para inteligir lo que percibe, aquello con lo que está en contacto; resaltarán su capacidad de sentir emociones y de experimentar con todo lo que le rodea; destacarán su conciencia de sí mismo (*el hombre es un animal que se pregunta por qué es en vez de dejarse ser*), de su existencia; responderán desde sus áreas de conocimiento qué químicos originan y rigen la vida del hombre, cuál es su estructura anatómica, harán el mapa de su ADN...

Todo el conocimiento tiene como fin de sus búsquedas lo humano. El hombre en búsqueda del hombre ha trazado rutas vastísimas que van desde la teología hasta la física cuántica, desde la literatura de ciencia-ficción hasta la psicología. El hombre es el interés ulterior de todas ellas. Así, cualquier intento por determinar ese *universo* que es el ser humano parece un salto al vacío, un ejercicio inútil, pero el vértigo de lo infinito puede aprehenderse un instante en la imagen poética o en la luminiscencia de un razonamiento.

La respuesta de las ciencias a la interrogante “¿qué es el hombre?” puede ser infinita. Lo mismo ocurre en otras áreas del conocimiento. La razón: el hombre desea saber quién es, se busca en todas partes... aunque a veces no se halle. Es cierto: ninguna meditación lo aprehende de manera directa y *absoluta*, ni tiene por qué. Heráclito lo advierte mejor: “No encontrarás los límites del alma aun si recorres todos los caminos, así de profunda es su *medida*”.

No obstante, los sofistas voltean el argumento cuando Protágoras afirma que “el hombre es la *medida* de todas las cosas”. Luego vendrá Sócrates –quien desestimarà a los sofistas por su verborrea– y desatarà el nudo: si el hombre es capaz de conocer, debe conocerse a sí mismo, advertir lo que es bueno para él y dirigirse hacia la virtud. En ese sentido, Sócrates lo hace responsable de la dirección de su ser.

Tiempo, mucho tiempo después, uno de los nuevos estoicos, Epicteto, contempla al hombre como ciudadano del mundo y descubre que éste posee un don precioso: su libertad para elegir; y halla algo más hermoso: *que el hombre elige al hombre*, no en un sentido egoísta sino en cuanto responsabilidad del hombre ante y por los demás. Su sabiduría reside en ese saber y en su cumplimiento. Otro estoico, el emperador romano Marco Aurelio, en sus famosas *Meditaciones*, incita a su semejante a ver el laberinto: “conoce, hombre

soberbio, qué paradoja eres para ti mismo [...], aprende que el hombre sobrepasa infinitamente al hombre.”⁸²

Posteriormente, ya en la Edad Media, se da un viraje importantísimo en la cultura: el cristianismo se introduce en las venas mismas del pensamiento. San Agustín “descubre” la intimidad del ser u *hombre interior* como la preocupación capital del ser personal. El hombre, *imago Dei*, es punto de partida para la comprensión de Dios, pero el religioso no intenta comprender al hombre por sí mismo, sino como un medio para reconocer la divinidad, sin embargo, para Santo Tomás de Aquino *el alma sola no es el hombre*.

El renacimiento produce diversas percepciones que apuntan a descubrir qué es el hombre y que conjuntan una visión: el humanismo. Marsilio Ficino argumenta –retomando a Platón– la idea de los seres andróginos y afirma, a diferencia del medievo, que *el alma es el hombre*, pues ésta sostiene y dirige el hacer de los humanos. El holandés Erasmo de Rotterdam aprecia al hombre como *una tensión* entre la carne y el espíritu. Por su parte, Giordano Bruno cavila la idea de que el hombre es *un pequeño universo*, un microcosmos que se mueve y actúa en las diversas esferas de la realidad. Para Michel de Montaigne cada hombre encierra en sí la condición humana por entero.

La época moderna no se queda atrás, en primer término se encuentra René Descartes, quien retorna la reflexión filosófica al racionalismo y representa la *totalidad* humana por aquello que –según él– le es más propio: el pensamiento consciente de sí, el saber que puede saberse. Sin embargo, su famosa enunciación “pienso, luego existo” no se reduce al puro raciocinio, significa *yo dudo, entiendo, concibo, afirmo, niego, imagino y siento*, es decir, el hombre está dotado para experimentar el mundo, para *ser* en el mundo.

Blaise Pascal viene, después, a señalarla pequeñez del hombre en el universo y todas las miserias que cercan su vida. Enseñada, aparece una voz que reconoce el valor del estudio acerca del hombre, se trata de Nicolás Malebranche, quien dice en *De la búsqueda de la verdad* que el conocimiento más hermoso y más necesario es el de nosotros mismos, y también que, entre todas las ciencias humanas, la del hombre es la más digna de él.

⁸² Apud Cassirer, Ernest. *Antropología filosófica*. México, FCE, 1979, p. 29. La cita es del capítulo X, sección primera de las *Meditaciones* de Marco Aurelio.

La Ilustración da un giro al pensamiento en torno al hombre. Los filósofos del Siglo de las Luces ubican al individuo dentro de una sociedad y una historia, hablan de sus derechos y de sus obligaciones, de lo que se cree *debiera ser* y de lo que *es*. Voltaire muestra un hombre corrupto; sin embargo, creía en el poder de conciliación que genera el trabajo como actividad humana.

Posteriormente, ocurrió una iluminación en la persona de Immanuel Kant, él abrió una puerta para que otros la cruzaran; para él, el hombre es su propio y último fin. Aunque se dedicó a reflexionar sobre otros asuntos, se preguntó “¿qué es el hombre?” y en esta pregunta cifró el destino mismo de la filosofía.

Su sucesor, el joven alemán G. W. Friedrich Hegel, viró completamente el curso del pensamiento hacia otras regiones, pero antes de abandonar el tema del hombre escribió: “En cada hombre están la luz y la vida, él es la propiedad de la luz [...], se enciende con su propia materia ígnea y su llama le es propia”⁸³; de este modo, el hombre se hace a sí mismo, es espíritu, es sujeto de la historia.

Casi al mismo tiempo, el danés Soren Kierkegaard se plantea la existencia humana como angustia por la conciencia de ser, busca dar un salto de lo estético a lo ético y de lo ético a lo divino. El hombre es un paso, un devenir en la tierra, un sujeto enfermo de mortalidad; en cambio, Friedrich Nietzsche se nutre de raíces vigorosas para revelar que el hombre debe estar *más allá de sí mismo*, este será el superhombre, un ser que habrá abandonado el capullo de sus debilidades y enfrentará con verdadera vitalidad el mundo.

Otro heredero del pensamiento hegeliano, específicamente en cuanto al método dialéctico, Karl Marx, dirigió sus reflexiones hacia el ámbito socio-económico del hombre, hacia su vida material. Su filosofía representa una protesta contra la deshumanización del hombre ocasionada al enajenar su trabajo, al deformar su poder creador y explotarlo al servicio de la industrialización automática. Marx, junto con Friedrich Engels, propone la emancipación del proletariado y la lucha de clases. Es esa revolución en la cual el hombre se forjará a sí mismo al recuperar su fuerza de trabajo como expresión de su ser creador, al desenajenar su conciencia y apuntarla hacia el conocimiento verdadero de sí mismo.

⁸³ Apud Buber, Martín. *¿Qué es el hombre?* Buenos Aires, FCE, 1949, p. 42.

El hombre retornó al centro de las meditaciones filosóficas con la llegada del existencialismo. Se trata de todo un movimiento que –impulsado por el método fenomenológico del alemán Edmund Husserl– refrendó el interés del hombre por el hombre. El existencialismo concibe que *la existencia precede a la esencia*, es decir, que el ser no es algo dado sino que va definiéndose conforme existe.

Martin Heidegger ubica al hombre como ese *ser-en-el-mundo* que convive, ese *ser-para-la-muerte* cuya constitución es el tiempo; en ese sentido, el hombre es una proyección, es el vecino del ser. Jean Paul Sartre concluye que el hombre es “una pasión inútil”, no por su vacuidad sino porque es un ser sin finalidad; en *El existencialismo es un humanismo*, Sartre dice que “el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y después se define”.⁴⁴ Para él no hay una “naturaleza humana” porque el hombre se hace a sí mismo.

Nuestro tiempo, finisecular y auroral a la vez, se ha inclinado hacia la tecnología: la clonación, la realidad virtual, la red de redes... los medios masivos; sin embargo, el hombre ha sido hecho a un lado, ya no importa saber qué se es cuando la realidad abrumba. No obstante, la biología, la neurología y la genética están virando la visión humana, lo más interesante que nos dicen es que el hombre no es la culminación de la naturaleza: el hombre no es una especie superior, es sólo una cumbre entre tantas.

El hombre construye rascacielos... también la araña elabora su hermosa trampa. El hombre es sólo el producto de una de las miles de millones de direcciones que siguió la naturaleza en el universo, su valor es ese: *ser único*, algo extraordinario, con su mezcla de azar y causa. Desde hace cuatro millones de años que se irguió, doscientos cincuenta mil que comenzó a razonar y cinco mil de civilización, el hombre ha seguido su propia senda, “condenado” a errar constantemente por las fronteras de su ser.

3.2.2 La antropología filosófica

En la historia del pensamiento se han dado numerosas definiciones del hombre, desde el *zoon politikon* de Aristóteles hasta el *animal simbólico* de Ernest Cassirer o desde el *Homo*

⁴⁴ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México, Peña Hermanos, 1998, p. 12.

sapiens de Charles Linneo hasta el *Homo cosmicus* de Pierre Teilhar de Chardin. Para las religiones, el hombre es *la imagen de Dios, el reflejo del Brahmán, el producto del Nirvana...* sin embargo, ninguna acotación satisfará completamente las expectativas del hombre por saber qué es. Lo cierto es que, si le ayudara a comprenderse mejor, sería una iluminación apreciable.

El interés moderno por el hombre puede llamarse *humanismo* –aunque Miguel de Unamuno, por ejemplo, desconfie de las abstracciones lejanas del hombre de carne y hueso– o *antropología filosófica*. Ha habido diversas formas de humanismo: el renacentista, el cristiano, el existencialista, el evolucionista, el socialista... pero el fondo común de todos es el acento en el hombre. Se trata de un horizonte en que el hombre es espectador del hombre.

Varias disciplinas del saber se preguntan qué es el hombre, cuál es su naturaleza, cuáles son sus elementos. Hablan de la libertad y del destino, del cuerpo y del espíritu, de la individualidad y el ser social, de la dignidad... pero el hombre no se agota en todas esas excursiones por su ser: es muchísimo más que la suma de todas sus partes. Por eso, estudiar al hombre implica problemas que van desde la ontología hasta la bioquímica y desde la antropología hasta la medicina.

Entre todo ese mar de miradas hay un encuentro de dos visiones: la antropología filosófica, puerta entreabierta por Kant, puerta seguida –entre otros– por Ernest Cassirer y por Martín Buber. El primero ubica al hombre en un universo simbólico constituido por el lenguaje, el mito, el arte y la religión, con cuyos hilos se teje la compleja urdimbre de la experiencia humana; por ello, no duda en calificar la expresión *animal racional* como inadecuada para calificarlo, pues las formas de su vida cultural son más ricas; entonces, define al hombre como un *animal simbólico* caracterizado por la contradicción.

Por otra parte, Martín Buber abre por completo la puerta del ser y se sumerge en el suyo propio, en el fondo de su soledad, para descubrir una sencilla verdad: la sustancial presencia del prójimo como posibilidad real de acceso al ser. Lo que hace hombre al hombre es su *relación sustancial* (no accidental), de ser a ser, con su semejante. La vida es un diálogo óntico, no una convivencia sino una compenetración de reconocimiento, de profundidad.

3.2.3 El hombre: un ser en búsqueda de ser

La antropología filosófica es la búsqueda de lo humano por lo humano. A veces se habla en ella de tipos de hombre, de los elementos constitucionales (la conciencia de sí, la capacidad de futurizar, de reír)... sin embargo, el hombre no deja de ser un mar infinito, inabarcable:

Desde que apareció sobre la tierra –sea porque haya sido expulsado del paraíso o porque es un momento de la evolución universal de la vida– el hombre es un ser incompleto. Apenas nace y se fuga de sí mismo. ¿A dónde va? Anda en busca de sí mismo y se persigue sin cesar; en cuanto se alcanza, o cree que se alcanza, se desprende de nuevo de sí, se desaloja, y prosigue su persecución. Es hijo del tiempo. Y más: el tiempo es su ser y su enfermedad constitucional.⁸⁵

Tal vez por eso nunca nadie puede decir “ya soy hombre” en su cabal sentido. Quizás sea el escritor Herman Hesse quien enuncia con mayor intensidad este asunto:

Hoy se sabe menos que nunca lo que es eso, lo que es un hombre realmente vivo, y se lleva a morir bajo el fuego a millares de hombres, cada uno de los cuales es un ensayo único y precioso de la Naturaleza [...]. Pero cada uno de los hombres no es tan sólo él mismo; es también el punto único, particularísimo, importante siempre y singular, en el que se cruzan los fenómenos del mundo, sólo una vez de aquel modo y nunca más.⁸⁶

El hombre ignora al hombre y, peor aun, lo destruye. Desconoce ese milagro que nunca termina sino quizás, sólo quizás, cuando deja de ser:

La vida de todo hombre es un camino hacia sí mismo, la tentativa de un camino, la huella de un sendero. Ningún hombre ha sido nunca por completo él mismo; pero todos aspiran a llegar a serlo, oscuramente unos, más claramente otros, cada uno como puede. Todos llevan consigo, hasta el fin, viscosidades y cáscaras de huevo de un mundo primordial.⁸⁷

Un hombre, aunque suene absurdo, es *hombre cuando ha dejado de ser*, cuando muere y puede ver completo el rostro que habrá sido la vida; es búsqueda perpetua, esencia

⁸⁵ Paz, Octavio. *La llama doble*. México, Seix Barral, 1993, p. 143.

⁸⁶ Hesse, Herman. *Demián*. México, EMU, 1998, p. 9.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 10.

o existencia; es un ser que persevera en saberse y cuya perseverancia se hace infinita, mientras que la vida del hombre es finita: llegar a ser humano es una tarea que nunca acaba.

3.3 La otredad

El hombre no es sólo búsqueda, sino también encuentro; no vive solo, es un ser tribal: necesita de los otros, se humaniza entre ellos:

Lo que hace "humana" la vida es el transcurrir en compañía de humanos, hablando con ellos, pactando y mintiendo, siendo respetado o traicionado, amando, haciendo proyectos y recordando el pasado, desafiándose, organizando juntos las cosas comunes, jugando, intercambiando símbolos.⁸⁸

Ya lo había advertido el comediante latino Terencio: "Soy humano; nada de lo que es humano me es ajeno". Nadie es el centro de la existencia, "todos somos la vida", esa piedra de sol. Todos somos *el otro* y el otro es nuestro destino natural, nuestro inexorable punto de partida. La otredad es una condición intrínseca del ser que somos: para ser uno mismo antes hay que transitar el camino que *son* los otros, como afirma el poeta Octavio Paz en "Piedra de sol":

Para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo.
los otros que me dan plena existencia,
no soy yo, no hay yo. siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena

Es en el encuentro de cada uno con el otro (cuando las personas realmente se escuchan y realizan un intercambio sin mezquindades ni prejuicios) el instante en que se *siente* esta condición al interior de la historia personal: "únicamente cuando el individuo reconozca al otro en toda su alteridad como se reconoce a sí mismo, como hombre, y marche desde este reconocimiento a penetrar en el otro, habrá quebrantado su soledad en un encuentro riguroso y transformador."⁸⁹

⁸⁸ Savater, Fernando. *Ética para Amador*. Barcelona, Ariel, 1991, p. 125.

⁸⁹ Buber, Martín. *Op. cit.*, p. 145.

Llamamos otredad a esta condición *previa* a nuestro ser, puesto que *nos viene* del otro. La otredad “es una de las formas de los procesos ideológicos de la cultura”⁹⁰ que permite el diálogo; un eje del pensamiento y de las actitudes del hombre al saberse entre otros hombres. La otredad es un elemento profundo de la “identidad” personal y colectiva de los seres humanos, un requisito necesario para ser todo lo que somos.

Se trata, entonces, de un diálogo, de un habla plural, de un reconocimiento de la olvidada diversidad de los seres (no sólo los humanos). Es el fundamento de las contradicciones que, paradójicamente, nos dan coherencia. El otro es quien está enfrente, al lado, detrás de uno; el que vive cerca o lejos, el que está presente o ausente, el conocido o el extraño, el propio o el extranjero, el prójimo o el hermano; sin embargo:

A pesar de que siempre se ha aseverado que el *leitmotiv* del ser humano es el ser humano, de que suele asegurarse que “las personas son lo que más importa” [...], la realidad es otra. Enumerar los desencuentros de las últimas décadas es agregar apéndices a los diccionarios: niños de la calle, refugiados, desplazados, desaparecidos, presos de conciencia, trabajadores migratorios, *sidosos*, seres humanos que venden órganos para que sobreviva su familia, niñas prostitutas. Ese enlistado puede sintetizarse en un doble común denominador: la génesis de “otros humanos” y el olvido de la alteridad.⁹¹

Desde una perspectiva unilateral disfrazada y pretendidamente universalizadora, los “seres humanos” que nos preciamos ser hemos marginado –de distintas formas y en distintos grados– de la vida a los locos, a los ancianos, a las mujeres, a los niños, a los enfermos; hemos segregado racial, económica y políticamente a los “otros”; hemos dictado qué es lo “normal”, lo “legal”, lo “bueno” y, dentro de ello, qué es lo “humano”.

Al saberse entre otros hombres diferentes, el ser humano se ve invadido por temores o alegrías en sus relaciones diversas con otros humanos, y transforma sus emociones en acciones: ama, odia, ignora al otro, la otredad lo habita, él la desconoce y la reconoce, la olvida y la recupera del tiempo perdido. El ser humano es *heterogeneidad* y sus contradicciones son muestra de riqueza.

⁹⁰ Bravo Arcega, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite*. México, UNAM, 1988, p. 8.

⁹¹ Kraus, Arnoldo. “Fromm y su mirada del otro”. *La Jornada Semanal*, 299, 26 de noviembre del 2000, p. 8.

Una historia de la otredad sería inmensa, abarcaría la tensión entre la reducción o marginación de todo aquello que es diferente a la *identidad* (propia de *lo mismo*). Así, la otredad es representada por todo lo que altera esa identidad, lo ingobernable: la locura, el erotismo, lo siniestro, el mal, la imaginación, la irracionalidad... Ese *alter* que cuestiona al *ego* y parece desintegrarlo, ponerlo en riesgo; mas, es la diferencia la que da sentido a la identidad.

Así pues, la otredad no se reduce sólo a la idea de *prójimo* sino que comprende “un algo” radical (porque *radica* en el hombre) inasimilable e incluso impensable que subyace en el cosmos, no sólo en la cultura sino también en la naturaleza. Esa *radical alteridad* nos distingue, da sentido a la diferencia realmente significativa, esa que nos permite una verdadera libertad (sin represiones, censuras, coerciones ni manipulaciones) y no la pretendida libertad de hacer y ser *lo mismo* que los demás.

Jean Baudrillard, un filósofo de nuestro tiempo, reconoce que “la peor de las alienaciones no es ser despojado por el otro sino *estar despojado del otro*”⁹² y, por lo tanto, tener que “producirlo”. Absurdo: exterminar al otro (todo lo otro) para después crear una efígie del otro (del mismo) que sólo nos remite a nuestra propia imagen.

Ya advertía Maurice Blanchot de esas formas de relación que suprimen la otredad disfrazándose de ella: el anhelo de *unidad* que reduce y nulifica lo otro, y la búsqueda de la *fusión* en pos de igualar e identificar lo uno con lo otro.⁹³ Pero la otredad no se esconde, siempre discierne, distingue lo diverso, permite que lo otro sea en verdad *otro*, aquello que lo trasciende a *uno*.

Quizás sea el cristianismo la expresión humana que mayor impulso ha dado a la otredad, sin embargo, su historia comienza con los filósofos griegos –Sócrates mismo ya hacia al hombre responsable de sus semejantes–; no obstante, es con la figura de Jesucristo con quien da inicio el interés real por *el otro*.⁹⁴ Es en el mandato evangélico “Ama a tu prójimo como a ti mismo” donde radica el sentimiento por el extraño, el extranjero, el “enemigo”.

⁹² Baudrillard, Jean y Marc Guillaume. *Figuras de la alteridad*. México, Taurus, 2000, p. 119.

⁹³ Cfr. Blanchot, Maurice “La relación del tercer género. Hombre sin horizonte” en *El diálogo inconcluso*, 2a edición, Caracas. Monte Ávila, 1996, pp. 121-133.

⁹⁴ Cfr. Laín Entralgo, Pedro. *Teoría y realidad del otro*. Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 13-24.

En Occidente podemos hablar de numerosas voces de la época moderna cuyo interés ulterior es *el otro*. Pero algunas resaltan más: el existencialismo de Jean Paul Sartre o Martin Buber, la filosofía sociológica de José Ortega y Gasset, el neohumanismo de Emmanuel Levinas, y la lucidez poética de Octavio Paz. Todos ellos, centros de radiación que iluminan la epifanía del otro, en ello coinciden el poeta y los filósofos.

3.4 La epifanía del otro

¿Cuántos hombres mueren sin haber sospechado nunca *la presencia* del otro, sin la revelación que hace de nosotros su mirada para descubrir todas las riquezas que desconocíamos de nuestro propio ser? El otro es *el mediador* indispensable entre uno y uno mismo (el revés), a quien necesitamos para captar por completo todas las estructuras de nuestro ser, es decir, el otro *nos revela*; pero el prójimo no es aquél a quien vemos, sino aquél que *nos ve*.

En ese sentido, la otredad es saberse un *ser fuera de sí (ekstásis)*; de este modo, estamos lanzados a existir: somos un *ser-para-el-otro* antes de ser conciencia de nosotros. El conocimiento de uno mismo comienza por la reflexión, y el otro es nuestro reflejante. La *ipseidad* (el conocimiento de uno mismo) se vuelve *ileidad* (conocimiento del otro). El otro es aquél que nos lanza hacia lo auténtico; aquél que se nos aparece y, sin embargo, se nos escapa.⁹⁵

Sin embargo, si el poema es, como vislumbra Octavio Paz, origen y destino, vestigio de una palabra primordial, fuente y desembocadura de ese caudal copioso que somos todos; entonces "el poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos."⁹⁶ Nos reúne con aquel fugitivo que parece desvanecerse ante nuestra mirada. El espíritu fáustico del ensayista que vive dentro del poeta descubre que la poesía "es revelación de la 'esencial heterogeneidad del ser', erotismo, 'otredad'.⁹⁷

⁹⁵ Cfr. Sartre, Jean Paul. "La existencia del prójimo" y "Las relaciones concretas con el prójimo" en *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid, Alianza, 1984, pp. 250-329, 386-453 y 534-554.

⁹⁶ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 3a edición, México, FCE, 1972, p. 41.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 91.

La poesía es otredad porque es un encuentro del hombre consigo mismo, es decir, con el otro, con las entrañas del ser, con lo que ya lleva el hombre dentro de sí, la poesía es descubrimiento; es una puerta abierta a lo que Paz llama “la otra orilla”, el reino de lo sagrado, lo majestuoso, lo numinoso; esa fascinación aterradora, el vacío al que hay que dar el “salto”, donde se cae y se abisma, donde uno se pierde para encontrarse.

La otredad es esa final identidad que se guarda con lo “extraño”, con lo ajeno, pues es el reconocimiento de lo que se halla en nuestra raíz, la fuente de todo. Movimiento y quietud, caída y ascensión: reunión de los contrarios que dejan de serlo, experiencia de la unidad, reconciliación con nosotros mismos, con “lo otro”. La otredad es el cumplimiento del hombre.

Para cumplirse, el hombre lleva a cabo un proceso. Él es el único ser que puede *ensimismarse*, esto es, vivir en sí mismo; al ensimismarse se forja un mundo interior, fragua su *sí mismo* para luego volver al exterior y proyectarse hacia lo otro (el mundo) impregnándolo de su propia sustancia: humaniza el mundo. Primero se retirará a contemplar y después encarnará en la acción. Este movimiento se hace necesario cuando él mismo comprende que nunca es seguro que sea *hombre*, pues siempre está a punto de no serlo y vive en riesgo permanente de deshumanizarse.

Es un ser con su *ser* en peligro, su sustancia es la incertidumbre, tan volátil que, al menor descuido, puede desvanecerse, incipiente como es. El hombre subsiste, camina al borde de un precipicio, obligado a lograr y mantener el equilibrio. Cualquier alteración lo sacaría de sí y lo volvería a la animalidad. En cambio, cuando se ensimisma se pierde dentro de sí para ser capaz de reencontrarse y hacer su vida humana, esa *realidad radical* a la que se circunscriben los fenómenos del mundo.

En esa realidad radical (porque es la raíz en que residen los fenómenos), que el hombre llama “mi vida”, es donde acontecen las “vidas de los otros”: la del amigo, la de la amada... Todo lo que le sucede al otro nos es ajeno en cuanto vida personal, pues no la vivimos, la contemplamos en el escenario que es nuestra propia vida. Allí aparecen los otros, en la vida de cada cual, esa vida que nos es disparada a quemarropa, pues no podemos ensayarla.

La estructura de nuestro mundo se rige por el sentido del tacto, pues por él sentimos las cosas, los cuerpos; esos cuerpos que irremediablemente están ligados a nuestro destino. El contacto nos permite traer lo exterior hacia nosotros, reconocernos como cuerpos e instalarnos en un espacio, nuestro *aquí*. Pero en la estructura del mundo se presentan otros *aquíes* de los que estamos fuera, son los otros hombres, de los que –paradójicamente– nuestro mundo está excluido, pues ellos tienen el suyo: ambos somos un “fuera” y, por ello, radicalmente forasteros.

Esos otros aparecen en el horizonte (lo que alcanzamos a ver en nuestra vida), son pura intimidad, una encarnación llena de significado *compresente* a nosotros. Otros en cuyos ojos se manifiesta lo suyo en cuanto que sus miradas vienen de *dentro* y nos hacen saber su profundidad: qué y cómo miran. Así, “desde el fondo de radical soledad que es propiamente nuestra vida, practicamos, una y otra vez, un intento de interpenetración, de *de-soledadizarnos* asomándonos al otro ser humano, deseando darle nuestra vida y recibir la suya.”⁹⁸

La compresencia del otro nos enfrenta con algo que trasciende nuestra vida: la vida del otro con la cual tenemos que contar, queramos o no, para bien o para mal; pues el otro es capaz de respondernos tanto como nosotros a él, es decir, sólo con el otro hombre mantenemos una relación, un contacto de *reciprocidad*. Se trata de una correspondencia entre el *unus* y el *alter*, esto es, de *alternar*, inter-acción de las respectivas estructuras porque *el otro* es como *nosotros* en ciertos caracteres generales.

El hombre se aprehenderá sólo si hay otros hombres en torno suyo, el hombre no *aparece* en soledad –aunque ésta sea su realidad última– sino en sociedad con el otro. Lo primero que aparece en su vida, desde que nace, no son las cosas, las plantas ni los animales, sino los otros hombres, comenzando por su familia. Así pues, el hombre está abierto *a nativitate* (desde el nacimiento) al otro, al ser extraño, antes de caer en cuenta de sí mismo; esto es, que él es *altruista*: está dispuesto a amar u odiar al prójimo.

Pero esa relación de altruismo es mera posibilidad, disposición, pasividad. En cuanto el hombre transpasa esa quietud hacia el acto de con-vivencia, cuando *yo* hago algo *con* el otro, él y yo *nos* somos, por ello el *nosotros* significa yo y los otros en conjunción. El trato

⁹⁸ Ortega y Gasset, José: *El hombre y la gente*. Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 130.

entre personas va dando la *proximidad*, cuando es más intenso deviene en *intimidación*: el otro se vuelve *tú*. Hemos advertido su unicidad, su peculiaridad, hemos reparado en lo que Antonio Machado llama “nuestra íntima heterogeneidad, en la incurable *Otredad*”.⁹⁹

En el rostro del prójimo se advierte esta epifanía, en la importancia de su vida para nosotros, puesto que el hombre elige a todos los hombres –aquí la ética tiene primacía sobre la ontología, no como una moral filantrópica sino como un humanismo que se preocupa más por el hambre y la miseria del prójimo (el otro) que por resguardar los derechos de uno (el mismo), excluye el egoísmo de mirarse y hablar sólo con uno mismo–, al hombre en una relación primordial con el otro en tanto que significa exigencia de diálogo, de alteridad y de responsabilidad; descubre que tal relación es *pluralidad*, no *totalidad*.

Este humanismo comienza por cuestionar el “lugar privilegiado” del hombre en el cosmos anteponiendo su inconsistencia, su crisis de falsa racionalidad, pues el hombre ha perdido el *logos*: ...*La enfermedad de la razón mató a los hombres, les dio alas y efluvios falsos para que volaran, e inocentes ícaros cayeron...* Entonces, los fundamentos del ser están más allá del pensamiento, en un reino casi metafísico; no obstante, ese principio ininteligible está en el hombre mismo, a quien *se le ha confiado*: la existencia humana se consagra a la custodia e iluminación del ser. Ek-sistencia significa “estar fuera”, vivir para el otro. Así, se derrumba la concepción del hombre como fin en sí mismo.

El hombre ha sido definido por los racionalistas como materia consciente, esta conciencia es esencialmente “comienzo”, este comienzo es “presente”: el ser cartesiano comienza con la reflexión del yo. Pero se “escucha” una melodía primigenia, una “voz” que no se articula en sonidos, un origen antes del origen, lo preternatural; por esa razón se cuestiona el “comienzo” de esa materia consciente de sí: este hombre de carne y sangre ve restringida su libertad: no está ni en su nacimiento ni en su muerte, se ve obligado a darse un principio y un fin, está en búsqueda de un origen y de un destino.

El hombre se cuestiona, pero su cuestionamiento, en tanto que parte de él mismo, no es tal sino un simulacro, la *identidad* del yo no le permite hallar una respuesta. Sólo el *otro* puede cuestionar el yo de manera excepcional. Ese otro le imputa una responsabilidad, responsabilidad que *no ha elegido* pero que le exige una respuesta: ser capaz de acudir al

⁹⁹ Machado, Antonio “XXX” en *Poesía y prosa*. (Tomo IV) Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

llamado del prójimo. "La relación con el otro me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos siempre nuevos. No me sabía tan rico, pero no tengo el derecho de guardarme nada."¹⁰⁰ Hemos hallado *la mayor riqueza*: la otra persona.

A partir de entonces, tal epifanía es una llamada, un reconocimiento de que el otro no es accidente sino significado *por sí mismo* y, algo más importante, el otro es *la significación cultural que revela los distintos horizontes de este mundo*. Esta significación es presencia que viene hacia nosotros, que aparece como el prójimo, es *rostro* (la fachada del ser que resplandece, la apertura que no se entrega y cuya revelación es la palabra, el lenguaje), y la epifanía del rostro es una *visitación*.

El rostro muestra una presencia, un alguien; habla, se manifiesta como apertura, es desnudez, miseria, indigencia, súplica y exigencia. En él la humildad es grandeza y lo pequeño representa la totalidad. Esa epifanía nos interpela, nos hace responder. Esa relación entre nosotros y el otro, en la que somos responsables de él, es lo *infinito*.

La *totalidad* que se pretendía al unir lo uno y lo otro es sólo la preponderancia del *sí mismo* que se manifiesta en los absolutismos y las imposiciones, en la violencia. Pero hay algo que nos rescata de esa caída en la *totalidad*: la huella del otro, la indelebilidad misma del ser. En el fondo, la otredad es la presencia de la *diferencia* que hace posible el conocimiento, conocimiento que está en el prójimo. El hombre es responsable de todos los hombres.

¹⁰⁰ Levinas, Emmanuel. *El humanismo del otro hombre*. México, Siglo XXI, 1974, p. 36.

4. EL MÉTODO DE ANÁLISIS

La etimología nos dice que un método es una manera de proceder, sobre todo si ésta es ordenada y sistemática. El nombre proviene del griego *μεθοδος*, que significa “camino”; palabra resultante de la suma de *μεθο*: “detrás de” y de *’οδος*: “viaje, vía”. Todo lo cual nos dice que el *método* es un viaje tras de algo, una vía de acceso posterior al hecho que se persigue. Pero ¿tras de qué se anda? Tras de un conocimiento; por tanto, el método es una búsqueda que nos conducirá a la inteligencia de tal conocimiento.

¿Qué camino seguir para revisar la poesía? Los caminos (métodos) pueden ser diversos, dependen del propósito que se tenga, de los objetivos planteados, de los aspectos de interés y, especialmente, de las propiedades mismas del texto, pues cada escrito “genera” las posibilidades de acercamiento a su particular forma de manifestarse. De tal modo, el método que se expondrá presenta dos condiciones generales: es tradicional y ecléctico. Es tradicional, pues sigue modelos convencionales de análisis de textos.

Este método es ecléctico porque se han elegido pasos de diversos sistemas de análisis de textos cuyo proceder coincide en varios puntos en general. Específicamente, se utilizan las obras de: Félix Bello Vázquez, *El comentario de textos literarios*; Helena Beristáin, *Análisis retórico del poema lírico*; Raúl H. Castagnino, *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*; José María Diez Borque, *Comentario de textos literarios: método y práctica*; Wolfgang. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*; y Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*

En términos generales, esta investigación participa de aspectos estrictamente literarios (retóricos) y otros no tanto (filosóficos). Es un método parcialmente estilístico (se revisarán mediante él la composición y el funcionamiento de algunas figuras literarias) con un enfoque filosófico (relativo a los temas de los textos). Interesa, pues, el saber de la forma que dice y del fondo que informa. En cuanto estilístico, se aplica al modo particular de la expresión, en cuanto filosófico, incide en asuntos específicos que trata dicha expresión.

Este método de análisis parte de la revisión que se ciñe a un sólo aspecto: el retórico; más específicamente, al estudio de las imágenes. Se denomina *retórico* por una sinécdoque

–es decir, se denomina a la parte con el todo– puesto que la retórica abarca muchos aspectos más que sólo las imágenes o las figuras. En suma, aquí se persigue la revisión de una parte de la retórica: la construcción verbal de las imágenes.¹⁰¹

¿Qué son las imágenes o qué se entiende por imagen en el ámbito literario? Son representaciones de la figura o de las características de algo o de alguien. En la literatura las imágenes participan del lenguaje, son expresiones verbales que utiliza el escritor para dar forma sensible a las ideas, intuiciones y sensaciones que desea transmitir. En este principio se fundan varias figuras literarias, especialmente las que pertenecen a los niveles sensoriales, semánticos y lógicos de la obra escrita.

Se han mencionado otros términos cuyo sentido varía dentro de las diferentes teorías literarias y lingüísticas, por lo cual es pertinente precisar el significado que tienen en este trabajo. Se trata de las palabras *texto* y *discurso*. Todas ellas son utilizadas en su sentido más general, sin cargarse de significados especializados ni latos, propios de teorías que constituyen universos muy amplios, más allá de los propósitos de esta investigación.

Con el nombre *texto*¹⁰² pueden designarse dos distintos hechos: una obra escrita concreta en particular o un tejido de palabras con unidad, coherencia y sentido. Este entramado de palabras puede referirse a expresiones de distinta extensión: un enunciado, un libro, un conjunto de obras o una cultura entera. Por otra parte, el *discurso* es una expresión de carácter lingüístico, ya sea escrita o hablada –aunque aquí se emplea para el material escrito–, constituida de manera ordenada y sistemática.

Aunque suelen ser utilizados con el mismo sentido, el texto es la constitución de palabras, el tejido mismo; en cambio, el discurso es el texto estructurado según ciertos principios. Sin embargo, no hay que olvidar que, tratándose de literatura, a estos significados de *texto* y *discurso* se añaden elementos constitutivos como la libertad, el juego y la ironía al emplear el lenguaje. Así, el texto literario *posee su propia gramaticalidad*, su orden interior en medio del caos, su unidad dentro de la fragmentariedad, su “lógica” dentro

¹⁰¹ Señala Jonathan Culler en “La literaridad” (Angenot, Marc *et al.* *Op cit.*, p. 42) que en un poema “lo que más importa es la estructura de las imágenes y de los ritmos en el texto”.

¹⁰² Personalmente considero que el *texto* como entramado significante va más allá del cuerpo del libro, implica un emisor, un mensaje y un receptor; es decir, los tres momentos del circuito de comunicación, equivalentes al autor, la obra y el lector en el ámbito de la literatura.

del absurdo. Esto es, sus propias leyes de uso del lenguaje.

La presente revisión contempla el estudio de las imágenes y lo que éstas *dicen*, es decir, los temas. En este punto hay que señalar la pertinencia de un enfoque filosófico para el método, esto es, de un sesgo que contemple las ideas y los modos como se presentan en el texto literario.

Al señalar un enfoque filosófico, me refiero, pues, a un punto de vista que revise el *pensamiento* presente en la obra poética, perspectiva pertinente para el caso de los poemas que se explorarán, puesto que hay en ellos una evidente presencia de asuntos que *pertenecen* al mundo de la reflexión (ya se ha mencionado que cada texto genera su propio método, que cada libro es una apertura con límites para su análisis e interpretación¹⁰³). Hablamos pues de una “pertenencia”¹⁰⁴ que exige la explicación de su referencia. La filosofía es búsqueda, la idea va tras de la idea.

4.1 Justificación

¿Qué justifica el uso del presente método? Las siguientes razones: la suficiencia que presenta. No se pretende con él la revisión de *todo* lo que un texto implica, pero sí permite afirmar, refutar o confirmar los objetivos contemplados. En esa medida, persigue el examen de un solo aspecto y recalca la importancia de incidir en las cuestiones oportunas respecto a la forma, al tema, al funcionamiento de las unidades parciales, la estructuración y las generalidades. “El análisis de un texto, por prolijo que sea, no puede ser exhaustivo [...], el análisis de un texto literario examina ‘uno de los aspectos del proceso, pero sin olvidar el lugar que ocupa ese aspecto analizado dentro de la totalidad del texto’.”¹⁰⁵

¹⁰³ En el marco teórico se indican los límites abiertos de la interpretación. Al respecto, Umberto Eco señala lo siguiente: “Las obras literarias nos invitan a la libertad de interpretación, porque nos ponen un discurso con niveles de lectura múltiples y nos sitúan frente a la ambigüedad del lenguaje [...]. Pero para avanzar en este juego, según el cual cada generación lee las obras literarias de una manera distinta, hay que basarse en un profundo respeto hacia lo que yo he llamado en otra parte la intención del texto.” (Eco, U. “Sobre algunas funciones de la literatura” en *Crónica Dominical*, 2 de septiembre del 2001, p. 3.

¹⁰⁴ Por ello es pertinente, pues esta palabra viene del acusativo latino de *pertinens*, participio activo de *pertinere* (“referirse a, pertenecer”), que a su vez procede de *per* y *tenere*: “tener a través de”.

¹⁰⁵ Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM-IFL, 1989, p. 46.

Aunque se enfoca en un solo asunto, persigue cierta integración: va de lo particular a lo general eslabonando las justas correspondencias entre los elementos y la estructura, además, ello abre la posibilidad de no disociar el fondo de la forma, sino de conjuntarlos, pues al análisis (separación) sigue la síntesis (reunión) y a ésta, la interpretación (explicación) del texto.¹⁰⁶

Con este método se analiza lo estrictamente literario, pero no sólo lo inmanente al texto, sino que se contextualiza para su mejor comprensión.¹⁰⁷ También se enriquece con la inclusión de un enfoque filosófico que servirá para precisar la visión que la obra manifiesta sobre determinados temas cuyo carácter así lo hace necesario. Su extensión permite un análisis equilibrado y sencillo que satisface las expectativas que los poemas generan, pues su parte central está dedicada al estudio de la constitución y función de aspectos retóricos que le dan ser a una determinada *puesta de manifiesto* del lenguaje.

Todo lo cual hace posible una nueva valoración del texto, que es lo más importante. Una nueva lectura que se provee de las anteriores y observa el material poético con una mirada distinta. En suma, este método proporciona las herramientas y el procedimiento que permitirán realizar esa nueva lectura del texto.

4.2 Los elementos del método de análisis

Ya se ha señalado que el propósito del análisis es la búsqueda de los rasgos específicos de la obra poética. En este trabajo –de tipo retórico y enfoque filosófico, de corte ecléctico y tradicional– se pretende sustentar una lectura distinta con base en el estudio de las imágenes presentes en los textos. La hipótesis respecto a los poemas atiende a cuestiones retóricas (las formas antitéticas, metonímicas y metafóricas) y filosóficas.

¹⁰⁶ No obstante que suele advertirse no adelantar juicios interpretativos, lo cierto es que los lectores de una obra literaria comienzan a interpretar al mismo tiempo que van leyendo, pues la lectura misma es un hecho en que las personas inteligen además de sentir, no se es impávido ante el hecho estético verbal a menos que se tengan una sensibilidad y una inteligencia disminuidas. Lo importante es señalar que el análisis, la síntesis y la interpretación no son actos consecutivos sino simultáneos.

¹⁰⁷ Este método no se funda en las teorías estructuralistas, aunque les debe, pues éstas consideran al "texto en sí mismo", pero, con el argumento de querer escapar de los análisis subjetivos e impresionistas, a veces caen en el extremo de negar tanto la presencia del autor en el texto como la participación del lector a la hora de interpretar y actualizar la obra.

La revisión de los textos consiste en tres momentos: la lectura, la contextualización y la exploración minuciosa, ésta es la que propiamente debe llamarse análisis, pues busca la correspondencia entre la expresión y el contenido mediante la revisión interna del texto mismo. Los dos primeros, en contraste, corresponden a una actividad que se supone previa al análisis.

El primer momento corresponde a la *lectura atenta del texto*. Lo cual significa que se realizará una revista minuciosa de la obra, incluso habrán de buscarse todas las palabras o expresiones de la lengua cuyo sentido se desconozca o no sea claro en cuanto al sentido literal del mismo. Esta labor tendrá por fin hacer un reconocimiento del material que se analizará, observando las partes y la totalidad. "Sólo quien sabe leer bien una obra está en condiciones [...] de interpretarla con acierto"¹⁰⁸, puesto que hay en ella significados determinados y significados latentes, además de la ambigüedad polivalente que hace henchirse al texto poético de sentido.

A continuación *se ubica el texto* en relación al espacio, el tiempo, la autoría y la poética que le correspondan. Es decir, cuándo se produjo, dónde, quién lo escribió y su circunstancia, además, a qué principios de creación obedece. Se indicarán los hechos más relevantes en cuanto a la vida y la obra del escritor; se señalarán los principales acontecimientos históricos

–políticos, sociales, artísticos, científicos, filosóficos y literarios– que ocurrieron en la época y el lugar en que se produjo la obra, y que enmarcan la producción del texto por analizar. No es sino el contexto que rodea la producción y recepción del texto.

Todo ello es extraliterario, pero ayuda a la claridad, pues tales condiciones determinan al texto, ya sea en cuanto a la visión expresada en él o en cuanto a las formas con que se manifiesta: puntos de vista, concepciones, reflexiones, presencias. Aunque también es claro que *ello no constituye el análisis* del texto, sino lo circundante.

De manera general, diremos que el análisis formal de las imágenes de un poema comporta dos grupos distintos de operaciones: la forma de las figuras particulares y las unidades superiores en que se combinan estas figuras; es decir, cómo funcionan en el poema

¹⁰⁸ Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4a edición, Madrid, Gredos, 1972, p. 14.

o, mejor dicho, cómo funciona el poema, la gran imagen que el poema es. Así, el análisis de los poemas habrá de seguir tales cauces: la construcción de las imágenes particulares y la estructuración mayor que conforman éstas.

Sin embargo, antes de dar paso en alguna dirección será necesario indicar los pasos del procedimiento de análisis y, posteriormente, explicar en qué consiste cada uno:

Primera etapa:

1. División del texto en partes:
título, estrofas, versos
2. Determinación del asunto y del motivo de que traten las partes
3. Revisión de los aspectos lingüísticos que sean pertinentes:
niveles sintáctico y semántico
4. Localización de referentes:
fuentes y alusiones
5. Reconocimiento de las formas particulares que predominan en el texto:
tipo de imágenes y sus peculiaridades
6. Establecimiento de la idea central del texto y del tema
7. Identificación del “mundo” expresado en el texto:
actitud, punto de vista y vivencialidad
8. Reconocimiento del vehículo formal del texto:
expresión general e intención

Segunda etapa:

9. Búsqueda de señales que indiquen los procesos de construcción
desarrollo y estructuración
10. Establecimiento de las correspondencias entre el contenido y la forma
niveles y unidad del texto

11. Se interpreta el sentido del texto y se valora
12. Se señalan las conclusiones del trabajo analítico, sintético e interpretativo

4.3 El procedimiento

El primer paso consistirá en la *división del texto en partes* que conserven cierta unidad. Esto no quiere decir que se “escindirá” la obra, sino que se trazarán unas líneas, por decirlo así, imaginarias que nos ayuden a distinguir las partes de que se compone la misma. En cuanto a los poemas, dichas partes podrán coincidir o no con algún verso, alguna estrofa o, incluso, abarcar más de una estrofa. Es importante señalar que el título –si lo hay– forma parte del texto, es su *entrada*.

En tal momento se fijará “el número y el orden de las partes, sus límites estructurales y el contenido de cada una de ellas”¹⁰⁹, o sea, se delimitarán las partes que componen el texto literario y su funcionamiento, relacionando siempre los aspectos del contenido con el tipo de discurso, para observar la adecuación entre el fondo y la forma. Así se advertirán el posible planteamiento (la idea), la orientación (el enfoque) y el tono¹¹⁰ (el matiz emotivo que se desprende de los hechos en la expresión).

El siguiente paso será *determinar el asunto y el motivo de que traten tales partes*, esto es, precisar de qué se habla fijando las características semánticas del texto poético. Dado que la poesía carece estrictamente de argumentos¹¹¹, se denomina *asunto* a aquello sobre lo que trata el texto, que se halla fijo, ligado a determinadas representaciones y que comprende un espacio y un tiempo. Por otra parte, se llama *motivo* a la unidad que aparece de manera

¹⁰⁹ Bello Vázquez, Félix. *El comentario de textos literarios*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 24.

¹¹⁰ El término *tono* pertenece propiamente al ámbito musical, empero la poesía tiene su ritmo, su armonía, su melodía, su cadencia. Se llama tono a la mayor o menor elevación de un sonido, es la altura musical, el matiz, el color, la energía, la tensión presentes en lo que se expresa. Puede ser solemne, alegre, irónico, patético, etc. Kayser cita las palabras con que W. P. Ker señala en *Form and Style* la función del tono en la poesía: “The tune of verse is part of the meaning of the poem” (Kayser, W. *Op cit.*, p.338).

¹¹¹ No obstante, es pertinente señalar que la poesía épica y la poesía dramática –hechas en verso– si desarrollan argumentos. Además de que muchos poemas líricos “cuentan” historias diversas sobre aventuras, amores y otros asuntos. Aunque en la poesía lírica la base argumental sea escasa y redundante no desaparece del todo, así lo señala José Ma. Díez Borque en *Comentario de textos literarios*. 5a edición, Madrid, Playor, 1980, p. 41. Para él el *argumento* es una selección intencional de acciones, con mayor o menor base en la realidad, según las necesidades y la capacidad del autor. Esta tendencia a “contar” historias es retomada por

reiterada, es una situación típica, pero no permanece fija de una manera; además adquiere un significado más profundo por esa misma repetición, está lleno de una *fuerza motriz*, por ello se llama *motivo*, pues viene de *movere*.

El tercer paso consistirá en *la revisión de los aspectos lingüísticos* procedentes de los distintos niveles (fonético-fonológico, morfológico, sintáctico y semántico)¹¹² que sean pertinentes, es decir, aquellos que apoyen nuestra hipótesis de trabajo o que se relacionen directamente con los objetivos o con el tema del trabajo. Esto quiere decir que se examinará la obra parte por parte para: 1) comprobar el estado del texto, 2) buscar datos y/o 3) verificar alguna información respecto a los distintos niveles estructurales de la lengua: fonológico, morfológico, sintáctico y semántico.¹¹³ Sobre dicha revisión señala Kayser que: "En la obra poética, el mundo [...] evocado por las palabras sólo existe dentro del lenguaje [...]. Todo el contenido que se expresa está en la forma".¹¹⁴ Díez Borque amplía esta aseveración al señalar que: "El *análisis formal* trata aspectos lingüísticos que, con su aparición y repetición, caracterizan al texto literario"¹¹⁵ Ambos enfatizan la importancia tanto de las "desviaciones" de la norma como de las formas usuales.

Hay que advertir, por tanto, *cómo se dice lo que se dice*, precisar de que manera se formaliza el contenido, determinar los elementos significativos y pertinentes de cada nivel, contrastar su funcionamiento, uso y disposición para reconocer sus peculiaridades. Así, llegaremos a lo que podemos llamar *rasgos estilísticos* (formas lingüísticas predominantes). Al respecto Kayser señala los siguientes campos de observación: la sonoridad, el estrato de la palabra, el orden de las palabras, las figuras retóricas, las formas sintácticas y las unidades superiores de la expresión lingüística. Se trata de una reelaboración de la teoría estructuralista de los niveles de la lengua.

algunos poetas durante el siglo XX, quienes han sido calificados de prosaicos por no decantar sus versos en formas más elaboradas, sin embargo, esta calidad no les resta su ser poético, sencillamente los distingue.

¹¹² Por ejemplo, advertir qué elementos fonológicos resaltan el ritmo, la melodiosidad, el tono del texto; qué tipo de vocabulario se manifiesta en el mismo, si hay expresiones típicas, cultismos, arcaísmos, neologismos, etc; o ¿qué me dice el tipo de construcciones oracionales?

¹¹³ Es importante recalcar que sólo se revisarán los elementos de estos niveles cuando sea lo pertinente. Además, dado que la intención del análisis se ciñe a las imágenes (presentes en el plano semántico), las cuestiones que no tengan una relación evidente con ellas no serán contempladas (tanto por los objetivos y como por la extensión de este trabajo).

¹¹⁴ Kayser, W. *Op cit.*, p. 386.

¹¹⁵ Díez Borque, José Ma. *Op cit.*, p. 57.

La revisión de los niveles *fonético-fonológico* (que implica la exploración de la entonación, la dicción, el acento, las reiteraciones, figuras como las onomatopeyas y las aliteraciones, el esquema métrico-rítmico, la rima y otras peculiaridades como la ortografía de las letras), *morfológico* (relativo a las características del léxico como la sensorialidad, la concreción, la emotividad, la intelectividad del vocabulario, las presencia de neologismos, arcaísmos, derivaciones, composiciones, juegos etimológicos, etc.), *sintáctico* (a la que atañen aspectos como el orden y función de las palabras en la composición de enunciados, el tipo de oraciones, el uso de los verbos, las categorías gramaticales dominantes y su empleo, etc.) y *semántico* (la polisemia, los campos semánticos, la sinonimia, las connotaciones, las alusiones, las sugerencias) se realiza de manera conjunta e involucra en mayor o menor medida el estudio de los recursos cuya presencia y función determinan la expresividad y elaboración del texto literario; sin embargo, el entrelazamiento de lo poético y lo lingüístico va más allá de la revisión de la sintaxis y de las categorías gramaticales, pues el poema evoca una realidad más profunda que la mera objetivación concreta de lo comunicativo.

El cuarto paso será *la localización de referentes*, esto es, determinar qué tipo de *fuentes* tuvo el texto: ¿vivencias internas o una aproximación a la realidad externa?, ¿alguna fantasía o el testimonio de vidas ajenas? También aquí se indicarán las *alusiones* sobre algún aspecto de carácter histórico, ideológico, artístico, filosófico, científico, geográfico, económico, etc. Todo lo cual tendrá por fin conocer el mundo vital del autor.

Un *referente* es un lazo entre el significante y el significado (el concepto), es el hilo de Ariadna entre el signo y la realidad, el contexto, la situación. Un referente es la designación con que el lenguaje se refiere a un objeto u hecho. Tanto las fuentes como las alusiones son tipos particulares de esta referencialidad.

La *fente* es el origen de los asuntos y motivos tratados, tiene que ver con la formación del escritor, con sus lecturas y vivencias, con sus intenciones y planteamientos. Pueden ser internas y personales o externas y sociales, históricas o imaginarias. Lo mismo sucede con las *alusiones*, éstas son expresiones que “ocultan” una información cultural, la codifican de un modo determinado que la sugiere, aunque no la muestra ni la hace evidente.

Después se llevará a cabo *el reconocimiento de las formas particulares que predominan en el texto*, especialmente, el tipo de imágenes y sus peculiaridades. En el caso

de este análisis, es en este paso cuando se revisarán las imágenes de los poemas, de qué tipo, son cómo están formadas y cómo funcionan en relación con el todo de los textos. También se señalarán los aspectos sentimentales o intelectuales que prevalecen en los mismos, así como las expresiones intensificadoras (como pueden ser la elipsis, la reticencia, la ironía, la suspensión, etc.), economizadoras (como la concretización de lo abstracto y viceversa) y de otros tipos que las conforman.

Como sexto paso se realizará el *establecimiento de la idea central y del tema del texto*. Es decir, se tratará de fijar la cuestión que vertebra la construcción poética y qué idea sustenta ésta. Dicha tarea consistirá en advertir y comprobar el contenido de los textos. Wolfgang Kayser llama *unidad de sentido* al centro del que depende la obra, en torno al cual gira todo en ella; esto es, la idea que preocupa al escritor y que él ha manifestado como una "reocupación".

La *idea* es la síntesis del contenido espiritual sobre la que gravitan el asunto, los motivos y, si lo hay, el argumento. En cambio, el *tema* es la idea sumaria de los elementos de la obra –será la llave o punto de referencia de la posterior interpretación–, la síntesis de lo que el artista *ha visto* y manifiesta.

El séptimo paso atenderá a la *identificación del "mundo" expresado en el texto* (la actitud, el punto de vista, la vivencialidad). Esto quiere decir que se advertirá y determinará a qué órdenes de existencia pertenece lo manifestado por el poeta: vivencias¹¹⁶ personales, hechos sociales, ámbito puramente estético, reino de la ficción y la fantasía, etc.

Sobre esto, Kayser recuerda las *maneras de ver* señaladas por Thomas Wolfflin y los *tipos de concepción del mundo* que concibe Wilhelm Dilthey. Sin embargo, advierte las dificultades e incertidumbres al respecto. Para Díez Borque es importante no perder de vista los elementos del contenido que reflejan la *presencia* del autor en el texto, con lo cual también coincide Raúl Castagnino.

Es necesario puntualizar que el autor *crea* o manifiesta una visión del mundo, única e irrepetible aunque haya otras que se le parezcan. En ella se reúnen el contexto de la obra y la obra misma, se cabalga entre lo immanente al texto y lo extraliterario, por ello será fundamental, antes de afirmar algo, hallar pruebas de alguna correspondencia, es decir, que

¹¹⁶ Cfr. Castagnino, Raúl H. *Op. cit.*, pp. 168-175.

se ponderarán todos los elementos del texto para comprobarla.

La *actitud* nace de la correspondencia entre la expresión y su forma (su estructura), el *punto de vista* es la participación y el modo de una voz, la del *Yo lírico* que se identifica generalmente con el poeta que escribe puesto que quien enuncia el texto no es un ser de ficción.¹¹⁷ Ambos tienen que ver con la subjetividad particular desde la cual se sitúa la voz del poema. Sobre la vivencialidad, Castagnino cita a Dilthey:

El punto de partida de la creación literaria es siempre la experiencia de la vida, como vivencia personal o como comprensión de la de otros seres, presentes o pasados, y de los acontecimientos en que estos seres cooperan. Cada uno de los infinitos estados de vida por los que pasa el creador puede calificarse como "vivencia" en un sentido psicológico; pero sólo aquellos momentos de su existencia que le revelan un rasgo de la vida, guardan una relación¹¹⁸

De este modo, una idea, un sentimiento, un encuentro o un desencuentro, una búsqueda, un acontecimiento o una persona imprimen en el ánimo el germen de aquello que se desarrollará en el poema (o en la obra literaria en general). En este sentido, la obra literaria es biográfica (escritura de la vida), aunque no sea autobiográfica.

A continuación se realizará el *reconocimiento del vehículo formal del texto*, lo cual implica percibir e identificar el aspecto del texto en su totalidad, posteriormente se discernirá la figura (imagen) del mismo¹¹⁹ con base en sus características. Aquí se articulan los elementos parciales para observar la estructura completa y desentrañar, así, otros elementos como la intención, la adecuación, la estructuración del discurso (la apertura, el desarrollo y el cierre de cada poema). También se recapitulará aquí sobre el género del texto literario, el tono del discurso y los lazos entre fondo y forma

Habremos llegado entonces de los aspectos particulares a los aspectos generales o más amplios y complicados. A partir de este momento nos hallaremos en una segunda etapa, que

¹¹⁷ Aunque por lo regular el autor manifiesta su ser en el *yo lírico* del poema, hay quienes consideran que la voz del poema puede ser "creada" expresamente para lograr un efecto o armonizar con lo que se "cuenta". Cfr. Beristáin, Helena. *Op cit.*, pp. 48-54.

¹¹⁸ Castagnino, Raúl H. *Op cit.*, p. 171.

¹¹⁹ Castagnino señala que el vehículo formal puede ser una observación directa, una introspección, una reminiscencia, una imitación, una glosa, una paráfrasis o una reelaboración. No obstante, puede haber otros más: la parábola, la ironía, la alegoría, el mito, etc.

consistirá en la *búsqueda de señales que indiquen los procesos de construcción*, es decir, se revisará cómo se procedió para desarrollar una u otra forma: a partir de la *inspiración*¹²⁰, un plan trazado, la elección de un enfoque y un tono, la selección de determinadas figuras, un tipo de estructura, una imitación, etcétera. Esa exploración consistirá en revisar las correspondencias entre expresiones, versos o estrofas, según fuere el caso.

Los *procesos de construcción* se refieren a los pasos, al camino que se siguió en la elaboración del poema. El seguimiento de los mismos se hará cuando sea pertinente y verificable en el texto mismo. Hay escritores que antes de redactar su obra componen un esquema general o boceto en el cual indican la disposición de las partes, sus elementos, etc., esto es con un *plan* previo. Otros proceden de diversas formas, a veces muy cercanas al azar.

El *enfoque* no es sino un punto de vista desde el cual se observa un tema, un asunto. En este aspecto tiene gran importancia la formación ideológica y psicológica del autor, pero no es tan complicado advertirlo en el texto, ya sea por la elección y el tratamiento de los temas, el desarrollo de los asuntos, la reiteración de motivos, las preocupaciones y presencias (o ausencias) en sus obras.

La *estructura* es la organización de los elementos que da forma a un todo. El término procede de la lingüística, quien a su vez lo tomó de la antropología. Cada autor "elige" sus elementos, su forma de proceder para juntarlos en una obra, el poeta es un tejedor, una crisálida que trama un lenguaje para darle forma a sus ideas o sentimientos, a lo que vive o de lo que es testigo.

En este paso se revisará la *estructuración*, esto es, la disposición y distribución de los elementos (rasgos formales que contienen y *dicen* algo) que caracterizan a la obra. Para Kayser es fundamental el estudio de las *estructuras externa* (tipo de estrofas, versos, ritmo, etc.) e *interna* (aquello que *dirige* o *solicita* el poema como propio para su armonía y equilibrio), así como el funcionamiento de los aspectos técnicos (título, entrada, el tipo de

¹²⁰ El término causa escozor entre muchos críticos y teóricos de la literatura. Sin embargo, considero que es un elemento presente en el proceso creativo, acompaña a los instrumentos intelectivos. Sin imaginación no hay razón. La inspiración depende de circunstancias ambientales y psicológicas que permiten al poeta la introspección anímica propicia para que las imágenes y las palabras fluyan. Después la razón hilvana y transfigura esa intuición casi onírica y cierra la constitución del poema. (Jr. Sicilia, Javier. "La experiencia poética" en *La Jornada Semanal*, 352, 2 de diciembre del 2001, p. 10.

voz lírica denotada por los pronombres, el uso del lenguaje y las figuras retóricas).

El siguiente paso consistirá en el *establecimiento de las correspondencias entre el contenido y la forma*. Se inteligirá si determinados contenidos exigen determinadas formas y cómo son. La búsqueda de correspondencias ya es el primer paso de la síntesis.

En la obra literaria “cada componente de un nivel estructural está vinculado a los otros del mismo nivel y a los del superior e inferior”¹²¹ Lo que ocurre en un estrato afecta a los otros, pues no es posible dividir la obra textual en sentido y formas, además ésta está construida como la unidad de contenido (“¿qué?”) que se expresa mediante una forma (“¿cómo?”) en un movimiento indisoluble. De esta aparición de los estratos brota una sustancia que podemos denominar *proceso lírico*.

Al final, con base en dichas correspondencias de estructura y expresión, se realizará la *interpretación* del poema en cuestión. Se echará mano de todos los instrumentos que contribuyan a aclarar las zonas “oscuras” de los textos. El poema no “quiere decir” esto o aquello, simplemente *dice* (incluso aunque el autor *pretenda* manifestar el significado de su obra, pues su obra ya *lo significa*). Hay que respetar, entonces, la *intención del texto* más que las intenciones de los intérpretes.

Pero ¿qué es la interpretación? Para Kayser –a quien consideramos con toda la nobleza que expresa su obra– el proceso de interpretación no es un paso final del análisis, sino los pasos mismos desde el inicio del análisis. Cada paso implica una mayor comprensión, interpretar es iluminar, aclarar, bien mirar, re-conocer, penetrar en el texto.

Para Mario Valdés, la interpretación consiste en dos operaciones, la *comprensión* y la *explicación* del texto, de su encuentro nace la actitud crítica. Interpretar un texto es responder a la intencionalidad que manifiesta para uno.¹²² Ello sin caer en una subjetividad ni en una objetividad extremas, pues la literatura es un producto humano empapado de valores diversos que incluyen tanto lo estético y lo artístico, lo moral como lo social. La interpretación debe ser un ejercicio de reflexión continua.

El intérprete debe percibir la apertura del texto a las divergentes formas de verlo, pues el texto mismo es una *posibilidad* que el lector complementa o actualiza según su formación

¹²¹ Díez Borque, José Ma. *Op cit.*, pp. 56-67.

¹²² Valdés, Mario. “De la interpretación” en Angenot, Marc. *Op cit.*, p. 318.

y expectativas, según su circunstancia y estado de ánimo. Así pues, su interpretación no será nunca absoluta ni definitiva. Debe buscar, no oscurecer el texto, asomarse a las ventanas de su transparencia, relatar la epifanía que es la obra de arte.

Al término *se señalan las conclusiones del trabajo analítico y sintético*, se resume el trabajo y se explican los alcances y los límites, los aciertos y los tropiezos. Se hace una reflexión sobre la interpretación misma, la síntesis y el análisis. De este modo será posible explicar una nueva lectura del texto, por demás nunca agotado en una sola y misma lectura, sino abierto al tiempo y las nuevas miradas.

5. ANÁLISIS DE CINCO TEXTOS DE *POEMAS HUMANOS*

César Vallejo escribió un gran número de poemas en París desde 1923 hasta poco antes de su muerte en abril de 1938. Nunca publicó, en vida, esos textos; los cuales aparecieron en un legajo que contenía quince poemas encabezados por números romanos (los cuales conforman *España, aparta de mí este cáliz*), y otros noventa sin título y desordenados, todos escritos a máquina y corregidos a mano.

Ambas fueron publicados conjuntamente en París al siguiente año de la muerte del poeta (1939) por Raúl Porras Barrenechea y la viuda de Vallejo, Georgette Philipart, con el título de *Poemas humanos*. El camino que siguieron los textos después de esa publicación caótica y con múltiples erratas fue igual de azaroso: desde el orden de los textos y la inclusión o exclusión de los distintos poemas hasta el título y la pertenencia o no de los mismos a una colección u otra.

Ante las numerosas dudas sobre las versiones finales, las correcciones de los textos y el proyecto que Vallejo tendría en mente, son laberínticas las vías que siguieron los editores de su obra póstuma. Juan Larrea, Georgette Philippart, André Coyné, Américo Ferrari y otros más han discutido el asunto de manera acalorada; no obstante, las palabras han dado frutos: numerosas antologías, ediciones críticas, estudios, compilaciones de la obra completa del poeta peruano y, en suma, un conocimiento más amplio de la misma.

El siguiente análisis escapa de discusiones y prefiere encaminarse a los poemas, específicamente a cinco textos de lo que actualmente se conoce como *Poemas humanos*, ya sin la inclusión de los quince textos de *España, aparta de mí este cáliz*. La edición que se sigue en este trabajo es la de Américo Ferrari, publicada conjuntamente por instituciones de cultura europeas y americanas (entre ellas el Fondo de Cultura Económica, Conaculta, la UNAM, la UNESCO y el Instituto Nacional de Cultura del Perú) en la colección Archivos.

Los textos por analizar son “Considerando en frío, imparcialmente...”, “Me viene, hay días, una gana ubérrima...”, “Traspié entre dos estrellas”, “Un hombre pasa con un pan al hombro” y “Los nueve monstruos”, ello bajo la intuición de que conforman una imagen que permea todo el libro: la del hombre que vemos frente, la del prójimo; misma que se pretende vislumbrar.

Considerando en frío imparcialmente...

| | | |
|--|--|--------------|
| Primera parte: <i>El hombre es un animal triste, enfermo, de instantes; pertenece a dos reinos distintos: el natural y el social</i> | Considerando en frío, imparcialmente, que el hombre es triste, tose y, sin embargo, se complace en su pecho colorado; que lo único que hace es componerse de días; que es lóbrego mamífero y se peina... | 1 5 |
| Segunda parte: <i>El hombre se forja en el trabajo, se define por su temporalidad y posee conciencia de sí mismo, de su colectividad y de su hambre</i> | Considerando que el hombre procede suavemente del trabajo y repercute en jefe, suena subordinado: que el diagrama del tiempo es constante diorama en sus medallas y, a medio abrir, sus ojos estudiaron, desde lejanos tiempos, su fórmula fámélica de masa... | 10 |
| Tercera parte: <i>El hombre piensa, siente y, al borde de la enajenación, actúa de modos diversos</i> | Comprendiendo sin esfuerzo que el hombre se queda, a veces, pensando, como queriendo llorar, y, sujeto a tenderse como objeto, se hace buen carpintero, suda, mata y luego canta, almuerza, se abotona... | 15 20 |
| Cuarta parte: <i>El hombre es un animal sufriente</i> | Considerando también que el hombre es en verdad un animal y, no obstante, al voltear, me da con tristeza en la cabeza... | |
| Quinta parte: <i>es un ser escatológico, contradictorio y fugaz</i> | Examinando, en fin, Sus encontradas piezas, su retrete, Su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo... | 25 |
| Sexta parte: <i>Tiene sentimientos encontrados</i> | Comprendiendo que él sabe que le quiero, que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente... | |
| Séptima parte: <i>Existe más allá de sus credenciales</i> | Considerando sus documentos generales y mirando con lentes aquel certificado que prueba que nació muy pequeñito... le hago una seña, viene, | 30 |
| Octava parte: <i>El hombre es digno de un abrazo amoroso</i> | y le doy un abrazo, emocionado. ¡Qué más da! Emocionado... Emocionado... | 35 |

5.1 *Un oscuro animal*. Análisis de “Considerando en frío, imparcialmente...”

Si uno se pregunta qué es el hombre hallará un cúmulo de respuestas tal que dudará por dónde empezar a contestarse y tal vez abandone dicha empresa. También es posible que elija una entre tantas certezas, pero ésta siempre llevará en sí la sospecha de parecer incompleta. Pero ¿qué ocurre cuando es un hombre de poesía quien se interroga sobre el ser mismo de su ser: sobre sí y sus semejantes? Comienza por la experiencia vital más que por la teoría sobre la vida, por su existencia antes que por su esencia.

En “Considerando en frío, imparcialmente...” asistimos a esa medi(t)ación poética, al *no-saber* de César Vallejo, que se encuentra en el mundo con otros como él, con otros distintos a él y se pregunta por ellos. El cuerpo del poema está constituido por ocho miembros que corresponden al número de estrofas, cuyas fronteras limitan con el silencio reticente en que acaba cada una de las partes para que la siguiente sea una afirmación nueva, otra forma del silencio, la palabra. Cada parte atañe a una distinta afirmación y comprende los versos que después de cada una se indican:

- 1a. El hombre es un animal triste (vv. 1-6).
- 2a. Se forja en el trabajo, es un ser temporal y consciente de sí mismo (vv. 7-14).
- 3a. El hombre piensa, siente y actúa diversamente (vv. 15-20).
- 4a. El hombre es un animal que sufre (vv. 21-23).
- 5a. Contradicción, corporalidad, fugacidad es el hombre (vv. 24-26).
- 6a. Querido, odiado, ignorado es el hombre (vv. 27-29).
- 7a. Más que papel, registro de vida: el hombre (vv. 30-32).
- 8a. Es digno de afecto, de un abrazo amoroso (vv. 33-36).

¿Qué mueve las palabras a articular este poema?, ¿cuál es el motivo que da sentido al mismo?, el hombre. Cada afirmación muestra una cara del asunto, hay varios planteamientos; por lo pronto, se advierte un tono de tierna ironía¹²³, una solemnidad plena de emociones, una reflexión melancólica en torno al hombre, el pequeño hombre sufriente.

¹²³ El término puede parecer contradictorio, de hecho lo es, pero se aplica al tono del poema, es una especie de risa amarga.

¿Dónde están esos motivos, esos planteamientos, ese tono? En las palabras, en los versos, en la forma de las frases. El *hombre* aparece y reaparece como un atavismo verbal, es la idea que vertebra el texto; cada estrofa es una afirmación de vida sobre la vida, pues cada una expone un rasgo humano.

El tono de ironía está presente en la forma general del discurso (la mofa de los textos de orden jurídico), en el uso de figuras literarias antitéticas (antítesis, contradicciones...) y en el patetismo de ciertas expresiones (el hombre “es lóbrego mamífero y se peina”). También la cadencia de la expresión se sostiene por el empleo característico de infinitivos y gerundios (considerando, examinando, “componerse de días”) en que la solemnidad que deviene en emoción; es decir, la cadencia musical es lograda por el uso de determinadas voces y por la exacta colocación de las mismas en el texto. El tono corresponde, pues, a las intenciones vistas hasta este momento en el poema: la burla en el contenido y la forma.

Dice la primera estrofa que *el hombre es un animal triste*, de esta afirmación parte el poema, es el punto de arranque desde el cual se expandirá la construcción verbal:

| | |
|---|---|
| Considerando en frío, imparcialmente, | 1 |
| que el hombre es triste, tose y, sin embargo, | |
| se complace en su pecho colorado; | |
| que lo único que hace es componerse | |
| de días; | 5 |
| que es lóbrego mamífero y se peina... | |

Ese hombre es un animal enfermo, sin embargo, está “tristemente contento de poder contarle, sin otro atavío que el deseo de no morir, de no ceder [...]. Un vivir que no es vivir, ni desvivirse, sino sobrevivir, animalmente.”¹²⁴ La sintaxis inicial del poema (una oración subordinada adverbial) indica una circunstancia: la del hombre, su espacio y su tiempo. En tanto, el léxico hace presentes la corporalidad (“se complace en su *pecho* colorado”) y la fragilidad humana (“que lo único que hace es componerse de días”).

Aparece aquí la primer imagen metonímica: el hombre “se complace en su **pecho colorado**”. Se trata de la colocación del efecto por la causa, del síntoma por la enfermedad, ¿cuál es ésta?: la tuberculosis, el bacilo de Koch ha invadido la página. El *pecho* aparece en

¹²⁴ Zamora Vicente, Alonso. “Considerando en frío, imparcialmente...” en Flores, Ángel (dir.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo II, Nueva York, Las Americas Publishing, 1971, p. 259.

vez de los pulmones y lo *colorado* en el sitio de la sangre. Esta metonimia es peculiar porque está compuesta por un término más bien coloquial, *colorado*, en vez del uso de fórmulas como “sangriento”, “sanguinolento” o “que se desangra”. Lo cual es signo de la búsqueda vallejiana de un lenguaje absoluto, de un lenguaje que incluya todas las formas y registros.

Aquí aparece la apertura de sentido, la polivalencia o ambigüedad propia del uso poético del lenguaje, pues el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* dice en la sexta acepción de *colorado*: “fig. Aplicase a lo que se funda en alguna apariencia de razón o de justicia”. ¿Qué otra razón de regodeo que estar vivo –*componerse de días*– a pesar del sufrimiento? Un sufrimiento que en la obra de Vallejo viene de una raíz ulterior.

En este abrir su pecho, el poeta usa un cultismo para la adjetivación: el hombre “es *lóbrego* mamífero y se peina”, tal expresión se antepone a la coloquialidad anterior, se constituye como una intelectualización de la imagen. *Lóbrego* es “triste” y es “oscuro”; asimismo, la animalidad es contrapuesta a la siguiente parte del verso: peinarse es un signo humano. El hombre es, entonces, un triste animal oscuro porque jamás ha abandonado el reino que lo vio nacer, sólo es una criatura más entre los seres vivos de este mundo.

Continúa el poema con sus *considerandos*... de orden jurídico, como si se tratara del fallo de un juez¹²⁵ sobre la condición humana:

| | |
|--|----|
| <i>Considerando</i> | 7 |
| que el hombre procede suavemente del trabajo y repercute en jefe, suena subordinado. | |
| que el diagrama del tiempo es constante diorama en sus medallas y, a medio abrir, sus ojos estudiaron, desde lejanos tiempos, su fórmula fámelica de masa... | 10 |
| | 14 |

La primer imagen en esta estrofa tiene su fuente en la idea marxista sobre el hombre: éste se forja en el trabajo cuando ama lo que hace y se refleja en lo que crea. El trabajo es la expresión, por excelencia, de la vida humana, es un *hacer* –*hacer era ποιειν* entre los

¹²⁵ Cfr. Álvarez, Miriam. *Tipos de escrito III: Epistolar, administrativo y jurídico*. Madrid, Arco Libro, 1997. La autora señala que los textos jurídicos poseen, entre otros rasgos, construcciones en gerundio, infinitivos, participios y locuciones prepositivas y adverbiales. Puede tratarse de demandas, órdenes, argumentaciones de solicitud, resoluciones o fallos de un juez.

griegos, en este sentido, el poeta es un *hacelator*— que dota de ser al hombre. Así pues, “el hombre procede suavemente del trabajo”, expresión alusiva a una forma de ver el mundo.

Luego, ese hombre, inmerso en dicha actividad creadora —y socioeconómica, porque el hombre también es un ser con vida material— “repercuta en jefe, suena subordinado”. En esta imagen antitética se contraponen *jefe* y *subordinado*, pero el asunto no termina ahí. Vallejo realiza un juego etimológico interesante: El sentido de *repercutir* presenta tres opciones: “cambiar de dirección”, “causar un efecto” y “reverberar o hacer eco”. Es decir, el juego creativo abre las palabras hacia la pluralidad, enriquece un decir aparentemente monosémico. Así, tenemos la correspondencia entre dos pares de términos:

repercuta-----suena
jefe-----subordinado

La antítesis es completa, se trata de una yuxtaposición semántica y formal. Hay quien llega a ser jefe y quien se subordina, Vallejo hace referencia a la lucha de clases, pero no a la pura idea como tal sino al hecho real: unos mandan y otros obedecen, éste hace vibrar su voz de mando y aquél acata la orden. Decir que el hombre explota al hombre no es sino otra forma de decir que el hombre es el lobo del hombre.

Enseguida aparece una geometría del transcurrir humano:

[Considerando] que el *diagrama del tiempo*
es constante *diorama en sus medallas*

Hay aquí una concepción del hombre como *temporalidad*, ese dibujo de sus días representa la dualidad de los hechos en su vida. El “diagrama del tiempo” es la calenda del día y la noche, la semana y el mes, el año y el lustro —el *diorama*, la proyección de sus dos distintas caras—, que conforman el acontecer de la vida humana, verbalizada por *sus medallas*, esto es, la metonimia que muestra sus méritos y actos destacados durante la vida, en lugar de mostrar ésta misma.

Nuevamente, el poeta hace empleo de dos cultismos (*diagrama* y *diorama*) con los que intelectualiza su expresión. Se trata de una imagen compuesta, pues posee dos términos semejantes sintáctica y fonológicamente: el *diagrama del tiempo* y el *diorama en sus*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

medallas; además, es interesante observar que –por vez primera en el poema–, para hablar de hechos como el tiempo y la vida, se recurre a objetos plásticos y concretos que, si bien no son puramente abstracciones, participan de un aspecto psíquico: el hombre concibió el tiempo para medir su vida, de algún modo construyó un orden que, a su vez, lo constituye como ser finito.

La siguiente imagen comienza con una metáfora muerta o catacresis: “Y, a medio abrir, sus ojos estudiaron, / desde lejanos tiempos, / su fórmula famélica de masa...” El hombre atisba apenas, en su reflexión sobre sí mismo, aquello que él es. No obstante, la metonimia final revive la expresión, aunque la imagen ha sido intelectualizada: esa *fórmula famélica de masa* es el hombre hambriento, la composición genérica que hermana a la tribu, el hombre es menesterosidad, tiene hambre quizás no sólo de pan...

Hay correspondencia, pues, entre las dos primeras estrofas: el hombre es un animal triste que se forja a sí mismo en el trabajo, en el contacto con los otros, en el devenir del día y la noche; un ser que se mira sí mismo y se sabe hambriento. La forma de la expresión recurre a la anteposición de términos biológicos y culturales, al uso de metonimias y la intelectualización de las frases para extraerlas del decir común. Además el tono de irónica ternura es constante. Se va notando un proyecto escritural que reúne intuición y pensamiento.

Pero el poema sigue, revisa otras aristas del hombre:

| | |
|---|------------------------------|
| Comprendiendo sin esfuerzo que el hombre se queda, a veces, <i>pensando</i> , como queriendo <i>llorar</i> y, <i>sujeto</i> a tenderse como <i>objeto</i> , se hace <i>buen carpintero</i> , suda, <i>mata</i> y luego canta, almuerza. se abotona.... | 15 20 |
|---|------------------------------|

Ese hombre piensa y siente, es reflexión y sensibilidad. El ser humano es razón y sentimiento; es sujeto y objeto de los otros; es un buen carpintero o mata; es canto, hambre y convención social... pero se halla expuesto a la intemperie de nuestro tiempo, propenso a la enajenación, a la deshumanización, a volverse objeto y, por tanto, a quedar inerte en vida, pues la enajenación suprime la potencialidad del ser humano; ser *objeto* es encontrarse despojado de sí mismo. En consecuencia, el hombre actúa, crea... incluso mata... o canta,

come, se abotona la camisa, es decir, entra en el mundo de las necesidades y las convenciones, con el alma alegre, pero expuesto a la enajenación de ese mundo “civilizado” que puede restringir su naturaleza.

En cuanto a la forma, hay tres anteposiciones: entre un gerundio (“pensando”) y un infinitivo (“llorar”), entre dos sustantivos (sujeto y objeto), y entre una frase adjetiva (buen carpintero) y un verbo en presente (mata):

pensando-----llorar
 sujeto-----objeto
 buen carpintero-----mata

La primer oposición se refiere al uso de la razón (el pensamiento) frente a un aspecto emocional (el llanto). El gerundio y el infinitivo indican el paso del hombre de un estado a otro: “se queda [...] pensando, / como queriendo llorar”; así, la meditación lo lleva al quebrantamiento, no es sino la angustia, la reflexión sobre el dolor. El movimiento de la mente al espíritu.

La segunda oposición (sujeto-objeto) expresa el concepto de la **enajenación**: la pérdida del sujeto, de la persona como tal. Se trata de un juego con la ambigüedad del primer término: *sujeto* puede significar “individuo”, “persona” e incluso “prójimo”; pero también puede poseer el sentido de “atado”, “oprimido” o “sometido”; es decir, el sujeto es la persona oprimida, la persona obligada a ser *objeto*, esto es, el individuo vuelto una simple cosa, *cosificado*.

¿De qué manera luchar contra esa enajenación? Actuando, haciendo, haciéndose hombre en el trabajo, manifestando el ser de uno como “buen carpintero”(símbolo de Jesús), sudando; esto es, no permaneciendo inmóviles. Al saberse expuesto a la intemperie (a la enajenación o pérdida de su ser) el hombre *se construye en la jornada* del carpintero, ese hombre que transforma la madera y suda el pan de cada día: su ir haciéndose en el contacto con la naturaleza a través de la madera (materia) y en el empleo de su capacidad para darle otra forma, una en que él pueda verse reflejado.

También puede vencer la enajenación –la deshumanización– cuando reconoce *todo* lo que está dentro de sí (o puede perderse en ella si no lo hace, si no se *reconoce*), incluyendo el mal que *está* en uno, el mal que uno mismo puede *hacer*; aceptando que matar –terrible

acción— también es un acto humano.¹²⁶ Ese mal en el hombre es una parte *suya*, esa donde ocurre una alteración (alteridad) en él: porque el ser humano que mata no deja por ello de ser *humano*, su otredad lo ha exaltado, lo ha alterado, pero la inhumanidad es, valga la paradoja, parte de este hombre que recurre a la muerte de sus semejantes.

Este hombre que mata, aunque haya de acabar con algo en sí mismo (con algo de su propia humanidad: el otro, este otro que se habrá vuelto una parte “ausente” que marcará su vida de hombre), se arrancará al otro, o del otro, pero no de su radical alteridad; se deshará del prójimo, mas no de su propia extrañeza. Por eso quien mata, consciente de este hecho, sabe que este acto *es terrible*, aunque pueda a veces ser tristemente necesario.

Aquí es importante resaltar la visión que tuvo Vallejo de los hechos bélicos durante la Guerra Civil en España, seguramente vería los cadáveres: los pilotos mutilados, los niños heridos bajo el bombardeo, las madres en llantos incontenibles; en suma, las atrocidades de que es capaz el hombre lleno de ambiciones e ira, lleno del mal propio. Vallejo ya llevaba puesta desde el Perú la muerte, una pena cósmica por la muerte de sus prójimos.

No obstante, el mal del hombre encuentra redención: el hombre mismo encuentra otros caminos más allá de la enajenación de quien destruye o mata por un odio que no le pertenece, un odio que no es intrínseco a su ser; puede ser el “buen carpintero”, el constructor, el creador. La expresión “buen carpintero” parece referirse tan sólo a un oficio más, pero adquiere el grado de símbolo cuando se advierte el trasfondo de las lecturas bíblicas del propio Vallejo: se trata de Jesús¹²⁷, el hombre amoroso, la luz del alma humana, el camino hacia el otro.

El siguiente verso dice “y luego [el hombre] canta, almuerza, se abotona...”, muestra que la vida sigue en las canciones, en los alimentos terrestres, en el vestirse contra la intemperie diaria de este mundo a veces tan frío. Viene después un silencio que indica que la actividad humana prosigue: el hombre canta, almuerza, se abotona, sigue su vida, marcha al trabajo, suda en la carpintería, regresa cansado, mata a su casera... La interrupción de las

¹²⁶ Sobre esta idea vuelve el poeta en “Me viene, hay días, una gana ubérrima...”, especialmente en el verso 41: “[Quiero] ayudarle a matar al matador –cosa terrible–”. No se trata de matar por matar, pues.

¹²⁷ (Jr. Marcos 6:2-3 donde dice: “¿De dónde sacó este hombre todo esto? ¿Cómo pudo conseguir tanta sabiduría? ¿De dónde sacó el poder para hacer los milagros que hace? *Es sólo el carpintero*. Su mamá es María y sus hermanos son Santiago, José, Judas y Simón. Sus hermanas viven entre nosotros.” (Las cursivas son mías).

palabras indica la continuidad de un discurso de lo no dicho, lo supuesto, lo obvio, lo infinito, lo que cada día se reitera y no es necesario escribir.

Las enumeraciones sobre el hombre se apresuran a partir de los vv. 21-24 del poema, se reduce la extensión de las estrofas, pero su carácter sigue siendo el mismo, la idea central sigue siendo la del hombre en su animalidad sufriente considerado desde un punto de vista que poetiza la inteligencia e intelectualiza la poesía. Con un tono de irónica ternura se sigue haciendo el recuento de los rostros del hombre, de su ser aquí y ahora:

| | |
|---|----|
| Considerando también | 21 |
| que el hombre es en verdad un animal | |
| y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza... | 23 |

Vuelve el poema a la idea central, como si advirtiera que no olvidemos lo que nos trajo aquí, sin embargo, una vez más se antepone la parte sensible del hombre a su animalidad: el hombre es un tristísimo animal. Aquí, la imagen se resuelve en una sinécdoque de lo concreto por lo abstracto: “que el hombre es en verdad un animal / y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza”, como si la fuerza de lo real que es el sufrimiento golpeará contundentemente el alma, como si fuera más tangible lo que se siente en ella.

Dar con la tristeza en la cabeza de otro es hacer que ese otro ponga mientes en uno, el poeta piensa en el hombre, cavila en el dolor del otro, lo único que de veras se debe tomar en serio. La imagen metonímica es doble: la tristeza adquiere cuerpo (la fuerza del golpe sucede al sentimiento), y golpea la cabeza (es decir, incide, metafóricamente, en el pensamiento). Se enuncia el continente por el contenido, la parte del cuerpo por lo que en ella se produce, por ello esta imagen se encuentra en los límites entre la metonimia y la sinécdoque, pues junto a la idea de sucesión también se indica la de inclusión.

“Examinando, en fin...”, continúa la composición poética, enseguida el poeta mostrará otra faz muy interesante de ese animal triste:

| | |
|---|----|
| sus encontradas piezas, su retrete, | 25 |
| su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo... | 26 |

En estos versos aparece el signo de la contradicción que conforma al hombre, el decir un día lo que al siguiente se contradirá, actuar en contra del ideal de ayer; eso es el hombre,

un devenir de ideas, actos y emociones, un ser de piezas encontradas, un ser fragmentado: alma y cuerpo, animal y social, inteligencia y sentimiento, quietud y movimiento, grito y silencio.

Luego aparece la escatología (esa parte natural del hombre, que tiene que ver con las secreciones de su cuerpo, especialmente las excrecencias de la defecación) y, ya que el hombre es *todo lo que produce*, es posible afirmar que el hombre se refleja también en el hecho de la defecación, que deja huellas de su ser en el retrete; en suma, que el hombre es su excremento.¹²⁸ Tal decir aparece mediante el empleo de una metonimia: el dispositivo por la utilidad o función (el retrete por el hombre), que el hombre *es* también sus instrumentos.

En este sentido, el de sus contradicciones psicológicas y espirituales (naturales y propias de un ser en constante transformación, en el desarrollo de su madurez, su criterio, etc.) y el de su evacuar deshechos que no necesita, se realiza una imagen muy compleja: hay términos de dos órdenes humanos: el alma y el cuerpo, la psique y la fisis. Pero el ser humano no pierde su unidad, simplemente Vallejo lo representa por sus partes (desde la más pequeña), sus actos o sus creaciones.

De este modo, también la otredad aparece: el hombre es *dos*, la tesis y la antítesis de sí mismo. El hombre es todos los otros que aparecen en esas contradicciones, es un devenir, un “ir hacia” sí mismo, a través de la experiencia de los otros; por otra parte, el hombre no niega que el retrete es parte de su vida fisiológica, de su animalidad triste.

También se observa esa desesperación que lo desdibuja, esa angustia que le quita ser, el hacer final de su terrible estar aquí (en-el-mundo) y ahora. El poema resuena fuertemente de ese dolor que viene “desde más abajo”¹²⁹ y que se sufre solamente, como si en el origen mismo de la creación algo de dolor hubiese, ese dolor también es el que se encuentra en sus postrimerías, esto es, en su muerte, donde el “día atroz” es la vida, llena de golpes tan fuertes... La imagen es contundentemente: el hombre es un ser precario.

Mas el hombre sigue, dice el poeta, y “sabe que le quiero, / que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...” Por segunda vez - esta con mayor fuerza- hay un cambio en la voz lírica (el poema se había desarrollado en tercera persona: él, el hombre), ahora el

¹²⁸ La afirmación puede parecer fuerte, así como podría resultar cómico el verso; sin embargo, debe recordarse que varios poemas de Vallejo presentan situaciones escatológicas similares.

¹²⁹ Así afirma en el poema en prosa “Voy a hablar de la esperanza”.

poeta entra en relación directa con el otro, aquél de quien habla, su semejante, su prójimo. Ahora es él, ese triste animal oscuro, quien *sabe* lo que el poeta siente. Es un hombre más concreto pero aún sin nombre ni individualidad.¹³⁰

La imagen es un oximoron, odiar con afecto parecería una contradicción y lo es, pues se contraponen el verbo y su complemento: odiar-con afecto, pero colinda la expresión con la paradoja. Al mismo tiempo, la triada de términos: “él sabe que le quiero”, “le odio con afecto” y “me es, en suma, indiferente” se suceden y se contradicen el posterior con el anterior y desembocan en ese gran mar que es el absurdo.

Luego viene el papeleo de la burocracia y el registro civil:

| | |
|--|----|
| Considerando sus documentos generales | 30 |
| y mirando con lentes aquel certificado | |
| que prueba que nació muy pequeñito... | 32 |

Otra vez la metonimia: los documentos generales y el certificado son una expresión más del siglo de la papeleta y los números de credenciales, la época de escribir todo lo que es uno en papeles, como si éstos fueran más válidos que el testimonio de uno mismo sobre su propia existencia; pero no se está mirando con lentes ese papel solamente sino ese documento de palabras que es el hombre, la catacresis reaparece: mirar es comprender. Vallejo ironiza acremente contra ese “convertir” al hombre en un objeto impersonal, sin ningún volumen de existencia como tal. El poeta se ríe en la cara del burócrata de pensamiento ‘cuadrículado’: “aquel certificado / que prueba que nació muy pequeñito”, la expresión es una especie de hipérbole que prueba la ineptitud de un sistema basado en puros papeles.

Al fin viene el encuentro entre el poeta y su semejante, entre la voz que “habla” y aquél de quien se afirma. A ese hombre, oscuro animal:

| | |
|--|----|
| le hago una seña, | 33 |
| viene, | |
| y le doy un abrazo, emocionado. | 35 |
| ¡Qué más da! Emocionado... Emocionado... | 36 |

¹³⁰ A diferencia de los nombres en *España, aparta de mí este cáltz.*

Llama al hombre, éste se aproxima, aquél lo abraza, con los sentimientos a flor de piel y vencido, el solemne juez del hombre ha sido derrotado por sus propios sentimientos de simpatía hacia tan triste animal. Es la imagen de un *encuentro*, de una aproximación en que se atisba lo que se tiene en común y se comparte la vida, después la exclamación cede al emotivo silencio de tal instante. Este triste animal, con todas sus cualidades (hermosas unas, terribles otras), es un ser dignísimo de afecto, de amor fraterno.

En torno a este animal humano ha girado el poema, por él tuene lugar la paradoja de vivir muriendo y de morir viviendo, la paradoja en que conviven el trabajo y el asesinato, el lugar del uno y del otro, del prójimo, ese hermano a veces tan distante.

La forma general del texto, esa ironía del documento final de un proceso, ha sido construida bajo la luz de las metonimias que concretan, que dan vida; y bajo la sombra de las anteposiciones que expresan con gran acierto esa realidad contradictoria tan compleja que es el hombre: esa pregunta que deviene, a lo largo de la vida, en respuesta. La visión vallejiana es pesimista, sí, pero de un pesimismo que nunca se rinde ni cae en derrotismos, sino al contrario: es una tristeza en pie de lucha.

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...

| | | |
|---|--|----|
| Primera parte: (Introducción) <i>Un querer fértil hacia todos</i> | Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, de querer, de besar al cariño en sus dos rostros, y me viene de lejos un querer demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza, | 1 |
| Segunda parte: (Enumeración de desarrollo) <i>Cómo quiero amar a todos los otros que son puro menester</i> | al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito, a la que llora por el que lloraba. al rey del vino, al esclavo del agua, al que ocultóse en su ira, al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma. | 5 |
| | Y quiero, por lo tanto, acomodarle al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado; su luz, al grande; su grandeza, al chico. Quiero planchar directamente un pañuelo al que no puede llorar y, cuando estoy triste o me duele la dicha, remendar a los niños y a los genios. | 10 |
| | Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo y me urge estar sentado a la diestra del zurdo, y responder al mudo, tratando de serle útil en lo que puedo y también quiero muchísimo lavarle al cojo el pie, Y ayudarle a dormir al tuerto próximo. | 20 |
| Tercera parte: (confesión) <i>Cuál es origen, de dónde me viene este viejo querer</i> | ¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial, interhumano y parroquial, provector! Me viene a pelo, desde el cimiento, desde la ingle pública, y, viniendo de lejos, da ganas de besarle la bufanda al cantor, y al que sufre, besarle en su sartén, al sordo, en su rumor crancano, impávido; al que me da lo que olvidé en mi seno, en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros. | 25 |
| | | 30 |
| Cuarta parte: (cierre de la declaración) <i>Henchido el pecho por tanto querer querría ayudar a todo, incluso a lo terrible</i> | Quiero, para terminar, cuando estoy al borde celebre de la violencia o lleno de pecho el corazón, querría ayudar a reír al que sonrie, ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca, cuidar a los enfermos enfadándolos, comprarle al vendedor, ayudarle al matar al matador --cosa terrible-- y quisiera yo ser bueno conmigo en todo. | 35 |
| | | 40 |

5.2 Lleno de pecho el corazón. Análisis de “Me viene, hay días, una gana ubérrima...”

Al final de una historia, Sonia y Raskólnikov:

Querían hablar, mas esto no fue posible, tenían llenos de lágrimas los ojos. Los dos estaban pálidos y flacos; pero en sus rostros lánguidos y enfermos aún resplandecía la aurora de un futuro reavivado, un total renacer a la vida nueva. El amor los había salvado: el corazón de uno contenía fuentes inagotables de vida para el corazón del otro.¹³¹

Así termina un libro –*Crimen y castigo* de Fedor Dostoievski– y comienza la resurrección de un hombre, que ha matado, hacia otra historia. Es semejante a la declaración que hace César Vallejo de su querer a los hombres en el poema “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...” Es una epifanía abierta hacia la fraternidad con cualquier ser humano, no importa que haya matado, no importa que el pájaro del odio anide en su alma, pues nadie es de una sola pieza. De hecho, esa forma pronominal de usar un verbo que no es transitivo por naturaleza (“Me viene”) indica la ausencia de toda injerencia de la voluntad racional, como si un intrínseco sentimiento por el otro nos invadiera inexplicablemente.

¿Dónde nace una poesía así? Viene, misteriosamente, del mismo sitio del que proceden el caos original y la vida primigenia. Es un sentir que se manifiesta, más que en cualquier otro elemento, en las palabras; su forma es búsqueda y encuentro, hallazgo final de *lo otro*. Sustancia que alimenta la boca del espíritu, pan del alma. Se escribe casi solo: el chorro de tinta fluye y toma cuerpo. Las palabras se han dispuesto de manera única e irreplicable, como cada ser humano. La poesía es, así, lo más parecido a la vida.

Aunque pueda considerarse que el poema está formado por cinco estrofas, éstas se enlazan estrechamente en un *continuum* que fluye como un solo cuerpo. El poeta inicia declarando que le viene un querer prolijo (vv. 1-4), luego señala cómo quiere ayudar a tantos seres que son puro menester (vv. 5-23), en la tercera parte revira sus palabras hacia el origen de su sentir (vv. 24-33) y, finalmente, termina con el alma henchida, dispuesto (“querría”, dice) a completar el impulso de los otros (vv. 34-43), incluso a ayudar al que mata.

¹³¹ Dostoievski, Fedor. *Crimen y castigo*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1982, p. 539.

Nombrado por sus primeras palabras, el poema da cuenta de un fértil y abundante querer, de una gana política, en su más alto y pristino sentido. Aunque no dado por el poeta, el título es una declaración de sentimientos, la confesión de un credo: acto de una fe distinta.

Así, se cumple una declaración de fe afectiva hacia lo que uno puede y quiere hacer por los otros, incluso por aquellos que odian y matan.¹³² El tono confesional del poema y el enfoque menos intelectual que en otros poemas (éste, en cambio, se ve pleno de entusiasmo por una vida de compasión, en el sentido de *acompañar* el sentir del otro) se manifiestan abiertamente en tres elementos presentes en el mismo: el sentido del discurso, el tipo de verbos y el uso especial que se les da, y la adjetivación insólita.

La expresión conforma un solo fluir de palabras: creer en lo que se puede –y se quiere– hacer por los que lo necesitan: esta idea articula el poema, se trata de un amor fértil hacia el prójimo, árbol que da frutos para todos. De esa fuerza brota el decir, un decir en plenitud lo que se siente sin saber de dónde viene. ¿Pero en realidad no se sabe de dónde? Si se recuerda la forma de conocimiento que guía a Vallejo, debe reconocerse una fuente de saber paradójica: su *no-saber* existencial; éste, aunque lleno de incertidumbre, representa una forma intuitiva de acceder a verdades inmediatas. Así, no importa saber de dónde le viene ese sentir porque, en el fondo, se sabe bien de dónde le viene: de la piel adentro, de la tierra adentro más adentro.

La primera estrofa de “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...” dice:

| | |
|--|---|
| Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, | 1 |
| de querer, de besar al cariño en sus dos rostros, | |
| y me viene de lejos un querer | |
| demonstrativo, otro querer amar, de grado o fuerza, | |
| al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito, | 5 |
| a la que llora por el que lloraba, | |
| a rey del vino, al esclavo del agua, | |
| al que ocultóse en su ira, | |
| al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma. | 9 |

Los primeros dos versos forman una estructura bien definida sintácticamente; sin

¹³² La actitud de Vallejo respecto a este asunto presenta una consonancia muy próxima a la manifestada por Jesús en los evangelios, específicamente en Mateo 5: 38 o en Lucas 6: 27, cuando habla del amor a los enemigos. En el segundo dice: “Si ustedes aman solamente a quienes los aman a ustedes, ¿qué hacen de extraordinario? Hasta los pecadores se portan así” (L.c. 6: 32).

embargo, ésta se coordina estrechamente con la siguiente, que inicia de modo paralelo: “ y me viene...”; esta segunda estructura es una larga enumeración conformada por varias oraciones subordinadas, y acaba al final de la estrofa, haciendo perdedizas las fronteras. Es decir, la cohesión es muy fuerte, lo que constata el largo aliento de la expresión, como si se desbordarse en un solo fluir¹³³:

| | |
|---|---|
| Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, | 1 |
| de querer, de besar al cariño en sus dos rostros, | 2 |

Ya se ha comentado el uso que se realiza con el verbo “venir”, originalmente intransitivo e indicador de que algo o alguien ha de aparecer, llegar a quien habla. El pronombre personal cambia el carácter funcional del verbo, necesita ahora de un complemento directo (¿qué *me viene*?: una “gana ubérrima, política / de querer [...]”). El pronombre subjetiva la frase, la expresión significa “me brota un sentimiento”, “me nace amar”, se comprende entonces que el querer aparece en uno, dentro de uno, no de fuera, sino en la persona; también que ese querer no es volitivo, sino emotivo; que mueve al ser.

Luego una circunstancia casi impersonal: “hay días”, la imprecisión de la frase es índice del azar, de lo aleatorio del hecho, podríamos ordenar el verso así: “Hay días [en que] me viene una gana [...] de querer”, pero el poeta prefirió otra combinación más acorde con la trémula confesión. Después viene –paradójicamente– el deseo de querer, *la gana*, una fórmula coloquial que se contrasta y equilibra con el superlativo culto *ubérrimo*, signo de lo abundante, pero esa gana no sólo es calificada una vez, también es *política*, es decir, de orden ciudadano. Esta adjetivación insólita reúne dos palabras esdrújulas que recalcan una intención rítmica: una regularidad dentro de la irregularidad del verso libre.

¹³³ Me parece muy importante señalar que la poesía vallejiana presenta una “contradicción” prosódica: aparece en sus versos lo que el poeta Tomás Segovia llama sinalefa “mental”, es decir, la fusión de sílabas contiguas saltando la barrera no sólo de la separación entre dos palabras, sino la de puntuaciones, ya sea débil (como una coma) o fuerte (como un punto y coma). En este caso, la puntuación separa significados, pero no detiene el movimiento rítmico. Tomás Navarro Tomás llamó la atención sobre este hecho (claro que antes que Segovia) y lo nombró “sinalefa violenta”. Lo curioso es que el lector podría hallar – por lo menos – dos formas de leer en voz alta este y otros poemas de Vallejo: uno pausado que respete la puntuación y enfaticé el tono confesional, y otro más bien sonoro, fuerte y con cierta velocidad que denote la emoción desbordante, trémula, sincera. Claro que ello es tema de otra investigación, que se encauzaría por la rítmica y la teoría de la recepción

Lo importante, aquí, es enfatizar que la poesía de César Vallejo no carece de ritmo ni de musicalidad, sino que posee una estructura disonante¹³⁴ –no cacofónica– indicada por el uso de ciertas palabras y su colocación. La presencia de palabras derivadas o fonéticamente parecidas es un recurso voluntario.

Pero retornemos al poema, la gana de querer es el deseo de amar y “besar al cariño en sus dos rostros”. En esta imagen aparecen una metáfora del verbo y una personificación o prosopopeya: se besa al cariño, el cariño posee un rostro, cualidad únicamente de seres animados, especialmente de los humanos. Pero se habla aquí de “dos rostros”, ¿a qué se refiere el poeta? Entra aquí la ambigüedad: pueden ser la felicidad y la tristeza, o simplemente dos lados distintos de una misma realidad.

Una conjunción copulativa coordina la continuación del poema:

| | |
|--|---|
| y me viene de lejos un querer | 3 |
| demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza, | |
| al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito, | 5 |
| a la que llora por el que lloraba, | |
| a rey del vino, al esclavo del agua, | |
| al que ocultóse en su tra, | |
| al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma. | 9 |

Añade ahora de dónde le viene ese querer: de lejos, ese “lejos” significa “desde antes”; no señala la distancia, sino la antigüedad, que es también profundidad: “me viene de muy adentro, desde que era un niño” pareciera decir Vallejo, refiriéndose quizá al tiempo en que hubiera querido no ver las tristezas funerales de algún cortejo hacia el campo santo; también puede referirse a su profundo sentir existencial.

Ese querer es “demostrativo”, extroversión; también es un querer de otro modo, amar más que anhelar, “de grado o fuerza”, esto es, de agrado u obligadamente, pero no parece referirse el poeta al sentido negativo de la obligación sino al deber hacia los otros. A fuerza de querer finalmente se llegará a la acción, lo que Vallejo pretendía. Pero ¿a quién se ama? Vallejo los nombra uno a uno, el poema adquiere en este momento velocidad por la enumeración, la expresión se complica por la subordinación siguiente.

¹³⁴ La libertad formal, el uso expresivo del silencio, las modificaciones de tono, el valor del timbre como principio rector y la disonancia son elementos estructurales en que la música contemporánea y la poesía de

“Al que me odia” quiero amar, manifiesta el poeta; acto fundamental y fundacional de una mirada distinta al que no sólo es distinto a uno mismo, sino contrario en sus sentimientos; una mirada que *acepta la diferencia*. Este hecho es piedra de toque para nuestra “civilización”, pues el odio –pasto de guerra– es una terrible¹³⁵ fuerza al interior del hombre que levanta un muro entre él y los otros, lo que le resta *ser*.

Amar “al que rasga su papel”, sigue el texto; parece una imagen ambigua. ¿Qué rompe, qué cosa hace pedazos ese otro? El papel es más que una hoja y a la vez no es más que una hoja, catacresis que se renueva: este otro rompe la hilvanación armoniosa de su destino, el papel infame que juega en el ajedrez del universo; despedaza su conciencia al *rasgar* el cuaderno donde escribe con palabras más que palabras, un grito que desgarrar al silencio blanco, es el *doble* del poeta, espejo frente a espejo.

Amar “al muchachito”, el más pequeño hermano: aquí el diminutivo da cuenta, además del afecto, de una representación sinecdótica: uno por todos, el más frágil. Amar “a la que llora por el que lloraba”, esto es, a la mujer que aún se compadece de sus afligidos semejantes, pues todos necesitamos de todos: porque a veces somos los fuertes, el consuelo; otras, el débil, el menesteroso de la vida, de los otros: nuestro pan del alma.

En el sexto verso el verbo (conjugado en presente y copretérito) es a la vez una fórmula de derivación y una aliteración que hace retornar melodiosamente el sonido a su fuente de origen, hace más fluido el verso, un endecasílabo. Estamos, pues, ante una poesía que fluctúa entre el versolibrismo y los versos blancos. Sintácticamente, se trata de una subordinada a otra subordinada: “Y me viene de lejos un querer [...] a la que llora por el que lloraba”. La complicación es necesaria: el presente es una continuación de la costumbre del pasado, el sufrimiento sigue ahí, agazapado en la tiniebla, debajo de nosotros, esperando el momento para rumiarnos su oscura residencia.

Vallejo coinciden increíblemente. Claude Debussy, Arnold Schomberg, Alban Berg y Anton Webern figuran como un entorno atmosférico alrededor de la poesía de principios del siglo XX.

¹³⁵ Al calificar como *terrible* esta fuerza que altera al ser humano, no pretendo su negación ni su destrucción, pues, paradójicamente, es una manifestación de su *otredad* –en el sentido destructivo–, que se niega a sí misma. El mal está en el hombre pero *no es el hombre*, lo mismo ocurre con la violencia, ésta pueda habitar por momentos a las personas, pero no ser su raigambre profunda, sino una parte constituyente que debe re-conocerse. La ontología y la antropología buscan respuestas en las ciencias y en la ética al origen de estas fuerzas: la mísera realidad del mundo las rebasa.

La aparente transparencia de la frase “al rey del vino, al esclavo del agua” no es tal, ya que los significantes poéticos generan significados *plurales*. El monarca de los frutos escanciados de la vid puede ser Baco; sin embargo, aunque la referencialidad en Vallejo puede encontrarse en ocasiones muy cargada de contenidos culturales, también suele borrarse porque “el lenguaje gana todos sus poderes cuando intenta despojarse de sus referentes”¹³⁶, es decir, cuando se desprende de la univocidad semántica del lenguaje puramente referencial que ata las palabras a un solo sentido.

Tampoco se trata de aludir a un bebedor en general. El sentido de la frase debe analizarse relacionando ésta con la siguiente, “esclavo del agua”, que es su antítesis correspondiente: *rey-esclavo* y *vino-agua*, juego de opuestos. Vallejo simplemente expresa su querer a quienes son contrarios, al amo y al esclavo, al que manda en la taberna y al que sufre por agua, al sediento y al que bebe por simple placer: nuevamente se presentan la civilización y la naturaleza que conforman a los hombres.¹³⁷

Continúa con la idea de amar “al que ocultóse en su ira”, es decir, al que encubrió sus temores con la agresión y al hacerlo soterró también sus verdaderos sentimientos, por ello, eso otro también es puro menester de verdadera libertad para ser si mismo en su encuentro con los otros todos que son nuestra vida, nuestro rostro. Amar “al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma”; esto es, al que trabaja y es un ser orgánico que rezuma vida, al que se cruza en nuestro camino y sigue el propio o bien se queda a nuestro lado, al que “sacude” su realidad individual y concreta para confesar su historia a los oídos del otro, sentidos corporales de su alma.

De este modo, el otro se aproxima a compartir su ser conmigo, “sacude” su ser, se despoja de su lastre mundano y, al mismo tiempo, enriquece mi vida: soy un poco menos yo

¹³⁶ Bryce Echenique, Alfredo. “El arte genuino de Ribeyro”, prólogo a Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara, 1994, p. 14 Bryce Echenique compara, por la razón citada, la prosa cuentística de Ribeyro con la poesía de Vallejo.

¹³⁷ Aunque significara ir muy lejos en los límites de la interpretación, no deja de parecer interesante que detrás del rey del vino se hallara el exuberante Baco de los romanos, símbolo del placer libre, retomado en el medievo por el espíritu subversivo de los goliardos; y que el esclavo del agua fuera el monarca Tántalo –ladrón del néctar divino, la ambrosía, para dárselo a los hombres– castigado a sentir hambre y sed eternas por haber sacrificado a su propio hijo, Pélope, para ofrecerlo como alimento a los dioses. Desde entonces, cuando Tántalo intenta beber el agua ésta se retira de su boca. El interés por estas figuras se encuentra en la antítesis que representan: placidez y ansiedad, situación parecida a la que Vallejo vivió en medio de una religiosidad obcecada y la modernidad del progreso, ambos falsos ídolos para él.

y un poco más él; es decir, *soy más yo* gracias a la experiencia ajena, extraña a mí, pero muy próxima a mi ser; porque yo me llamo como tú: luz, piedra, aire; por lo tanto, afirma el poeta, “quiero, por lo tanto, acomodarle / al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado”, integrarlo al hombre colectivo que somos, a la vida prístina de una tribu que el tiempo ha dispersado, bifurcando sus caminos para que creciera y su alma fuera en verdad grande en su pequeñez corpórea, donde peinarse es signo de una construcción social y humana que participa de dos hechos: el cabello es parte biológica natural al hombre, peinarse es parte de la identidad con el artificio de un grupo que se identifica con los objetos que produce, en este caso, los peines y los peinados.

Cuando el poeta manifiesta su deseo de acomodar “su luz, al grande; su grandeza, al chico”; nuevamente se evidencia la estructura dual y antitética en el verso endecasílabo: luz-grande / grandeza-chico. La *luz* es “entendimiento”; *el grande* es “el poderoso, el hermano mayor, el jefe, el que tiene potestad” pero a veces carece de luz, es decir del *saber* al otro, de la *diferencia* que distingue caminos pero no destinos. También el poeta afirma que debe vislumbrarse la importancia que tiene el hermano menor, el débil, pues la vida pequeña es inmensa y puede regir los destinos –hasta una mariposa puede cambiar el rumbo de los vientos–; así, no es lo mismo ser grande que tener grandeza; es decir, Vallejo canta a los pobres, a los excluidos, a sus semejantes, al hermano más pequeño, esta es su visión humana influida tanto por el marxismo como por el cristianismo de los evangelios.

“Quiero planchar directamente / un pañuelo al que no puede llorar” continúa el poema. El acto es simple: el poeta mismo quiere hacer la tarea, sin palabras que intermedien: volver el verbo carne para tenderle un pañuelo (un puente) al que, misterio, ha perdido toda sensibilidad y se ha vuelto una fuerza funesta que se desintegra de sí y de los otros, darle un pañuelo tocado por manos humanas para que pueda, al fin, llorar, sentir, ser la oquedad que siempre fue, la plenitud que se busca a sí misma.

“Y cuando estoy triste o me duele la dicha [quiero] remendar a los niños y a los genios” prosigue Vallejo en su declaración de afecto. Metáfora y metamorfosis de un verbo anterior: “acomodar” se vuelve “remendar”. Remendar es zurcir lo que está roto, en este caso, lo que haya roto al interior de niños y genios. Normalmente se remiendan las prendas de vestir, pero en este caso se trata de personas: la expresión amplía su significado a

“enmendar” la vida, los huecos o agujeros de la existencia.

Aquí es necesario recordar que, en *The hollow men*, el norteamericano Thomas Stearn Eliot –contemporáneo de Vallejo– habla de los hombres huecos rellenos de aserrín, “contornos sin forma, sombras sin color”, hombres de ojos fijos rumbo a la muerte larga y vacía. Vallejo no nos presenta hombres huecos, sino niños y genios con alguna carencia que hay que arreglar. Por eso el oximoron “me duele la dicha” indica que es el tiempo justo para convertir las palabras en actos dirigidos hacia los otros.

En la tercera estrofa el ritmo disminuye un poco su velocidad debido a que los enunciados (ojo: no los versos) que la conforman especifican los hechos y son más largos, a diferencia de los de la anterior estrofa, en la cual hay una zeugma que suprime “quiero [...] acomodarle”. En cambio, en esta estrofa las explicaciones amplían las expresiones:

| | |
|--|----|
| Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo | 17 |
| y me urge estar sentado | |
| a la diestra del zurdo, y responder al mudo, | |
| tratando de serle útil en | 20 |
| lo que puedo y también quiero muchísimo | |
| lavarle al cojo el pie, | |
| Y ayudarle a dormir al tuerto próximo. | 23 |

La antitesis domina el panorama, pero esta vez se llena de ironía, por la contradicción semántica en que se entra. “Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo” afirma el poeta e introduce los términos opuestos y complementarios: bueno-malo, porque el hombre no es puro, no es de una sola pieza, se constituye por múltiples fuerzas en juego de equilibrio y desequilibrio constantes (el *ying* tiene su chispa de *yang* y viceversa), pareciera decir Vallejo: un poco de mal no hace daño, además, hay que reconocer las fuerzas en uno para que no resulten funestas.

“Y me urge estar sentado / a la diestra del zurdo”, continúa, donde “sentado” rima con “malo” del verso anterior, y “zurdo” hace lo propio con “mudo” del verso siguiente: “y responder al mudo, / tratando de serle útil en / lo que puedo”. Estar a la derecha del zurdo y responderle al mudo son actos que completan al ser: el zurdo tiene derecha y el mudo, lengua. Uno es el otro del otro, el interlocutor necesario para la comunión que es la palabra, la vida.

Mas el querer amar prosigue dando frutos y los infinitivos se tejen en largas perífrasis de verbos vivos: “y también quiero muchísimo / lavarle al cojo el pie”; el cojo, obviamente, no tiene pie, pero el querer del poeta le da uno en su imaginario humano, pues a Vallejo le importan tanto el cuerpo como el alma del hombre, si no es que considera que aquél es la manifestación material de ésta.

Otro que ha menester entre los hombres es ese ciclope amoroso, Vallejo quiere “ayudarle a dormir al tuerto próximo”, sitiado en este mundo, donde él es rey por tanto ciego. Estos prójimos, este cojo y este tuerto, representan el reencuentro de esa sustancia heterogénea que el azar dispersó, pero que es común a todos los hombres, incluso es común para los que han sido marginados por una discapacidad. Porque el hombre es paso y mirada, escritor diestro y voz cantante de su propio paso en la tierra.

Tal vez sea importante hacer un paréntesis y recurrir al decir de otro, el de un poeta español, José Ángel Valente, quien aduce: “Ese hombre, el semejante, el otro, el próximo o el prójimo, irrumpe en la poesía de Vallejo, en su singularidad, en su particularidad, haciendo reventar, con la súbita, lacerante aparición de lo infinitamente pequeño”¹³⁸ la voz de aquellos seres anónimos arrojados por la amnesia de la historia, ese polvo de los que alguna vez habrán amado y atado sus miradas, destino con destino. Palabras que vienen a cuenta debido a los versos señalados antes, en los cuales resalta el papel de esa otra humanidad que las diversas sociedades han hecho a un lado, los marginados de la vida.

“¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial, / interhumano y parroquial, provecto!” inicia la tercera parte del poema (correspondiente a la cuarta estrofa), una exclamación que invoca con su grito trémulo un sentimiento oceánico de pertenencia a los otros. Enunciación de un querer al mundo y hacer puentes y ventanas y escaleras que vinculen las presencias de los seres de ese mundo, inocente y cándido proyecto, utopía. Este querer viene de muy atrás, desde antes, de ahí el cultismo “provecto”, que significa “viejo”, pero también “algo que se ha preparado desde hace tiempo”. Este querer se da entre personas, por ello el neologismo “interhumano”, donde el mundo entero es la parroquia del adjetivo derivado.

“Me viene a pelo”, prosigue el texto, se trata de una expresión creada a semejanza de las locuciones propias del habla; ésta en particular se parece a “me queda como anillo al

dedo" y a "me cae al puro centavo", que revelan la presencia la oralidad de la lengua en el poema y, al mismo tiempo, la presencia de la poesía misma en las entrañas del habla.¹³⁹

Este querer del poeta le viene "desde el cimientó, desde la ingle pública", es decir, desde el alma hasta el cuerpo, de abajo hacia arriba. La imagen recurre a la metáfora nominal del "cimientó": la esencia; y a la insólita adjetivación de una parte íntima de la anatomía humana: "desde la ingle pública", esa referencia es un oximoron irónico: lo privado se vuelve asunto de todos; pero también refuerza qué tan íntimo e intrínseco es tal sentimiento de proximidad en el poeta. Ha llegado el "buen salvaje", ese que no teme nombrar su cuerpo y al nombrarlo le devuelve algo.

"Y, viniendo de tan lejos, da ganas de besarle / la bufanda al cantor": siendo tan antiguo este querer merece brindar los labios con afecto a la prenda humanizada con tan sólo pertenecer a un hombre, al cantor, al poeta mismo reflejado en otro, el vate iluminado por las palabras, el antiguo rapsoda del *épos* griego. Así, el querer anda, marcha y viene en persona, aunque las ganas deberían concordar en número con el verbo "dar", pero el poeta prefiere "da ganas". También "al que sufre, [dan ganas de] besarle en su sartén", esto es en su utensilio de cocina, como si los objetos fueran extensiones del ser humano, partes de su cuerpo (¿qué hay detrás del sartén?).¹⁴⁰ El significante oscurece la luz del significado, un término se superpone totalmente al otro, lo eclipsa.

Los objetos son partes del hombre, representan su ser social y civilizado ante la necesidad primaria de comer, y la necesidad ulterior de guisar sus alimentos. Así, lo que se besa no es en sí al objeto como tal sino como representación del hombre como ser creador, artífice de sí mismo, de su vida. *El hombre es un animal sofisticado*. Ama sus creaciones, se enamora de ellas porque en ellas hay un viso de su propia condición. Ante la producción en serie de la industria capitalista creciente, el hombre le otorga una especificidad a cada artefacto: lo vuelve casi una artesanía, le otorga un valor personal.

¹³⁸ Valente, José Ángel. "Vallejo o la proximidad" en Vallejo, César. *Obra poética*. 2a edición crítica de Américo Ferrari (coord.), México, ALLCA XX-FCE, 1996, p. XXV.

¹³⁹ Cfr. Pascual Buxó, José. *César Vallejo. Crítica y contracrítica*. México, UNAM, 1992, pp. 11-42.

¹⁴⁰ A veces da la impresión de que al darle vida a lo inanimado, al humanizar los instrumentos artificiales, Vallejo recurre al juego de los "tapaditos", es decir, a las imágenes en que se superpone del todo un elemento y eclipsa por completo al otro.

También le dan ganas de besar “al sordo, en su rumor craneano, impávido”. En la imagen Vallejo mezcla distintos ámbitos: agrega un par de adjetivos que enrarecen la expresión con su inusitada presencia. ¿A qué se puede llamar “rumor craneano e impávido”? La pluralidad de sentido reaparece: puede referirse al pensamiento sereno de quien se sabe lejos de todo miedo, en este caso es una sinestesia que le da sonido a las ideas como si fueran un tranquilo riachuelo. La imagen es también un oxímoron en que el pensamiento de un *sordo* es, paradójicamente, *sonoro*. A la vez es una metonimia muy próxima a la sinécdoque: se habla del continente por el contenido o, mejor, de la parte del cuerpo por la operación que en ella tiene lugar: el cráneo por el pensamiento, pues el sordo no habla pero sí piensa, su lenguaje es un murmullo en la cabeza, un “rumor craneano”.

También dan ganas de besar “al que me da lo que olvidé en mi seno / en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros”, expresión rica en muchos sentidos. El poeta ha olvidado algo dentro de sí, y “olvidar” posee aquí un excedente de significación que lo aproxima al sentido metafórico, casi alegórico o simbólico. El pecho representa al corazón, esto es, al espíritu. ¿Qué olvido? Algún saber vital que alguien, el otro, le da o le recuerda. Por eso besa su Dante, que bien puede ser una metonimia de *La Divina Comedia* (alegoría del viaje espiritual del hombre), un ejemplo del hombre antiguo, medieval, religioso, racional a su modo.

Y besa “su Chaplin”, metonimia del hombre sencillo y sincero que se entrega a Vallejo en actos de una humildad ejemplar para él. A este respecto, Vallejo señala en un artículo que “Chaplin se muestra allí [en la película *En pos del oro*] como un puro y supremo creador de nuevos y más humanos instintos políticos y sociales”.¹⁴¹ Esto es, que el tragicómico representa la protesta social y artística de un hombre terrenal moderno. De este modo se realiza también una antítesis entre el hombre espiritual representado por Dante, y el hombre terrenal encarnado (¿quien mejor?) por Charlot.

La última parte del poema retoma la enumeración de personas a las que el poeta quiere ayudar, pero esta vez reconoce la intensa emoción que embarga su ser:

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia

35

¹⁴¹ Vallejo, C. “La pasión de Charles Chaplin” en *Escritos sobre arte*. Bs. As., López Crespo, 1977, pp. 57-58.

o lleno de pecho el corazón, querría
 ayudar a reír al que sonríe,
 ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
 cuidar a los enfermos enfadándolos,
 ayudarle al matar al matador —cosa terrible—
 y quisiera yo ser bueno conmigo
 en todo.

40

El poeta se dirige a un público *in absentia* que, posteriormente, leerá su declaración de principios afectivos, de esta manera lo indica su expresión “para terminar”, como si arengara ante un concurrido auditorio. Luego manifiesta cómo es ese querer cuando se encuentra tan exaltado, al límite de la ya conocida violencia¹⁴² (que, por ello, califica como “célebre”, otro adjetivo esdrújulo, característico de su escritura) o “lleno de pecho el corazón”, hipálage de “el pecho lleno de corazón”, donde el corazón es la emoción hinchada que inflama el pecho, pero ahora es éste el que inflama a aquél, metonimia en que se invierten los términos mas no el sentido final, el corazón lleno de pecho es lo que contiene, la parte del cuerpo por el sentimiento manifestado en él: el querer.

Repentinamente, el verbo se conjuga en otro tiempo, “quiero” deviene en “querría”, un pospretérito que condiciona la realización del hecho al momento en que el poeta se exaltara, sólo en ese instante henchido por la emoción querría “ayudar a reír al que sonríe”, es decir, contribuir a provocar su alegría o a continuar la felicidad del que ya la tiene. De cualquier manera, el poeta se empeña por la constancia del sentir.

También querría “ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca”, aquí la expresión me parece poco lograda, es transparentemente inocente, incluso ingenua, la palabra malvado ya suena anacrónica incluso en el tiempo de Vallejo; mas su verso no pierde ritmo ni cohesión con el tono cándido de los buenos deseos del poeta. El pajarillo no hallará sitio en la nuca, ¿podrá ser símbolo de la conciencia? Los pajarillos son vuelo, son canto, un trinar de alas capaz de conmover al mal en un hombre (como Orfeo conmovió el infierno).

Querría, continua, “cuidar a los enfermos enfadándolos”, que también el enojo revive el ánimo. Aquí la imagen presenta un evidente juego de sonidos, las letras iniciales de las

¹⁴² Sería muy largo acudir a la exposición de argumentos sobre el origen de la violencia en el hombre. Muchos ya se han preguntado si ésta aparece al interior o al exterior del individuo. Es polémico el asunto: unos afirman que la violencia nace en la lucha por el poder y el dominio originándose en el seno de las

palabras finales del verso son las mismas: “enf-”, como si se tratara de una derivación, que toda enfermedad es un resquebrajamiento de la firmeza de la salud, y el enfado es una inconformidad del ánimo ante la fatalidad. En ambos casos aparece la fragilidad: de la salud y del ánimo, del cuerpo y del alma.

Querría “comprarle al vendedor”, acto natural y mundano, pero –he ahí lo importante– que implica una complementación entre uno y otro, el poeta como persona corriente y el intercambio que lo coloca frente a su semejante. Querría también “ayudarle a matar al matador –cosa terrible–”, continúa en el antepenúltimo verso. La derivación es evidente: matar > matador, acción y ejecutor. La acción se califica (“cosa terrible”), la persona no. Vallejo no juzga al asesino, sino su acto, pero en la exaltación ayudará al matarife.

Finalmente, el poeta se mira y se dice “y quisiera yo ser bueno conmigo / en todo” como si todo ese viaje a través del otro, desorbitación y radical alteridad, lo llevara a desembocar en él mismo, no como una circularidad solipsista en que el individuo sólo se ve a sí mismo, sino como una espiral de contemplación y autoconocimiento. Yo soy otros, otros soy yo. Por fin el niño que se quiebra en pájaros por la cólera y los hombres rotos se encuentran completos, en una fiesta del universo que los reúne: el corazón se llena de pecho, la vida se nutre en el encuentro con los otros.

Traspié entre dos estrellas

Primera parte:

*Descripción de gente
desgraciada toda ella
menester y pérdida*

¡Hay gentes tan desgraciadas que ni siquiera
tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,
baja, en pulgadas, la genial pesadumbre;
el modo, arriba;
no me busques, la muela del olvido,
parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír
claros azotes en sus paladares!

1

5

Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen
y suben por su muerte de hora en hora
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo.

10

Segunda parte:

*Lamentación por esa
gente*

¡Ay de tanto! ¡ay de tan poco! ¡ay de ellas!
¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con leites!
¡Ay en mi tórax, cuando compran trajes!
¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!

15

Tercera parte:

*Enumeración de cada ser
digno de amor*

¡Amadas sean las orejas Sánchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos!

¡Amado sea aquel que tiene chinchas,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!

20

25

¡Amado sea
el que tiene hambre o sed, pero no tiene
hambre con que saciar toda su sed,
ni sed con que saciar todas sus hambres!

30

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,
el que paga con lo que le falta,
el que duerme de espaldas,
el que ya no recuerda su niñez; amado sea
el calvo sin sombrero,
el justo sin espinas,
el ladrón sin rosas,
el que lleva reloj y ha visto a Dios,
el que tiene un honor y no fallece!

35

40

Cuarta parte:

*Lamentación final y
reconocimiento del
hombre*

¡Amado sea el niño, que cae y aún llora
y el hombre que ha caído y ya no llora!

¡Ay de tanto! ¡Ay de tan poco! ¡Ay de ellos!

45

5.3 *Hambre y sed de amor. Análisis de "Traspié entre dos estrellas"*

César Vallejo creía en la fuerte impresión que la raza, el medio y el momento marcaban en el carácter humano y también en las creaciones literarias.¹⁴³ El origen indígena de su sangre, su pertenencia a una familia profundamente religiosa, la silente atmósfera de piedra conventual, el ambiente tradicional provinciano y la vida que transcurre entre los deberes y la bohemia tienen que ver con las palabras escogidas, con el orden dado a las frases, con la actitud austera de la poesía e Vallejo.

El paisaje que el poeta contempló y vivió se adentró en su alma: la sierra con sus cimas y abismos, la costa morena de Trujillo y la capital limeña. El Perú que vivió Vallejo tenía, y tiene aún, todas las trazas de ser una piedra, una dura y grisácea piedra. París fue una enfermedad necesaria; España, una agonía. Así lo registró este escritor en su poesía. Sobre el peruano dice el poeta francés André Coyné:

Al tiempo que comprueba su "íntimo derrumbe", condenado como está a sobrevivirle, el sujeto recupera un lenguaje cuyo derrumbe fue paralelo al suyo [...]. En adelante, el poeta se valdrá de todos los escombros a su alcance, plegándolos a las obsesiones que él abriga, en la persecución enloquecedora de un ritmo que sancione la supremacía del discurso.¹⁴⁴

¿Dónde termina la vida y comienzan las ruinas? El poema "Traspié entre dos estrellas" es una respuesta irónica a ese "íntimo derrumbe" del cual no queda sino levantarse, trabajar. ¿Y cómo trabajar? También Vallejo se responde en este y otros poemas, aquí y allá hay semilla de su más íntimo decir: la vida es de todos, para todos, y todos son dignos de amor. El poema es casi todo él una sola y extensa enumeración, una liturgia civil aunque suene paradójico. Se compone de cuatro partes organizadas del siguiente modo:

1. Descripción de gente tan desgraciada (vv. 1- 10).

¹⁴³ Sigue en ello las ideas del historiador francés Hippolyte Taine en su *Filosofía del arte*. Actualmente se considera que las bases de la idea de "raza" son, biológicamente, absurdas e insostenibles; sin embargo, no lo eran en aquel momento.

¹⁴⁴ Coyné, André. *César Vallejo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 274.

2. Lamentación por ellas (vv. 11- 14)
3. Enumeración de esas gentes dignas de amor (vv. 15-42)
4. Lamentación final (vv. 43- 45)

El título nos muestra que el asunto se trata de un tropiezo entre dos astros, un trastabillar por una zancadilla del Destino o del Dios que aquí nos puso, pues eso simbolizan las estrellas: lo divino, el porvenir. Es la caída del hombre entre dos soles, reminiscencia de aquellas caídas que sufrió ese hombre llamado Jesús. ¿Por qué Vallejo intituló así al poema? ¿Qué relación hay entre el título y el tejido de los versos? ¿Es cierta la afirmación de que Vallejo es un poeta religioso, metafísico?

“¡Hay gentes tan desgraciadas que ni siquiera / tienen cuerpo [...]!”, exclama por principio el poeta y, en el grito, el lamento deviene en esa hipérbole que expresa tanto sin hacerlo de manera evidente. En esta imagen se manifiesta abruptamente un decir que se hará extensivo a todo el poema: cada persona, en toda su pequeñez, es menester de amor, menester de sí. Por ello, en el desarrollo, la sintaxis se complica con enunciaciones que señalan, nuevamente, una circunstancia, como si a Vallejo le importara no sólo el qué de la situación, sino también el cómo, la circunstancia humana:

¡Hay gentes tan desgraciadas que ni siquiera / tienen cuerpo{¡¡

La frase impersonal del “Hay gentes” es una generalización abstracta que pronto hallará sus cauces hacia una expresión específica y concreta. El poeta habla de personas “tan desgraciadas”, tanto que no tienen cuerpo. La hipérbole es negativa, por tanto, cae en la paradoja: *personas sin cuerpo*, pues el cuerpo es necesario para ser, para manifestarse en el mundo físico. Se anuncia también el tono hiperbólico, ingenuo, tocado por la ironía. Lo que se dice se manifiesta combinando y contrastando lo abstracto con lo tangible. Carecer de cuerpo es carecer de humanidad, según la importancia que Vallejo da al ser biológico del hombre.

Esas personas, esos otros, tienen “cuantitativo el pelo, / baja, en pulgadas, la genial pesadumbre; / el modo, arriba”, esto es, el cabello contado, escaso, medido, casi racionado

por un creador desconocido. Y el oxímoron (“la genial pesadumbre”) reduce la estatura espiritual, la conciencia –esa rara virtud de pensar que se piensa, de *saberse*– empujeña ante las ocurrencias, cae bajo su peso. Hay aquí un decir metafórico en el oxímoron: la genial pesadumbre es la preocupación que place. El modo arriba es la manera de ser, puesta en la parte superior del hombre, donde su pesimismo no es resignación, sino búsqueda. Vallejo ha trastocado la figura humana, ha cambiado de sitio sus partes: mientras la conciencia cae (¿por la idea de la culpa?), el modo –aquello que hace único a cada hombre– sube.¹⁴⁵

El quinto verso muestra cómo trastoca Vallejo las “leyes” de la gramática al interponer una coma¹⁴⁶ entre el verbo y su complemento directo para volver ambigua la frase: “No me busques, la muela del olvido”. Podría cortarse la expresión en la primera parte, pues el verbo *buscar* se ha vuelto intransitivo con la anteposición del pronombre, así su sentido sería un mandato: “No me busques”; pero la segunda parte del verso le devuelve su transitividad. Además, el cambio de voz es evidente, el poeta se dirige al lector, al otro.

Aquí hay dos sentidos posibles: “No me busques, [no estoy, he muerto,][ha sido] la muela del olvido [la causa de todo]”. O bien, “No me busques la muela del olvido [, no tengo, la he perdido]”. Claro que completar el sentido del texto es pura especulación –cada lector completará de modo distinto lo que ve–, simplemente se sigue el sentido del hombre como *carencia* de sí. La imagen recubre en su sintaxis otra expresión, la frase hecha: la muela del juicio. Simplemente ha ocurrido una sustitución para significar otro sentido. La muela con que nos han de olvidar cuando ya no estemos, cuando nos entierren.

Esas gentes “parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír / claros azotes en sus paladares”. Los menesterosos parecen brotar espontáneamente de la nada, suman sus soledades en ese aire que exhalan sus bocas llenas de anhelo, pero ello ocurre sólo en su interior: “sumar suspiros mentalmente” es una imagen metonímica donde lo concreto (los suspiros) es manifestado bajo circunstancias de índole abstracta (mentalmente). En tanto, la suma es signo de unidad, puente entre una soledad y otra.

¹⁴⁵ Aunque Vallejo desdeñó al superrealismo, su poesía está muy cercana a esa descoyuntura de las pinturas cubistas, como si quisiera reconfigurar la imagen del mundo, en un combatir lo absurdo con lo absurdo.

¹⁴⁶ La edición crítica de la obra poética vallejana que hace Américo Ferrari considera una errata esta coma; sin embargo, la subversión de Vallejo contra la gramática hace posible que sea parte de su estilo.

Luego se encabalgan los versos y sigue el infinitivo: “oír / claros azotes” como si éstos pudieran serlo, el adjetivo ha enrarecido la expresión. En realidad, el poeta “escucha”, también mentalmente (o al menos así lo intuye), las culpas que los menesterosos de sí ruman en sus adentros, oye perfectamente (por eso son claros) las lamentaciones que nacen de sus emociones culpables (como azotes) y se manifiestan en el paladar, es decir, en la articulación de un lenguaje, en la sensibilidad que discierne los sabores de la existencia. La expresión reúne lo auditivo (oír), lo visual (claro), lo táctil (azotes) y lo gustativo (paladares) en una expresión cuyo sentido va más allá de lo sensorial, es una sinestesia quintupla. Vallejo vuelve aquí al código silente que elide lo fácil, así es su decir, el grito y el silencio.

Estas gentes “vanse de su piel”¹⁴⁷, es decir, se mueren, se retiran de esta vida “rascándose el sarcófago en que nacen”; aquí se considera al cuerpo como un féretro que nos deja ver la sombra que pugna en todos los cuerpos, la obscura pelea de los cuerpos con la vida; y ésta no será la misma sino su doble, su reverso, pues la muerte está pegada a nuestra piel, a nuestra vida, habitando cada célula de esta costra de la vida, de esta costra que late arritmia en el siniestro lado de la vida porque nosotros mismos somos la muerte que un día nos brotará; no es que un día ésta nos alcance por sorpresa sino que ya estaba ahí, siempre había estado ahí.

La imagen es compleja, se trata de un oxímoron en que se unen un verboide antes (rascándose) y otros verbos después (nacen, suben) del exótico sustantivo (sarcófago, etimológicamente “que come carne”). También es una antítesis de elementos que significan la génesis de la vida (“nacen”) y el fin en la muerte (“sarcófago”), pero la oposición tiene una secreta coherencia que la transforma en una paradoja: la vida es muerte, el hombre es un ser finito que muere a cada instante, a partir del primer día en que ve la luz.

La complejidad de la imagen no termina ahí: la piel y el hecho de rascarse connotan la *fisis*, el cuerpo con los días contados. Además el gerundio “rascándose” –movido por su antecedente en el verso: “Vanse de su piel”– significa más que lo que denota: rascarse es morir, matarse, desgarrarse la vida. Y, finalmente, el sarcófago (ese sepulcro tallado que

¹⁴⁷ Literalmente ocurre este irse de su piel cuando mueren las células de la epidermis. Por otra parte, se ha descubierto que las células están programadas para morir, como parte de la evolución de los organismos vivos. *Cfr.* Blanck-Cerejido, Fanny y Marcelino Cerejido. *La muerte y sus ventajas*. México, FCE-SEP, 1997.

consume la carne del cuerpo) es una metonimia de la mortalidad a que está destinada la gente.

Esas gentes, como pluraliza Vallejo, “suben por su muerte de hora en hora”, se consumen día tras día. Aquí la imagen vuelve concreto algo abstracto, esta metonimia da cuerpo a la muerte cual si fuera un escarpado monte por el cual subir, pero ese cuerpo no es otro que el propio, el del hombre. La sinédoque del tiempo (la hora por la vida) completa la expresión. Después esos mismos hombres “caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo” porque ya están muertos y su voz no puede ser otra que ese idioma frío de quienes han dejado de estar vivos.

El insólito adjetivo con el cual caracteriza la muerte es un cultismo ya típico en su poesía. La dimensión dada al gélido alfabeto (“largo”) lo hace algo concreto le da dimensión, además tiene una temperatura helada, es un muerto. La del gélido alfabeto es la muerte, entonces se trata de una variante adjetiva: el epíteto. Así, *suben* por el cuerpo de la muerte y en él *caen*, resbalan: antítesis de la existencia regida por la cambiante fortuna.

La muerte en vida es un *leit motiv* en Vallejo.¹⁴⁸ De esto se trata la literatura: de renovar la materia de trabajo. No se trata sólo de “embellecer” el lenguaje, sino de descubrir la belleza misma *en* el centro del lenguaje, pero antes hay que *vivir* con él. Vallejo lo hace: “Lucha denodadamente con el lenguaje [...], no puede evitar que aparezcan en ésta las cicatrices del combate. [Violenta la lengua], haciéndola decir y aceptar por la fuerza un nuevo y desacostumbrado sentido, [...]. Obliga a la palabra a ser y decir algo que no figuraba en su sentido estricto”.¹⁴⁹

Continúa la segunda parte del poema:

¡Ay de tanto! ¡ay de tan poco! ¡ay de ellas!
¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!
¡Ay en mi tórax, cuando compran trajes!

11

¹⁴⁸ En la tradición de lengua española tanto los barrocos (Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca) como los llamados poetas “místicos” (San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús) ya habían elevado a alturas excelsas el tópico de la muerte. Los primeros –inmersos en una vacuidad que intentaron sobrellevar mediante la saturación espacial y los hipérbatos– la utilizaron para “despertar” al hombre de su “sueño”. Los segundos, expresaron con arrebatado y éxtasis lo que experimentaban ante la presencia divina. Ambos marcaron a Vallejo.

¹⁴⁹ Benedetti, Mario. “Vallejo y Neruda: dos modos de influir” en *El ejercicio del criterio. Crítica literaria 1950-1970*. México, Nueva Imagen, 1981, p. 118. Aunque me parece relativamente cierto, difiero un poco de la afirmación del poeta uruguayo: el escritor, creo, no lucha con las palabras puesto que las ama. El poeta las abraza, alimenta sus sentidos con ellas: oye su música, admira sus figuras...

Los *ayes* –que pueden parecernos hoy anacrónicos– son herencia del romanticismo que ahora es rescoldo, raigambre de ceniza, en la poesía del peruano; y herencia de las lecturas bíblicas: son el grito que se lamenta por los otros; sin embargo, la expresión *decae*¹⁵⁰ por el patetismo que hay en ellos; no obstante, ello no disminuye la intensidad del poema. La undécima línea versal necesita ser completada, tal vez así: “¡Ay de tanto [dolor]!” y “¡ay de tan poco [que poseen de sí]!”.

Son necesarias las siguientes puntualizaciones: el uso deliberado de la preposición *de* (que indica posesión), en vez de *por* (que indica causa), y que debía ser la norma utilizada, denota un rasgo propio de la coloquialidad que Vallejo ha introducido en su poesía.

Por otro lado, es notoria la ausencia de los términos que debían modificarse: primero, falta el sustantivo que debía ser calificado por “tanto”; luego, el verbo que debía ser modificado por los adverbios de cantidad. Ello es índice de que Vallejo ha optado por la austeridad, por una economía de recursos que exige una mayor participación del lector: “¡ay de ellas!, ¿qué será de esas gentes?”, así podría decir la última parte del verso.

La siguiente queja dice: “¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!”, pues el dolor está en todos lados, incluso en la habitación de uno (ya hemos visto que la vida es muerte¹⁵¹), donde uno está viendo y escuchando el dolor de esas gentes por no *ser*, por ni siquiera haber “nacido”, por ni siquiera tener cuerpo, por ser *necesidad de*, por tener medido –racionado– lo poco que se tiene. Podría decir: “¡Ay[,] [estoy] en mi cuarto, oyéndolas con lentes!”, pero ello sólo es una sospecha de lectura posible.

La segunda parte del verso (“oyéndolas con lentes”) es una sinestesia en que se intercambian la mirada por el oído y el ojo escucha gracias al antejo de cristal, la expresión se constituye por un gerundio con el artículo enclítico y un complemento preposicional; parece sencilla, pero es una sinestesia novedosa que se escapa del mero intercambio de verbos y sustantivos. Esta imagen hace aparecer al poeta como un constructor de absurdos:

¹⁵⁰ Incluso podrían mover a la risa. Eso es el patetismo a veces, una expresión que busca manifestar el dolor pero que produce risas en vez de compasión por la congoja. Esto es el ridículo, como lo grotesco (lo trágico que resulta cómico). Pero esta es sólo una percepción de lectura.

Vallejo ha abandonado la idea tradicional de belleza para concentrarse en decir lo que quiere decir de la manera más expresiva que le es posible.

El siguiente verso continúa la línea rítmica que da la enumeración de estos lamentos: el de la elegía, el canto plañidero por el dolor de los otros. “¡Ay en mi tórax, cuando compran trajes”. El verso es importante porque en él se vislumbra el desdoblamiento y la identificación del poeta con esas gentes “tan desgraciadas”. El tórax es un elemento corporal, el tronco humano que se viste para el concierto social, el traje sobre el tórax no es sino la superposición que hace el hombre de su ser social y “civilizado” sobre su ser biológico y animal. Se trata, pues, de una imagen de contraposición más que de antítesis, en la cual el poeta es esa gente dolorida que lamenta abandonar el mundo del instinto para sujetarse a las normas sociales. El poeta, el yo lírico es otro, el otro, aquel de quien habla.

“¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!”, cierra el último quejido de la tercer estrofa. Es notorio el ritmo que se ha mantenido constante es estos cuatro versos (del 11 al 14), gracias al empleo de palabras de acentuación grave (cuarto, lentes, tórax, trajes, mugre, compran, blanca, oyendo, mancomunada), el hombre es él y su habitación, sus instrumentos, sus atavíos, su condición, sus actos, sus acuerdos...

En el verso decimocuarto, a primera vista, sobresale el oximoron “mugre blanca”, en el que el adjetivo calificador se contrapone semánticamente al sustantivo: la mugre no puede ser blanca; no obstante, lo es aquí: la mugre adquiere –en el poema– una característica que no tenía antes¹⁵¹, ahora es poseedora de su contrario; esa es la pureza del absurdo, la inocencia de lo creado. Luego, la “hez mancomunada”, el excremento que unifica, la escatología. Todo ello como si el hombre se identificara por su ser biológico con los demás, como si el hombre fuera ese sedimento líquido que se une a otros semejantes para darle fuerza al caudal de la humanidad.

A continuación sigue una extensa enumeración que abre la tercera parte del poema:

¡Amadas sean las orejas sánchez,
amadas las personas que se sientan,

15

¹⁵¹ El crítico Rafael Gutiérrez Girardot estudia esta idea de la vida como muerte en su trabajo “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo”, incluido en la edición crítica de la obra poética del peruano preparada por Américo Ferrari. (*Ibid* bibliografía).

¹⁵² Tal vez por ello Vallejo coincidía con Vicente Huidobro: el poeta inventa realidades que no existen.

amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos!

18

Aparece la idea de amor al prójimo, uno de los aspectos centrales en *Poemas humanos*¹⁵³. ¿Cómo es ese amor al otro, el hermano? Es un amor a gritos, hecho de gestos, de cuerpos, de lo más humano posible. “¡Amadas sean las orejas sánchez!” (*sic*), comienza esta arenga en tono religioso, pero se trata aquí de una religión que reúne no al hombre con Dios sino al hombre con los otros hombres, sus semejantes.¹⁵⁴

“¡Amadas sean [...]!” dice imperativamente, pero el mandato no es orden obligada, sino un grito a la naturaleza de los hombres, un deseo, una volición profunda que llama a leerla en voz alta. Es la prédica de quien sabe que la humanidad entera va a bordo del mismo barco. Vallejo ha recuperado la mitra de su infancia, dentro de su pesar ha mantenido la inocencia y la compasión con que escribió estas palabras.

“¡Amadas sean las orejas sánchez [...]”, esto es, cualquier hombre –o como lo escribe Octavio Paz: “Juan amanece / con su cara de Juan cara de todos, puerta del ser”¹⁵⁵, porque el otro es una puerta abierta hacia nosotros mismos– y por eso el apellido es común, de donde se infiere que comunicar significa hacer común lo propio de cada uno. Así, el amor es la más profunda entrega. La imagen contiene dos figuras: la sinécdoque de la parte (las orejas) por el todo (el hombre) y la transición de un nombre propio (Sánchez) por uno común (sánchez)¹⁵⁶ quitándole la mayúscula y la particularidad.

Y sigue el otro verso de esta larga exclamación: “amadas [sean] las personas que se sientan”. De nuevo, Vallejo siembra la ambigüedad: “las personas que *se sientan*” pueden

¹⁵³ Así, llamar *humanos* a estos poemas no me parece una obviedad ni un pleonismo (en el sentido de que todos los poemas son humanos por ser productos de seres humanos). Al contrario, la época de su composición está marcada por los acontecimientos políticos de entreguerras, por una deshumanización cada vez más preocupante. Ante esta circunstancia había que abreviar en las raíces más profundas y auténticas de lo humano.

¹⁵⁴ Algunos comentaristas de la obra de Vallejo, como Enrique Chirinos Soto, señalan el carácter religioso, cristiano, en la actitud de sus textos; se trata del humanismo que subyace en el fondo del cristianismo.

¹⁵⁵ De su poema “Piedra de sol”.

¹⁵⁶ Uno de los amigos de Vallejo es el escritor y político peruano Luis Alberto Sánchez (1900), a quien escribe desde París una carta fechada el 18 de agosto de 1927 y llama “Mi querido compañero”, “mi querido Sánchez” y “Para amigos tan grandes como usted, todo”. Fue diputado, rector de la Universidad de San Marcos, profesor en Estados Unidos y en la Sorbona de París. Autor de obras importantes para la crítica literaria como *La literatura del Perú y Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*.

ser las que él mismo recuerda haber visto sentadas en los típicos poyos de las antiguas casas peruanas, como una imagen de la tranquilidad; también podría referirse las personas que llegan a *sentirse* a sí mismas, a *vivirse*, las que logran *ser*. Aquí es útil recordar que en el poema LXXV de *Trilce*, el poeta considera que no se puede morir la vida que nunca se ha *vivido*. Asimismo, en “Los nueve monstruos” escribió:

| | |
|--|----|
| [...] hay algunos | 47 |
| que nacen, otros crecen, otros mueren, | |
| y otros que nacen y no mueren, otros | |
| que sin haber nacido, mueren, y otros | 50 |
| que no nacen ni mueren (son los más) | 51 |

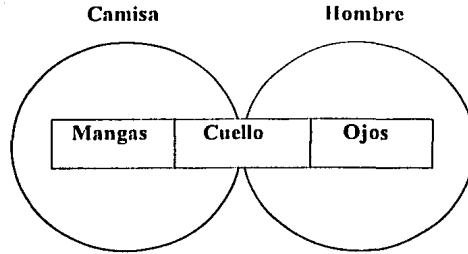
De esta forma, quien se *siente a sí mismo* es quien ha logrado *nacer y vivir* realmente; quien, como señalaba Herman Hesse, sigue su impulso hacia *el hombre*, esto es, su camino.

También pide el poeta sea “amado el desconocido y su señora”. Vallejo retorna así al Evangelio, a la buena noticia de que Jesús ha nacido y en sus palabras dice: “Continúen amando a sus enemigos, haciendo bien a los que los odian, bendiciendo a los que los maldicen”¹⁵⁷. Esta práctica de ofrecer la otra mejilla no significó para el poeta dejar de dar una respuesta ante la agresión, sino que profundizó en su intuición del otro, quien es distinto.

Amar al desconocido y a su esposa es amar al prójimo y a la pareja universal. La actitud de Vallejo resalta el valor del otro en su diferencia: si bien es cierto que no puede amarse lo que no se conoce, tampoco puede odiarse, acaso temerse, pero ¿ha de temer el hombre todo lo desconocido?, no. En ese contexto, el amor es conocimiento del otro –y de uno mismo gracias al otro, el otro que ensancha el mundo de uno y lo enriquece por su diferencia–; amar, en este verso, es conocer; amar es el camino.

Amado sea también “el prójimo con mangas, cuello y ojos”, enumera el poeta. Amado sea ese otro hombre que lleva una camisa y puede mirar a quien lo mira. “Mangas” y “cuello” son la sinécdoque de *camisa*; “cuello” y “ojos” son la sinécdoque de *hombre*. La parte por el todo en que se enlazan dos figuras por un término que comparten y que enlaza al ser biológico con el ser social que calza viste en mangas de camisa:

¹⁵⁷ Lucas 6: 27-28.



“¡Amado sea aquel que lleva chinches!” prosigue la enumeración de esta oración del espíritu por los hombres, al comenzar la quinta estrofa. *Qui potes capere capiat* reza el epígrafe de *Los heraldos negros*, es necesario seguir tal consejo en la lectura de esta poesía. En el verso se conjugan la inocencia y la ironía, la ingenuidad del amor cristiano y la idea de volverlo un acto real. Vallejo, al tiempo que ora, se burla del hecho mismo de orar utilizando una expresión tan propicia a la carcajada. Esta actitud se da también en “Los nueve monstruos” cuando afirma: “y es muy grave sufrir, puede uno orar...”, el silencio es muy sugestivo, amargo.

Amado sea, pues, el que sufre de parásitos, el que es consumido por un insecto, el que vive en condiciones tales que la insalubridad es su pan de cada día; pero no leamos sólo esa imagen, pues las oraciones, los lamentos y las bendiciones son, aquí, signo de pasividad e impotencia ante la realidad de la miseria: el hombre no vive de buenas intenciones, ni de limosnas, ningún paliativo resarce sus carencias porque éstas no son superficiales, sino profundas. Así, beatificar es una burla cuando se deja morir a miles...

Amado sea, continúa la anáfora, “el que lleva zapato roto bajo la lluvia”¹⁵⁸, esto es, el individuo que calza su pobreza bajo la intemperie. El zapato –signo de comodidad y de protección del pie, signo del caminante, la persona en el camino que es la vida– está roto y

¹⁵⁸ Creo pertinente hacer un paréntesis. En algún verso de “Considerando en frío...” Vallejo nombra a Charles Chaplin, todo un icono, para simbolizar el mundo moderno, no hay que olvidar que al peruano le tocó vivir la época de oro del cine mudo, entre 1918 y 1930. Los zapatos rotos, las chinches del verso anterior y el pan del siguiente verso remiten inevitablemente al arte de Chaplin, especialmente a *La quimera de oro* y, en general, a todo el arte silente y gestual, dramático y cómico a la vez, que comparte Vallejo con el actor y director británico

esa ruptura indica la precariedad de la vida misma mediante el desgaste de los artefactos que produce el hombre para sí. Llama la atención el giro descriptivo que hace el poeta para hablar de los prójimos, la frase suena a título de obra pictórica (*Hombre con zapato roto bajo la lluvia*, bien podría ser el nombre de un cuadro). Así, al hacer su optación-deprecación, el autor de *Poemas humanos* nos ofrece un gran cuadro de la miseria de los otros y de la propia.

Luego el poeta nombra al “que vela el cadáver de un pan con dos cerillas”, amado sea, reitera. Quién puede ser sino el hombre que oficia una triste eucaristía, el que pierde sueño para cuidar del difunto amasijo con la pequeña luz de dos fósforos. El pan es un símbolo de profunda raigambre cristiana asimilado fuertemente por Vallejo: si el pan (la ostia) es el cuerpo de Jesús y éste es, a su vez, el alimento que comparten los hombres en torno a la mesa, el cadáver del pan es Jesús en la muerte esperando la resurrección.

Es necesario recordar que uno de los temas tratados anteriormente por Vallejo es el de la muerte de Dios¹⁵⁹; en cambio, ahora se aproxima a la del Hijo de Dios. Sin embargo, lo que más importa a Vallejo no es expresar un trasfondo cristiano o religioso alguno –que estrecharía el significado del texto–, sino hacer manifiesta la evidencia de un hambre que no podrá ser saciada, pues el pan yace sin vida.¹⁶⁰

Amado sea “el que se coge un dedo en una puerta” prosigue el poema con una repetición de la estructura del mismo verso, una oración subordinada sustantiva que es reiterada a cada paso de la anáfora. Al mismo tiempo que evidencia la preferencia por ciertas palabras: “cerilla” en vez del equivoco, pero corriente, “cerillo”; o “se coge un dedo” en vez del vulgar “se machuca”, más coloquial. Vallejo comparte lo mismo el dolor pequeño que el grande, el sufrimiento corporal y el del espíritu.

Amado sea “el que no tiene cumpleaños” ya porque nadie lo festeja –es un hombre habitando su propia soledad que lo separa de los otros–, ya porque nunca nació, ya porque no vive. De esta aseveración se desprende que el poeta se refiere a los nonatos de espíritu, a los que nunca *nacieron* a la verdadera vida; a la necesidad de esa vida en común a pesar de

¹⁵⁹ Tema que Rafael Gutiérrez Girardot estudia en la obra de Vallejo. Vid Flores, Ángel (dir.) *Aproximaciones a César Vallejo*. (Tomo 2). Nueva York, Las Americas Publishing, 1971, pp. 335-350.

¹⁶⁰ En ese mismo sentido son las palabras del evangelio de San Juan 6:35 cuando Jesús dice: “Yo soy el pan que da vida. El que viene a mí, nunca tendrá hambre, y el que cree en mí, nunca tendrá sed.”

las diferencias, a la necesidad de esa vida que no extravían la enajenación ni la soledad.

Amado sea “el que perdió su sombra en un incendio”, esto es, quien ante tanta llama ya no proyectó ninguna silueta pues todos sus flancos fueron rodeados por fuego. O aquel que ya no tiene cuerpo, o quien carece del otro que es su sombra, el cobijo de uno. Amado sea el que, como también sugiere la imagen visual, ha dejado esta vida: sin cuerpo no hay sombra, sin sombra no hay vida. El incendio es la condición que nos consume.

Amado sea “el animal, el que parece un loro” dice el verso siguiente. Vallejo reitera la animalidad del hombre y, en este caso, le añade una comparación: “el que *parece* loro”, ese animal que habla –ese *homo symbolicus* de Ernest Cassirer–, que parlotea a veces tanto sin decir nada realmente, pero que en la voz adquiere ser, pues el lenguaje le permite el pensamiento y la vida en común, el salto a la otredad.

Amado sea “el que parece un hombre, el pobre rico”, dice el poeta; en este verso vuelve la ironía en forma de comparación: el hombre que parece un hombre, el que apenas se vislumbra como tal. Para ser hombre se requiere andar un camino, trazarlo con la marcha a cada paso, en cada viaje. Este hombre del que habla el poema es un “pobre rico”, oxímoron que pronto deviene en paradoja: ese individuo de dinero que no sabe de otras riquezas más allá de los bienes materiales, el poeta lamenta su pobreza de espíritu.

Después aparecen otros menesterosos de la vida: “el puro miserable” y “el pobre pobre”. Vallejo juega al poeta que distingue el sentido de las expresiones a tal grado que parece un filósofo. La primer imagen hace concebir un cuadro terrible en que domina cada rincón una extrema pobreza, o concebir individuos cuyo ser mismo es la miseria, seres que carecen de tanto que no alcanzan a *ser* lo que podrían ser: pobres por dentro.

La segunda imagen, que da dos funciones distintas al mismo vocablo (de sustantivo y adjetivo: el pobre pobre), se ciñe más a la compasión humana –en la acepción de acompañar a alguien en su pasión– por la pobreza material de quien carece de lo indispensable, ese pobre destinado al hambre real, a la enfermedad, a la ignorancia, al olvido, al dolor, a la muerte.

La sexta estrofa (vv. 28-31) es un hermoso retruécano cuya disposición inversa es ideal para manifestar la irónica paradoja que es la vida para quien es puro menester de... e inicia con la misma fórmula de optación, que ahora escapa al grotesco patetismo de antes:

| | |
|--|----|
| ¡Amado sea | 28 |
| el que tiene hambre o sed, pero no tiene | |
| hambre con que saciar toda su sed. | 30 |
| ni sed con que saciar todas sus hambres! | 31 |

Los cuatro versos forman una sola expresión por la fuerte cohesión sintáctica y semántica del decir poético. “Amado sea / el que tiene hambre o sed” abre el sentido a lo literal y denotativo: amado sea el que quiere comer y beber, el que necesita satisfacer estómago y garganta.

Luego continúa el poema con una oración adversativa –propia de la antítesis–, “pero no tiene / hambre con qué saciar toda su sed, / ni sed con qué saciar todas sus hambres”; de este modo, las palabras *hambre* y *sed* –que denotan una necesidad orgánica– se intercambian para intensificar la fuerza del poema: el hambre no sacia la sed y la sed no sacia las hambres, que *no sólo de pan vive el hombre*, éste tiene otras hambres, otra sed de vida.

El sentido del poema ha transitado del plano terrenal al espiritual. La imagen combina los planos de lo concreto (físico) y de lo abstracto (espiritual), las palabras cambian no sólo de sitio sino también, fundamentalmente, de sentido:

El hombre:

Esto es:

| | |
|--|---|
| no tiene hambre con que saciar toda su sed | que su apetencia física no satisface su necesidad interior, manifiesta por una sed del alma |
| ni sed con que saciar todas sus hambres | que su ansia por beber no ahíta sus ganas de ser, su necesidad de sí mismo y su hambre de otros |

Ya en *Los heraldos negros* el poeta había asistido a esa cena miserable que es la vida desgraciada, deshumanizada, a esa existencia física manifiesta en el hambre, a ese andar del espíritu en busca de colmar su ser. El pan no sabe, el vino y el agua escapan de la boca. El otro se desvanece o ni siquiera lo vemos. La vida pierde sentido... pero el hombre se reclama ese sentido y lo encuentra en esa necesidad de sí y de los otros, el hambre y la sed lo mueven.

El poema continúa con otra enumeración anafórica: “¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora [¡]”. Aquí aparece el otro humanismo, el que subyace en la preocupación política del hombre por el hombre, pues la explotación a la que son sometidos cientos de miles de trabajadores enajena su ser (su fuerza de trabajo): el hombre ya no trabaja para vivir

sino que comienza a vivir para el trabajo, comienza a despersonalizarse en esa producción de objetos en serie, carentes de cualquier signo individual. Pierde, en suma, aquello que lo caracteriza como ser único y precioso.

Amado sea también “el que suda de pena o de vergüenza”, esto es, el que aún conserva un poco de conciencia de los hechos y se arrepiente por algo que cometió. No se trata de un sentimiento de culpa o temor sino de esa capacidad de sentir el equívoco y la pena misma ante los otros, no por “el qué dirán” sino por uno mismo, pues si se ayuda a “matar al matador”, como afirma en “Considerando en frío...”, ¿por qué no entender que el hombre tiende a errar por naturaleza?

Amado sea “aquel que va, por orden de sus manos, al cinema”, continúa el verso trigésimo cuarto. Su sentido final no es claro, pues la referencia *sugiere* algo lejano a la expresión. Si atendemos a dónde se va (el cinema) tal vez se aclare su significado. Aquel hombre puede ir a ver un filme para acariciar a su pareja en la penumbra que oculta su quererse tocar. La imagen es visual y táctil, aunque imprecisa. Las manos representan al cuerpo, que también tiene necesidades sexuales. Se trata, por tanto, de una sinécdoque en que las manos (la parte) adquieren la voluntad y mandan al hombre (el todo) a satisfacer el deseo.

Amado sea “el que paga con lo que le falta”, fluye el decir. El verso es semánticamente erróneo, no tiene sentido. Se trata de una paradoja hiperbólica: el hombre remunera con su carencia, da incluso lo que no tiene, es el hombre que se endeuda, que se obsequia a sí mismo sin importar que él es pobreza. Se entrega así porque ama o porque siente esa *deuda*, el deber hacia sus prójimos:

El amor a los demás expresado en *Poemas humanos* se dirige a todos los hombres, pero salta a los ojos que las víctimas de la injusticia, en lo que es para el Vallejo de aquella época “el Occidente capitalista”, reciben la parte más sustanciosa de ese amor. Parece también que esas víctimas sociales a las que Vallejo dirige de preferencia su amor son también para él una fuerza histórica en desarrollo y por eso la considera portadora del futuro humano.¹⁶¹

¹⁶¹ Salomon, Noël. “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en *Poemas humanos*” en Flores, Ángel. *Op. cit.*, p. 216.

pegados a la almohada y su descanso se invierte, el que duerme como vive: de espaldas, el que se niega a dar la cara ante la vida. Amado sea “el que ya no recuerda su niñez”, pues ahora es adulto y ha dejado atrás las virtudes de quien fue, quien ha dejado en el olvido su pasado y hoy sufre porque no tiene la memoria de haber sido, el que carece de cimientos, el que ha perdido parte de sí.

A continuación se presentan unas antítesis modales: “amado sea / el calvo sin sombrero”, aquel que oculta su carencia orgánica con un atavío social; amado sea “el justo sin espinas”, “el ladrón sin rosas”, en este par de versos la contraposición es más evidente: “justo” es el contrario de “ladrón”, y la “espinas” hiriente acompaña a la suave “rosa”. ¿Se refiere a los crucificados junto a Jesús? ¿Al buen ladrón que sabe que paga lo justo y al mal ladrón que exige la salvación como si mereciera, precisamente, un lecho de rosas? Tal vez Vallejo sólo quiera manifestar, mediante estas frases adjetivas, la naturaleza del hombre justo (que no tiene espinas ni hiere) y la aspereza del ladrón (sin rosas, sin suavidades).

Ambos versos tienen que ver, aunque menos, con los dos siguientes: “[i] el que lleva reloj y ha visto a Dios, / el que tiene un honor y no fallece!”. El reloj encierra el tiempo en sus números, la eternidad es el rostro de Dios: nueva antítesis del mundo moderno con la antigüedad, y del tiempo medido frente al tiempo infinito. Luego, quien tiene un honor es, aquí, el que conserva rasgos de humanidad, por lo que no fallece al morir, el que es Dios-hombre, parte de un gran todo que nunca se termina. El honor y la vida se ganan.

El poeta culmina la idea de un hombre en formación a lo largo de la vida con un dístico: “¡Amado sea el niño, que cae y aún llora / y el hombre que ha caído y ya no llora!”. Vallejo se refiere a dos hechos: el caer físico de una criatura y la caída espiritual en que se ha forjado el hombre, el dolor superado. Se trata de dos versos paralelos cuya construcción se corresponde:

- | | | |
|--------------|--------------|---------------|
| A) el niño, | que cae | y aún llora |
| B) el hombre | que ha caído | y ya no llora |

La estructura es la misma, sólo cambian su selección en el eje paradigmático de la lengua, pues sintagmáticamente son iguales: artículo + sustantivo + pronombre relativo + verbo + conjunción + adverbio + verbo. El sentido de la expresión sintetiza la profundidad

¹⁶¹ Salomon, Noël. “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en *Poemas humanos*” en Flores, Ángel. *Op. cit.*, p. 216.

del camino de los hombres para ser realmente humanos. El niño que cae y llora prefigura al hombre que caerá varias veces en su vida, pero aprenderá a no llorar, es decir, a ser fuerte de espíritu, será el hombre forjado por esas caídas.

El final de poema es un verso suelto pero cohesionado al resto del poema: "¡Ay de tanto! ¡Ay de tampoco! ¡Ay de ellos!", del hombre y del niño, del justo y del ladrón, del honorable, del amnésico, del que es pura carencia. Vallejo vuelve a la expresión del verso undécimo, sólo cambia el género del pronombre, las gentes –como las nombra coloquialmente Vallejo– han sido nombradas en su especificidad, explicando su circunstancia o su naturaleza, observando las contradicciones del hombre, su capacidad de acompañar al otro en su necesidad, su capacidad de amar al hombre, ese niño que a veces aún llora...

Un hombre pasa con un pan al hombro

- Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble? 1
- Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalos
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?
- Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico? 5
- Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?
- Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrás aludir jamás al Yo profundo? 10
- Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después, del infinito?
- Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?
- Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión? 15
- Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?
- Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso? 20
- Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la Academia?
- Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?
- Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no yo sin dar un grito? 25

5.4 *Morir de vida* Análisis de “Un hombre pasa con un pan al hombro”

La vida no es las teorías sobre la vida, su lógica y sus azares responden a una historia que ocurre todos los días y cuya realización acontece *casi* sin nuestra intervención. La vida nos dispersa constantemente a unos de otros, nos *siembra* aquí y allá para que cosechemos los frutos necesarios, nos coloca en caminos distintos según el *andar* de cada uno. Pero, a veces, la vida entrecruza esos caminos y uno vuelve al comienzo, y las personas retornan; dírase que la trama y la urdimbre de la misma no siguen ningún azar, ningún capricho; que la dispersión no hace otra cosa que reunirnos misteriosamente.

El otro es siempre nuestro punto de partida, nuestro destino, y la vida tiene muchos lados, cada uno es un camino para llegar a nosotros mismos sin perder la realidad de vista. Por eso Vallejo escribió en “Literatura a puerta cerrada” la siguiente reflexión:

El literato a puerta cerrada no sabe nada de la vida. La política, el amor, el problema económico, el desastre cordial de la esperanza, la refriega del hombre con los hombres, el drama menudo e inmediato de las fuerzas y direcciones contrarias de la realidad, nada de esto sacude personalmente al escritor de puerta cerrada [...]. Es una momia, [*sic*] que pesa, pero no sostiene [...]. La anquilosis de su arte, de clausura, corresponde subterráneamente a la anquilosis de sus lectores [...].¹⁶²

“Un hombre pasa con un pan al hombro”, se llama César Vallejo y abre una puerta al otro, sigue su camino, se va a escribir una espuma terrible sobre algún papel. Escribe un poema, unas cuantas palabras, quiere decir algo sin que se le atore la voz. El poema se titula así, “Un hombre pasa con un pan al hombro”, e inicia con la misma frase. Se trata de una enumeración anafórica compuesta por trece dísticos, cuyo tema es la oposición entre la vida y las teorías sobre la vida, entre los hechos cotidianos del hombre común y las distintas conjeturas sobre los diversos fenómenos que le ocurren.

El poema se constituye por una serie de afirmaciones, cada una secundada por una pregunta. El texto cuestiona la artificialidad del conocimiento del hombre, incluso al creador mismo de los versos. Primero indica una circunstancia utilizando la tercera persona para nombrar un hecho, luego usa formas impersonales en las preguntas consecuentes, en

¹⁶² Vallejo, César. *Escritos sobre arte*, pp. 63-65.

las que el lector mismo es cuestionado junto al escritor: las palabras deben volverse actos y la teoría debe transmutarse en el oro de la vida real.

Las afirmaciones son los hechos. Las preguntas son el ácido contra la enajenación de la vida en un mar abstracto, realzan la función apelativa del lenguaje, exhortan al lector a no ser pasivo, a complementar ese código silente del *no-saber* vallejiano.

El poema trata, pues, la oposición de los hechos vitales frente al artificio de las teorías sobre la vida: psicoanálisis, retórica, esoterismo, filosofía... se trata de un cuestionamiento interior que enfrenta los sucesos concretos que les ocurren a otros, y las ideas que podrían cavilarse y discutirse al respecto si uno cerrara las puertas a la realidad humana. La ironía adquiere un enfoque abiertamente crítico: el peso de los hechos sobre la vanidad y el desentendimiento del arte. La vida es más que las ideas o suposiciones acerca de ella.

El primer par de versos dice: "Un hombre pasa con un pan al hombro / ¿Voy a escribir después sobre mi doble?". La pregunta va dirigida hacia el autor mismo, es decir, se trata de una auto crítica que prevé con sarcasmo un acto que sería absurdo ante la evidencia de los hechos cotidianos: no se puede escribir sobre el otro yo cuando se le puede ver pasar. La imagen retoma el símbolo del pan (sinécdoque de "alimento"), ahora sobre el hombro (presencia de la anatomía humana), como si fuera el pan un cuerpo (puede tratarse de Jesús o de cualquier otro prójimo) que se lleva acuestas, el pan de cada día.

La expresión se ha construido con una oración simple intransitiva: "un hombre pasa"; el verbo de acción es complementado circunstancialmente con un "instrumento" y un modo: "con un pan sobre el hombro". La consiguiente pregunta ("¿Voy a escribir después sobre mi doble?") hace referencia al asunto de la otredad¹⁶³, pero ¿quién es el doble del poeta?: el prójimo, el otro hombre, lo cual significa que, antes de hablar del hombre, el escritor reconoce la vida de ese hombre. La pregunta es irónica: ¿cómo escribir si ese hombre está ante los ojos del poeta?

También es curioso el juego sonoro que realzan los sustantivos inicial y final del primer verso: "hombre" y "hombro"; así como sucede con el verbo y el segundo sustantivo: "pasa" y "pan". Es notoria aquí una voluntad lúdica, una intención musical *más allá* de la

¹⁶³ El doble es tema de varios escritores hispanoamericanos, especialmente de los narradores de la literatura fantástica. Jorge Luis Borges y Julio Cortázar son sus mejores ejemplos; sin embargo, aquí se presenta en el ámbito de la poesía de una manera fundamental y muy diferente.

armonía o la melodiosidad, más bien en busca de la cadencia. Su música es asonante, conserva cierta regularidad rítmica que hace pensar en el verso blanco más que en el libre. Esto significa que Vallejo se encuentra entre la libertad formal y el rigor de las construcciones clásicas o tradicionales.

“Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátao / ¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?” continúa el otro par de versos, comienza con la palabra clave: *otro*, cualesquiera que fuera, el próximo, el prójimo, el lejano, el ajeno; ése que se sienta, se rasca, halla un parásito y lo mata. Vallejo prefiere el uso enclítico de los pronombres, un uso que parece arcaico, y convierte las palabras en esdrújulas, tan propias de él.

De nuevo, al nombrar la axila, el poeta hace aparecer el cuerpo; sin embargo, esta vez lo hace con un matiz en que la corporalidad es un signo escatológico: el piojo hallado en la axila, el parásito que denota a un hombre en condiciones insalubres, al *hombre de carne y hueso*, ese animal que se acicala. ¿Cómo hablar de una terapia que, mediante un lenguaje que sale a chorros, extrae el malestar al interior de la mente humana? La imagen se constituye anteponiendo la animalidad y el inconsciente, el cuerpo y la mente, la zona biológica y las regiones del alma. La antítesis da mayor peso a uno de los términos, a aquel que el poeta siente más real y tangible, más allá del saber teórico.

“Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano / ¿Hablar luego de Sócrates al médico?”, continúa el poema. Habla de ese otro que aparece en mi corporalidad con un palo (como arma) para golpearme, es decir, para dañar mi espíritu.¹⁶⁴ En la imagen, el “pecho” es una metonimia: esa parte del cuerpo que aparece en vez del sentimiento “presente” en él, lo físico representa lo moral. Después de la herida ¿cómo hablar de la mayéutica socrática, del diálogo y de la verdad, de la filosofía griega al médico que lo atiende?, puesto que la realidad se impone: el dolor del cuerpo no se resuelve con ideas, la violencia impide toda conversación. De nuevo hay una antítesis entre lo que ocurre y lo que se piensa.

“Un cojo pasa dando el brazo a un niño / ¿Voy, después, a leer a André Bretón?”, prosigue la enumeración. Reaparece el hombre que es menester, el cojo, que absurdamente camina ayudado o ayudando –la ambigüedad es voluntaria– a un niño, otro ser que es

¹⁶⁴ En otro texto de *Poemas humanos*, “Piedra negra sobre piedra blanca”, dice: “César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo y duro”. Esto me permite darle el mismo significado al verso del poema analizado.

carencia; no obstante, ambos son ejemplos del hombre en la tierra, del hombre que, al encontrar al otro y ayudarlo, se ayuda y se encuentra a sí mismo. El niño es el otro pie del cojo, el cojo es el adulto que el niño aún no es. Al atravesar la calle se unen y conforman una realidad más grande: la del hombre colectivo.

Ante tal *milagro* ¿cómo leer a un escritor? En este verso, el octavo, Vallejo vuelve sarcasmo la ironía, llama con su nombre y apellido al escritor: André Bretón, artífice del superrealismo –a quien consideraba un revolucionario de escritorio–, hombre de la *elite* artística a quien pone frente al hombre-menester que *se sabe* en convivencia con los otros, sus hermanos. La antítesis de lo genuino y lo artificial, la naturaleza socializante frente a la actividad solitaria y fabricada por el hombre.

“Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre / ¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?”, sigue Vallejo. Se trata ahora del enfermo, del tuberculoso que sólo se compone de días, ese animal sufriente cuya vida es un volado, entre la precariedad y la contingencia, a la intemperie. Ese hombre al que mucho duele *ser*. Ante el dolor, ante la enfermedad del otro, ¿cómo hablar de un concepto de psicología? Vallejo se opone a la intelectualización pedante e inoportuna: la vida demuestra, desengaña, revela lo que nunca podría una simple idea de las cosas. Es necesario vivir más que pensar en la vida.

Los síntomas: el frío, la tos, la sangre... aluden al hombre de pesada arcilla, la imagen es muy real, táctil (“tiembla de frío”), sonora (“tose”) y visual (“escupe sangre”). El “Yo profundo” de la pregunta retórica se refiere a la conciencia de sí, al subconsciente, a la experiencia de saberse pensante, y a pensar eso mismo y abismarse en esas profundidades que llamamos alma; aunque el verso se refiere sólo a la idea, no a la concesión de esa idea. Se antepone lo externo y lo interno, pero lo primero es real y lo segundo es sólo la reflexión sobre lo real. Es de llamar la atención que Vallejo dé un peso importante al ser terrenal del hombre, al hombre *aquí y ahora*.

“Otro busca en el fango huesos, cáscaras / ¿Cómo escribir, después, del infinito?” continúa Vallejo. El hombre en la tierra se sumerge en el limo, ese lodo que significa vilipendio y suciedad, de ese hombre habla el poeta; de ese hombre que se ha internado allí en busca de restos de carne y fruta (huesos y cáscaras); de ese hombre que vive de residuos, de sobras porque ha llegado tarde a la cena miserable; de ese hombre que carga en su vida

con esas humedades telúricas; de ese hombre que se ha humillado —valga la redundancia— ante la tierra, el lodo del fango; de ese hombre que es arcilla, barro, lodo, virtud y depravación. La imagen del hombre ha quedado abierta a la polivalencia de significados.

¿Cómo discurrir sobre lo que es el infinito?, ¿cómo reflexionar sobre algo tan abstracto e inconcebible en tan pequeña mente? La antítesis se realiza entre lo concreto y lo abstracto. El primer término es una metáfora de sustantivo (*el fango* y sus posibles sentidos), el segundo es una sinécdoque de la parte por el todo (la reflexión sobre *el infinito* por las abstracciones en general).

También se oponen un acto cultural (escribir) y otro, más bien, motriz (buscar en el fango). Se contraponen lo más terrenal a lo celeste, la “sublimación” a la “degradación”. Mientras los pies andan por el fango, las mentes se abstraen en lo infinito. Idea y acción hablan del hombre; sin embargo, de nuevo se da más peso a lo que ocurre, no a la especulación descartada de antemano por la gravedad de los hechos. El hombre es un menester de lo inmediato: la salud, el alimento, la sobrevivencia.

“Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?”, siguen las palabras. En este dístico el poeta hace una especie de *metapoiesis*, declara su poética humana, su lírica como una ética: la muerte de un hombre no puede pasarse por alto, ante ella las innovaciones retóricas carecen de importancia porque la literatura se nutre de la experiencia vital, que en este caso ha cesado. Es la muerte de un sencillo trabajador, pero hermano, prójimo al fin.

Un accidente muestra la fragilidad humana, único asunto que en verdad produce una reacción auténtica en la sensibilidad de quien escribe. El tropo y la metáfora son simples técnicas retóricas que no llegan a ser poesía si falta en ellas esa sensibilidad auténtica, ese tono de vida. De este modo, justifica Vallejo la sencillez de su lenguaje, la transparencia de este poema, carente de innovaciones metafóricas o de imágenes sensoriales, y, en cambio, a favor de una intensidad matizada por la ironía y el sarcasmo, así como de una fuerte auto crítica del quehacer literario. Un poema sobrio, una execración ante el olvido de la vida real.

“Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente / ¿Hablar, después, de la cuarta dimensión?” continúa la execración, ahora con un sarcasmo cómico debido a la

anteponición que dramatiza lo aparentemente banal y banaliza lo abstracto. Aparece por vez primera en el poema la clara presencia de un grupo socioeconómico, representado por el comerciante, quien roba en el peso de lo que vende a sus clientes, que roba un gramo.

La hipóbole exagera el robo hasta disminuirlo a su mínima expresión, un gramo más un gramo menos... no importa tanto, lo que se denuncia es el acto y el cinismo, pues aparece como un hecho real que descalifica poner mientes en una idea, tan disparatada aquí, como la cuarta dimensión

La cuarta dimensión puede ser el tiempo –una preocupación presente también en la poesía de Vallejo– o alguna idea que connota “realidades” esotéricas, ocultas, de otros mundos, de otras dimensiones espacio-temporales. De este modo se corresponden las dimensiones: de *peso* del primer término y de *tiempo* en el segundo. De nuevo se oponen lo tangible y lo abstracto, el tiempo y la materia. Vallejo se burla de las reflexiones que hacen la vida a un lado sin tomar en cuenta el peso de la realidad. La execración continúa.

Luego: “Un banquero falsea su balance / ¿Con qué cara lloran en el teatro?”. Otra vez aparece un personaje caracterizado por su condición económica, el banquero corrupto que muestra el estado adulterado de sus cuentas –como en la vida real–. En la expresión, Vallejo conserva la cadencia utilizando voces poco frecuentes, propias de otros ámbitos: “falsear” y “balance”. ¡Cómo no lamentar esta situación!

Uno no podría –o no debería– manifestarse más conmovido por algún drama de teatro que por esta tragedia real, sin embargo... sin embargo, se llora a veces más por esa “realidad creada” que por los acontecimientos concretos, como un robo disfrazado de balance, ¡es irónico! Uno es robado por quien “cuida” su dinero, engañado por el “delincuente de cuello blanco”, eufemismo finisecular. ¿Con qué cara acudir al teatro y llorar ante la *representación* de la realidad cuando la realidad rebasa la ficción y es más terrible?

Vallejo no se opone a la sensibilidad del público frente al arte, no, sino que se bufa de la incapacidad humana para conmoverse ante la vida. En su crónica “La vida como match” escribió que:

El hombre se mueve por cotejo con el hombre. Es una justa, no ya de fuerzas que se oponen francamente, que sería más noble y humano, sino de fuerzas que se comparan y rivalizan, que es necio y artificioso. Hoy el hombre no puede ya vivir y avanzar por su propia cuenta, es decir, mirando de frente, como lo quiere el orden

paralelo de las cosas, sino que vive y se desenvuelve teniendo en cuenta el avance y la vida de los demás, es decir, mirando oblicuamente el horizonte [...]. La vida, como match, es una desvitalización de la vida [...]. Yo no vivo comparándome a nadie ni para vencer a nadie y ni siquiera para sobrepujar a nadie. Yo vivo solidarizándome y, a lo sumo, refiriéndome concéntricamente a los demás, pero no rivalizando con ellos. No busco batir ningún record [*sic*]. Yo busco en mí el triunfo, libre y universal, de la vida.¹⁶⁵

Las nociones vallejanas sobre las clases socioeconómicas son de orden marxista. Respecto al verso anterior es justo entresacar algunas líneas de otra crónica, "Acerca de la revolución rusa":

Pienso en la justicia, no como en un juego de revancha del pobre sobre el rico ni como en un expediente, sentimental y arbitrario, de venganza de una clase explotada sobre la clase explotadora. Pienso en la justicia, no como en un ideal sacado de la nada o inventado por los filósofos, apóstoles o taumaturgos, sino como en un fenómeno de equilibrio colectivo, que se plantea, se realiza y se transforma constantemente según las evoluciones y revoluciones de la historia. La justicia, considerada como una concepción abstracta, como una fórmula única e invariable, como una simple categoría lógica, no pasa de un deporte metafísico [...] para distracción y embeleso místico de las clases intelectuales.¹⁶⁶

Tras la anteposición de dos recintos (el banco y el teatro, con sus respectivas tragedias), el poema prosigue: "Un paria duerme con el pie a la espalda / ¿Hablar, después, a nadie de Picasso?". Las dos imágenes presentan una correspondencia extraordinaria en que la vida es más que un cuadro cubista; sin embargo, la imagen del paupérrimo hombre retorcido (con el pie tras la espalda, partes del cuerpo doliente) sobre alguna triste cama —si es que la tiene y no es ésta el suelo— es tan plástica, a pesar de ser terrible, precisamente como una pintura de aquel artista enamorado de la simultaneidad y la descoyuntura de la realidad. ¿Cómo hablar, pues, de Pablo Picasso a quienes han visto *tal* realidad? Una realidad que abarca más allá de todo cuadro, una vida descoyuntada, fragmentada, una vida al margen de la vida.

La vida no se encuadra, pues la fuerza de los hechos rompe todo margen. La vida es

¹⁶⁵ Vallejo, César. *Crónicas*. (Tomo I), México, UNAM, 1984, pp. 173-175.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 394-395.

más vanguardista que las mismas vanguardias pictóricas, que le siguen la sombra. Despojados, marginados, excluidos, parias, hombres todo menester, hombres menester de sí, menester de vida, prójimos sufrientes por quienes velar más que a su retrato. La vida parece no tener fronteras, aunque hagamos referencia constante a las situaciones límite a que puede llegarse. La vida no se encuadra en un retrato que hace Picasso de Vallejo, o Vallejo de Picasso.

“Alguien va a un entierro sollozando / ¿Cómo luego ingresar a la Academia?” prosigue la execración poética del peruano. En este dístico hace una alusión a la muerte de su tan admirado Anatole France, cuyo sitio en la Academia Francesa sería ocupado entonces por el poeta Paul Valéry, por quien Vallejo sentía cierto rechazo. Al mismo tiempo antepone un hecho luctuoso (la muerte) y otro al que ve como una frivolidad indolente (ingresar a la Academia). El espíritu y lo mundano, el deceso de la vida como límite real y la vida que sigue aquí en la tierra.

Alguien, cualquiera, va llorando en un cortejo, Vallejo ha preferido el gerundio “sollozando” en vez del coloquial “llorando”; otro entrará —aquí se ha optado por el infinitivo “ingresar” en vez del popular “entrar”— al “lugar de honor”, al grupúsculo de los “consagrados”. Las palabras son pomposas, en realidad se trata de una ironía: la vida es más que reconocimientos sociales, la vida es un vivir hasta la muerte ajena, éstos carecen de importancia ante un acontecimiento decisivo como la muerte de un hombre, quienquiera que haya sido.

Mientras tanto, en algún lado: “Alguien limpia un fusil en su cocina / ¿Con qué valor hablar del más allá?” Nuevamente la cadencia se conserva, y se resuelve por la elección y la colocación de las palabras; pero ¿por qué limpia ese alguien su fusil en la cocina?; la ambigüedad es grande: las armas necesitan constante mantenimiento, también se asean después de haberlas usado (¿sugiere Vallejo un crimen?, puede ser). Se trata de una antítesis entre el arma (fusil) y el sitio (la cocina): aquélla roba la vida o hiere, lástima; ésta es el símbolo del alimento, de la transformación química, de la vida. El hombre *cura* su arma en el mejor sitio para hacerlo, donde se cocinan los alimentos para hacer posible la vida.

¿Con qué valor hablar del más allá? Después de haber matado, sería un acto de cinismo. Si las exposiciones científicas son absurdas ante el peso de los hechos, cuánto lo serán las explicaciones esotéricas o, incluso, escatológicas para hablar de la muerte. ¿Cómo teorizar sobre la muerte cuando la muerte misma ha hecho acto de presencia? ¿En que razón cabe querer explicar su misterio, su inexorable e implacable realidad?

Finalmente, "Alguien pasa contando con sus dedos / ¿Cómo hablar del no yo sin dar un grito?" El poeta opone un hecho aparentemente trivial y sin importancia frente a una idea psicoanalítica (el no-yo) bajo la cual disfraza al otro, a quien no es él. Vallejo demuestra la importancia de los *actos pequeños* y triviales, como contar con los dedos (otra vez la corporalidad), en la vida de los hombres. En medio de esa trivialidad, cómo no lamentar la condición humana, cómo no dar un grito ante la realidad terrible de esos que tanto sufren.

Vallejo ha contrapuesto en este poema una serie de hechos y de ideas para que observemos el claroscuro de esta vida; sin embargo, ha dado un peso mayor a todo aquello que hace más real nuestras vidas: el mundo en que caminamos, amamos y odiamos. Su poesía se aleja, así, de las preconcepciones que engañan el espíritu. En su artículo "Las lecciones del marxismo" advierte que:

Hay hombres que se forman una teoría o se la prestan al prójimo para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y a mijicones [*sic*], dentro de esta teoría. La vida viene, en este caso, a servir a la doctrina en lugar de que ésta sirva a aquélla. Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo al pie de la letra, obligando a la realidad social a comprobar literal y fielmente la teoría del materialismo histórico –aun desnaturalizando los hechos y violentando el sentido de los acontecimientos– pertenecen a esta calaña de hombres. A fuerza de ver en esta doctrina la certeza por excelencia, la verdad definitiva, inapelable y sagrada, la han convertido en un zapato de hierro, afanándose por hacer que el devenir vital –tan fluido, por dicha y tan preñado de sorpresas– calce dicho zapato aunque sea magullándose los dedos y hasta luxándose los tobillos.¹⁶⁷

La poesía ha sido un camino para dar ese grito por el otro, ese otro que nos incumbe porque es otro, porque es distinto y semejante. Vallejo *desteoriza*: la vida está antes que las

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 355-357.

ideas sobre la vida, éstas vendrán después o tal vez no vendrán, poco importa: hay que morir de vida, no de tiempo; morir la vida, no matarla ni anticipar lo que será. Ninguna descripción encierra verdades absolutas, la verdad nunca se sabe, siempre *se vive*.

Las situaciones y las preguntas retóricas constituyen una gran ironía, la de los hombres que piensan en la vida en vez de vivirla. El poema muestra una gran imagen que execra a los hombres faltos de la sensibilidad suficiente para plantarse en la realidad. Vallejo contrapone dos mundos y resalta el primero, el de lo inmediato, el que consume la vida de los otros y la propia, el del hombre de carne y hueso, el que sufre.

del dolor, hay algunos
 que nacen, otros crecen, otros mueren,
 y otros que nacen y no mueren, otros
 que sin haber nacido, mueren, y otros
 que no nacen ni mueren (son los más). 50

Y también de resultas
 del sufrimiento, estoy triste
 hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
 de ver al pan, crucificado, al nabo, 55

ensangrentado,
 llorando, a la cebolla,
 al cereal, en general, harina,
 a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
 al vino, un ecce homo, 60

¡tan pálida a la nieve, al sol tan ardido!

Quinta parte:

Se lamenta no poder,
 se interroga qué hacer
 frente al dolor y se
 responde

¡Cómo, hermanos hombres,
 no deciros que ya no puedo y
 ya no puedo con tanto cajón,
 tanto minuto, tanta 65

lagartija y tanta
 inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!
 Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?
 ¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
 hay, hermanos, muchísimo que hacer. 70

5.5 *Enealgi*. Análisis de “Los nueve monstruos”

El dolor es una sensación de sufrimiento; no obstante, el sufrimiento puede ser una fuente de la cual emanen reflexiones que reúnan lo que se siente y lo que se piensa respecto al dolor mismo. En el ámbito de la literatura, en ciertos casos, éste puede ser el origen de poemas de gran belleza –porque en la tragedia, en el drama, también hay belleza–, de poemas de gran intensidad emotiva.

Vallejo se pregunta mediante la palabra, llena de esa bella tragedia, cómo remediar el dolor entre los hombres y describe cómo es ese dolor humano en su poema “Los nueve monstruos”, una muy compleja estructura textual que puede dividirse en cinco partes que corresponden a las cinco estrofas del poema:

1. El dolor crece, se multiplica. Por eso el sufrimiento es doble (vv. 1-9)
2. Declara ante los hombres cómo es ese dolor (vv. 10-22)
3. Continúa su descripción, pero le añade una explicación –que deja ambigüedades– sobre sus causas (vv. 23-38)
4. Continúa la descripción, pero ahora explica sus consecuencias para el hombre (vv. 39-61)
5. Se lamenta no poder, se interroga qué hacer frente al dolor y se responde (vv: 62-70)

Este poema –como bien apunta James Higgins– no tiene un *principio* propiamente dicho. Se trata de una gran enumeración en la cual se reitera una y otra vez el dolor, *leit motiv* del texto porque va y retorna, como en las composiciones musicales, se repite continuamente y cada vez se le agrega alguna modificación. La conjunción “i”, “más que iniciar el poema, nos introduce en el curso de una meditación obsesiva sobre el dolor”¹⁶⁸, tema del poema; es decir, la “i” nos indica que la exposición poética ha iniciado antes de lo escrito, y que ésta es su continuación; tal planteamiento refuerza la idea de que Vallejo se

¹⁶⁸ Higgins, James. “Los nueve monstruos” en Flores, Ángel. (coord.). *Aproximaciones a César Vallejo*. (Tomo II), Nueva York, Las Americas Publishing, 1971, p. 306. La edición que consulta Higgins de *Poemas humanos* contiene una versión de este poema que inicia con la latina. En cambio, para este trabajo se prefirió la de Américo Ferrari, en la cual el poema inicia con la y griega.

expresa utilizando un código silente: lo no escrito significa. La austeridad precede a la siguiente abundancia descriptiva que será todo el poema.

Las enumeraciones (“La naturaleza del dolor”, “la condición del martirio”), las reiteraciones paralelas (“¡Jamás, hombres humanos...!”; “¡Jamás tanto cariño...!”), los encabalgamientos (“y la función de la yerba purísima, el dolor / dos veces”) junto con las figuras patéticas como las exclamaciones (“¡tan pálida a la nieve, al sol tan ardío!”), las interrogaciones (“Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?”) y las subyecciones (“¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, hay, hermanos, muchísimo que hacer!”) dan el tono de letanía al poema, es la súplica de un hombre hacia los otros hombres.

El planteamiento del poema es el siguiente: el dolor crece, es “un dolor inmenso que infesta todo el universo sin dejar inmune un solo rincón”¹⁶⁹, es un dolor que se multiplica rápidamente, absurdamente (“el dolor crece en el mundo a cada rato, / crece a treinta minutos por segundo [...]”), y el hombre, en su pequeñez individual, no sabe qué hacer para soportarlo, para vencerlo. El poema se orienta hacia las fatales circunstancias del mal (describe cómo es ese dolor humano y muestra su terrible fertilidad) y busca una respuesta, una certeza (la acción solidaria) que ilumine su andar.

Sin embargo, el título del poema no queda claro, ni se ofrecen pistas sobre su sentido; posiblemente sea simbólico, pues en la obra de Vallejo abundan los números como claves.¹⁷⁰ Entonces, ¿a qué se refiere el poeta con “Los nueve monstruos”?, ¿qué o quiénes son? El número nueve tiene un significado simbólico complejo y dual: indica el fin de un proceso (como la gestación) y el comienzo de otro (el nacimiento a otra vida, por ejemplo), se trata de la vida y la muerte que se sintetizan en el ciclo del movimiento constante de la renovación. El nueve es el número de la multiplicidad que retorna a la unidad, el número de la solidaridad cósmica y la redención¹⁷¹, tan acordes a la visión vallejana.

Los monstruos no pueden sino ser aquellos que *se muestran* ante el hombre como causa de sus dolores. Son un símbolo dual también. Por un lado, simbolizan a los

¹⁶⁹ Higgins, James. *Op. cit.*, pp. 306 y 307.

¹⁷⁰ Especialmente el tres (recuérdese *Trilce*), el dos y el uno. También se cuenta con un borrador de este texto, en el cual, en vez del *nueve* aparece el *siete*, lo que indica la conciencia de su uso con un sentido simbólico. *Cfr.* la edición crítica de la obra poética de Vallejo dirigida por Américo Ferrari.

¹⁷¹ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (dir.). *Diccionario de los símbolos*. 2a edición, Barcelona, Herder, 1988.

guardianes de un *tesoro* material o espiritual cuya vigilancia obliga a los hombres a esforzarse (transformarse) para vencerlos, se devora al *hombre viejo* para que aparezca el *hombre nuevo*. Son los obstáculos necesarios para *crecer*. Por otro lado, representan las fuerzas irracionales, caóticas, desmedidas, desordenadas y abismales: el mal en uno, el mal en lo existente.

Los nueve monstruos –como Lestrigones y Cíclopes en el poema “Itaca” de Constantin Kavafis– son, a la vez, la interiorización de ese mal circundante y la exteriorización del mal que vive en el hombre. Son los *negros heraldos* del Destino, el Dios terrible del Antiguo Testamento, los fatales hados que rigen inexorable e inexplicablemente la existencia. Son el muro por derribar, el vado que sortear, los ángeles terribles que nos manda la muerte, los jinetes que fustigan dolorosamente al hombre, la fuerza por vencer, la fuerza que nos mueve a la acción transformadora.

De este modo, el asunto del poema –el dolor del ser humano, el crecimiento voraz de este dolor– es elaborado dialécticamente y se rige por las llamadas leyes dialécticas que concibieron Marx y Engels, especialmente por la última de éstas, a saber, *la coincidencia de los opuestos*¹⁷², representada aquí por los dos significados del nueve, en un movimiento antitético que se sintetiza al fin. El primer verso, pues, toma este asunto del dolor *in media res*, si puede aplicarse el término a la poesía:

| | |
|---|---|
| Y, desgraciadamente, | 1 |
| el dolor crece en el mundo a cada rato, | |
| crece a treinta minutos por segundo, paso a paso, | 3 |

La conjunción inicial es un nexo oracional que hace referencia a lo señalado anteriormente o que se deduce por el contexto, especialmente en expresiones en las cuales predomina el tono emotivo (interrogaciones, exclamaciones, exhortos, deseos, ruegos...). Esta conjunción reúne el poema entero con la vida dolorosa de la que se ha sido testigo y que precede a las palabras, la situación de sufrimiento es algo consabido, algo que no necesita confirmaciones puesto que es terriblemente real.

Luego, tras la coma, viene un adverbio que nos ubica en la circunstancia: “Y,

¹⁷² Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía abreviado*. México, Sudamericana, 1983. Las otras dos leyes son: la negación de la negación y el paso de la cantidad a la cualidad. Hay que señalar que F. Hegel

desgraciadamente, / el dolor crece en el mundo a cada rato". La sentencia es clara, posee un tono reflexivo casi resignado a la contundencia de su sentido: el dolor se extiende, *crece*, como un ser biológico, la prosopopeya es precisa en la imagen, parece que hablara de un monstruoso virus observado en el laboratorio. Dos complementos circunstanciales acompañan al hecho: ¿dónde?, "en el mundo"; ¿cómo?, "a cada rato". Lugar, modo y tiempo del dolor son indicados.

Después se desarrolla el asunto de la multiplicación del sufrimiento: "crece a treinta minutos por segundo, paso a paso", en este tercer verso se conmutan las cantidades que miden el tiempo (se invierte los sitios de minutos y de segundos) para crear un efecto de angustia, pues el paso del tiempo es apreciado de modo distinto según la situación anímica de la persona. La imagen es una permutación (una metátesis sintáctica y semántica) combinada con una hipérbole que exagera el paso del tiempo al grado del absurdo.

Enseguida, prosigue la cavilación (vv. 4 a 9) con la coordinación de cuatro aseveraciones copulativas que resaltan cuatro aspectos del dolor. Se trata de una pequeña serie de construcciones paralelas que desarrollan la idea de la duplicidad del dolor:

| | |
|---|---|
| y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces | 4 |
| y la condición del martirio, carnívora, voraz, es el dolor dos veces | 5 |
| y la función de la yerba purísima, el dolor dos veces | |
| y el bien de ser, dolernos doblemente. | 9 |

La conjunción inicial de cada verso de esta parte del poema, aunque es copulativa, refuerza dos aspectos: la emotividad y la rapidez del ritmo. Esta figura de repetición evidencia la preferencia por un decir generoso y analítico.

El poeta trae a cuenta que la naturaleza del dolor, su atroz esencia, "es el dolor dos veces". ¿Por qué?, tal vez porque el conocimiento de nuestras angustias duplica el sufrimiento: primero es el dolor en sí, después la conciencia que se tiene del mismo (e incluso, la conciencia de saber que tal dolor no tiene remedio).

No es vana la afirmación del Eclesiastés: a mayor conocimiento corresponden mayores penas. La dialéctica de la realidad es rotunda: a cada bien corresponde un mal. La

perfecciona el método dialéctico, después de haberlo tomado de la concepción del arte del romántico F. Schelling. Cfr. Hegel, F. *De lo bello y sus formas*. México, Espasa-Calpe, 1993, pp. 17 y 18.

actitud del poeta es, si puede llamarse así, totalmente existencialista.

A continuación se hace una variación del mismo asunto: “y la condición del martirio, carnívora, voraz, / es el dolor dos veces”. El dolor es un castigo que nos consume con avidez, como ese dios, el tiempo, que se come a sus hijos. Vallejo elige “martirio”, pues la palabra denota el tormento infligido a quien sostiene una causa o un ideal. Aquí el sufrimiento, al intensificarse con dos adjetivos (carnívora y voraz), se duplica. Una vez más, como en poemas anteriores, el lugar de la palabra esdrújula (carnívora) es fundamental. Al tiempo que “voraz” le da contundencia sin necesidad de un tercer adjetivo. Ambos implican la idea de un hambre exagerado y bestial que consume al hombre. La construcción elide la conjunción entre ambos atributos y recurre al encabalgamiento para hacer más fluida e intensa la composición.

Luego dice el poema: “y la función de la yerba purísima, el dolor / dos veces”. La expresión –que omite ahora la repetición del verbo “ser”– habla de la *función* de una yerba “purísima” ¿Cuál puede ser ésta? Cualquiera que se utilice como remedio casero para algún mal, se puede pensar en la yerbabuena, en la yerba santa o en alguna otra, pues la función que cumple es aliviar algún malestar; pero, precisamente, al *permitir* vida al hombre sólo alarga su penar por este mundo, por eso su función es el dolor dos veces.

Así, su pureza no se refiere a alguna hierba en especial, sino a la “inocencia” que la hierba tiene respecto al dolor que nos produce. Otra vez aparece la realidad como una dualidad en movimiento: la buena hierba sólo alivia nuestro cuerpo, no conforta al espíritu que sufre “el bien de ser”, sino un paliativo. Ya Higgins señalaba la circunstancia de que al hombre le duela *ser*, existir: “La paradoja [...] corresponde a una contradicción de la vida misma: el mayor bien del hombre es la vida, pero este bien es también su mayor desgracia, puesto que vivir es sufrir”¹⁷³.

Continúa la segunda parte del poema, una enumeración de las punzantes circunstancias:

| | |
|--|----|
| ¡Jamás, hombres humanos, | 10 |
| hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera, | 11 |
| en el vaso, en la carnicería, en la aritmética! | 12 |

Se trata de una emocionada declaración a todos los individuos que inicia con un adverbio terminante: “¡Jamás[...]!”, para continuar con una expresión de vocativo que parece pleonasma: “hombres humanos”, pero el adjetivo *humano* aplicado a *hombre* posee un sentido muy profundo que implica una forma de ver el mundo: el hombre no es humano desde que nace, se humaniza poco a poco, aprende a ser humano en la vida. Lo humano es, entonces, una compleja cualidad que va más allá de lo biológico. El hombre no es hombre por el simple hecho de existir.

Tras enfatizar el sentido profundo de lo humano, continúa su declaración describiendo un panorama en que el dolor es avasallador: ¡Jamás [...] / hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera / en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!”. El uso del tiempo pretérito actualiza el apocalíptico paisaje del alma: nunca como hoy ha habido tanto sufrimiento “en el pecho” del hombre, síntoma de enfermedad, como la tuberculosis; la imagen también es una metonimia en que se nombra la parte del cuerpo (el pecho) por el sentimiento o la pasión asignada a la misma (el amor, el afecto); así, el dolor en el pecho es físico y emocional, por lo cual Vallejo lo señala como doble.

Pero el dolor se extiende del cuerpo a todo aquello que *acompaña* al hombre: su vestimenta (la solapa), su economía (la cartera), sus utensilios (el vaso), los sitios a que acude para surtirse de viandas (la carnicería), algún ámbito de sus estudios (la aritmética). Cada elemento es manifestado por una metonimia, una sinécdoque o ambas.

La vestimenta es un atributo del aspecto civilizado e incluso ornamental del hombre, se trata de una metonimia del *traje* por el *hombre* que lo usa; en este caso la mención de *la solapa* es una sinécdoque en que la parte (solapa) indica al todo (el traje).

La cartera es un signo de la vida material del hombre, específicamente de su economía; se trata, pues, de una relación metonímica (la cartera como signo de la condición económica) y sincodética (la cartera por lo que contiene: unas monedas, dinero).¹⁷⁴ En ambos casos se han superpuesto las figuras de significado, la aparente sencillez tiene gran complejidad.

¹⁷³ Higgins, J. *Op. cit.*, p. 307.

Jamás hubo tanto sufrimiento en el *vaso*, utensilio de la vida cotidiana y práctica de las personas. es decir, jamás hubo tanto dolor en esa vida misma representada metonímicamente por el vaso, donde el hombre bebe amargamente. Ahora no es la sed, ni la boca, sino el instrumento que contiene los líquidos vitales –las aguas que permiten la vida, que la dan con su presencia o la quitan con su ausencia– el que sufre lo mismo que el hombre. El vaso es el recipiente de su vida dolorosa.

Jamás hubo tanto dolor en la *carnicería* (metonimia del lugar por el hombre: el carnicero y el carnívoro). Vallejo juega con esta palabra, la abre a la pluralidad de sentidos: puede referirse al dolor de los muchos animales que han sido sacrificados y cuya carne se expende ahí; puede referirse a otro tipo de carnicería: el exterminio, el genocidio, la hecatombe de ese otro animal: el hombre.

Jamás hubo tanto dolor “en la aritmética”, esa disciplina matemática que hace a algún estudiante *quebrarse* la cabeza con los números que no encajan en las cuentas. Sumas, restas, divisiones, multiplicaciones, potenciaciones, raíces cuadradas... no cabe duda: el hombre es lo que hace, aquello a que se dedica y con lo que, a veces, hasta se embrolla. Él mismo es un embrollo, un lío, un laberinto de sí mismo, donde él puede ser el monstruo.

Luego, el poema prosigue con una serie de anteposiciones:

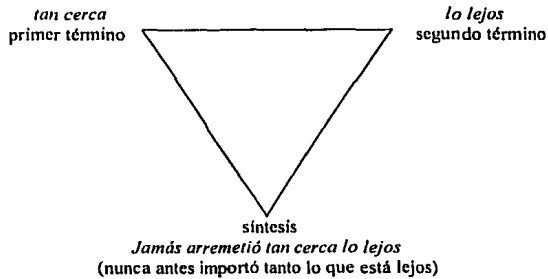
| | |
|---|----|
| ¡Jamás tanto cariño doloroso, | 13 |
| jamás tan cerca arremetió lo lejos, | |
| jamás el fuego nunca | 15 |
| jugó mejor su rol de frío muerto! | |
| ¡Jamás, señor ministro de salud, fue la salud | |
| más mortal | 18 |

Continúa la reiteración del adverbio temporal, si acaso el *jamás* puede concebirse como la manifestación de un tiempo real. Enseguida aparece un adverbio de cantidad (“tanto”), además se ha suprimido el verbo *haber*. Luego viene un oxímoron indicado por el adjetivo contradictorio: cariño *doloroso*; no obstante, la imagen termina por convertirse en una paradoja porque la realidad así lo confirma (dialécticamente): uno puede amar y dañar a quien ama por no saber bien amar.

¹⁷⁴ Aunque la relación de continente por contenido es considerada regularmente una metonimia, creo que se encuentra más bien en el terreno de la sinécdoque porque, estrictamente, no hay una relación de sucesión, sino de inclusión.

Higgins señala al respecto que: “El dolor está presente hasta en el amor, porque sufrimos, porque sufren los que amamos, y porque somos incapaces de amar sin herir o ser heridos.”¹⁷³ Así, no hay escapatoria, todos los humanos han de pasar, de una u otra forma, por uno u otro camino, a través de la experiencia del dolor.

La siguiente anteposición dice: “jamás tan cerca arremetió lo lejos”, aparentemente se trata de una antítesis: la oposición *tan cerca-lo lejos*; sin embargo, de nuevo la oposición es falsa y deviene en un saber paradójico expresado dialécticamente por los términos:



Nunca antes había tenido tal importancia lo que estaba lejos, lo que ocurría del otro lado del mundo, como ahora. Los acontecimientos humanos tienen hoy consecuencias para quien se cree lejano de los hechos: el mundo es pequeño, y el dolor de las guerras, de la miseria, del hambre, de la enfermedad, de la tortura y la muerte que acontecen más allá de la circunstancia de cada hombre repercuten en ese hombre. Porque el mundo entero es nuestra circunstancia, lo otro y los otros, la naturaleza y nuestros semejantes. *Amarga edad esta en que te mueres y no siento tu muerte porque estás lejos, en otra parte que no conozco ni sé que existe, ni que apenas puede allí vivirse*, nos advierte el poeta sobre nuestra responsabilidad hacia el otro.

Continúan las anteposiciones con los dos versos siguientes: “[i] jamás el fuego nunca / jugó mejor su rol de frío muerto!”, de nuevo la aparente antítesis (*fuego-frío muerto*) es en el fondo una paradoja: el *fuego*, símbolo de vida y creación, es también, cuando se exceden las llamas, el símbolo de la destrucción, por eso juega el papel de *frío muerto*. El fuego

¹⁷³ Higgins, J. *Op. cit.*, p. 308.

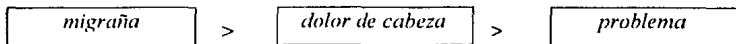
destructor representa las ráfagas de metralla y los bombardeos, muy probablemente sea una reminiscencia de las atrocidades de la guerra civil española, que Vallejo atestiguaría.

“¡Jamás, señor ministro de salud, fue la salud / más mortal [!]”, prosigue el poema, con una paradoja irónica. Aquí el poeta se dirige a un ministro de salud (los sustantivos, que debieran escribirse con mayúsculas iniciales según la ortografía, han sido transpasados a un común anonimato) para decirle: la salud es mortal. ¿Por qué?, porque vivir duele. Reaparece aquí la idea existencialista que ya se había tocado en los versos cuarto y noveno.

Esta vez la paradoja es enriquecida por el tono irónico que adquiere la expresión al reunir *salud* y *más mortal*; especialmente porque la afirmación se hace, precisamente, ante el ministro encargado de la salud, y porque la política ha convertido al funcionario en un mero representante del anquilosamiento burocrático de las preocupaciones del hombre por sus semejantes. El dolor nos devuelve a la tierra, nos da otra muerte la salud.

Luego viene una frase que puede parecer extraña, se trata de una metonimia doble seguida por un quiasmo¹⁷⁶: “[i] y [jamás] la migraña extrajo tanta frente de la frente!”. La conjunción precede al término que nombra esa enfermedad crónica en que duele una parte de la cabeza, la frontal. Es decir, nunca antes la migraña (el dolor de cabeza, en sentido literal y figurado) produjo tanto dolor, tanta pena; nunca antes los problemas (los “dolores de cabeza”) costaron tanto sudor (“tanta frente”) de la frente.

El juego de palabras y de significados es complejo –no complicado– pues se reelaboran los significados gracias a un proceso de sucesión metonímica: de *migraña* se pasa a *dolor de cabeza*, que en sentido figurado quiere decir “problema”. Vallejo explota a fondo su lenguaje austero y, de este modo, enriquece su propio decir poético:



Mientras tanto, *frente* se utiliza con dos sentidos: “sudor / dolor” y “parte superior de la cara”, se trata de un quiasmo. Al mismo tiempo, la expresión es un signo de la anatomía humana, (sinécdoque) del hombre que ha de ganarse la vida con el esfuerzo propio, con su

¹⁷⁶ El quiasmo es una figura literaria que afecta tanto la sintaxis como el significado de la expresión al repetir una misma frase o palabra dentro del verso o la oración cada vez con distinto sentido. No la explico en el marco teórico porque no abunda en los poemas revisados en este trabajo.

sudor, con su dolor. El dolor deforma, entonces, la anatomía del espíritu y del cuerpo, le saca tanta frente de la frente al hombre, enajena su ser.

El poema sigue con una estructura ternaria, se trata de versos cuya construcción es paralela. En ellos se ha omitido de nuevo el *jamás* anterior:

| | |
|--------------------------------------|----|
| Y el mueble tuvo en su cajón, dolor, | 20 |
| el corazón, en su cajón, dolor, | 21 |
| la lagartija, en su cajón, dolor. | 22 |

Comienza otra vez con la conjunción copulativa que trae a cuenta tres distintas realidades : *el mueble, el corazón y la lagartija*. Es importante enfatizar el empleo de los artículos determinados precisamente porque singulariza los elementos animados o inanimados de que habla, los saca del limbo de una indeterminada generalidad.

Así, tenemos que: “Y [jamás] el mueble tuvo en su cajón, dolor”, verso en que –gracias a la prosopopeya– el poeta humaniza al objeto, otorgándole a éste la capacidad de sentir. Luego, el uso de *cajón*¹⁷⁷ se extiende del objeto al sujeto, en un maravilloso intercambio de partes y sensaciones: “[Y jamás tuvo] el corazón, en su cajón, dolor”. El corazón es el recipiente de los sentimientos y las emociones, el lugar del alma, el centro que irriga la sangre a las distintas partes del cuerpo, el latido de la vida en movimiento. Ahora tiene un cajón este vaso que comunica las emociones, en ese sentido, el cajón –donde guarda las mismas– es, valga la expresión, el interior del interior. El hombre se duele en lo más profundo, y ese dolor le viene “desde más abajo”.¹⁷⁸

“[Y jamás tuvo] la lagartija, en su cajón, dolor”, continúa el poema. Ahora se nombra a un pequeño reptil asustadizo, frágil incluso, que experimenta el dolor en su *cajón*, es decir, en sus entrañas de insectívoro. La lagartija es un símbolo de terrenalidad, es un signo telúrico que liga al hombre con la madre Tierra, es un signo de la pequeñez viviente que habita en la naturaleza. También ella, la pequeña, siente el dolor que existe en cada sitio del cosmos.

¹⁷⁷ Respecto a la idea de que los seres vivos tengan un cajón sería interesante saber si Vallejo conoció la pintura “Jirafas encendidas” (1936-37) de Salvador Dalí, en la que éste trazó una figura humana con varios cajones abiertos saliendo de una de sus piernas y otro brotando debajo del pecho.

¹⁷⁸ En el poema “Voy a hablar de la esperanza” Vallejo dice: “Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde arriba. Hoy sufro solamente.” ¿Es ese *desde más arriba* el alma y ese *desde más*

Los tres (el mueble, el corazón y la lagartija) manifiestan distintos órdenes de la vida en el mundo: el vegetal (el *mueble*, que generalmente se hace de madera), el humano (por una metonimia en que el *corazón* representa al hombre y sus afectos) y el animal (representado por la *lagartija*). Además, el juego que construye Vallejo al intercambiar los atributos de estos órdenes proporciona a la estructura ternaria de los versos la siguiente reciprocidad: el hombre *humaniza* al mundo y el mundo *amundana* al hombre. De este modo, se subvierte la enajenación: el hombre no es más un objeto despersonalizado, sino una fuerza que da sus propios rasgos a todo aquello que construye, porque es una *manifestación* de su ser.

Comienza entonces la tercera parte del poema (vv. 23-38), la cual puede dividirse en dos apartados: una descripción de cómo crece ese dolor del que se viene hablando:

| | |
|---|----------------|
| ¿Crece la desdicha, hermanos hombres, más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece con la res de Rousseau, con nuestras barbas; crece el mal por razones que ignoramos y es una inundación con propios líquidos, con propio barro y propia nube sólida! | 23 25 28 |
|---|----------------|

Y otro de cómo afecta al hombre:

| | |
|--|----------------------|
| Invierte el sufrimiento posiciones, da función en que el humor acuoso es vertical al pavimento, el ojo es visto y esta oreja oída, y esta oreja da nueve campanadas a la hora del rayo, y nueve carcajadas a la hora del trigo, y nueve cánticos a la hora del hambre y nueve truenos y nueve látigos, menos un grito. | 29 30 35 38 |
|--|----------------------|

El primero inicia con una exclamación terrible que declara una gran incertidumbre: "¿Crece la desdicha, hermanos hombres, / más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece / con la res de Rousseau, con nuestras barbas[...]!". El poeta se dirige de nuevo hacia los hombres, incide en la función apelativa del lenguaje en busca de los ecos necesarios, en pos de aquél capaz de escuchar, de entender. El poeta sabe que *alguien*, un hombre, su

abajo el cuerpo? ¿Son las vidas espiritual y terrenal las moradas del dolor o se refiere a algo más allá de nuestra pequeña comprensión?

semejante, lee estas palabras. Se está dirigiendo a la multitud viva en el individuo, declarando su fraternidad en el vocativo que emplea.

El dolor crece terrible, velozmente, “más pronto que la máquina”, símbolo del progreso. Crece el dolor diez veces más aprisa que la promesa de la modernidad: el progreso material no implica progreso espiritual. La expresión “a diez máquinas” es la analogía de esa frase hecha que puede decir: “a tantos kilómetros por hora”; se trata de una sustitución de términos.

En esta imagen el tiempo del dolor (el del mal que hace el hombre a *sus semejantes* matándolos, torturándolos, abandonándolos, olvidándolos) se hace más presente que el del progreso. Por supuesto, Vallejo es irónico al usar el lenguaje propio de la física aplicada a la tecnología para caracterizar el orden de vida sensitivo (de sensaciones corporales y emociones anímicas) del ser humano.

Pero el dolor crece “y crece / con la res de Rousseau”. La frase es una clara alusión a las reflexiones del filósofo de la Ilustración, Jean Jacques Rousseau. Aquí se retoma el término latino *res* –que significa “cosa pública” y se refiere a la política, al gobierno de los pueblos como un asunto *de todos*– para referirse al Estado ideal que concebía este pensador franco-suizo: la república democrática.¹⁷⁹ Es decir, que el dolor, el mal, continúa entre los hombres sin importar el tipo de gobierno o de política que los rija, puesto que es algo más cercano a las raíces humanas que cualquier sistema político. El dolor “[crece] con nuestras barbas”, diariamente, envejece con el hombre (representado por esa sinécdoque en que las barbas lo caracterizan), lo acompaña inseparablemente en su existir.

Declara el poeta: “crece el mal por razones que ignoramos”, es decir, desconocemos su fuente... pero ¿en verdad la desconocemos?, ¿no es el hombre mismo el origen de gran parte de propios males?, ¿se desconoce tanto el hombre que no ve el mal en sí mismo?, ¿se duele él mismo sin explicaciones? La incertidumbre que plantea Vallejo no es sino una ironía en que manifiesta desazón ante la falta de conciencia humana: nadie actúa ante tanto odio, ante tanto mal en uno mismo. Ese *no-saber* nos interroga como humanos, pone en

¹⁷⁹ Es muy curioso cómo el ideal de Rousseau (la república democrática, inexistente en su tiempo) es entendido por J. Higgins como una utopía frente a la realidad. Hoy existe la democracia como un “baluarte” de la modernidad, mas necesita de verdaderos críticos, aunque carece de ellos. Vallejo se anticipa a esta situación y elabora su poética como una crítica del industrializado mundo moderno. El hombre, ser libre por naturaleza, está encadenado por él mismo y por sus semejantes.

duda nuestro ser, lo mueve a buscar respuestas más allá de las palabras. Las preguntas, las dudas son otra forma de conocer el mundo y reconocernos.

El mal descrito es “una inundación con propios líquidos”, esto es, con las aguas enemigas que brotan del mismo ser humano (tanto fisiológica como espiritualmente) y lo ahogan al devenir tanto mar acumulado en un diluvio interno de sangre, llanto y sudor. No debe olvidarse que tres cuartas partes del cuerpo humano son líquidas; así, uno mismo puede ser su propio problema, una ironía paradójica. La inundación denota un exceso de agua, demasia que puede ser tanto llanto, tanto sudor, tanta sangre derramada...

La cuidada del alma que es el cuerpo también se ve anegada “con propio barro y propia nube sólida”. La imagen reúne la alusión al polvo, del que –según el libro del Eclesiastés– viene el hombre, y la antítesis entre *barro* y *nube*. El “propio barro” no es sino el cuerpo, investido esta vez con esa idea expresada coloquialmente y tan difundida: el hombre está hecho de barro, un tipo específico de tierra, tan maleable. Se ha procedido mediante la sinécdoque de la parte por el todo (el *barro* por la tierra en general, el *polvo*). Por otra parte, la *nube* es el soplo que anima ese barro, el alma. Además, se enriquece la expresión con el uso de un adjetivo insólito (“Sólida”) para el sustantivo (“nube”) del que se habla; “sólida” vuelve oxímoron la expresión, pero ésta cae finalmente en el terreno de la paradoja cuando se advierte el tránsito concreto de esa *nube*, el alma, por este mundo. El cuerpo no es sino la manifestación material del alma, uno y otro son lo mismo: el hombre.

La segunda parte de esta tercer estrofa da mayor vida a la imagen del dolor: “invierte el sufrimiento posiciones”, trastoca el lugar del hombre, lo vuelca de distintas formas, como una persona que duerme mal porque no halla la postura adecuada para descansar; pero también podría significar que el sufrimiento es un ser que se agazapa y cambia de posición para lanzarse en contra del hombre.

Ese sufrimiento “da función / en que el humor acuoso es vertical / al pavimento”, es decir, mueve al hombre a andar rectamente erguido sobre sus piernas, hecho que lo distingue de los otros homínidos. El hombre es un espectáculo, por eso “da función”. El hombre es, gracias a la metonimia, ese “humor acuoso”, pues éste se refiere a cualquiera de los líquidos orgánicos del cuerpo humano; incluso el humor es tomado como elemento que caracteriza el ánimo de los individuos: Flemático, melancólico... y ese humor es “vertical /

al pavimento” porque camina erecto, perpendicularmente derecho con relación al horizonte. *Homo erectus* que comienza a marchar hacia sí mismo, es decir, hacia los otros.

Por esta inversión de las posiciones de las partes del cuerpo “el ojo es visto y esta oreja oída”. En vez de ver, el ojo recibe la mirada; en vez de oír, la oreja es escuchada. La imagen transpone los sentidos, los procesos. La percepción de la vista y del oído se vuelve productora de un reflejo: el ojo recibe la mirada y la oreja emite el sonido. El hombre es *transfigurado* (¿deformado por la enajenación?) casi de modo “cubista” en su ser corporal. El mundo es una escena caótica en el momento de su re-configuración, es decir, en el momento de mayor crisis humana.

Esa misma oreja “da nueve campanadas a la hora / del rayo”. Las campanas, símbolo del sonido, repican *nueve* veces; ya se había mencionado el simbolismo del número nueve: representa el fin de algo y el comienzo de otro algo, es la gestación, la crisis que prepara un nuevo mundo y que sufre en el “parto” del mismo. El rayo es un símbolo (junto con el trueno y el látigo, que aparecerán enseguida) del castigo:

| | |
|--|----|
| y esta oreja da nueve campanadas a la hora | 33 |
| del rayo, y nueve carcajadas | |
| a la hora del trigo, y nueve cánticos | 35 |
| a la hora del hambre y nueve truenos | |
| y nueve látigos, menos un grito. | 37 |

El pasaje parece muy oscuro, es una imagen apocalíptica del mundo devastado, castigado por esos negros heraldos del Destino que azotan al hombre. Las campanas doblan a las nueve, hora del rayo, hora del castigo que lanza alguna funesta y terrible fuerza indeterminada. La misma oreja suelta “nueve carcajadas / a la hora del trigo”, es decir, esas crueles divinidades se burlan de los esfuerzos del hombre por sustentarse a sí mismo, ya que eso simboliza el trigo: es el alimento por excelencia, la fecundidad, el renacimiento e incluso, en las tradiciones cristiana y católica, es un símbolo del don de la vida.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Chevalier, J. y Alain Gheerbrant (dir.). *Op. cit.* En su *Diccionario...* recuerdan las palabras de Jesús testificadas por el libro de Juan (12:23-25): “Si el grano de trigo no cae en la tierra y no muere, quedará solo; pero si muere, trae abundante fruto. Quien ama su vida la pierde; y quien aborrece su vida no morirá”. La muerte es resurrección a otra vida, la crisis da paso al crecimiento. Es pertinente señalar esto porque la cultura bíblica de Vallejo es muy importante. Incluso en este capítulo del libro de Juan se resalta que ha llegado la hora, esto es, el momento.

Es importante observar que todo lo que produce la oreja conforma imágenes auditivas: campanadas, carcajadas, sonos, cánticos, truenos y látigos. Da también “nueve sonos hembras / a la hora del llanto”, esto es, nueve noticias –pues la palabra “son”, en este contexto, no podría significar “sonido agradable y armonioso”, ni designar algún género de música o baile, a menos que éste sea contrario al de signo alegre, y Vallejo esté usando la ironía; pero el ambiente heráldico de la poesía del peruano hace pensar en que *sones* significa aquí “noticias”– que, como las hembras (símbolos de fecundidad), se *reproducen* (pues el dolor crece) en la hora del sufrimiento, representado metonímicamente por el llanto.

Da esta oreja brotan “nueve cánticos / a la hora del hambre”, es decir, nueve arrebatos cuando se padece de hambre. También da “nueve truenos / y nueve látigos, menos un grito”, Los truenos y los latigazos –eso significan los látigos por la metonimia del instrumento por lo que produce– son los castigos infligidos por esos pavorosos númenes. Pero “lo que falta a sus lamentaciones es el grito de protesta, de rebelión contra la injusticia del sufrimiento humano”.¹⁸¹ El grito es el poema mismo, la voz poética que encarna, otra forma del silencio.

Sigue la cuarta parte del poema (vv. 39-61), en ella se prosigue con la descripción del dolor de los hombres, pero se agregan situaciones específicas en que el hombre es *tomado* y manipulado por el dolor, como si fuera el títere de una fuerza ajena a él:

| | |
|--|----|
| El dolor nos agarra, hermanos hombres, | 39 |
| por detrás, de perfil, | 40 |
| y nos aloca con boleto en los cinemas, | |
| nos clava en los gramófonos, | |
| nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente | |
| a nuestros boletos, a nuestras cartas; | |
| y es muy grave sufrir, puede uno orar... | 45 |

El dolor toma vida a través de la prosopopeya: “nos agarra”, declara el poeta a sus semejantes, usando de nuevo el vocativo “hermanos hombres”, lo cual evidencia el plan de desarrollo de esta larga estrofa, que continúa la misma forma de la anterior: la descripción mediante enumeraciones y coordinaciones que le dan una gran complejidad al texto. Al respecto, el poeta y crítico francés André Coyné señala que “la retórica vallejana ha

ampliado el espacio de sus enumeraciones¹⁸²; también afirma que este poema:

Brinda el perfecto modelo de una sola larga enunciación –la del mal: el dolor–, en la que cada enunciación menor lleva consigo su cadena de significados o los fomenta a partir de una cadena de significantes, de modo que todos los detalles se imbrican en una superposición de planos.¹⁸³

El dolor nos *sujeta* “por detrás, de perfil”, esto es, a traición, por la espalda, inesperadamente. La imagen parece otra descoyuntura “cubista” de la realidad humana: el hombre es apresado por el dolor, ya sea por uno u otro lado, por detrás o por algún flanco, por descuido.

El dolor acecha al hombre y le cae encima, lo acorrala; es una presencia terriblemente ubicua. Esta omnipresencia hace pensar –como en *Los heraldos negros*– de nuevo en ese Dios punitivo del Antiguo testamento que martiriza al hombre, sujeto a la concupiscencia; sin embargo, esta vez, esa fuerza numinosa que lo acosa es un *algo* indeterminado, caótico, un azote de nueve monstruos que, al destruir, crean; que destruyen al hombre con el dolor, ese dolor presente en todo parto... el del hombre es un difícil amanecer.

Ese dolor también “nos aloca con boleto en los cinemas”, esto es, en cualquier sitio, aún en aquellos lugares donde creemos estar fuera de su alcance. La expresión coloquial “nos aloca” en vez de “nos enloquece” señala una preferencia de Vallejo por el lenguaje cotidiano, además *desdice* la racionalidad humana: las personas están sujetas a la volubilidad de sus pasiones. Pero ¿por qué el dolor “nos aloca”?, porque nos invade (ya sea por un recuerdo al que nos remite alguna escena de la película en la pantalla del cine¹⁸⁴ o por alguna otra circunstancia personal que escapa a cualquier determinación), nos revuelve el ánimo. Entonces, el boleto –como, en otros poemas, *el papel*– no sirve para evadir el dolor, sino para encontrarlo finalmente. La expresión, “con boleto en los cinemas” añade dos complementos de circunstancia: uno de instrumento y otro de lugar; y su tono irónico

¹⁸¹ Higgins, J. *Op. cit.*, p. 310.

¹⁸² Coyné, André. *César Vallejo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 295.

¹⁸³ *Ibidem.*, p. 297.

¹⁸⁴ Durante la época que Vallejo vive en París, el cine es el nuevo signo del arte; además Vallejo cree en el arte como un latido de vida. Por tanto, no sería una mera especulación pensar que el *yo lírico* se refiere a que en la película proyectada ve también escenas de la terrible realidad que puede ser la vida, desde escenas tristes

(con todo y boleto no podemos escapar hacia otro destino fuera del dolor) aparece de modo casi frío, impersonal, contraponiéndose al “*nos aloca*”, totalmente cálido, aún en la desesperanza.

El dolor también “nos clava en los gramófonos”, es decir, nos pega al mundo, a los instrumentos que el hombre ha inventado para sofisticar su vida, para llenarla de creaciones bellas y terribles, útiles e inútiles. De nuevo, la expresión coloquial predomina: “nos clava” en vez de “nos sujeta” o “nos ata”. El dolor nos crucifica con su música elegiaca en esos aparatos del mundo moderno, la melancolía invade las notas. Las invenciones del hombre se vuelven en su contra, también llevan en sí el mal que el hombre posee en sus entrañas. El progreso técnico al servicio del placer no nos libra de su opuesto, el dolor.

Enseguida, el dolor “nos desclava en los lechos”, nos levanta de la cama nupcial, nos separa del ser que amamos, nos hace reconocer la soledad sustancial; “cae perpendicularmente / a nuestros boletos, a nuestras cartas”, se nos viene encima como un peso plomizo y rectilíneo, interrumpiendo la trayectoria humana, cortándola; cae en nuestro destino, simbolizado por los boletos y las cartas. Las *cartas* son tanto las que escribimos como las que prefiguramos un destino individual o colectivo; en las primeras el dolor aparece confesado por el remitente al destinatario a través de las palabras mismas; en las segundas “se escribe” (o lo escribe una fuerza incomprensible) nuestro incierto rumbo a través de signos cabalísticos.¹⁸⁵

La meditación, entonces, se detiene un poco en la conclusión “y es muy grave sufrir”; luego viene una elipsis importantísima, pues, gracias al silencio, la ironía es *más* expresiva: “puede uno orar...” ante el dolor, pero ¿de qué serviría?, ¿para qué las palabras?, ¿por qué no mejor los actos? Tanta sangre, sólo sangre, el mar no es nada... La invocación, la súplica a cualquier dios es infértil si el hombre no hace nada. Las oraciones no arreglan nada, en ese sentido, las religiones no desencadenan al ser humano, lo enajenan hasta fanatizarlo.

Enseguida viene una parte central del poema:

hasta escenas cotidianas en las cuales aparece ese triste animal que a veces es el hombre, el pequeño hombre. Bien podría tratarse de alguna obra de Charles Chaplin.

¹⁸⁵ La presencia del Destino como una fuerza que sujeta al hombre es una idea recurrente en la obra de Vallejo. El adjetivo no es gratuito, la cábala representa uno de tantos sistemas, esotéricos si se quiere, mediante los cuales el hombre ha buscado *describir* el curso de su existencia.

| | |
|--|--------------------------|
| Pues de resultas del dolor, hay algunos que nacen, otros crecen, otros mueren, y otros que nacen y no mueren, otros que sin haber nacido, mueren, y otros que no nacen ni mueren (son los más). | 46 50 |
|--|--------------------------|

Se trata de un decir metafórico, un juego con la expresión de los contrarios, nacer y morir. Vallejo prefiere la expresión coloquial “de resultas” en vez de “como resultado”, esta forma le da un ritmo menos frío al poema, le da un tono vital en vez de otro, más bien, formal. Luego, una afirmación a modo de sentencia: por causa del dolor “hay algunos / que nacen, otros crecen, otros mueren”. El poema distingue primero los tres momentos de la existencia orgánica: la generación de la vida, el desarrollo y el fin de ésta; pero luego aclara su verdad agregando: “y otros que nacen y no mueren”. aquellas personas cuya imagen perdura en el tiempo, ya sea por lo que hicieron o por lo que aportaron al mundo, los que aprendieron a vivir *más allá de la vida*.

También hay “otros / que sin haber nacido, mueren”, aquí aparece el sentido metafórico de *nacer* y *morir*. De este modo, la expresión *sin haber nacido* significa “sin haber madurado, sin haber tomado conciencia de su ser en cuanto humanos”; los que “mueren” son los que no alcanzan a madurar, los que no viven su *verdadera vida*, pues se hallan enajenados del mundo y de sí mismos. Hay “otros / que no nacen ni mueren (son los más)”, esto es, semejantes que nunca toman conciencia de su ser, ni culminan su vida en la muerte porque nunca han existido, aunque su cuerpo ande y hable no *caminan* ni *conversan*, nunca han sido reales. Son tentativa humana, posibilidad muerta.¹⁸⁶

Vida y muerte se resuelven en vida verdadera, en muerte verdadera. A Vallejo le interesa *morir de vida y no de tiempo*, que la existencia sea experiencia, conocimiento, sentimiento; no años, no días, no horas ni minutos. Que uno es quien en verdad *transcurre*, no el tiempo. La vida es de los otros que nos viven y nos matan aunque cada cual viva su vida y muera su muerte. *Nacer* es darse cuenta, abrir los ojos al mundo de los otros. *Creecer* es aprender que todos somos la vida. *Morir* es haber vivido realmente, culminar el viaje,

¹⁸⁶ En el poema LXXV de *Trilce* desarrolla el mismo asunto: “Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. [...] Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre: [...]”

llegar a buen puerto. Los extremos de la antítesis se juntan en esa gran paradoja que es morir a cada instante en esta vida, y nacer en esa muerte cuyos brazos nos esperan

Pero el dolor tiene otras consecuencias en el mundo:

| | |
|---|----|
| Y también de resultas del sufrimiento, estoy triste hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo, de ver al pan, crucificado, al nabo, | 55 |
| ensangrentado, llorando, a la cebolla, al cereal, en general, harina, a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo, al vino, un ecce homo, | 60 |
| ¡tan pálida a la nieve, al sol tan ardido! | 61 |

La tristeza invade el cuerpo entero (representado por las sinédoques en contraposición: cabeza y tobillo), recorre la anatomía superior e inferior, lo espiritual y lo terrenal que se reúnen en el ser del hombre, quien está plétóricamente triste, en cuerpo y alma, “de ver al pan, crucificado”, es decir a Jesús (simbolizado por el pan, la ostia que es su cuerpo), clavado sobre la madera en cruz. Al mismo tiempo, el símbolo del pan representa el alimento, porque todos “comemos” del hijo de Dios.

Luego se duele de ver “al nabo, ensangrentado”, o sea, al ser vegetal humanizado –al parecer, el nabo fue elegido por su color– que yace herido; se duele de ver como se escapa la vida por la sangre. Ya antes Vallejo ha reunido objetos, animales, instrumentos, intereses y lugares como *presencias humanas*, pues el hombre se ha apropiado del mundo, lo ha transfigurado de acuerdo con su visión.

También por eso lamenta ver “llorando, a la cebolla”, imagen que construye usando de nuevo la inversión de papeles: en vez de provocar las lágrimas de quien la pela y la corta, es ella quien –a través de la prosopopeya– adquiere cualidades humanas y rompe en llanto. Asimismo, se ve “al cereal, en general, harina” y “a la sal, hecha polvo”, esto es, pulverizados los alimentos.

En tanto, se ve “al agua, huyendo” (¿de las bocas?, como en el verso séptimo del poema “Me viene, hay días, una gana ubérrima...”), provocando sed (tal vez, sed de sed); y “al vino, un ecce homo”, es decir, al vino como un hombre. La expresión latina *ecce homo* significa “he aquí al hombre”, en tanto, *el vino* es la sangre de Jesús; por lo tanto, se ve al

Hombre, es decir, al Hijo de Dios, como un hombre, un mortal y, al mismo tiempo, un hombre ejemplar en su sufrimiento.¹⁸⁷ La antítesis reaparece con el agua y el vino.

La voz de Vallejo se preocupa incluso por la naturaleza, le duele ver “¡tan pálida a la nieve, al sol tan ardido!” Los elementos de frío y calor se contraponen, pero al poeta le interesa la condición enfermiza de la nieve tísica y del sol enfebrecido. Nieve y sol son humanizados por virtud de la prosopopeya.

Continúa la última estrofa del poema con una exclamación dirigida a los hombres:

| | |
|--|----|
| ¡Cómo, hermanos humanos, | 62 |
| no deciros que ya no puedo y | |
| ya no puedo con tanto cajón, | |
| tanto minuto, tanta | 65 |
| lagartija y tanta | |
| inversión, tanto lejos y tanta sed de sed! | 67 |

El poeta grita ¡cómo! ante los otros, los que sufren. los que mueren; sus hermanos, por fin, *humanos* (es interesante la afinidad sonora de hermanos y humanos, como si fuera decir lo mismo). Exclama “¡Cómo [...], / no deciros que ya no puedo”, que el cansancio es tal, que el dolor también lo mata y en su pequeñez es impotente, pues ya no puede en verdad “con tanto cajón, / tanto minuto, tanta / lagartija y tanta / inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!”.

El poeta resume lo que ha venido diciendo (escribiendo): que el dolor lo aplasta, le brota en tanto cajón que lleva al interior del cuerpo y del alma, por tanto tiempo que no es vida, por tanta pequeña lagartija que sufre, la hermana más pequeña, la parte animal del ser humano, por tantas contradicciones, ironías y paradojas de la vida, por tanta distancia entre los hermanos hombres, por tanta sed de necesidad, sed de búsqueda y hallazgo, sed de ser.

Al final, retorna la pregunta, ahora se formula al Señor Ministro de Salud (con mayúsculas), probablemente un despreocupado funcionario o una divinidad sorda: ¿qué hacer ante el dolor de los hombres?:

Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?
¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,

¹⁸⁷ El verso podría interpretarse también –dentro del ánimo trágico del poema– como una expresión que se refiere a un bebedor, pues a Vallejo le interesa abrir la venas del lenguaje hacia la pluralidad de sentidos; sin embargo, la cultura cristiana del poeta es muy honda; además, la figura de Jesús aparece constantemente en varios textos de *Poemas humanos* y me parece más acorde con el sentido del poema: Jesús es un símbolo del hombre sufriente.

hay, hermanos, muchísimo que hacer.

Él mismo se responde y nos responde. no hay alternativa: el trabajo solidario, fraternal, el *muchísimo que hacer* del adverbio superlativo. Vuelve el adverbio "desgraciadamente", pero ahora existe una espiga de esperanza. La interrogante final del poema es extraordinariamente similar a la que el apóstol Pablo se hace en su primer epístola (1a Corintios, 14:26) al pueblo griego de Corinto: "¿Qué ha de hacerse, pues, hermanos? Cuando se juntan ustedes, uno tiene un salmo, otro tiene una enseñanza, otro tiene una revelación, otro tiene una lengua, otro tiene una interpretación. Efectúense todas las cosas para edificación."

Vallejo se responde también con la solidaridad humana, pero persigue algo muy lejano de las oraciones: los actos. Hay muchísimo que hacer.

6. DISCUSIÓN SOBRE EL HOMBRE Y LA OTREDAD EN LOS POEMAS

Se ha realizado el análisis retórico de cinco textos de *Poemas humanos* de César Vallejo, ahora cabe preguntar por el problema, argumentar la hipótesis de este trabajo y discutir las diversas posiciones al respecto. La cuestión a partir de la que se inicia el estudio de los cinco poemas revisados es saber *cómo expresa César Vallejo su visión del hombre y de la otredad en los mismos*.

Dentro de los comentarios hechos por la crítica sólo el breve ensayo “La nostalgia de la inocencia” (incluido en *Aproximaciones a César Vallejo*) de Guillermo Sucre se plantea este asunto como problema: “¿Cuál es ese *otro* que Vallejo figura y en el que se ve con mirada melancólica y comprensiva?”¹⁸⁸, para responderse enseguida. Por otra parte, Antonio Carreño afirma: “Fundamental es el concepto del ‘otro’ en la lírica del poeta peruano César Vallejo”.¹⁸⁹

También Juan Larrea destaca esta idea: “Las dos personas que en él figuran parecen ser *el yo y el otro* o tú, que se perfilarán más distintamente años después en *Poemas humanos*.”¹⁹⁰ Del mismo modo se manifiestan el poeta español José Ángel Valente, el francés Noël Salomon y León Pacheco. El primero escribe en la nota preliminar a la edición crítica que hizo Américo Ferrari de la *Obra poética* de Vallejo: “La obra entera de Vallejo se sustancia –y esa sería, a nuestro entender, clave mayor de su lectura– en el sentimiento o noción misma de la proximidad, de lo próximo o de lo prójimo.”¹⁹¹

Noël Salomon afirma en su pequeño ensayo “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en *Poemas humanos*” que “lo que hace la *unidad* de Vallejo más allá de las referencias al cristianismo, o al marxismo, [es] sin duda la permanencia de su amor a los otros”.¹⁹² Por su parte, León Pacheco resalta en su ensayo “César Vallejo o la angustia” que, a fuerza de ser

¹⁸⁸ Sucre, Guillermo “La nostalgia de la inocencia” en Flores, Ángel (dir.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo II, Nueva York, Las Americas Publishing, 1988, p. 254.

¹⁸⁹ Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid, Gredos, 1982, p. 36.

¹⁹⁰ Larrea, Juan. *Al amor de Vallejo*. Valencia, Pre-textos, 1980, p. 116.

¹⁹¹ Valente, José Ángel. “Vallejo o la proximidad” en Vallejo, César. *Obra poética*. 2a edición crítica de Américo Ferrari, ALICA XX / FCF, 1996, p. XXIV.

¹⁹² Salomon, Noël. “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en *Poemas humanos*” en Flores, Ángel (dir.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo II, Nueva York, Las Americas Publishing, 1989, p. 228.

personal en extremo, esta poesía se universaliza y en ella sobresale una exclamación en que “el ‘yo’ y el ‘otro’ se confunden, [pues] para nuestro poeta la libertad es algo concreto, es el ‘compromiso’ consigo mismo para realizar la esperanza del ‘otro’ ”.¹⁹³

En cuanto a lo humano, hay numerosos señalamientos, sólo destacaremos dos, el primero es de Américo Ferrari, quien afirma que la poesía de Vallejo “aparece como una tentativa, a veces fallida, pero siempre valerosamente renovada, de expresar poéticamente la existencia humana en el horizonte del ser inasible donde se pierden las preguntas”.¹⁹⁴ El segundo, el poeta peruano Alejandro Romualdo, anota en su artículo “El humanismo de César Vallejo” la siguiente reflexión: “Un gran terremoto [...] ha hecho saltar la esfera y las agujas de cristal de aquel gran amor perfecto e imposible. Recogiendo esos fragmentos, Vallejo trata de recomponer con ellos la verdadera imagen del hombre pleno.”¹⁹⁵ Se refiere al mundo moderno que se descompone entre guerras, injusticias, pobreza... del cual Vallejo entresaca fuerzas para reconfigurar una visión del hombre más allá de sí mismo:

¿Cómo expresa, entonces, Vallejo su visión del hombre y del prójimo (de la otredad) en esos cinco textos de *Poemas humanos*? Por una retórica que sigue dos caminos: uno constituye la imagen del hombre; otro, la imagen del prójimo. El primero se basa en el empleo de sinédoques y metonimias; el segundo sigue una vía dialéctica de términos antitéticos que culminan en una gran paradoja: “yo” soy “otro”. Ambos caminos sugieren que la poesía de Vallejo no sólo es expresión emotiva sino también inteligencia, es decir, conocimiento y autoconocimiento a través del otro.

En efecto, como ya señala Noël Salomon, “la búsqueda de lo humano auténtico –no alienado– que Vallejo persigue ansiosamente en *Poemas humanos* [...] tiene, desde luego, consecuencias a nivel del estilo.”¹⁹⁶ Esto significa que la pregunta por lo humano, que Vallejo se formula, conduce por sí misma a una expresión retórica que podemos cifrar entre el grito y el silencio, como se verá.

¹⁹³ Pacheco, León. *Tres ensayos apasionados*. San José, Costa Rica, 1968, p. 47.

¹⁹⁴ Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila, 1972, p. 11.

¹⁹⁵ Romualdo, Alejandro. “El humanismo de César Vallejo” en *Visión del Perú. Homenaje Internacional a César Vallejo. Revista de cultura*, 4, Lima, Carlos Milla Batres y Washington Delgado, 1969, p. 159.

¹⁹⁶ Salomon, Noël. *Op cit* p. 225.

6.1 Visión del hombre

En *Poemas humanos* emerge Vallejo y se sitúa en un horizonte para vislumbrar la vida, el devenir y la compleja realidad que lo circunda, desde ese horizonte se explica (y, antes que nada, se interroga, siempre en la duda del *no-saber*) qué es el hombre en cuanto ser humano. No acude a las abstracciones, escribe lo que ve, lo que vive. Arma un conocimiento “antropológico” gracias a la palabra, a la poesía de que es capaz, para iluminarse.

En el poema “Considerando en frío, imparcialmente...” concentra los mismos elementos que la antropología filosófica señala como constitutivos del hombre: la animalidad, la corporalidad, la fragilidad, los sentimientos, la asociación, el trabajo (o la actividad), la temporalidad, la autoconciencia, el pensamiento, la emoción, la subjetividad, la objetividad (o intencionalidad), el dolor, la conciencia de la muerte y el lenguaje.

6.1.1 La animalidad

Ya André Coyné señalaba la “obsesión animal” de Vallejo, influida por las concepciones del evolucionismo darwiniano.¹⁹⁷ Por su parte, Alberto Escobar resalta que “debemos encuadrar en *Poemas humanos* las constantes alusiones que hace Vallejo al aspecto animal del hombre y a la conjunción de éste con su condición anímica, espiritual [, pues en este libro] como en ningún otro del escritor peruano, aparecen menciones a una serie de animales y en particular a los antropoides y al mono.”¹⁹⁸

El poema “Considerando en frío, imparcialmente...” nos da cuenta de ese “lóbrego mamífero” que enferma y sobrevive orgulloso en un medio social. ¿Cómo lo hace el poeta? Ironizando el lenguaje judicial, burlándose del mundo institucional y burocrático. Vallejo recurre a la imagen del hombre formada por antítesis como: “es triste”, sin embargo, “se complace”; o “lóbrego mamífero” que “se peina”, imagen que contrapone emociones, naturaleza y civilización. Es decir, ubica al hombre en el mundo, en la vida.

¹⁹⁷ Apud Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México, Siglo XXI, 1970, p. 226 et seq.

¹⁹⁸ Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Perú, P. L. Villanueva, 1973, p. 218.

El *hombre* es eje del poema entero, se encuentra aquí y allá. En otros poemas aparece nombrado bajo términos zoológicos: “desgraciado mono / jovencito de Darwin”, como un mero animal: “Tengo un miedo terrible de ser un animal”; o simplemente como un hombre: “Un hombre pasa con un pan al hombro”. El hombre vive en medio de una escala animal.

Es importante, entonces, reconocer que Vallejo ve al hombre como *un animal entre los animales*, esto se sostiene por el hecho de que lo nombra con distintos epítetos en varios poemas, como en “Traspié entre dos estrellas”, cuando dice: amado sea “el animal, *el que parece un loro / el que parece un hombre*”. Y por la ironía con que reflexiona: “Considerando también / que el hombre es *en verdad* un animal”, pero es un animal que siente, que “al voltear, me da con su tristeza en la cabeza”.

6.1.2 La corporalidad

El segundo elemento da cuenta de por qué aparece esa “obsesión animal” en la obra de Vallejo. El hombre va descubriéndose a sí mismo con el tiempo; en ese sentido, su ser “emerge en el horizonte de la corporalidad, que, desde su nacimiento, lo proyecta hacia la muerte”.¹⁹⁹ El hombre es, primariamente, un ser material... frágil y mortal.

Los *Poemas humanos* –dice Gonzalo Sobejano– “desprenden corporeidad, fisiología, somatismo, antropomorfismo, humanismo; pero humanismo de ‘humus’ (tierra)”.²⁰⁰ Son testimonio de la aprensión por los confines humanos: nacimiento, crecimiento y muerte; fragilidad, fortaleza y finitud. Dan cuenta de su “fórmula famélica de masa...”, esto es, de sus necesidades en cuanto ser orgánico: hambre, sed y frío que requieren pan, agua y vestimenta. “Un hombre pasa con un pan al hombro”, “Otro **tiembla de frío** [...]”, escribe Vallejo.

El léxico vallejiano abunda en términos que denotan una conciencia de la *fisis* del hombre: cabeza, pecho, espalda, tórax, brazos, pies; pelo, ojos, boca, manos, dedos... “Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades” dice Vallejo de los labriegos en el poema “Gleba”. Así, la construcción de la imagen humana responde al *empleo de las sinécdoques*

¹⁹⁹ Ferrari, Américo. *Op. cit.*, p. 112.

²⁰⁰ Sobejano, Gonzalo “Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*” en Flores, Ángel (dir.). *Op. cit.*, p. 182.

de la parte por el todo. Este proceso ya había sido señalado por André Coyné y Alberto Escobar.

Coyné destaca que, al hablar de *suelo*, por ejemplo, el poeta peruano ya connota la presencia de una "casa".²⁰¹ Escobar amplía la reflexión señalando la importancia de este hecho:

Todo y parte constituyen un par de nociones que guardan entre sí una relación de orden excluyente, en tanto pueden ser vistas como elementos antitéticos; pero digamos también que en otro nivel de conocimiento, esa oposición, por conflictiva que pudiera ser, se resuelve en cuanto apunta a señalar las reglas de la integración de la totalidad, en base a [sic] la reestructuración de los rasgos parciales.²⁰²

El todo (el hombre) se *manifiesta* por sus partes sin que ello implique una fragmentación, es más bien una *tensión* entre las partes para hacer visible la totalidad. El juicio de Escobar afirma que la relación es excluyente; sin embargo, la naturaleza misma de la sinécdoque confirma lo contrario: la parte sirve para nombrar la realidad que es el conjunto. Vallejo revela al hombre a partir de la parte más pequeña de su cuerpo, pero no por ello menos significativa:

Hasta el día en que vuelva y hasta que ande
el animal que soy, entre sus jueces,
nuestro bravo *meñique* será grande,
digno, *infinito dedo* entre los dedos.

Lleno de pecho el corazón y la palabra, Vallejo da nombre de *hombro*, *hueso* y *pie* al hombre²⁰³ y da cuenta de las consecuencias que le acarrea su corporalidad: necesidades, sufrimiento, temporalidad, mortalidad, precariedad por donde se vea. Que el hombre es menester de su cuerpo, carencia de sí, lo demuestra la hipérbole inicial de "Traspié entre dos estrellas": "¡Hay gentes tan desgraciadas que ni siquiera / tienen cuerpo; cuantitativo el pelo [...] / parecen salir del aire [...]!"

Racionado el ser del hombre, así es como vive sus penurias, pues "lo único que hace

²⁰¹ Coyné, André. *César Vallejo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 296.

²⁰² Escobar, Alberto. *Op. cit.*, p. 228.

²⁰³ La imagen osea predomina. Cf. Vallejo, C. *Obra poética*, pp. 642-643.

es componerse / de días". Su existencia es sufrimiento: "Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve [...]", afirma en "El alma que sufrió de ser su cuerpo"; es decir, que el hombre se sufre a sí mismo. James Higgins dice al respecto que:

El sufrimiento del hombre procede en parte de su tendencia a pensar acerca de la vida, la cual le revela lo absurda que es la existencia; del conflicto entre su espíritu y su animalidad [...]; de la época de crisis en que vive el hombre moderno. Pero Vallejo sugiere también que el sufrimiento humano procede de las condiciones de la vida misma, que es algo inherente en la existencia misma.²⁰⁴

Así ocurre en "Los nueve monstruos" cuando escribe: "y el bien de ser, dolernos doblemente" al sentir que la vida misma, el "bien de ser", es dolor. En "Voy a hablar de la esperanza" el poeta afirma que la causa del sufrimiento va más allá de los dolores del diario acontecer, que tal causa no se halla en la existencia sino en la esencia del hombre: "Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente."

Pero el dolor en la poesía de Vallejo es "una abertura a la existencia, una vía de conocimiento, fuente de comunicación con todos los seres que sufren".²⁰⁵ El dolor, aunque no se le quiera, es una vía negativa de conocimiento: sin obstáculos no hay crecimiento. ¿Por qué?, porque el dolor, las necesidades y las carencias hacen consciente al hombre de sus limitaciones y lo obligan a superarlas:

¡Cómo, hermanos humanos,
no decirs 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!
Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?
¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo que hacer.

Hay muchísimo que hacer. El grado superlativo del adverbio es claro: el dolor, los problemas ya son tantos... pero Vallejo sobrevive a la decepción del hombre.

²⁰⁴ Higgins, James. *Op. cit.*, p. 243.

²⁰⁵ Ferrari, Américo. *Op. cit.*, p. 106.

6.1.3 La fragilidad: la enfermedad, el tiempo y la muerte

“El verdadero motivo de *Poemas humanos* es siempre el hombre concreto, existente, con su vida, su muerte, su sufrimiento, su cuerpo, su hambre”.²⁰⁶ El hombre es, animal y corporalmente, un ser sujeto a la miseria, un ser frágil que en cualquier momento puede quebrarse (como ocurre en “La cólera que quiebra al hombre en niños”) el cuerpo o el alma, o ambos. El hombre siente hambre, sed, dolor, tristeza; enferma, muere: “Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza”, escribe en el poema “Un hombre pasa con un pan al hombre”.

“El hombre es triste, tose”, “tiembla de frío [...], escupe sangre”, el dolor lo agarra “por detrás, de perfil [...] y es muy grave sufrir”. La enfermedad invade su ser, su pecho se pone colorado y se le llena de ese corazón que tiene “en su cajón, dolor”. La enfermedad hace que el cuerpo sea más consciente de su fragilidad, de su doliente corporeidad. La fragilidad está sujeta a la salud, pero jamás “fue la salud / más mortal”, pues se puede estar muerto en vida.

La fragilidad hace presentes dos realidades del hombre: su temporalidad y su mortalidad. De algún modo, son “males” necesarios: la temporalidad le da un pasado, un presente y un futuro (nostalgia, vivacidad y esperanza); la muerte hace que culmine su vida y, al fin, se vislumbre completamente a sí mismo. La enfermedad del tiempo lo ubica y le da referencias, lo hace experimentar el fluir de los hechos. El mal de la muerte le revela la vida, la importancia de los instantes frente a lo eterno.

En “Considerando en frío, imparcialmente...” escribe “que el diagrama del tiempo / es constante diorama en sus medallas”, quiere decir que la relación del tiempo aparece en los objetos que dan cuenta de sus actos. Se trata de un proceso sinecdótico-metonímico: las medallas representan las acciones valerosas de la persona. El hombre es ese ser que labora “al día, al mes, a la hora”, pero que ya no puede “con tanto minuto”. Quiere escapar del tiempo.

Para Vallejo el tiempo tiene un significado angustiante, en él uno se compone “de días”; busca sus orígenes “desde lejanos tiempos”. Pero uno es más que sólo tiempo, más

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 110.

que la fracción de un segundo. Aunque hay quienes construyen su reloj de arena para estar a tiempo. Sin embargo, uno es quien transcurre, no el tiempo: uno es *tiempo* que a destiempo se levanta, uno es el instante y el presente, la alborada, la tarde ayer esperada, la noche mañana soñada, el tiempo fuera, el medio tiempo de la vida.

No es en balde que Vallejo advierta su deseo de morir de vida y no de tiempo, de buscar la intensidad que estalle en los instantes de su existencia frente al mero envejecimiento. Morir *por haber vivido*, no por el paso inexorable del tiempo. Porque es terrible no hallar una muerte verdadera; porque es atroz morir en vida o, peor aún, ni siquiera haber *nacido* a la verdadera vida:

Pues de resultas
del dolor, hay algunos
que nacen, otros crecen, otros mueren,
y otros que nacen y no mueren, otros
que sin haber nacido, mueren, y otros
que no nacen ni mueren (son los más)

De ahí que la muerte, en la poesía de Vallejo, alcance magnas proporciones: la vida no está completa sin la muerte, una muerte verdadera y no una vida no vivida. Porque al final de su andar poético Vallejo reconoce que *la muerte es un destino lleno de vida*, aunque no deja de luchar para que la vida no sea sólo morir: “¿Es para eso que morimos tanto? / ¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?”.

La voz de Vallejo “impugnaré las relaciones entre *vida* y *muerte* y el significado que ellas conciertan para el *hacerse* específico del hombre”.²⁰⁷ La imagen del hombre también se constituye, pues, por una gran antítesis: mientras vive, el hombre “no está nunca realizado, el cumplimiento de su ser está siempre delante de él, el hombre se busca siempre *más allá*. Lo único que hace del hombre un ser completo, acabado, es la muerte.”²⁰⁸

Vallejo da, entonces, dos sentidos totalmente opuestos a la muerte: uno se refiere a la enajenación del ser auténtico de las personas, la cual les impide *vivir*: “Examinando, en fin, [...] / su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo...”. Otro es el que les otorga a los humanos una imagen completa de su existencia: “En suma, no poseo para expresar mi

²⁰⁷ Escobar, A. *Op. cit.*, p. 243.

²⁰⁸ Ferrari, A. *Op. cit.*, p. 91.

vida, sino mi muerte". "El hallazgo de la vida" es este: "Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias. ¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte."

En ese sentido, coincide con la visión de un filósofo del existencialismo, Martín Heidegger: "En el instante mismo de su muerte (el ser) está completamente acabado: solamente que ya no es más."²⁰⁹ Gran paradoja... sólo cuando uno muera podrá ver esa gran imagen que es, que habrá sido, la vida. El hombre se va de su piel, rascándose el sarcófago en que nació, volviendo a ese gran vientre del no-ser. Él es la pura contingencia, la precariedad.

6.1.4. Menester de sí, carencia

Animal de cuerpo frágil, enfermo de tiempo, enfermo de vida no vivida, hambriento de ser. Ese es el hombre que ve Vallejo en torno a él, el hombre moderno, que ha sido despojado hasta del cuerpo; por ello, Vallejo se pregunta en "Viniere el malo, con un trono al hombro":

¿con qué mano despertar?
 ¿con qué pie morir?
 ¿con qué ser pobre?
 ¿con qué voz callar?
 ¿con cuánto comprender, y, luego, a quién?

¿A quién?, despojados del otro. En "Un hombre pasa con un pan al hombro" el poeta peruano opone irónicamente diversas teorías abstractas "a las múltiples formas de la miseria humana –pobreza, hambre, injusticia– y da a entender que aquéllas son de una importancia secundaria ante los verdaderos problemas con que el hombre se enfrenta a diario":

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
 ¿Cabrán aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
 ¿Cómo escribir, después, del infinito?

²⁰⁹ *Apud* Pacheco, León. *Op. cit.*, p. 68.

[...]
 Un banquero falsea su balance
 ¿con qué cara llorar en el teatro?

Los hombres de que habla Vallejo son trabajadores, parias, marginados, desgraciados, mutilados, enfermos, cojos, tuertos, soldados, mineros, labradores, albañiles. Hombres que están en la refriega del diario acontecer. La constante presencia de menesterosos signa la figura que Alberto Escobar llama de la *carencia absoluta*²¹⁰, encarnada por el hombre que sufre y mendiga vida que vivir. Esa carencia no es física nada más, el hambre y la sed también proceden del alma:

¡Amado sea
 el que tiene hambre o sed, pero no tiene
 hambre con que saciar toda su sed,
 ni sed con qué saciar todas sus hambres!

El quiasmo es también una forma de anteponer términos, en este caso para cambiar el sentido de las palabras: no sólo de pan vive el hombre, tiene otras necesidades substanciales para su ser, otra forma de hambre, otra forma de sed. Es un ser hecho “[i] con propio barro y propia nube sólida!”, necesita un cuerpo, pero también un alma.

6.1.5 Civilización y humanización

Los *Poemas humanos* abundan en referencias al mundo social, a la vida comunitaria entre humanos. Vallejo escribe la vida diaria, habla sobre los hechos de la cotidianidad, y constantemente opone la civilización y la naturaleza, lo biológico y lo cultural, la animalidad y las normas de conducta, la materialidad del cuerpo y el pensamiento. Ya Jean Franco señala esta *dialéctica del hombre y la naturaleza* en que ambos términos se suman en una totalidad orgánica que cuestiona la supuesta soberanía del hombre sobre la naturaleza.²¹¹

²¹⁰ Cfr. Escobar, A. *Op. cit.*, p. 252.

²¹¹ Cfr. Franco, Jean. *La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p. 261.

A esta expresión contribuyen las metonimias y las sinédoques, que manifiestan al hombre por los objetos de su vida social, especialmente por la vestimenta: “el prójimo con mangas, cuello y ojos”, “da ganas de besarle / la bufanda al cantor”, “[amado sea] el que lleva el zapato roto bajo la lluvia”. Se trata del usuario de “estos momentáneos pantalones”, el que “se peina”, aquel cuyo certificado “prueba que nació muy pequeñito”.

Pero ocurre que la vida del hombre no sólo es expresada por sus creaciones, sino que también el mundo es invadido por la humanidad: animales, plantas y objetos son humanizados. En “Los nueve monstruos” Vallejo escribe: “Y el mueble tuvo en su cajón, dolor” o “estoy triste / hasta la cabeza [...] de ver al pan, crucificado, al nabo / ensangrentado, / llorando, a la cebolla”. Todo lo que toca el hombre adquiere vida gracias a la prosopopeya.

Inversamente, las personas aparecen con rasgos de alguna prenda o de un mueble, pero no se cosifican, al contrario, esos rasgos de objeto son inundados de sentido orgánico y psicológico, adquieren otro valor. En “Me viene, hay días, una gana ubérrima” Vallejo dice, por ejemplo: “Y quiero [...] remendar a los niños y a los genios”, como si fueran calcetines, como si la aguja y el hilo pudieran servir para ellos.

La materia inanimada adquiere vida y resplandor al contacto con las manos de ese ser viviente que es el hombre, al ser iluminada por su inteligencia y su sensibilidad. Puesto que el hombre es actividad creadora, “procede suavemente del trabajo, / repercute en jefe y suena subordinado”. Al respecto, es necesario recordar el influjo de las ideas de Karl Marx en la visión del mundo de Vallejo. El poeta peruano considera –como el pensador alemán– que el hombre *se apropia* de su ser por medio del trabajo.

Vallejo es, entonces, consciente de la actividad laboral del ser humano, de su ser creador, de sus obras. Pero también advierte los peligros que, en este sentido, acechan al hombre: la explotación (“Considerando / que el hombre [...] suena a subordinado”), la enajenación (“y, sujeto a tenderse como objeto, / se hace buen carpintero; suda, mata / y luego canta, almuerza, se abotona...”), la pérdida de su ser y su hacer. Porque el hombre *se reconoce* en sus obras, en su *hacer*. El hombre de *Poemas humanos* es el trabajador, es decir, el *hacedor* de sí mismo.

6.1.6 Las contradicciones humanas no significan incoherencia

Alma e inteligencia, sentimientos e ideas son constituyentes de hombre como tal. De hecho, la parte **emotiva** es la más evidente en la poesía de Vallejo, las exclamaciones, las interrogaciones, el uso de diminutivos, las frases coloquiales... Vallejo nombra una y otra vez sensaciones y sentimientos: “Considerando [...] / que el hombre *es triste*”, que “me da con su *tristeza* en la cabeza”, “y le doy un abrazo, *emocionado*”, “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, / de *querer*, de *besar* al cariño en sus dos rostros”.

En la poesía del peruano hay, en el aspecto sensible, una presencia abrumadora: el **dolor**²¹², omnipresente en la vida e inherente a la esencia del hombre: “Y, desgraciadamente, / el dolor crece en el mundo a cada rato”, “¡Crece la desdicha, hermanos hombres, / más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece[!]”, dice en “Los nueve monstruos”.

El dolor es corporal: “Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve”. El hombre sufre al hombre: “Tú padeces del diáfano antropoide”; su espíritu sufre: “Tú das vuelta al sol, agarrándote el alma”. En cambio, el **placer** –sobre todo el sexual– es visto con sospecha por Vallejo, tal vez porque este poeta peruano ha interiorizado profundamente en su espíritu la idea de la culpa, que también lo hace sentirse ladrón del pan y de la vida que “corresponden” a otros, mas la culpa se trastoca en responsabilidad por el pan de los otros.

También hay otras emociones y otros sentimientos en la poesía de Vallejo: el **amor**, el **odio** y la **ira**: “y me viene de lejos un *querer* / demostrativo / otro *querer amar*, de grado o de fuerza, / al que me *odia* [...] / al que ocultóse en su *ira*”. Las construcciones anteponen contrarios, realzan el contraste que tensa en sus extremos la vida humana. También aparecen la **ternura** y la **ironía**: “me urge [...] responder al mudo [...] / lavarle al cojo el pie”; la **soledad** y la **solidaridad**: “El punto por donde paso un hombre, ya no está sólo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado” dice en uno de sus poemas en prosa; el **humor** y la **amargura**: “¡Pobre mono!... ¡Dame la pata!... No. La mano, he dicho”, escribe en “El alma que sufrió de ser su cuerpo”; el sentimiento **religioso** y la vida **terrestre**, cotidiana: el hombre “se hace *buen carpintero*,

²¹² Cf. Meo Zilio, Giovanni. *Op. cit.*, pp. 658-660.

suda, mata / y luego canta, almuerza, se abotona...”, donde alude a Jesús y al hombre de todos los días.

Por otra parte, la inteligencia está presente en la **intelectualización** de las expresiones, específicamente en el uso de **cultismos**: “lóbrego mamífero”, “fórmula famélica”, “querer provector”; así como en las **alusiones** o referencias, entre otros, a Cristo: “el hombre “se hace *buen carpintero*”, “Amado sea [...] *el justo sin espinas*”; a Chaplin: “el que lleva zapato roto bajo la lluvia”; a Freud: “Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre / ¿Cabrán aludir jamás al *Yo profundo*?”; o a Marx: “el hombre procede suavemente del trabajo”.

De este modo, tenemos la imagen de un hombre cuya naturaleza está en la **tensión** de sus partes, por lo cual es indivisible. Dicha tensión “entre el *todo* y la *parte* es el fundamento de una forma de percibir el universo entero, y en particular, las relaciones del hombre con el mundo”²¹³; pero también, una forma de realizar el contacto de aquél consigo mismo y con sus semejantes. Aquí radica la función retórica de las sinécdoques y las metonimias: la constitución alusiva y contrastiva de la *tensión* (no en vano esta palabra es sinónima de la angustia) *que da cuerpo unitario al ser humano*.

En este sentido, la tensión revela un **proceso dialéctico**: alma y cuerpo constituyen una síntesis superior. Asimismo, debido a la superación de los contrastes, se vislumbra una realidad fundamental: la presencia de la unidad y la multiplicidad en el hombre, él es muchas realidades (corporal, animal, espiritual, terrenal...) y, al mismo tiempo, una sola: el hombre concreto, que sufre y muere. Así, la existencia del hombre es *una permanente integración de partes* y detalles que encuentran acomodo en la constitución de una totalidad que se hace, se deshace y se rehace constantemente a través de un proceso infinito, gracias al cual *el hombre se proyecta como una realidad que deviene* a lo largo de la vida.

Así, quedan descartados los argumentos de varios de sus críticos, quienes señalan la presencia de una figura humana en continua lucha consigo misma, especialmente los del escocés James Higgins, quien destaca la dualidad conflictiva del hombre: “Las distintas partes de su naturaleza –en este caso cuerpo y alma– están en guerra y él es víctima de esta

²¹³ Escobar, Alberto. *Op. cit.*, p. 229.

dualidad”.²¹⁴ El hombre de Vallejo, según Higgins, “se ve dividido por una discordia interior [...], las distintas partes de su naturaleza están en conflicto y nunca llegan a fusionarse y a armonizar”.²¹⁵

Pero lo que no advierte Higgins es que Vallejo pretende resaltar cada parte del hombre como un elemento importante e imprescindible en la conformación de una realidad tan compleja como es éste, una sustancia en continuo devenir. Por tanto, la corporalidad, la animalidad, el alma, la espiritualidad, la racionalidad, los sentimientos, la inteligencia, la temporalidad, la fragilidad y la muerte dan vida al ser humano. Vallejo resalta las contradicciones humanas por su importancia, no por su incoherencia.

El grito se vuelve silencio, la exclamación da paso a la reticencia, las palabras dejan la página en blanco: es el turno del lector para sentir y reflexionar sobre la propuesta de una escritura que ha profundizado su decir en las vetas mismas del lenguaje al extraer una expresión verbal (y gestual) que estremece y desorbita a los hombres de su sitio.

Ya escribía Vallejo en “Existe un mutilado”:

Mutilado del rostro, tapado del rostro, cerrado del rostro, este hombre, no obstante, está entero y nada le hace falta. No tiene ojos y ve y llora. No tiene narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha. No tiene boca y habla y sonríe. No tiene frente y piensa y se sume en sí mismo. No tiene mentón y quiere y subsiste.

El hombre moderno, mutilado, sobrevive a la terrible existencia a la cual él mismo se ha sometido o ha sido sometido por aquellos que dicen ser sus semejantes. Vallejo hace una crítica de la vida moderna²¹⁶, del “espíritu de competencia”, de los odios, de las farsas; sustrae al hombre marginado de la vida (enajenado) y reconfigura su lucha por vivir, por “morir de vida”, por *hacerse* cada día. Ese hombre siente toda la intemperie de su orfandad, de su menesterosidad, pero aún hay quienes tienen confianza en los otros.

Esta idea la apoya el crítico peruano Julio Ortega cuando afirma que este poeta peruano pone en entredicho el discurso de la modernidad: “Descubre ahora a los nuevos desheredados de la modernidad, a los desocupados y a las víctimas de la crisis internacional

²¹⁴ Higgins, James. *Op. cit.*, p. 223.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 224.

²¹⁶ Ortega, Julio. “Leyendo a César Vallejo” en *La Jornada Semanal*. Nueva época, No. 141, 23 de febrero de 1992.

del capitalismo a fines de los años veinte [*sic*].” Esos hombres marginados de distintas maneras de la vida, a quienes se niega o se segrega, a quienes se discrimina o se odia o se teme, esos humanos son para Vallejo el destino de su ser, la energía que mueve al mundo.

6.2 Imagen del otro

El ser humano sabe de la presencia de sus semejantes, mira al otro de múltiples maneras: con reservas, con plena confianza, con miedo, odio o amor. Vive entre hombres. En la poesía de Vallejo se configura la presencia fundamental del otro mediante el paso de las antítesis hacia las paradojas, de la contraposición a la síntesis de una nueva realidad. Se trata de un proceso dialéctico: esto y aquello son uno sólo, un todo distinto a sus partes, porque *el hombre es más que la suma de sus partes*.

Ya Guillermo Sucre se pregunta quién es ese *otro* que Vallejo configura en *Poemas humanos*. El propio Sucre se responde: “Es, ciertamente, su *doble*: su semejante y a su vez su extraño. Su complementario, también, pero en la medida en que él se contempla un *yo* todavía virginal y quizá el más verdadero.”²¹⁷ Su otro, el otro, conocido o desconocido, necesario, profundamente arraigado en él.

6.2.1 La responsabilidad hacia el otro

El contacto, el conocimiento del otro, las relaciones con el otro, el dolor ajeno mueven a la compasión al hombre que ha sufrido en carne propia hambres, fríos y enfermedades que este otro también enfrenta. La conciencia de que existe un *otro* inicia por el encuentro de uno con aquél que es diferente, a quien contempla, percibe y siente como un ser enteramente *distinto*. Sentir compasión es *acompañar al otro en su sentimiento*, sufrir con él: “¡Salud! ¡Y sufre!” dice Vallejo al final de “El alma que sufrió ser su cuerpo”.

Del Vallejo compasivo dice Coyné:

El poeta, lo mismo que no es filósofo, tampoco es teólogo; más bien un hombre que se siente morir mientras escribe, y siente que

²¹⁷ Sucre, Guillermo. *Op. cit.*, p. 254.

otros igualmente mueren, y que eso es injusto, y que es más injusto todavía cuando muchos mueren a destiempo, porque otros –otros otros–, a pesar de ser mortales como ellos, los odian, los maltratan, los castigan. Aplauda el despertar que lanza al esclavo a matar al matador; no obstante él continúa pugnando con su muerte –con la muerte de unos y otros–, sin que su adhesión a la causa de la vida le oculte las ruinas y el polvo, hasta que de puro morir –de puro haber muerto y de puro mirar a los que están muriendo, que ya han muerto en torno suyo–, profiera la muerte de la muerte.²¹⁸

“Porque los Otros han hallado fuerzas terribles en su ser Otros” –reza un poema de Juan Gelman–, Vallejo tiene conciencia de que el hombre es “hijo natural del bien y del mal”, enfrenta la realidad que habita bajo la piel del ser humano: el mal vive en el hombre como todo lo negado dentro de sí (“–¿Qué ocurre aquí, en este hijo del hombre?– clama la urbe”, se pregunta Vallejo), pero es lo que se desconoce, lo reprimido, lo olvidado, lo diferente, lo otro. La raíz humana también es portadora de pasiones violentas.

De la compasión nace la *responsabilidad* hacia el otro, pero no como un **deber**, sino como un **querer**: “Me viene, hay días, una gana ubérrima, [...] / de *querer*, de besar [...] / al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito, / a la que llora [...]”, al que es todo menester, rey o esclavo, grande o pequeño, cojo, tuerto, mudo, asesino.

En “Traspié...” es más que evidente este querer:

¡Amadas sean las orejas sánchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos!

La responsabilidad hacia el otro es la *capacidad de respuesta* que posee el hombre ante la desgracia en que ve sumergidos a sus semejantes: “¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer”. Desdichadamente, a veces, ésta sólo brota cuando se han roto los últimos diques de la esperanza, cuando advertimos que todos somos integrantes de la misma carne, sólo cuando nuestras propias vidas están amenazadas empezamos a vivir trabajando brazo con brazo.

La primer forma que adquiere esa respuesta en la poesía de Vallejo es la *solidaridad*, una solidaridad que busca y da con una enorme inocencia. “En medio de su dolor Vallejo

²¹⁸ Coyne, André. *Op. cit.*, p. 264.

siente una solidaridad instintiva con todos los que sufren como él²¹⁹, experimenta una gran indignación ante todas las formas de la miseria humana y se siente responsable ante sus hermanos humanos, la compasión encamina su ser solidario.

En París, Vallejo atraviesa una crisis que lo lleva a interesarse más activamente en cuestiones políticas, “es cada vez más consciente del sufrimiento de sus semejantes y cada vez más consciente de sus responsabilidades hacia ellos. [...]. Se da cuenta de que la salvación del individuo puede efectuarse sólo mediante la salvación de toda la humanidad”²²⁰: “Me dirijo, en esta forma, a las individualidades colectivas, tanto como a las colectividades individuales”, escribe en “Algo te identifica”.

Y también quiere “cuidar a los enfermos enfadándolos”, amar al “puro miserable”, al “niño, que cae y aún llora”, es decir, ayudar particularmente a cada uno de sus hermanos, al desconocido, al hombre carente de sí, de alguna parte del cuerpo (al cojo o al tuerto), mas no por ello menos hombre que los otros; quiere ser el “hombre que ha caído y ya no llora”; vivir entre “hombres humanos” y no en ciudades de “lobos abrazados”.

El humanismo de Vallejo, en el sentido de la preocupación por el hombre, abreva lo mismo del marxismo (el verdadero ser humano impulsa la emancipación de otros hombres y estimula el autoconocimiento en cada uno) que del cristianismo (Ama a tu prójimo como a ti mismo) los principios que anteponen la dignidad humana frente a la pérdida de sí mismo. Vallejo ha descubierto en la solidaridad humana la existencia del *hombre colectivo*. El peruano se entrega al otro en el poema “Salutación angélica”: “este ha de ser mi cuerpo solidario”. Porque el otro, el prójimo, vive a la intemperie, sufre hambres... porque “de resultas / del dolor, hay algunos / que nacen, otros crecen, otros mueren”, en ese ciclo inexorable de la existencia, cuyas raíces se sumergen en el dolor mismo.

La respuesta de Vallejo ante el dolor universal es el amor universal, la soledad es trascendida por la solidaridad. El dolor reúne a los hombres, pues éstos, cualesquiera que sean sus diferencias, comparten ese penar de cada día con sus semejantes: “cuando sufras [...] / olvídamme, sostenme todavía, compañero de cantidad pequeña, / azotado de fechas con espinas, olvídamme y sostenme por el pecho”.

²¹⁹ Higgins, James. *Op. cit.*, p. 261.

²²⁰ Higgins, James. *Ibidem*, p. 283.

Pero, para que sean posibles ese amor universal y esa solidaridad, es necesario el conocimiento y reconocimiento del Otro. Dice en un poema “A lo mejor, soy otro; andando, al alba, otro que marcha” junto a millones de seres humanos, cada individuo *único*, precioso, irreplicable. Otro hombre, que olvida los momentos más graves de su vida: su mayor soledad, su prisión en una cárcel del Perú... que todos hayan muerto, hasta su eternidad y esté velándola.

6.2.2 Las formas de la otredad

El crítico español Antonio Carreño señala que la *desposesión absoluta* que sufre el hombre, desde la experiencia de Vallejo, es el motivo que enajena la existencia humana, la alteración que sacude al poeta y le revela la alteridad. La retórica vallejana, invadida por dicha desposesión, se desarrolla por cuatro vías: a) como un desdoblamiento consciente, b) como una huída-búsqueda de sí, c) como “un íntimo deseo de reencarnación” (en que la muerte significa libertad) para que ocurra el advenimiento del “otro”, y d) como realización del hombre nuevo a partir del marginado, motor de un cambio histórico.²²¹

6.2.2.1 Desdoblamiento

La enajenación del ser del hombre que observa el poeta en los individuos de su tiempo (nuestro tiempo) mueve al poeta hacia la reflexión sensible. El poeta se mira a sí mismo como un ejemplo de esa vida depauperada en el sentido material y espiritual; adquiere entonces conciencia del otro, actúa y escribe tomándose a sí mismo como referente de ese sufrimiento. Comienza, así, su desdoblamiento: habla consigo mismo, habla de sí mismo en tercera persona, poco a poco comienza a saberse “otro”.

El prefijo *des-* da la idea de “hacer lo contrario”. El doblamiento se refiere a la realidad plegada del ser humano, que, en este desdoblamiento, se abre, deja los pliegues de

²²¹ Carreño, Antonio. *Op. cit.*, pp. 36-37.

la univocidad y se manifiesta como uno y como “otro”. El desdoblamiento es, entonces, una apertura del ser hacia adentro y hacia afuera, en este caso del hombre César Vallejo, del poeta que se mira y se reconoce en los ojos, en la boca, en el rostro y el menester de sus prójimos.

“A lo mejor soy otro” reflexiona a partir del encuentro con hombres de carne y hueso que sufren, “los desgraciados”, los desposeídos, los explotados, los parias, los pobres. El reconocimiento del prójimo empieza por el reconocimiento mismo de sus condiciones materiales (físicas, económicas, sociales, históricas...): “el cirujano ausculta los enfermos”, “el buen carpintero” suda, un “paria duerme con el pie a la espalda”, otro pobre “lleva [el] zapato roto bajo la lluvia”, uno más “ya no recuerda su niñez”.

Luego advierte que él es como esos otros: “El dolor nos agarra, hermanos hombres”. Irónica amargura brota de su decir: “Un hombre pasa con un pan al hombro / ¿Voy a escribir, después, sobre mí *doble*?” El desdoblamiento inicia por la revuelta al interior del pensamiento del poeta: “¡Cuatro conciencias / simultáneas enrédanse en la mía!”, la conciencia es invadida por la re-flexión. La *reflexión* funciona como un espejo en el lenguaje: “Ahora mismo hablaba / de mí conmigo”, escribe en “Ello es que el lugar donde me pongo”.

El desdoblamiento está presente de distintas formas en los poemas analizados. En “Considerando...” el poeta se *manifiesta* como la voz impersonal que juzga al hombre, lo cual expresa con un estilo que parodia los textos de tipo jurídico. También aparece el hombre mismo (personaje distinguido por –y a pesar de– sus elementos constitutivos), es el otro, ese triste animal digno de amor. Ambos se abrazan porque se reconocen.

En “Un hombre pasa...” el desdoblamiento sólo se da al nivel de la reflexión que cuestiona los intereses del hombre y halla como legítimo uno solo: el hombre mismo, el hombre concreto, de carne, hueso, sangre y vísceras, el alma que sufre su cuerpo. El poeta *manifiesta* su desdoblamiento con una serie de dísticos hecho-cuestionamiento, utiliza frases afirmativas seguidas por interrogaciones antitéticas e irónicas.

En “Me viene, hay días...” el escritor hace un recorrido a través de su sentimiento de amor universal hacia los otros, los menesterosos. Gracias a ese recorrido puede llegar a sí mismo: “y quisiera yo ser bueno conmigo”. En cambio, en “Traspié...” sólo es un testigo de

la carencia y de las penas de los otros. Finalmente, en “Los nueve monstruos”, Vallejo reconoce el dolor universal e invita a sus “hermanos humanos” para trabajar por una solución.

Incluso Vallejo se habla a sí recurriendo a la segunda persona: “Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve”. Este *desdoblamiento* se presentará después como una referencia a sí mismo en tercera persona: “César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta” o “Yo no sufro este dolor como César Vallejo”, o más aún, “César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada”.

Se trata de un proceso de *des-egotismo*. Si el hombre ha sido enajenado de su propio ser, el camino para recuperarlo es, necesariamente, el otro. Por ello Vallejo se desprende del “yo” y se mira como el primer prójimo a quien puede conocer. Este desegotismo al cual recurre es, entonces, un arma contra la indiferencia egoísta del individuo, ese “yo” de exageradas dimensiones a cuya imagen rinde culto cada hombre, en vez de mirarlo en su justa dimensión.

6.2.2.2 Salida de sí

En este desprendimiento Vallejo sale de sí, emprende la búsqueda de sí en el otro, y reconoce la búsqueda del otro en sí: “¡Adiós también, me digo a mí mismo[!]

” escribe. Se dice a sí mismo: “Algo te identifica con el que se aleja de ti, y es la facultad común de volver”, es decir, se sabe próximo a sus semejantes, y sabe que dentro de él mismo hay algo que comparte con los otros. En “Palmas y guitarras” afirma:

Ahora, entre nosotros, aquí,
 ven conmigo, trae por la mano a tu cuerpo
 y cenemos juntos y pasemos un instante la vida
 a dos vidas y dando una parte a nuestra muerte
 [...]
 Ven a mí, sí, y a ti,
 con paso par, a vernos a los dos con paso impar

Vallejo se sabe parte de la misma humanidad doliente:

En la humanidad lacerada y expiatoria de ese primer prójimo doliente que Vallejo configura y al que da su propio nombre hay, desde muchos puntos de vista, una visión cristológica del padecer y del vivir humanos. [...]esa visión es otro de los radicales de la poesía de César Vallejo.²²²

Reconoce que todos forman parte del mismo caudal de agua: “Tú y él y ellos y todos, / sin embargo, / entraron a la vez en mi camisa”. Se re-conoce por su otredad: “Ya que, a veces, me ahogo en la voz de mi vecino”; sin embargo, “¿Cómo ser / y estar, sin darle cólera al vecino?”, ese hombre sólo, ese prójimo que en uno acaba. Vallejo sabe del otro, su punto de partida y su destino:

Sé que hay una persona
que me busca en su mano, día y noche,
encontrándome, a cada minuto, en su calzado
[...]
Sé que hay una persona compuesta de mis partes,
a la que integro cuando va mi talle

6.2.2.3 Advenimiento del otro.

Al reconocimiento del otro sigue la responsabilidad; ésta implica, en caso de ser necesario, el sacrificio, la muerte. “Yo todavía sufro, y *tú*, ya no, ¡jamás, hermano!”, esa es la finalidad de uno: el otro. Porque “Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?”, porque “Alguien va en un entierro sollozando / ¿Cómo luego ingresar a la Academia?” pues “el hombre es triste, tose [...] / lo único que hace es componerse / de días [...] y “es en verdad un animal”, porque “¡Hay gentes tan desgraciadas que ni siquiera / tienen cuerpo[!]”.

La epifanía del otro en *Poemas humanos* se vislumbra el sentido de la finitud y la mortalidad propias: “¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!”. Es cierto que la exclamación no es de júbilo, pues Vallejo atisba, primero, a la muerte como la negación del ser, de la vida; pero, con el tiempo, advierte que es necesaria, que forma parte de la tensión humana. Morimos para que otros vivan.

“Oye a tu masa” porque “ya va a venir el día”, “ponte el cuerpo”, mira “tu alma

²²² Valente, José Ángel. “Desde esta orilla” en *Las palabras de la tribu*. México, Siglo XXI, 1971, p. 152.

perpendicular a la nifa”, dice en distintos poemas Vallejo. Sabe que uno está atravesado por los otros²²³, que uno está próximo a los proscritos de la tierra, a los marginados de la vida, en el mundo moderno e industrializado que nos ha tocado vivir; sabe que muchos han perdido peso, cabello, un pie, su persona entera.

Las personas carecen no sólo de identidad individual, sino de identidad humana. Vallejo recurre a todas las palabras y silencios de que es capaz para lanzar su grito silencioso a riesgo de perder la voz en el intento por ser escuchado; disloca la temporalidad que rige la morfología de los verbos y la espacialidad que ordena la sintaxis de las frases, abre las venas de la lengua para teñir con esa sangre sus poemas. Así es como configura la aparición del otro, su prójimo, su hermano.

La fraternidad reúne al hombre con los otros hombres y le devuelve su identidad personal. La diáspora queda conjurada por el sacrificio al que llega la responsabilidad de uno por sus semejantes. El hombre se sabe, al fin, gota de un caudal copioso. La muerte le devela la vida, el hombre le devela los hombres. El dolor lo lleva al hallazgo de la vida.

6.2.3 El hombre nuevo

La perspectiva de Vallejo, aunque irónica, está permeada por una gran inocencia, el poeta persigue la utopía, la transformación del hombre, el entendimiento entre los hombres, su unión en un abrazo final:

Le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado.
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...

Algunos críticos, como James Higgins o Américo Ferrari ignoran tal abrazo de los contrarios y sitúan la poesía de Vallejo en el drama de las fuerzas en conflicto. El primero señala que la “imposibilidad de establecer un acuerdo entre derecha e izquierda simboliza la imposibilidad de reconciliar contrarios”.²²³ El segundo afirma que “la estructura

²²³ En ese sentido, esta visión es cercana a la filosofía analítica de J. Lacan. Uno es atravesado por *faltas*.

²²⁴ Cfr. Higgins, *J. Op cit*, p. 46.

fundamental de la poesía de Vallejo [está] fundada en la oposición de contrarios inconciliables²²⁵; sin embargo, una razón de peso que contraviene esa apreciación es notoria en los poemas mismos, se trata de la reconciliación de Vallejo consigo, con el hombre:

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonríe,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudarle a matar al matador –cosa terrible–
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo

Vallejo es, en efecto, un poeta que manifiesta un drama, pero lo supera gracias al uso de la paradoja, que reúne realidades contrapuestas en una nueva verdad. Jean Franco resalta la importante función de la paradoja en *Poemas humanos*, sin embargo, le atribuye un valor afirmativo semejante al absurdo; es decir, según Franco, no se trata de una paradoja que sinteticamente opuestos, pues no supera la contradicción²²⁶, sino de una forma del absurdo.

No obstante, al darle sentido a la realidad humana, esta paradoja posee la mayor coherencia posible: el hombre es más que cada uno de sus constituyentes por separado, el cuerpo es la manifestación material del alma, y el alma es la manifestación etérea del cuerpo. El hombre es un “lóbrego mamífero”, un triste animal que adquiere su ser en la comunión con sus semejantes: “yo” soy “otros”.

Esa gran paradoja es posible por un proceso dialéctico, poético: *esto es aquello*. La paradoja de Vallejo supera el absurdo, la unidad de lo múltiple no niega las particularidades de esa multiplicidad. El hombre nuevo, el *hermano* en esa colectividad humana (hogar, grupo, familia, tribu, sociedad) no niega a la persona, al ser de carne, hueso y alma, al que siente y sufre; tampoco reniega de su animalidad ni de sus elementos, al contrario, afirma cada uno en su justa medida.

²²⁵ Cfr. Ferrari, A. *Op. cit.*, p. 19.

²²⁶ Cfr. Franco, Jean. *Op. cit.*, pp. 284-292.

La inocencia de Vallejo se complementa con su capacidad crítica, con su ironía: Vallejo duda, nutre su conocimiento de la incertidumbre, porque no cree en absolutos. La utopía es necesaria, entonces, como persecución constante de lo inalcanzable, es el motor, lo que conmueve: "hay, hermanos, muchísimo que hacer" ante el sufrimiento que crece hasta inundar la conciencia misma. El hombre nuevo será consciente, pues, de su alteridad, de su pluralidad. Ese es el grito de una poesía, de un poeta, César Vallejo.

CONCLUSIONES

La poesía es un camino –como lo son otros tantos en la vida– al final del cual se halla también ella misma: la poesía es destino; pero después de transitarlo y conocerlo *nosotros ya no somos los mismos*: algo en el fondo de nuestro ser se ha transfigurado, lo que estaba roto y disperso en nosotros se ha reunido y nos ha unido con *algo* que escapa a nuestra comprensión, que la desborda y nos hace sentir completos. La poesía es una forma de *saberse* uno mismo y de comprender a los otros. Caminar para alcanzarnos y reconocer todo lo que somos.

Ese camino es el que se ha seguido en este trabajo, ha sido una búsqueda y un encuentro con frutos opimos. Tras las palabras de César Vallejo han seguido estas líneas persecutorias, pero al fin se ha de bajar del tranvía, aunque los durmientes sigan en el horizonte. ¿Adónde se ha llegado? Fundamentalmente, a una gran imagen poética y conceptual del hombre. La estación posee un rostro humano y esa faz es totalmente otra, distinta, radicalmente alteridad; pero también es un hermoso y terrible espejo en que se vislumbra el rostro de eso que llamamos vida, y que realmente es vida.

Una iluminación que requirió inteligir en la raíz del lenguaje, una epifanía revelada por el poeta Vallejo: el hombre no es *yo* si antes no es *otro*, es decir, descarta la identidad del hombre dada de antemano. El ser humano es *humano* sólo cuando se sabe *para* el otro, su semejante, que ha dejado de ser un extraño para volverse destino. Vallejo traza una visión poética en la cual se realiza ese destino: el advenimiento del otro. Sólo de este modo puede responderse ¿quién es este ser a quien llamo hombre y llamo César, Sánchez, Paco Yunque?

Ante el tiempo que vive, el poeta peruano César Abraham Vallejo –de quebrantos, de entreguerras, de muertes al ardiente amanecer del mundo– concibe en *Poemas humanos* una imagen humana que reúne lo disperso, destruye la diáspora en que se halla el hombre. Sabe que se puede aniquilar, destazarse literalmente a un individuo, pero que también éste puede permanecer incólume como hombre, que el mutilado de la cara tiene *un rostro* y por él se le reconoce como hermano. Sabe que el hombre ha de encontrarse a sí mismo en las relaciones con sus semejantes, por más extraños que puedan parecerle.

El hombre es, en efecto, laberinto de sí mismo... pero en todas esas vicisitudes que halla en su camino ha de ir al encuentro de sí mismo, es decir, el hombre va develándose con cada amanecer, con cada crepúsculo, con cada mirada al cielo o a la tierra, en el abrazo de cada *triste animal* que descubre andando su vida. Va desenmascarándose, siguiendo su propio ritmo de anagnórisis, gracias a la convivencia. Va forjando su humanidad en el reconocimiento de las diferencias. Todo gracias al lenguaje poético, esa morada de su ser, de su identidad otra. Así, Vallejo realza el poder de *gnosis* de la lengua poética, que también es una ontología, una antropología y una ética. Su poesía es una pregunta, una respuesta, un grito, un silencio.

Un silencio que nos mueve a gritar, un grito que nos hace callar... y, en ese silencio, la desesperación se encuentra con la esperanza... es decir, estos poemas son una *crítica*, una pregunta que lleva en sí el germen de la respuesta: ¿qué hacer, hermanos humanos?... hay mucho que hacer. Es por el *no-saber* que se llega a *saber*, a saber lo suficiente para nuestras vidas de pequeños hombres. Es por la poesía que se revela el ser que somos, no es el arte la creación de una belleza impertérrita: es una significación llena de vida.

Esta significación se manifiesta, obvio, por un significante, un medio sensible. Así, el dolor y el placer, y todas las contradicciones vitales de Vallejo –como hombre particular y como atento *observador* de las vidas de sus prójimos– forman el cuerpo diverso de esa realidad humana a la que, no sin causa, se llamó póstumamente *Poemas humanos*. Su búsqueda por lo humano ha sido parte de esta otra búsqueda: ¿de qué hombres habla Vallejo?, ¿cómo se expresa de ellos?, ¿qué alcanzó a vislumbrar en sus textos?

Afortunadamente no fueron escritos para el cajón –como él llegó a pensar–, su poesía es leída y compartida, sobre todo porque está llena de *humus*, de humanidad y de otredad. Su poesía es para-el-otro, es una respuesta, una enorme capacidad para *sentir* al otro, al que nace, se desvive, sufre y muere a cada instante frente a sus ojos, frente a nuestros ojos, los mismos que Vallejo nos da aquí para ver de otro modo. También son muestra de la capacidad de este peruano para transfigurar la lengua hasta hacerla *decir* más con menos.

Este trabajo, este camino, esta persecución trató de hallar elementos que hicieran posible una nueva lectura de los poemas y una nueva ponderación de su significado y de su lugar en las letras hispanoamericanas. Algunas intuiciones fueron confirmadas, sin

embargo, lo más importante fue el hallazgo de aquello que ni siquiera se sospechaba, pues ello permitió realizar dicha lectura nueva. Por supuesto que hubo otras lecturas, otros caminos, que nutrieron esta pesquisa. También hubo felices tardanzas que permitieron madurar las reflexiones e hicieron posible darle un estilo más personal a la escritura de las revelaciones encontradas en el análisis de los poemas y en la confrontación de las diversas perspectivas.

¿Qué se hizo? Una búsqueda que comenzó por exponer los elementos vitales que atemperaron la creación poética de César Vallejo, esto es, una revisión biográfica de su muerte y de su vida. Fue necesario recorrer sus pasos, saber que nació en la sierra rocosa y escarpada, saber que su deseo era morir de vida y no de tiempo. Fue necesario conocer sus pérdidas... para saber de dónde venía su dolor luctuoso. Para saber de dónde procedía su afirmación de hombre como ser corporal hubo que saber antes de sus primeros estudios en medicina. Saber de sus vicisitudes, de su encarcelamiento y de su persecución fue reconocer el origen de su percepción sobre la justicia humana.

Seguir su vida, fue indagar el mundo en que pisó, respiró y amó. Esa tierra baldía en medio de la naciente industrialización que llegó al extremo de la cosificación del mundo y del hombre, quien perdió su identidad personal. Este hecho provocó la búsqueda vallejana de lo humano, de la identidad y, por ende, de la otredad instalada en el fondo del ser de cada persona.

El ámbito literario de Vallejo no sólo fue el de las vanguardias, sino el del romanticismo y su autenticidad sentimental, el del brillante; el de sus antecesores generacionales: González Prada y José María Eguren. Sus lecturas de la Biblia, de narradores rusos, de filósofos europeos también condujeron su ánimo poético; asimismo, sus crónicas revelaron su interés por actividades tan diversas: la ópera y la danza, el psicoanálisis y la música, los deportes y la historia, la pintura y el teatro.

Es decir, se nutrió de una gran diversidad de asuntos, lo amplió su panorama del mundo, que nunca se redujo a una sola actividad: lo mismo se interesó por la política que por la filosofía, indagó en el pasado inca de su país así como en el psicoanálisis, criticó a los 'marxistas' más obtusos, sin dejar de valorar sus reflexiones sobre el trabajo y la alienación del ser, criticó la afiliación surrealista de Bretón y la poesía pura de Valéry.

Su preparación explica que haya podido ver al hombre desde distintos horizontes: el alma, el cuerpo, la mente, la mortalidad, el tiempo, el trabajo, el sufrimiento... el retrato humano de Vallejo nace en la pintura y acaba en el cine, inicia con Picasso y termina en Chaplín. Es gestualidad silente y simultaneidad pictórica. Así, Vallejo se adelantó a realizar la crítica de su tiempo, no siempre con certeza, es cierto, pero sí con herramientas y un amplio rango de visión. Decirlo en una frase basta: fue un hombre nutrido por las raíces más vivas y fecundas de su tiempo.

Así pudo constituir una poética a la sombra del romanticismo y del modernismo, pero también se lanzó en busca de un nuevo decir. Sustrajo de su vida las metáforas del alma y las tradujo en formas verbales que transitaron de los símbolos modernistas a la sobriedad emotiva pasando por una operación "a corazón abierto" de la lengua en *Trilce*. Vallejo buscó *un lenguaje más cercano al de la vida* y, poco a poco, descubrió la voz del hombre, la voz del otro.

Transformó la herencia poética que recibió. Descubrió un tono, una desnudez, una transparencia, un arte al que llamó auténtico y sincero, porque el poeta que era expresaba lo que sentía como hombre; combinó esa franqueza con la ironía y con la fragmentación de la sintaxis de imágenes que guió su versolibrismo. Acuñaó un espíritu, un ritmo y una visión que, si bien participaban de la modernidad, constituyeron una crítica subversiva de la modernidad y se volcaron en una sutil vía de conocimiento de lo humano; una estética que devino en ética sin moralizar a nadie, sino responsabilizando a todos.

Su experiencia vital se manifestó en una expresión poética que tomó el hogar materno como punto de partida y al mundo como la morada final, el retorno. Su ser fue una *cadáver lleno de mundo*: su obsesión de la muerte le permitió descubrirla como elemento, si bien trágico, necesario para completar la vida. También pasó del *más humano beso*, el amor erótico, al amor universal. Su formación lírica le abrió caminos, su experiencia en la cárcel lo llevó a la lucha frente al abuso de las leyes humanas, su condición de trashumante lo hizo comprender que el mundo era su casa, y los hombres sus hermanos de juegos. En suma, su poesía se desprendió de su vida, sus palabras nacieron de sus experiencias y reflexiones.

A continuación, se expuso el estado de las investigaciones sobre el tema de la otredad en la poesía de Vallejo, lo cual, además de situarnos en el asunto, sirvió para advertir que

había y sigue habiendo aspectos importantes (entre ellos el retórico, que aquí se revisó) sin la atención debida; asimismo, para conocer qué líneas de investigación existían sobre Vallejo, qué críticos atendían su obra y qué habían dicho sobre la misma. Todo con la finalidad de explicar la necesidad y pertinencia de este trabajo.

Enseguida, se revisaron diversas concepciones teóricas, generalmente filosóficas, sobre **el hombre y la otredad**, los cuales constituyeron el marco que perfiló un enfoque filosófico al trabajo, así como las nociones retóricas sobre la imagen poética, en especial de aquellas figuras literarias con mayor presencia en los poemas de Vallejo y según los distintos procesos de aproximación, en especial la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la ironía y la paradoja.

Respecto a los temas de hombre y de la otredad hubo más preguntas que respuestas, puesto que son asuntos muy amplios y siempre abiertos a la reflexión; sin embargo, el hecho de que fueran tan extensos e infinitos no cerró la posibilidad de iluminar dichos conceptos con una extensión razonable y un punto de vista unificador. Desde las ideas de Martín Buber y Julián Marías hasta las concepciones de Jean Paul Sartre, José Ortega y Gasset, Emmanuel Levinas, Jean Baudrillard y Octavio Paz.

En cuanto a la revisión de la imagen y de los elementos retóricos se enriqueció la perspectiva de análisis, pues las herramientas poéticas se definieron con claridad, amplitud y profundidad. Se reconocieron procesos de aproximación en los términos que conforman una imagen: por analogía o semejanza, por contigüidad o desplazamiento, por anteposición y por inversión. También se revisaron la estructura y las realizaciones de las imágenes de acuerdo con clasificaciones distintas.

Luego vino la reflexión sobre el trabajo analítico, el cual se concibió de modo ecléctico pero tradicional, y se enfocó sobre un solo aspecto: la imagen poética. Luego se prosiguió con la parte más ardua: el análisis mismo de cinco poemas en que se confirmaron distintas intuiciones. Desde luego, los alcances de este trabajo fueron limitados, por ejemplo, no se revisaron con profundidad elementos rítmicos ni métricos puesto que, al tratarse de poesía moderna éstos son tan variables que requerirían de un estudio aparte.

El análisis confirmó el supuesto principal del que partió el trabajo: la construcción de una imagen del hombre y del prójimo a partir de dos vías retóricas distintas, una

metonímico-sinecdótica y otra antitético-paradójica. Se vislumbró una emotividad conjugada a la inteligencia, un lenguaje transparente conjugado a otro polisémico. Se vislumbró un camino que va de la muerte a la resurrección. Se reveló una concepción empírica de la alteridad gracias a distintas formas verbales. La poesía fue destino.

¿Qué imagen del hombre aparece en los textos poéticos de Vallejo que se revisaron? La respuesta es amplia. Ante la imagen fragmentada –de los hombres rotos– que corresponde a los individuos de su tiempo, Vallejo reúne los pedazos y reconfigura una imagen unitaria, aunque contradictoria, del ser humano. Sin ser un filósofo, propone una imagen próxima a la de la filosofía antropológica. Entresaca fuerzas de su dolor y reconoce el valor de cada una de las realidades que se superponen en los hombres. Vallejo hace una importante *crítica* del hombre.

Vallejo redimensiona la animalidad del ser humano: el hombre es un animal más, no es la cúspide de la naturaleza, es un triste animal que parece hombre, un homínido. De este modo, reubica al hombre, lo saca de su sitio predominante y le devuelve su naturaleza humilde en un mundo al que pretende reinar, dominar y transformar, pero que sólo destruye. Desorbita al hombre, lo mueve a contemplarse como un animal que siente.

El horizonte corporal predomina en estos poemas, cuyas imágenes resaltan al hombre como una realidad fisiológica cuya anatomía se sustenta en la estructura ósea: el hombre es un gran *hueso*; está atado a sus órganos, a sus necesidades, a su hambre y su sed. Sus glándulas “secretan” escatología. Que el hombre produce deshechos, defeca, que es un ser terrestre. Así es manifestado por las sinécdoques: el hombre es cada una de sus partes: un pie, el pecho, la cabeza, las manos, el fémur, el sistema endocrino, el pulgar, el mentón...

Otra realidad humana es su finitud. El hombre sufre el mal del tiempo, envejece desde su nacimiento, enferma de tan frágil que es. Ello lo hace consciente de que a cada instante se va de la vida. La muerte, aunque le parece un evento trágico, le revela el sentido de la vida, la completa: la vida no está hecha sin la muerte, por ello anhela cumplir su deseo de morir de vida y no de tiempo, de hallar la intensidad en los instantes de su existencia frente al mero envejecimiento: morir *por haber vivido*, no por el paso del tiempo. Quiere hallar una muerte verdadera, no morir en vida. En su poesía descubre que *la muerte es un destino lleno de vida*.

La idea de la muerte lo lleva a la vida, a saber que el hombre es puro menester, carencia de sí mismo y que por esa razón es constante búsqueda de sí mismo. El hombre *es un cadáver que se llena* de mundo para no morir, que se va de su piel para encontrarse en sus huesos, en su querer. No obstante la miseria que es, este hombre se entrega, pero también lamenta no poseerse, se siente tan pobre que ni siquiera es él... y lo peor: ha sido despojado del otro, de su semejante. Pero busca la reunión con él, su advenimiento.

Por esa falta, esa soledad, el hombre se reúne con otros hombres, vive “en sociedad”. La poesía de Vallejo reconoce eso, pero critica los rasgos superfluos de esa “civilización”: la vestimenta, los modales, el lenguaje, las “buenas maneras”. El poeta antepone la naturaleza animalésca a la cultura, la imagen es contrastante: el hombre es un animal que se peina, que usa camisa y calza un zapato roto.

Por esta razón vuelca el sentido de los instrumentos que ha creado y utiliza, les da un valor humano, los describe como extensiones del hombre. De este modo, humaniza los objetos, corporiza lo abstracto. Aquí recurre a las prosopopeyas y a las metonimias. Pero también sigue el proceso inverso, da sustancia de objeto a los hombres. Esos objetos son creaciones humanas, pero la más importante es el hombre mismo, quien es presentado frecuentemente –por claras alusiones marxistas– como el constructor de sí mismo en el trabajo, en la actividad generadora que le revela su propio ser.

Este hombre está lleno de contradicciones, pero éstas le dan coherencia... ¿cómo? Primero presenta imágenes antitéticas, resalta los contrastes, pero luego éstos descubren una nueva realidad que las une: la paradoja. El hombre es un ser de paradojas (de falsas oposiciones que revelan unidad), es alma y cuerpo a la vez. De ahí que la poesía de Vallejo haya sido calificada como religiosa, espiritual y metafísica por unos, mientras que otros la han tenido por cotidiana, corporal y telúrica. Por ello se concluye que la imagen posee un carácter conceptual –que, sin embargo, no deja de poseer rasgos afines al cubismo pictórico– y que ha sido elaborada a través de un proceso que puede calificarse como dialéctico: presenta una imagen (tesis) a la que opone otra (antítesis), después devela su complementariedad (síntesis). Entre *yo* y el *otro* está la humanidad, el nosotros.

¿Cómo se manifiesta la otredad en estos poemas? A través de esa vía dialéctica que culmina en una paradoja: *yo soy otro*, es decir, para ser *yo* antes he de ser *otro*. No

literalmente, pero tampoco simbólicamente, sino éticamente, por un *querer ser* más que por un *deber ser*. Así, la alteridad se constituye como un fundamento de la identidad personal, pero nunca se fusiona con ésta, sino que la revela: a partir de los rasgos de otros sabemos quiénes somos. El hombre no es una realidad dada como *humano*, se forja a partir de sus semejantes.

La otredad se manifiesta en los poemas de Vallejo a través de cuatro formas: el desdoblamiento, la salida-búsqueda de sí, el sacrificio en favor del advenimiento del otro, y la presencia de los marginados como fuerzas transformadoras. Aunque, en el fondo, se trata de una sola forma: es un abrazo que borra las distancias, no las diferencias, puesto que las reconoce. Y reconoce las fuerzas vivas al interior del hombre, las cuales construyen y destruyen. La proximidad de lo distante, de lo extraño, del otro hombre es la sustancia radical de estos poemas *humanos*.

Al desdoblarse recurre a la reflexividad especular, habla consigo mismo sobre sí mismo como otro, los pronombres dialogan y se revelan. Al salir de sí, se busca en el otro y busca al otro en sí... reconoce que hay alguien que es otro, y que lo busca tanto como él, sabe que ambos han de encontrarse y de reconocerse, en un espacio en que la alteridad se revela por el lenguaje y por el lenguaje mismo se desvanece. No se trata de una fusión, sino de un abrazo, de la convivencia, de la solidaridad, de la fraternidad, del amor universal.

Vallejo reconoce, entonces, al otro como otro, lo acepta aún sabiéndolo distinto, totalmente distinto. Lo ama porque comparten un mismo dolor, pero también porque ambos se enriquecen. El encuentro con el otro es un maravilloso hallazgo, el otro es quien "me dice" quien soy sin decírmelo. Por eso Vallejo reconoce que el peor despojo es el despojo del otro, lo que me impide ser; o ni siquiera saber del otro, ni siquiera haber sospechado al antípoda de mis pensamientos. Especialmente a aquel que ha sido objeto del desprecio de quienes afirman ser sus semejantes: lo marginados, los parias, los pobres.

Por eso existe ese amor, ese querer que viene "de abajo" y "de arriba", porque cada uno es carencia de otro. Por eso el sacrificio al que llega la responsabilidad del uno por el otro, esa capacidad de respuesta ante el grito y el silencio de los otros. Porque el otro es el destino de cada uno, y la muerte de uno hace posible el advenimiento del otro, eso es lo que hace la humanidad amante: un buen día, cuando alcanza a ver más allá de sí, sale a buscar

al prójimo, al hermano, al hombre de carne y hueso que pueda tocar, besar, querer.

La ironía del encuentro se enlaza con una ternura ingenua, el otro es un animal, pero siente y sufre. Él mismo es un animal, un ser en conflicto con su naturaleza y su ser civilizado, pero que finalmente se sabe barro y nube, aire y tierra, luz oscura. El hombre es muchos hombres, pero también es un ser único e irrepetible. El contacto consigo mismo y con sus semejantes devuelve la esperanza a Vallejo, quien ha sobrevivido a la decepción del hombre. Su conciencia de la presencia del otro en la raíz humana y su compasión representan una respuesta ante la pérdida de la identidad personal. ¡Yo soy otros!, grita.

La poesía se revela como una vía de conocimiento, es una *gnosis verbal*. Es una vía negativa de conocimiento: la duda, la incertidumbre, la interrogación, el no-saber. Pero no se trata de perplejidad, sino de la obscuridad que lleva a la claridad, de la opacidad que lleva a la transparencia, de la estética que deviene ética, del pensamiento que persigue la acción. De este modo, la poesía de Vallejo es una forma de autoconocimiento, una manera de develar el ser y descubrirse otro. No en vano el hombre es un ser de palabras.

Vallejo ha tenido que abrir las venas de la lengua (coloquial y culta) *para decir más con menos*. Ha recurrido a los oxímoros, a la ironía, a las antítesis, a las paradojas, a los quiasmos, a todos esos elementos opuestos: la economía lingüística (como las elipsis y las reticencias) y la abundancia desbordante (como las enumeraciones y las reiteraciones); la emotividad a flor de piel (en las exclamaciones, las increpaciones y las expresiones afectivas) y la intelectualización de las enunciaciones.

Vallejo ha descoyuntado la sintaxis, su discurso posee vasos comunicantes que llegan al cubismo pictórico de Picasso e incluso al surrealismo (especialmente el de Dalí y el de Magritte) del que hizo la autopsia: la simultaneidad, la ruptura temporal, los puntos de vista, las figuras humanas torcidas u objetivadas, los contrastes en claroscuro. También, la gestualidad en que desemboca el silencio vallejiano es afín al cine mudo de Chaplin, al que tanto fue entusiasta el poeta peruano. Cine y pintura vueltos un verbo quieto y silente.

La fragmentación de la sintaxis de los poemas de Vallejo revela que el proceso creativo de este escritor peruano está muy lejos de ser puramente emotivo, su inteligencia interviene en la construcción de textos constituidos por versos libres a partir de la imagen y del ritmo del pensamiento y de la emoción. La presencia de encabalgamientos, rimas

internas y metros fluctuantes entre la tradición y la innovación lo confirman. También contribuyen pruebas como el empleo de juegos etimológicos, quiasmos, alusiones y cacofonías buscadas.

Aunque quizás lo más interesante sea lo que no se *dice* o que se dice sin decirlo, esto es, la manifestación de un *código silente*, caracterizado por sugestivas reticencias, por alusiones culturales (bíblicas, políticas o artísticas), por la ironía del silencio, la gestualidad del arte mudo, la austeridad elíptica. Todo ello se traduce en una forma no verbal de significar: el texto es un cuerpo que dice lo que la voz calla. El cuerpo es un texto más allá de las palabras, el silencio es una “metáfora”.

La ironía es otro elemento recurrente e importante en el discurso poético de Vallejo, ya sea en cuanto a imágenes sueltas o en cuanto a las grandes imágenes que son los poemas completos, tanto cuando se expresa de hombre como un animal que parece hombre, como cuando se burla de su pedantería erudita. Las hipérboles son un importante recurso para lograr efectos de ironía, así también las parodias lingüísticas que usa para burlarse del orden jurídico.

La ironía es, pues, un aspecto fundamental en la concepción del mundo y del hombre del autor de *Poemas humanos*, y va acompañada, de manera contrastante, por un matiz de ternura con el cual intenta comprender los equívocos humanos al suavizar la expresión burlesca o crítica.

Su actitud, a pesar de todo, es vitalista y existencial. Vitalista porque contempla la base orgánica de la vida, Vallejo no desprecia las verdades que pueda extraer de la medicina o de las ciencias cuando éstas se dirigen al conocimiento del hombre. Si bien su principio siempre es la vida orgánica, persigue una vida verdadera más allá de los átomos. Aunque su cuerpo culmine en bacterias desea vivir, saber que la vida está llena de muerte y viceversa. Su actitud es existencial porque en ella forja su ser, en la historia de su cuerpo, en la historia y devenir de sus ideas y sentimientos.

Es necesario aun resaltar el valor que Vallejo da al proceso general que ha seguido para construir sus textos: el uso dialéctico de las imágenes. Asimismo, la culminación de tal proceso desencadena una significación específica de la paradoja, que adquiere un valor expresivo holístico: es una síntesis de opuestos más allá de la mera suma de los mismos. Es

la paradoja la que finalmente revela al hombre y al prójimo en la poesía de César Vallejo.

Se trata del grito y del silencio, del otro como destino, como punto de partida para saber quién se es, para *ser*. Para llegar al silencio, Vallejo grita. El poema es el grito, es el silencio, la cuerda tensa entre estos dos límites, orillas de la vida. Es vislumbrar con las palabras, su grito es otra forma del silencio, su callado dolor se vuelve un gesto del alma, el espíritu contempla la epifanía que muestra un modo de *sentir y vivir el mundo*, una desesperación vital que abre el horizonte personal hacia la vida comunal llena de sentido.

Uno ha de responder al otro “porque yo me llamo como tú: luz, piedra, aire”. En los *Poemas humanos* Vallejo hace una crítica del hombre, ese animal triste que se forja a sí mismo en el trabajo, en el contacto con los otros, en el devenir del día y la noche; un ser que se mira sí mismo y se sabe hambriento, un guijarro que consumen los crepúsculos y el alba. A partir de su propia experiencia vital redescubre la presencia del otro.

De este modo, Vallejo pone en tela de juicio su mundo, el de la modernidad, el que amanece con la decadencia, la enajenación, la deshumanización, las guerras fratricidas. Su poesía reconoce que los otros han sido marginados de la vida, especialmente los pobres, los carentes de..., los desposeídos, a quienes ve como fuerza histórica, como una síntesis del movimiento. En ellos centra la realización de su poética dialéctica, la del prójimo sufriente.

Entonces, su estética deviene en ética sin que esto demerite la calidad literaria de su obra. Porque su “yo” se vuelca en “otro” y esta experiencia –mediada por la solidaridad en medio del dolor– da cuenta de que la poesía es una puerta abierta a todo lo humano y, mejor aún, da cuenta de que *la poesía revela lo humano*. Hay un trasfondo humano (cristiano y marxista) que se sintetiza en un abrazo final con el prójimo (el tacto que abarca al otro y permite reconocernos) ante la orfandad cósmica: la solidaridad enraizada en nuestro ser.

Esta *poética del otro* se adelanta a las ideas de varios pensadores del siglo XX posteriores en el tiempo a su visión del mundo: la mirada, el cuerpo y las actitudes frente al otro que reconocerá Sartre; el nosotros donde se reconoce el yo, de Ortega y Gasset; el camino que son los otros en los que el uno se reconoce y revela su ser, de Paz; la epifanía del ser en el rostro del prójimo y la responsabilidad hacia los otros, de Levinas.

También sintetiza, sin perder de vista las contradicciones de un mundo tan vasto, la mirada de una época. En Vallejo hay, de este modo, algo pocas veces conjunto: unidad

entre vida y arte a través de la *responsabilidad*. Una poética del otro que se sustenta en el *querer* más que en el *deber*.

La poesía es un camino lleno de destinos que se encuentran y luego se bifurcan; es una forma de, más allá de las palabras, vislumbrar con el silencio; es un camino para comprender la riqueza de los otros, el pan tan nutritivo que son para reconocer *todo* lo que somos, para alcanzarnos, para reconocer que los otros son nuestro destino, nuestro inexorable punto de partida, el desenlace de nuestro origen común.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

- Vallejo, César. *Contra el secreto profesional*. Lima, Mosca Azul, 1973.
- *Crónicas* (dos tomos). México, UNAM, 1984.
- *Cuentos completos*. 2a edición, México, Premiá, 1990.
- *El arte y la revolución*. Lima, Mosca Azul, 1973.
- *Epistolario general*. Valencia, Pre-textos, 1982.
- *Escritos sobre arte*. Buenos Aires, López Crespo, 1977.
- *Obra poética*. 2ª edición, Madrid, UNESCO-FCE-CNCA, 1996.
- *Obra poética completa*. Madrid, Alianza, 1982.
- *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*.
Edición de Julio Vélez, Madrid, Cátedra, 1988.
- *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Edición, introducción y
notas de Francisco Martínez García. Madrid, Castalia, 1987.

Indirecta:

- Abril, Xavier. *Dos estudios: Vallejo y Mallarmé. Vigencia de Vallejo*. Bahía Blanca,
Argentina, 1960.
- Arévalo, Guillermo Alberto. *César Vallejo: poesía en la historia*. s/l, Carlos Valencia,
1977.
- Benedetti, Mario. "Vallejo y Neruda: dos modos de influir" en *El ejercicio del criterio*.
Crítica literaria 1950-1970. México, Nueva Imagen, 1981, pp. 117-120.
- Buxó, José Pascual. *César Vallejo. Crítica y contracrítica*. México, UNAM, 1992.
- Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona,
la máscara*. Madrid, Gredos, 1982.

- César Vallejo en Europa 1926-1938*. Selección, cronología y postfacio Mónica Urrestarazu y Jorge Warley. Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.
- Charry Lara, Luis Fernando. "La poesía de César Vallejo" en *A propósito de César Vallejo y su obra*. Ed. Iván Hernández, Colombia, Norma, 1992, pp. 9-32.
- Chirinos Soto, Enrique. *César Vallejo. Poeta cristiano y metafísico*. Lima, Juan Mejía Baca, 1969.
- Cohen, John Michael. *Poesía de nuestro tiempo*. México, FCE, 1963.
- Coyné, André. *César Vallejo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.
- Escalante, Evodio (comp.). *César Vallejo: la perspectiva ausente*. México, UAM-Iztapalapa, 1988.
- Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Perú, P. L. Villanueva, 1973.
- Espejo Asturrizaga, Juan. *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima, Juan Mejía Baca, 1965.
- Fernández, Jesse. "César Vallejo" en *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la Vanguardia. (Estudio y Antología)*. Madrid, Hiperión, 1994.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila, 1972.
- Flores, Ángel. *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. México, Premiá, 1982.
- (coord.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York, Las Americas Publishing, 1971.
- Franco, Jean. *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1984.
- Gurméndez, Carlos. "El dolor en la poesía de César Vallejo" en *Teoría de los sentimientos*. México, FCE, 1981, pp. 126-131.
- Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México, Siglo XXI, 1970.
- Hurtado, Eduardo. "Un no saber que queda balbuciendo" en Vallejo, César. *Los heraldos negros. Trilce*. México, CNCA, 1988.
- Larrea, Juan. *Al amor de Vallejo*. Madrid, Pretextos, 1971.
- Lemaitre León, Monique J. *Viaje a Trilce*. México, Plaza y Valdés, 2001.

- Lora Risco, Alejandro. *Hacia la voz del hombre*. Colombia, Andrés Bello, 1971.
- Mariátegui, José Carlos. "César Vallejo" en *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*. México, Era, 1979, pp. 279-288.
- Massone, Juan Antonio. "César Vallejo: sufrimiento corporal del alma" en Vallejo, César. *Hay golpes en la vida, tan fuertes...* Colombia, Andrés Bello, 1996.
- Meo Zilio, Giovanni. *Stile e poesia in César Vallejo*. Italia, Liviana, 1960.
- Monguió, Luis. *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra-Bibliografía-Antología*. New York, Columbia University- Hispanic Institute, 1952.
- More, Ernesto. *Vallejo en la encrucijada del drama peruano*. Lima, Bendezu, 1968.
- O' Hara, Edgar. "La estela del salmón" en *A propósito de César Vallejo y su obra*. Ed. Iván Hernández, Colombia, Norma, 1992, pp. 34-48.
- Ortega, Julio. *César Vallejo*. Madrid, Taurus, 1980.
- ". "Poética de la subversión" en *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. México, FCE, 1988.
- Pacheco, León. "César Vallejo y la angustia" en *Tres ensayos apasionados*. San José, Costa Rica, 1968.
- Podestá, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*. Valencia, Institute for the study of ideologies and literatur-Instituto de Cine y Radiotelevisión-Universidad Nacional de San Marcos, 1985.
- Poesie di César Vallejo*. Traduzione, studi introduttivi e bibliografia de Roberto Paoli. Milano, Ierici, 1964.
- Sucre, Guillermo. "Inocencia y utopía" en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, FCE, 1985.
- Vallejo, Georgette de. *Apuntes biográficos sobre "Poemas en prosa" y "Poemas humanos"*. Lima, Francisco Moncloa, 1968.
- Valverde, José María. "La palabra inocente" en *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid, Rialph, 1952.
- Vélez, Julio y Antonio Merino (eds.). *España en César Vallejo* (2 vols.). Madrid, Fundamentos, 1984.

Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento: dos poetas de lo sagrado*. México, Colegio Nacional, 1993.

De consulta:

Althusser, Louis. "Marxismo y humanismo" en Althusser, L., Jorge Semprún *et al.* *Polémica sobre marxismo y humanismo*. 7a edición, México, Siglo XXI, 1976, pp. 3-33.

Álvarez, Miriam. *Tipos de escrito III: Epistolar, administrativo y jurídico*. Madrid, Arco Libros, 1997.

Angenot, Marc. *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 1993.

Baudrillard, Jean y Marc Guillaume. *Figuras de la alteridad*. México, Taurus, 2000.

Blanchot, Maurice. "La relación del tercer género. Hombre sin horizonte" en *El diálogo inconcluso*. Carácas, Monte Ávila, 1981.

Bello Vázquez, Félix. *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*. Barcelona, Paidós, 1997.

Beristáin, Helena. *Análisis retórico del poema lírico*. México, UNAM-IIF, 1988.

----- *Diccionario de retórica y poética*. 4a edición, México, Porrúa, 1994.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, 1988.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética* (Tomo I). 6a edición, Madrid, Gredos, 1976.

Bravo Arteaga, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite*. México, UNAM; 1988.

Buber, Martín. *¿Qué es el hombre?* Buenos Aires, FCE, 1949.

Cassirer, Ernest. *Antropología filosófica*. México, FCE, 1979.

Castagnino, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. 10a edición, Buenos Aires, Nova, 1976.

Blanck-Cerejido, Fanny y Marcelino Cerejido. *La muerte y sus ventajas*. México, FCE-SEP, 1997.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (dir.). *Diccionario de los símbolos*. 2a edición, Barcelona, Herder, 1988.

- Diez Borque, José María. *Comentario de textos literarios: método y práctica*. 5a edición, Madrid, Playor, 1980.
- Dostoievsky, Fedor. *Crimen y castigo*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1982.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. México, FCE, 1962.
- Fernández Pelayo, H. *Estilística. Estilo-figuras estilísticas-tropos*. Madrid, José Purrúa Turanzas, 1984.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía abreviado*. México, Sudamericana, 1983.
- Frankl, Víctor E. "De la psicoterapia a la logoterapia" en *Psicoanálisis y existencialismo*. México, FCE, 1978.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*. Buenos Aires, Paidós, 1959.
- "¿Qué significa ser hombre?" en *La revolución de la esperanza. Hacia una tecnología humanizada*. México, FCE, 1970, pp. 62-97.
- *Marx y su concepto del hombre*. México, FCE, 1962.
- Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. 2a edición, México, FCE-El Colegio de México, 1998.
- Grupo μ . *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987.
- Hesse, Herman. *Demian*. México, EMU, 1998.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4a edición, Madrid, Gredos, 1976.
- Lain Entralgo, Pedro. *Teoría y realidad del otro*. Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Lapesa, Rafael. "Imágenes y epítetos. El lenguaje poético" en *Introducción a los estudios literarios*. México, REI, 1993, 45-52.
- Lara Ramos, Luis Fernando (dir.). *Diccionario básico del español de México*. México, El Colegio de México, 1986.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975.
- Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*. México, Publicaciones Cultural, 1994.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. 4a edición, Madrid, Cátedra, 1985.

- Levinas, Emmanuel. *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*. Valencia, Pre-textos, 1993.
- , *Humanismo de otro hombre*. México, Siglo XXI, 1974.
- , *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, Sígueme, 1977.
- Lewis, John. *El hombre y evolución*. México, Grijalbo, 1972.
- Machado, Antonio. *Poesía y prosa*. (Tomo IV), Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Marías, Julián. *Antropología metafísica*. Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- , *El tema del hombre*. 8a edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- Montagu, Ashley. "El hombre dehumanizado y la humanidad domesticada" en *La deshumanización del hombre*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1972, pp. 12-28.
- Navarro Tomas, Tomás. *Arte del verso*. s/l, s/e, s/f.
- , *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 4a edición, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974.
- Ortega y Gasset, José. *El hombre y la gente* (Tomo 1). 7a edición, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985.
- Parkinson Zamora, Louis. "Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales" en Cohen, Esther (ed.). *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México, UNAM, 1995, pp. 157-197.
- Paz, Octavio. "Antevispera: Taller (1938-1941)" en *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México, FCE-Círculo de Lectores, 1994, pp. 94-111.
- , *El arco y la lira*. 3a edición, México, FCE, 1972.
- , *El laberinto de la soledad*. 3a edición, México, FCE, 1999.
- , *La llama doble*. México, Seix Barral, 1993.
- , *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Pfeipffer, Johannes. "Imagen y metáfora" en *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. México, FCE, 1951, pp. 24-42.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. 3a edición, Barcelona, Ariel, 1986.

- Radhakrishnan, S. y P. T. Raju (comp.). *El concepto del hombre. Estudio de filosofía comparada*. 3a edición, México, FCE, 1976.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (comp.). *Textos de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 1997.
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México, Peña Hernández, 1998.
- , "La existencia del prójimo" y "Las relaciones concretas con el prójimo" en *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid, Alianza, 1984, pp. 250-329, 386-453 y 534-554.
- Savater, Fernando. *Ética para Amador*. Barcelona, Ariel, 1999.
- Schökel, Luis Alonso. *El estilo literario. Arte y artesanía*. Valencia, Mensajero, 1995.
- Seligson, Esther. "Emmanuel Levinas o la terquedad de la esperanza" en *Escritura y el enigma de la otredad*. México, Ediciones Sin Nombre-Ediciones Casa Juan Pablos, 2000, pp. 105-110.
- Sicilia, Javier. *Poesía y espíritu*. México, UNAM, 1998.
- Spang, Kurt. *Fundamentos de retórica*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1979.
- Steiner, George. "Humanismo y saber literario" en *Lenguaje y silencio (Ensayos sobre la literatura y el lenguaje y lo inhumano)*. 2a edición, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 17-122, 283-382.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. 2a edición, México, Siglo XXI, 2000.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia* (Tomo II). Madrid, Guadarrama, 1971.
- Ullman, Stephen. "La naturaleza de las imágenes" en *Lenguaje y estilo*. Madrid, Aguilar, 1986.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la Teoría de la Imagen*. Madrid, Pirámide, 1990.
- Wellek, René y Austin Warren. "Imagen, metáfora, símbolo, mito" en *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1974.

Hemerografía:

- Eco, Umberto. "Sobre algunas funciones de la literatura". *Crónica dominical*, 244, 2 de septiembre del 2001, pp. 2-5.
- Krauss, Arnoldo. "Fromm y su mirada del otro". *La Jornada Semanal*, 299, 26 de noviembre del 2000, pp. 8-9.
- Lavín Cerda, Hernán. "La revolución de César Vallejo (1892-1938). Centenario de su natalicio". *La experiencia literaria*, 1994, núm. 11, 85-88.
- Ortega, Julio. "Leyendo a César Vallejo". *La Jornada Semanal*, 141, 23 de febrero de 1992, pp. 40-45.
- Sen, Amartya. "La otra gente. Más allá de la identidad". *Letras Libres*, 34, 1 de octubre del 2001, pp. 12-20.
- Sicilia, Javier. "La experiencia poética" en *La Jornada Semanal*, 352, 2 de diciembre del 2001, p. 10.
- Villegas, Abelardo. "Otridad y Modernidad". *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 482, marzo de 1991, pp. 33-37.
- Visión del Perú. Homenaje Internacional a César Vallejo. Revista de cultura*, 4, Lima, Carlos Milla Batres y Washington Delgado, 1969.