

71

CUERPO ESCRITURAL VERSUS CUERPO MATERNO:  
PROPUESTA SISTÉMICA DE LECTURA DE TRILCE DE CÉSAR VALLEJO

By

ENRIQUE BRUCE

A dissertation submitted to the Graduate Faculty of Hispanic and Luso Brazilian  
Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor in Philosophy, The City University of New York.

2005

UMI Number: 3159206

Copyright 2005 by  
Bruce, Enrique

All rights reserved.

### INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

**UMI**<sup>®</sup>

---

UMI Microform 3159206

Copyright 2005 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2005

ENRIQUE BRUCE


All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Faculty in Hispanic and Luso  
Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirements for  
the degree of Doctor of Philosophy.

11. 18. 04  
Date

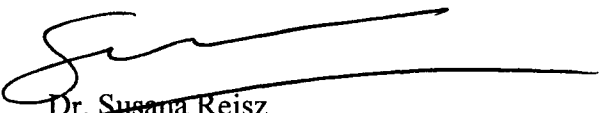
  
Chair of Examining Committee

11/19.04 -  
Date

  
Executive Officer

Dr. Oscar Montero

Dr. José Muñoz Millanes

  
Dr. Susana Reisz  
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## Abstract

CUERPO ESCRITURAL VERSUS CUERPO MATERNO:  
PROPUESTA SISTÉMICA DE LECTURA DE TRILCE DE CÉSAR VALLEJO

By

ENRIQUE BRUCE

Adviser: Susana Reisz

This dissertation's goal is to outline the core of César Vallejo poetics, one of the most ambitious poets in Spanish language. Through reading his broadly commented poetry book, Trilce (1922), I realized that the Peruvian poet's extraordinary affinity with present days' reckoning of the female (maternal) body, post Freudian feminism and the derivative ethics of solidarity. It was Trilce that lead me to Gender and, in a lesser degree, Queer Theory, rather than the other way around. Traditionally, César Vallejo's work has been dealt within the frame of whether sociological, philological, psychoanalytical, semiotic/linguistic, or metaphysical point of view. The assessment made in this dissertation of Vallejo's poetic *persona*'s symbiosis with the maternal body, sheds new (and unavoidable) light and orientation to the aforementioned exegetical perspectives.



## Prólogo.

Hay varias formas de abordar a César Vallejo, y de abordar Trilce (Lima, 1922) en particular. Existen vallejistas que han formulado encuadres sociológicos con el propósito de rescatar los rasgos propiamente amerindios o mestizos de Trilce, y sobre todo de su libro predecesor, Los Heraldos Negros. Existe también la filiación estilística que mece a Trilce entre el dadaísmo y más tímidamente, el surrealismo, para dejarlo al final más cómodamente en las vanguardias, a secas. Contamos también con el encuadre metafísico impulsado ya en el nacimiento del libro, en 1922, con el prólogo de Antenor Orrego, filósofo él mismo. Dicho encuadre, el metafísico, y de raigambre germánica, será propalado años después por Juan Larrea, amigo de Vallejo, y eventual contrincante pugilista de su viuda, Georgette. Tenemos de otro lado, las versiones hermenéuticas, más audaces éstas que las primeras, pero que también a mi juicio son más esclarecedoras para acercarnos a una poética vallejana, y que se centran en el tratamiento harto singular que ha dado Vallejo al lenguaje.

Muchos que hayan leído Trilce (T), o al menos parte de él, se habrán dado cuenta de que lo primero que salta a la vista es precisamente el peculiar tratamiento del lenguaje, tanto en el ámbito sintagmático como léxico, y en la abundancia de otro lado de giros coloquiales y del registro sumamente afectivo (para comezón de los vanguardistas de época). La desarticulación del lenguaje natural, y en menor grado, de aquel que condensa la tradición literaria, es a mi juicio y a juicio de otros (Julio Ortega, Jean Franco, Juan Larrea, Xavier Abril, *et al*), la mayor empresa que se propone y atestigua T al mismo tiempo. O como diría Juan Fló, el proyecto utópico, de por sí, irrealizable, de burlar al

lenguaje, es en T y en buena parte de la poesía de Vallejo, un fracaso, y en el testimonio de ese “fracaso” es en lo que estriba precisa y paradójicamente, lo genial de su poesía (20).

Es así que mi acercamiento a T, y mi extrañeza ante esos textos, han sido comunes a la de muchos de sus lectores. La primera meta que me planteé para el presente trabajo de tesis era dar un encuadre teórico que procure abarcar a la persona poética trilceana, y por extensión, a la persona poética vallejana en general. ¿Por qué decidí partir de T entonces, para hablar luego de lo que considero son ciertos rasgos esenciales de todo el cuerpo poemático vallejiano?

En el origen de mi investigación actual se encuentra una monografía que presenté en la primavera del 2002, en el marco de un seminario que dictaba Susana Reisz en la City University of New York . La primera intención de ese trabajo era dilucidar la importancia de la figura de la madre como referente en los poemas trilceanos. Establecer dicha figura como mero referente me llevaba a tratar no más de ocho o diez poemas, donde la madre también parecía confundirse con una Otilia “maternalizada”, y que era considerada por el común de los críticos como pareja del poeta. Espejo Asturrizaga, amigo del bardo y puntal biográfico importante para todo vallejista, ha procurado dilucidar el referente circunstancial que causó la elaboración de tal o cual poema. La separación entre las Otilias y las madres fue objetivo de más de una de esas dilucidaciones, y la de otros vallejistas que le sucedieron. Sin embargo, hay poemas en que el binomio Otilia/madre no parece estar muy claramente dilucidado, y donde la madre es representada demasiado edípicamente, y Otilia, como ya dije, demasiado maternalmente. Ello ya está explicado en un artículo de la propia Susana Reisz, donde

sostiene que “la diada madre-hijo es para Vallejo el único modelo conocido y aceptable de relación entre hombre y mujer” (Reisz, “Vallejo y sus madres adoptivas”). Reisz insiste en este respecto en el “para Vallejo”, evitando así una generalización psicoanalítica banalizadora. Decidí entonces no perturbar ese binomio y dejarlo así, como una sola entidad, madre-amante. Poemas como el de T.XXIII, el de la tahona estuosa, o el de T.XVIII, el de la celda y la “amorosa llavera” (en femenino), me dieron un indicio de que la madre podría metamorfosearse en los varios niveles de lecturas del poema. Asociaciones inter e intra-poemáticas, explicadas con detalle en la monografía antes mencionada, me llevaron a rastrear a la madre metamorfoseada, por ejemplo, en un patio donde los niños aguardan la llegada de los adultos, o en un horno, o en una celda, o incluso en una guardarropía.

Meses después de la redacción de mi monografía, me topé con un artículo de Christianne Von Buelow, titulado, “Vallejo’s Venus de Milo and the Ruins of Language”. En dicho artículo la estudiosa contrapone el cuerpo femenino, hartamente fisicalizado, retratado por Vallejo, con el cuerpo idealizado, o más bien descarnalizado, que inspiró a Rubén Darío. La contraposición no sólo le sirvió a Von Buelow para separar a Vallejo de la estética modernista, sino, de modo más interesante, para proponer que la propia escritura trilciana, aparentemente torpe, cacofónica, onomatopéyica, exacerbadamente fragmentada y en nula relación con la Harmonía (con mayúsculas) propulsada por Darío, es mimesis, en el campo del significante, de ese cuerpo retratado fragmentadamente y por el cual Vallejo apuesta como persona poética. La musa de Darío inspira poemas perfectamente articulados y fluidos. La musa vallejjiana en cambio, lleva al poeta a estadios de coloquialidad infantil, a veces casi a estadios prelingüísticos. Allí veo el por

qué de la abundancia de las onomatopeyas, el lexema o el sintagma quebrado, y el uso frecuente de deícticos. Esta asociación entre el cuerpo y el lenguaje fue para mí una especie de epifanía conceptual, que me llevó a lecturas que procuran sistematizar la asociación entre una y otra noción, es decir, entre la del cuerpo y la escritura. He tratado desde entonces de esbozar lo más claramente posible la noción del *cuerpo* materno en T, como referente, y de modo más importante, como espacio poético donde creo yo se ciñe lo seminal de la poética vallejiana.

¿Por qué el hablar del cuerpo materno, y no sencillamente de la madre? La respuesta está en el propio T. La abundancia de sustantivos relacionados con el cuerpo humano es notoria. Juan Fló rastrea en todos los poemas de Vallejo 1219 sustantivos referidos a lo corpóreo (26); de ellos, calculo que un número importante está en T. También el tipo de sustantivos es harto peculiar, incluso para la sensibilidad vanguardista: las heces, la saliva, el óvulo, la vulva, las sienes cóncavas, el molar, los huesos, el húmero, la tibia. No pocos de ellos provienen del léxico de las ciencias anatómicas. De otro lado, si bien dentro del inventario de Fló no se consideran los elementos de la botánica o de las ciencias naturales en general, la referencia al mundo de lo orgánico de estos elementos (como la del “grupo dicotiledón”) se hace relevante por asociaciones analógicas, semánticas y estilísticas, entre poema y poema, y siempre en relación con el cuerpo humano, de modo directo o indirecto.

Rastrear estas asociaciones retóricas y semánticas conforma una gran parte del primer capítulo, “Rastreo del cuerpo materno”. En dicho capítulo subrayo los rasgos poemáticos trilceanos que aludan al cuerpo humano en general, y al materno en particular.

El segundo capítulo, “La formación de un yo poético”, busca exponer y fundamentar lo seminal de la ideología poética trilejana y la influencia de ésta última sobre el resto de su obra. Hablaré del yo vallejiano, como máscara poética que tiene vasos comunicantes con la formación del ego del psicoanálisis freudiano y posfreudiano. Ese yo tiene como escenografía primordial el cuerpo materno. Para la correcta delimitación de esa escenografía me sirvieron de mucho las lecturas de revisión feminista de Melanie Klein, Julia Kristeva y no pocas reflexiones de Jean Franco. El primer subcapítulo (2.1), lleva como título, “Fisicidad”, nombre que acuñé para delimitar la ideología de la insistencia de lo físico (o animal) del ser humano en la poesía de Vallejo, y su consecuente desdén por las interpretaciones metafísicas. Explico allí la asociación entre esa insistencia (material u orgánica) y el cuerpo materno. Este último elemento, que pruebo vital para articular la ideología poética vallejiana, tendrá la contrapartida de la ley del padre en el siguiente subcapítulo (2.2): “El cuerpo materno vs. la ley del padre: en pugna por el niño poeta”. Aquí veremos las contradicciones que conforman la voz poética (el yo) haciendo que oscile entre la identificación con una u otra entidad.

El tercer y último capítulo, “Coordenadas sistémicas”, subsume lo escrito en los capítulos anteriores, pero proponiendo unas coordenadas de lecturas que enfoquen de manera más precisa las particularidades de T. Un punto de partida importante consistió en las coordenadas interpretativas, más generales, que proponen los estudios de género y los estudios *queer*, sobre el quehacer del escritor y la (auto) definición de su persona escritural dentro de las coordenadas del psicoanálisis freudiano y posfreudiano feminista. Estas coordenadas (y por consiguiente las mías) toman como base el ámbito tanto lingüístico como el ético-poético. Este tercer capítulo enfatiza que *no* he utilizado los

textos de César Vallejo en aras de los estudios de género y los estudios *queer*, sino todo lo contrario. Fue una lectura y re-lectura del peruano lo que me hizo ver en su obra los fundamentos de esos estudios dentro de los márgenes relativamente estrechos (estrechos para una articulación cabal) que ofrece inevitablemente todo discurso poético.

No hay texto literario en occidente, y sobre todo a partir del romanticismo (aunque no se excluye a textos precedentes) que no puedan ayudar a los fines teóricos de los estudios de género y los estudios *queer*. En ese sentido Vallejo conforma un lote más del campo de estudio de género. Lo que lo particulariza de manera extraordinaria es que sus intuiciones poéticas sobre el cuerpo femenino, y el materno en particular (o el femenino “maternalizado”), anticipan las intuiciones que llevaron a estudiosas como Melanie Klein o a Luce Irigaray a resaltar la importancia del cuerpo materno en la formación del ego (con la atenuación, aunque no supresión absoluta, del rol del padre). Ningún poeta de lengua castellana ha expresado en su obra ese tipo de intuición. En este último capítulo mostraré como la aventura identitaria del cuerpo materno forja en el poeta peruano una ética que lo lleva a pensar e identificarse con el dolido, con el hambriento, con el soldado que cae luchando por la “madre patria”. Esa ética está muchas veces más que insinuada tanto en su discurso poético, como en aquel de su prosa ficcional y sus escritos periodísticos y de ensayo.

Al establecer estas coordenadas, no pretendo en absoluto dar una versión unívoca (en la cual de plano no creo) de varios de los tópicos que la crítica ha estudiado en T y en otros textos vallejianos, como por ejemplo el del hambre, la culpa, la orfandad, o la fobia a la reproducción. Lo que estas coordenadas pueden hacer es encausar las preguntas que se formulen con respecto a estos tópicos en un encuadre sistémico más particularizado.

Las coordenadas que propone este capítulo sugieren un dinamismo exegético, antes que una rigidización interpretativa de tal o cual pasaje vallejiano.

Este trabajo se debe en un alto grado al trato que he tenido con mucha personas en estos últimos cinco años, dentro y fuera del círculo universitario. No puedo obviar mis discusiones cibernéticas y “en vivo” con dos poetas amigos míos: Renato Sandoval y Thomas Boberg. A ellos les debo mi reflexión sobre el quehacer del escritor y su mayor o menor conexión con sus avatares del día a día. Fueron nuestras conversaciones y nuestras lecturas en común lo que me llevaron a reflexionar sobre el Vallejo, máscara poética, y el escritor de carne y hueso. Dentro de los ámbitos más propiamente pertinentes a los estudios de género, tengo muy presente a mi amiga, Aránzazu Borrachero, quien hizo su tesis sobre las contradicciones genérico-sociales que tiñen las obras de algunas escritoras latinoamericanas contemporáneas. El Prof. Isaías Lerner, si bien se desenvuelve y destaca en el ámbito de la filología hispánica del renacimiento y el barroco, ámbitos por ende alejados de mi quehacer académico más caro, me enseñó las ventajas del rigor metodológico que espero bien mostrar en este trabajo. Para una apropiada delimitación de un movimiento esencial para el rastreo filológico vallejiano, el modernismo, me sirvieron de mucho las lecturas y los consejos del Prof. Oscar Montero. A él le debo la precaución de evitar confundir el modernismo en conjunto, con versiones más bien derivativas de ciertos “dariísmos”.

Párrafo aparte, y *last but definetely not least*, mi más profundo agradecimiento a mi amiga muy querida y mentora, la Prof. Susana Reisz. A ella, pues casi todo. Nuestras largas conversaciones sobre César Vallejo, la literatura y la vida en general, me llevaron a postular y a seguir a rajatabla un axioma que Reisz hizo suyo hace muchos años: que la

literatura y la vida son indivisibles, que las experiencias centrales de un ser humano no deberían ser descuidadas por el quehacer académico. Por ella y su palabra y ejemplo, sé que la “profesionalidad académica” no debe excluir de plano la introspección responsable y la creatividad.

## Capítulo 1. Rastreo del cuerpo materno.

No hay nada nuevo en decir que un poeta (varón) escribe sobre el cuerpo de una mujer, dado que la lírica occidental se ha nutrido del cuerpo femenino desde los albores del renacimiento. Ningún otro referente físico, mineral u orgánico, ha tenido tal acogida en la tradición literaria de nuestro hemisferio.

César Vallejo, en los poemas que escribió en los años veinte, en el Perú, siguió con esa larga tradición. Sin embargo, cuando el poeta peruano expone el cuerpo femenino en T (1922)<sup>1</sup> lo hace de dos maneras que rompen con el esquema regular. Veamos entonces, por oposición, cuáles son las dos vertientes de la narrativa y la poética tradicionales del cuerpo femenino que César Vallejo (CV) subvierte. La primera vertiente presenta al cuerpo femenino sujeto a la mirada voyerista o extasiada que propone la libido masculina, matizada por lo general por las directivas literarias o estéticas del momento. El momento de T y de su autor, por ejemplo, correspondía en buena medida al movimiento Dadá, que presentaba a la mujer, al cuerpo de la mujer, como una maquinaria sujeta a la voluntad masculina, la cual se plegaba a su vez a la saña funcionalista de la ideología capitalista. Como consecuencia, el cuerpo femenino entraba en las filas de lo que era preciso manipular como una mercancía más.<sup>2</sup> En el consenso occidental, ampliamente difundido y enraizado en nuestras conciencias, el cuerpo masculino es el cuerpo universal, de mayor primacía, muchas veces de género neutro (no sexualizado). El femenino es una

---

<sup>1</sup> Vallejo, César. Trilce. Madrid: Cátedra, 1998. Edición de Julio Ortega. Salvo que se indique lo contrario, los poemas que citaré de T provienen esta edición.

<sup>2</sup> Kuenzli, Rudolph. "Surrealism and Misogyny", Dada/Surrealism. Michigan: Thomas Press, 1990 (18: 7-26)

particularidad, es aquel del cual se habla como una nota al pie de página, excluido del texto oficial. Por consiguiente el cuerpo de la mujer es un cuerpo secundario, sexualizado, derivado. Si se habla de él, se hará dentro del marco que propone la sexualidad (no dentro de la fisonomía o la psicología a secas, neutra). Las motivaciones ideológicas que colocan el cuerpo femenino dentro del marco de una sexualidad o un género, no son inocentes ni arbitrarias. Se sabe que estas motivaciones obedecen a una estrategia de control y sujeción que no da respiro. El cuerpo de la mujer -- ya sea que se presente como expresión suma de la belleza en los versos de inspiración petrarquista, o como una hembra voraz que merodea los oscuros vericuetos de los textos románticos franceses, o que se insinúa perniciosa en los pasajes más mórbidos del discurso modernista latinoamericano -- este cuerpo de mujer no escapará de la mirada controladora, siempre voyeurista y complacida, del hombre. Es decir, el cuerpo femenino es *para* el varón, para su recreación serena o exaltada, mientras que el cuerpo masculino es *para* sí o para nadie. O no se expresa, sencillamente. El cuerpo masculino es el texto primordial, el femenino es la interrupción de dicho texto, la nota a pie de página.

La segunda vertiente, que ha quedado pendiente, es un rasgo secundario pero sugestivo, y que tendrá que ver, como luego veremos, con la representación inusual que CV hará de la mujer. Dentro de todo el panteón de formas y de diosas por las que ha atravesado el cuerpo femenino dentro de la literatura europea y americana, hay una forma que ha sido indiferente (o repelente) al apetito masculino: la de la maternidad. La mujer de vientre abultado que cobija a un niño, o la que da de mamar, no ha tenido mayor acogida dentro del voyeurismo masculino. Las mujeres que transgreden de algún modo u

---

otro el orden imperante social o genérico (la prostituta, la lesbiana, la asesina), pueden tener un lugar en el panteón de la libido masculina -- bajo ciertas restricciones -- pero no un cuerpo que dé señales de maternidad, de cobijo y aprovisionamiento, a una débil criatura.

Teniendo estas dos vertientes en cuenta, vamos a acercarnos ahora a los textos trilicianos y veamos en qué consiste su particularidad. Este capítulo arranca de una hipótesis: para Vallejo, poeta, el drama humano tiene un escenario irreductible, el cuerpo femenino. Y más precisamente, como dijimos, el cuerpo reproductivo de una mujer. Creemos que la figura de la madre, que aparece ya sea como un personaje que recorre los versos del poema, o como un vocativo, es la figura inevitable que habría de escoger Vallejo, hombre: ella es corolario y corroboración del drama del cuerpo reproductivo femenino. Establecer dicha figura como mero referente me llevaría a tratar no más de ocho o diez poemas. En ellos la madre parece también confundirse con Otilia, un referente real encarnado en una figura femenina que recorre unos pocos versos vallejianos, y a quien muchos de los que conocieron a CV le adjudicaron un noviazgo con el poeta. La confusión estriba en la aparición de una Otilia demasiado “maternalizada”. Baste un par de ejemplos para ello:

El traje que vestí mañana  
 No lo ha lavado mi lavandera:  
 Lo lavaba en sus venas **otilinas**,  
 En el chorro de su corazón, y hoy no he  
 de preguntarme si yo dejaba  
 el traje turbio de injusticia.

(...)

Y si supiera si ha de volver;

Y si supiera que mañana entrará

A entregarme las ropas lavadas, mi aquella

Lavandera de mi alma (T. VI) (Las negritas son mías)

Julio Ortega, en su edición y comentario a este poema en particular, asocia el término “lavandera” a la “definición ritual materna y femenina” (Vallejo 1: 65). La lavandera “materna” está asociada intrapoemáticamente a las “venas otilinas” que lavan “en el chorro de su corazón”.

En una primera versión de T XLVI, citada por Julio Ortega y redactada según Juan Espejo Asturrizaga, en 1919 (Vallejo 1: 219), Otilia aparece con nombre propio, y en un contexto de faenas domésticas adjudicadas tradicionalmente, y por el propio poeta, a la madre. Transcribo de la edición de Ortega:

La tarde cocinera que te auxilia

De amor, tras su mandil de tintas suaves

Te llora, y como en cena ya acabada,

Cuanto más te ama por ausente. Otilia,

No podremos servirnos de estas aves.

¡Ah!, qué nos va a servir ya nada (Primera versión de T. XLVI)

Comparemos con la versión final de 1922, en la cual el nombre de Otilia queda suprimido:

La tarde cocinera te suplica

y te llora en su delantal que aún sórdido

nos empieza a querer de oírnos tanto.

Yo hago esfuerzos también; porque no hay

Valor para servirte estas aves.

Ah! Qué nos vamos a servir ya nada. (T XLVI)

Espejo Asturrizaga, amigo del bardo y puntal biográfico importante para todo vallejista, ha procurado dilucidar el referente circunstancial que causó la elaboración de tal o cual poema (Espejo) La separación entre las Otilias y las madres fue objeto de más de una de esas dilucidaciones, y la de otros vallejistas que le sucedieron. Sin embargo, en los poemas presentados el binomio Otilia/madre no parece estar muy claramente dilucidado. La preeminencia de la madre se hace también tangible, en negativo, por la asociación entre Otilia y una novia difunta. Veamos una primera versión de T. XV:

En el rincón aquel donde dormimos juntos  
Tantas noches, Otilia, ahora me he sentado  
A caminar. La cuja de los novios difuntos  
Fue sacada. Y me digo qué tal vez habrá pasado.

(...)

No lo olvides. Me he puesto a recordar los días  
De aquel verano, sidos en tu entrar y salir

Poca y harta y qué pálida por las salas umbrías. (Primera versión de T. XV)

Otilia y el poeta se transfiguran por asociaciones interversales, en esa “cuja de los novios difuntos”. La imagen de Otilia también es mórbida al caminar por las “salas

umbrías”, “poca y harta y qué pálida”. Otilia pues no ha de tener la presencia vital de la madre referente de buena parte de T.

La inutilidad de una diferenciación entre las figuras de Otilia y de la madre está aclarada por Susana Reisz, como se indicó más arriba (Cf. 3). La entidad es una sola: la de la madre-amante. Los referentes que usa Vallejo en T son claramente autobiográficos (ya sea en los borradores como en las versiones finales de sus poemas). Sin embargo, la figura ambivalente (o más bien diríamos, oscilante) de la madre/amante, reniega, creemos, de una lectura edípica apresurada. Las Otilias y las madres, que se aparecen como dos caras de una misma moneda en sus poemas más autobiográficos, en tanto madre y/o amante, representan la simbiosis ideal de una sola entidad, la de la mujer, a secas. Partiendo de mujeres particulares, Vallejo quiere abordar en su poesía la condición femenina (humana), núcleo de lo que él cree, como veremos luego, ser el nervio del drama existencial de nuestra especie.

En esto consiste lo sorprendente del enfoque vallejiano. Su visión del cuerpo femenino no parte de una recreación, responsable o no, de la proyección de la libido masculina sobre el cuerpo de una mujer (como en el caso de los surrealistas). Su representación del cuerpo femenino tampoco sigue los delineamientos precisos de una prescriptiva genérica (como en el caso del Renacimiento o el barroco europeo). La representación del cuerpo sigue unos imperativos personales, vivenciales, donde lo ideológico no se deslinda fácilmente de lo neurótico.

La tónica ideológica particular de CV del cuerpo femenino ha de rastrearse intertextualmente. Para ello nos puede ayudar un esquema propuesto por Juan Larrea sobre la dualidad del yo poético vallejiano. La dualidad del yo es incierta: puede deberse a

un desdoblamiento metafísico de su propia persona, que le hace dirigirse a un “tú” en no pocos de sus poemas, o a un ser del sexo complementario al del poeta, en este caso el de una mujer: el Eterno Femenino de Jung (Larrea 1, 122). El hecho de que la destinataria del discurso poético de Vallejo sea una mujer, tendrá consecuencias dramáticas, dentro de los parámetros que propone Larrea. El crítico nos lo resume en un enunciado harto sugestivo: “en cuanto individuo perteneciente a la cultura cristiana, Vallejo se siente caído, bajado del espíritu y entregado a la **mujer**” (139) (Las negritas son mías). Esa atracción lo alejará, según los esquemas del crítico, del amor cristiano hacia los demás. Larrea asocia ese amor carnal hacia la mujer, o la expresión de culpa de dicho amor, a los textos de T. Lo femenino también indica lo corpóreo para los estándares del crítico, el sentimiento de amor hacia los demás calzará con una mística cristiana alejada de lo femenino/corporal. La aseveración de Larrea es tajante a lo largo de las páginas de su artículo: el alejamiento de la mujer, en suma, implicará para el poeta, la iniciación de un credo solidario del amor por los demás. La posición del crítico español es andro(falo)céntrica, y no se aleja en nada de la estatura ética que le adjudica Sigmund Freud al ego cuando éste supera el complejo de Edipo (su atracción a lo femenino, a la madre) (Freud, “Tótem and Taboo”)

Susana Reisz presenta matices más complejos de esa entidad femenina. El yo poético vallejiano habrá de colocarse para la crítica entre los dos polos que propone Melanie Klein: el del pecho bueno y el pecho malo. Reisz nos hace notar una cita de PP:

Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empiece a nevar, sino para que empiece a nevar. (“El buen sentido”, PP)

Ese mismo texto es interesante porque despliega ante los ojos del lector, con un provocativo exhibicionismo, una fantasía incestuosa en la que confluyen proyección y negación (en el sentido freudiano de los términos):

La mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento, y de pecho a mi muerte.

Mi madre está confesa de mí, nombrada de mí ¿Cómo no da otro tanto a mis otros hermanos?

(loc.cit.)

En estas dos frases el yo poético afirma ostentosamente el sesgo transgresivo de su amor filial proyectándolo sobre la madre (no es él, sino *ella* la enamorada) pero al mismo tiempo lo niega con el recurso de una ironía impregnada de tintes siniestros, ya que transfiere a ésta Yocasta andina los rasgos delictivos de una Clitemnestra que “avanza de pecho a la muerte del hijo” y que “está [convicta] confesa” de intento de seducción y filicidio (Reisz, 200-1) (Las comillas son originales)

Reisz no sólo presenta una entidad más compleja que aquella bosquejada por Larrea (entidad femenina sólo enmarcada en lo pecaminoso sexual), sino que la propia identidad del yo poético será trastocada por la relación del mismo con esa madre/amante dual.

El sentimiento de culpa frente a la “mater dolorosa” lleva a veces al hijo al deseo de trocar los roles y de ocupar su lugar de víctima sufriente. Así, en “La copa negra” (De “Los Heraldos Negros”) el yo poético —que, sin prejuiciar en exceso, supongo “masculino”—ocupa la posición de femineidad cosificada y agredida, mientras que el tú —primero apelado como “Ascuá astral” y luego, más explícitamente, con el quejoso “Ah, mujer!!” —asume la función de la masculinidad fálica agresora:

Ascuá astral...He sentido

secos roces de arcilla

sobre mi loto diáfano caer.

Ah, mujer Por ti existe

la carne hecha de instinto. Ah, mujer (“La copa negra”, LHN)

El contraste entre la “dureza” de la arcilla y la “blancura-pureza” del loto es suficientemente convencional como para sugerir sin mayor riesgos de equívocos la imagen visual y lingüística de una des-floración que, en este caso es padecida por el hombre.

De modo análogo, en Tr. LXXI el varón hijo-amante habla desde la perspectiva de la mujer-madre gestante-amante devoradora, que contiene en su cuerpo el cuerpo del otro, y vive transitoriamente la ilusión de una dualidad sin fisuras:

Cállate. Nadie sabe que estás en mí,  
 Toda entera. Cállate. No respire. Nadie  
 Sabe mi merienda succulenta de unidad (Tr. LXXI)

En “Yeso” (de “Los Heraldos Negros”) el yo, investido del rol “masculino” del que toma la iniciativa para el abandono, asume la culpa pero la transforma en empatía con la sufriente, cuyo canto de “Eva” resonará en el nuevo Adán hasta poner en riesgo la diferencia genérica:

Amada! Y cantarás;  
 Y ha de vibrar el femenino en mi alma,  
 Como en una enlutada catedral. (“Yeso”, de LHN)

(Reisz, 202-3)

Hay que tener en cuenta dos procesos. Uno, la madre-amante es dual, es sufrida y protectora, pero también es agresiva, tal como lo ha señalado Reisz. Y dos, la relación entre el yo poético vallejiano con esa entidad femenina se complica tremendamente por los atisbos de inversión genérica. La culpa lo lleva a la empatía con la fuente de la misma. Para Larrea, la culpa es sólo consecuencia de su atracción a lo Eterno Femenino. Ese sentimiento no lo liberará necesariamente de esa atracción, de la mujer. Para Reisz, la culpa es causal de un primer sentimiento solidario hacia esa entidad femenina. Pero la posición ética que asuma el yo vallejiano no estará perfectamente delimitada. Tal como afirma Reisz: la naturaleza dual de la madre no mostrará dos facetas absolutamente independientes una de otra, sino que una servirá de palimpsesto para la segunda. La

dualidad de la entidad femenina, desdobra de igual manera al sujeto que se identifica con ella. Si bien no tendremos que esperar más allá de T para señalar en CV un sentimiento solidario o empático, esa solidaridad tendrá que calibrarse con los estándares éticos que proponga la entidad madre-amante. Al contrario de lo que afirma Larrea, la aventura ética / poética de CV parte de un cuerpo: el materno en particular; su valencia tendrá que calibrarse a partir de dicho cuerpo sin poder dejarlo de lado, a la manera -- parafraseando a Reisz -- de un palimpsesto donde su retrato como poeta habrá de revelarse.

La voz poética de T oscila muchas veces entre la marca gramatical del yo y del “nosotros”. El drama del cuerpo materno (y de sus múltiples representaciones, a veces solapadas, como veremos) incluye a un “nosotros” infantil. Clara muestra de ello, entre otros, es T.III, donde los niños, los hermanitos del poeta-niño, están aguardando la llegada de la madre. “Mejor **estemos** aquí no más”; “no **tengamos** pena”; “**Aguardemos**”; “como si también **nosotros no pudiéramos** partir” (T. III) (Las negritas son mías).

La aventura de la espera es compartida por todos, por la colectividad provisional de unos hermanos pequeños. Sin embargo, ese sentido colectivo es precario. La voz poética duda:

No me vayan a haber dejado solo,

Y el único recluso sea yo. (T. III)

Este poema no es por cierto el único de la colección en que CV participa de su drama con otros, con un colectivo, frente a la entidad materna (o paterna). En T. LI:

El niño crecería ahito de felicidad

Oh albas

Ante el pesar de los padres de no poder **dejarnos**

De arrancar de sus sueños de amor a este mundo;

Ante ellos que, como Dios, de tanto amor

Se comprendieron hasta creadores

Y **nos quisieron** hasta **hacernos** daño. (T. LI) (Las negritas son mías)

En otro poema:

Y **nos levantaremos** cuando se nos dé

La gana, aunque mamá toda claror

**Nos despierte** cantora

Y linda cólera materna.

**Nosotros** reiremos a hurtadillas de esto,

Mordiendo el canto de la tibias colchas

De vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas! (T. LII) (Las negritas son mías)

T. LVIII muestra también un colectivo, pero con una pequeña variante. La comunión con otro no está delimitada por la marca gramatical. El “otro” con el que el poeta se solidariza es un compañero de celda:

El compañero de prisión comía el trigo

de las lomas, con mi propia cuchara,

cuando a la mesa de mis padres, niño,

me quedaba dormido masticando. ( T.LVIII )

La solidaridad aquí tiene el revestimiento de un *alter ego*. El paralelismo es efectivo: el compañero de celda come del trigo tal como el poeta hacía en la mesa de sus padres, cuando niño.

Sabemos por diversas fuentes, que gran parte de los poemas de T fueron concebidos en los meses que CV pasó en una prisión de Trujillo. La imagen de la celda no resulta, pues, muy sorprendente en un autor que muestra ser autobiográfico de manera tan insistente (y tan pudorosa a la vez, dadas sus enmiendas manuscritas). T. XVIII también describirá una vivencia carcelaria. Este último poema es significativo. Veamos:

Oh las cuatro paredes de la celda.  
Ah las cuatro paredes albicantes  
que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,  
por sus cuatro rincones cómo arranca  
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,  
si estuvieras aquí, si vieras hasta  
qué hora son cuatro estas paredes.  
Contra ellas seríamos contigo, los dos,  
más dos que nunca. Y ni lloraras,  
di, libertadora!

Ah, las paredes de la celda.  
De ellas me duelen entretanto más  
las dos largas que tienen esta noche

algo de madres que ya muertas  
 llevan por bromurados declives,  
 a un niño de la mano cada una.

Y sólo me voy quedando,  
 con la diestra, que hace por ambas manos,  
 en alto, en busca de terciario brazo  
 que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,  
 esta mayoría inválida de hombre. (T. XVIII)

Pocos poemas de esta colección resumen tan efectivamente la poética del Vallejo trilciano. Para rastrear dicha poética es preciso una mirada interpoemática del libro. Las paredes “albicantes” de la primera estrofa *blanquean*, según su semántica. Otros poemas de T personifican a la madre (o a Otilia “maternalizada” por decirlo así) como una lavandera que lava (o blanquea) todas las impurezas. La asociación entre esas paredes y la madre es válida tomando esos precedentes. Las expresiones, “Criaderos de nervios” y “extremidades”, de la segunda estrofa corporizan a la celda. Es así que desde un inicio, podemos asociar la realidad física de la celda con la de un cuerpo. Una asociación más, siempre dentro de la lectura interpoemática: el recluso de la prisión es el mismo niño del patio, quien aguarda junto a sus hermanos la llegada de su madre.

Sabemos del significado preciso que Vallejo daba a ciertos guarismos. El *dos* es uno de los más recurrentes (junto con el *ceros*, *el uno*, y *el tres*) Todos ellos asociados con la tónica ansiosa de la voz poética ante la reproducción. Veamos algunos ejemplos:

Tendime en son de tercera parte,

mas la tarde –qué le bamos a hhacer-  
 se anilla en mi cabeza, furiosamente  
 a no querer dosificarse en madre. Son

los anillos.(T. IV)

Ciertos juegos con los significantes hacen eco de la simbología del guarismo. En este poema, la doble “h”, de “hhacer”, la letra muda del alfabeto en español, es inútil en su mudez doble. La tarde se niega de otro lado a “dosificarse en madre”. Sigamos con los ejemplos (Pondré en negritas cualquier lexema que haga eco de ese juego de guarismos, como en el ejemplo anterior):

Los novios sean novios en eternidad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.

Y no deis 0, que callará tanto,

hasta despertar y poner de pie al 1. (T. V)

Cómo escotan las ballenas a palomas.

Cómo a su vez éstas dejan el pico

cubicado en **tercera** ala.

Cómo arzonamos, cara a monótonas ancas.

Se remolca diez meses hacia la decena,

hacia otro más allá.

Dos quedan por lo menos en pañales.

Y los tres meses de ausencia.

Y los nueve de gestación. (T. X)

“Y por la misma desolación marchóse, / Delta al sol tenebroso, / **Trina** entre los dos”. (T.XI)

Destíbase este 2 en una sola tanda,  
y entrambos lo apuramos.  
nadie me hubo oído. Estría urente  
abracadabra civil. (T. XVII)

“Pues apenas / acerco el 1 al 1 para no caer”. (T. XX)

“Hilo retemplado, hilo, hilo **binómico** / ¿por dónde romperás, nudo de guerra?” (T. XXIX)

“Y el circuito/ entre nuestro pobre día y la noche grande / a las dos de la tarde inmoral”(T XXX)

“¡Ceded al nuevo **impar** / potente de orfandad!” (T. XXXVI)

En los versos siguientes, el lexema realzado, si bien es de una semántica alejada de un guarismo, posee en el plano significante similitudes con la palabra “doble”:

“Arreglo los desnudos que se ajan, / se **doblan**, se harapan.” (T. LVIII)

“(…) ese **doblez** ceñudo / que después deshiláchase / en no se sabe qué últimos pañales” (T. LX)

“**Dobla** triste el dos de noviembre” (T. LXVI)

El poema antes citado, T. XVIII, sigue con esa tónica ansiosa ante la reproducción. La voz poética teme la capacidad reproductora del guarismo, *dos* (tal como se presenta en otros poemas). De entre las cuatro paredes, teme “las **dos** largas que tienen esta noche” (T. XVIII) (Las negritas son mías). De este modo, dos paredes de la celda, la fisicidad de la misma, retroalimenta el temor al cuerpo femenino reproductor.

Sin embargo, para algunos críticos, dicho temor tiene otros revestimientos de índole metafísica. Para Saúl Yurkievich, éste aparece en los versos de T como representación de angustia metafísica. La importancia del guarismo en este sentido se hace explícita en un verso de T. X que el crítico cita: “Como siempre asoma el guarismo / bajo la línea de todo avatar” (Yurkievich 2: 33). Yurkievich cita una estrofa de T. XLIX:

Buena guardarropía, ábreme  
 Tus hojas blancas;  
 Quiero reconocer siquiera al 1,  
 Quiero el punto de apoyo, quiero  
 Saber de estar siquiera. (T. XLIX)

Sobre ella el estudioso nos habla de la “apetencia ontológica [de CV], esa necesidad de afirmarse en medio de una realidad que lo “cosifica” (Yurkievich 2:41) (Las comillas son suyas). Yurkievich insiste en la cualidad metafísica del guarismo, pero también es importante notar que en esta estrofa, la voz poética se dirige a la guardarropía y le pide que abra sus “blancas hojas”. La alusión sexual no es fácilmente descartable. También para Yurkievich, el guarismo puede servir de figura a la representación de la acumulación inerte del tiempo, o de la fragmentación convencional del mismo en segundos, horas, días o años. Nos dice el crítico: “El de Vallejo no es un tiempo vertical; no es el momento fecundo, de inspirado éxtasis, el punto de fusión de todas las antinomias, el que conecta con los universales, el instante en que se acoplan lo celestial con lo terreno, en que la plenitud parece eterna; no es el tiempo del idealismo romántico, de la estética trascendental ni del surrealismo. El tiempo de Vallejo es tiempo horizontal, no de instantes elegidos, sino el más cotidiano, aquél en que se sucede nuestra existencia

toda, donde alternan lo nimio y lo excelso sin discriminación jerárquica; no es un tiempo místico, sino una duración que tiene mensura, que se registra objetivamente en el calendario y el reloj:

“quemadas pólvotas, altos de a 1921” (T. VII)

“diciembre con sus 31 pieles rotas” (T. XXI)

“haciendo / la cuenta de que hoy es jueves” (T. XXXVI)

y el circuito

entre nuestro pobre día y la noche grande,

a las dos de la tarde inmortal (T. XXX)

El tiempo es percibido como fracción, como suma de fugaces permanencias, acicates de acción transitoria (Con “la barreta sumersa en su función de / ¡ya!”) que explotan, empujan y se desvanecen:

Ahora hormigas minuterías

Se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas

Dispuestas, y se baldan,

Quemadas pólvoras, altos de a 1921 (T. VII)

(Yurkievich 2: 45)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Encontramos otras interpretaciones del uso de guarismos en CV, pero desprendidas de un registro ansioso. Juan-Jacobo Bajarlía subsume el guarismo en la metafísica del *Dasein* de Heidegger. Bajarlía nos explica: “Vallejo, en *Trilce*, se pregunta por el ser mucho antes de que el problema ontológico apareciera en Heidegger. Y esta pregunta no tiene en él distintos significados. Las cosas no son en tanto cosas, sino algo más, una significación que se va

haciendo. De ahí que las cosas precedan en su pensamiento a la esencia de las cosas. De ahí que las cosas no son ellas mismas, sino lo que devienen” (Bajarlía, Juan-Jacobo. “El “Ser-Ahí” de Vallejo”, Aproximaciones a Vallejo t I, Nueva York: Las Américas, 1971. p.232). Bajarlía cita un poema de T, donde aparecen unas monedas que “se multiplican y terminan por convertirse en esa imagen que es la muerte”:

Tengo ahora 70 soles peruanos.  
Coja la penúltima moneda, la que suena 69 veces púnicas.  
Y he aquí, al finalizar su rol,  
Quémase toda y arde llameante,  
Llameante,  
Redonda entre mis tímpanos alucinados.

Ella, siendo 69, da contra 70;  
Luego escala 71, rebota en 72.  
Y así se multiplica y espejea impertérrita  
En todos los demás piñones.

Ella, vibrando y forcejeando,  
Negando gritos,  
Soltando arduos, chisporroteantes silencios,  
Orinándose de natural grandor,  
En unánimes postes surgentes,  
Acaba de ser todos los guarismos,  
La vida entera. (T. XLVIII) (233)

Antes, Bajarlía había citado la imagen del espejo en un verso de CV: “Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte” (T. LXXV) (232). El autor insiste en el fenómeno de la reproducción, aunque enmarcado en la existencialidad de las cosas bajo las directivas metafísicas del *Dasein*.

Américo Ferrari comenta sobre la “reproducción del ser”, y cita estos versos de CV: “Hasta que un día sin dos / esposa Tumba” (“De puro calor tengo frío”, PH) La muerte es la liberación del ser o del tiempo que inexorablemente se multiplica en el existir. El autor prosigue:

Lo único que hace del hombre un ser completo, *acabado*, es la muerte (Cursivas originales). Sólo en la muerte logra ese estado en que es lo que es, sin tener que realizarse más allá, y es un símbolo del número el que expresará esta especie de perfección que hay en el fenómeno de la muerte:

Pero cuando yo muera  
De vida y no de tiempo,  
Cuando lleguen a mis dos mis dos maletas (“Epístola a los transeúntes”, PH)  
(Ferrari, “La existencia y la muerte”, Aproximaciones... t I, 321) (Cita de Ferrari)

Uno de los poemas más conocidos del libro, T. IX, hace explícito el temor a la reproducción:

Vusco volvvver de golpe el golpe.

Sus dos hojas anchas, su válvula  
que se abre en succulenta recepción  
de multiplicando a multiplicador,

Busco vol ver de golpe el golpe.

A su halago, enveto bolivarianas fragosidades  
a treintidos cables y sus múltiples,  
se arrequantan pelo a pelo  
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,  
y no vivo entonces ausencia,  
ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.

No ensilláremos jamás el toroso Vaveo  
De egoísmo y de aquel ludir mortal  
de sábana,  
desque la mujer esta

---

Por otra parte, Javier Abril ha explicado versos como: “galoneándome de ceros a la izquierda” (T. XXXVIII) en relación con el sentido del lado izquierdo que tenía para Dante en su Commedia. Virgilio y el poeta florentino descendían al infierno siempre tomando el umbral de la izquierda (Abril, 129, 130). No descuidemos el verbo “galoneándome”: CV se ufana de la

¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.

Y hembra es el alma mía. (T. IX)

En este poema , como en los otros citados el poeta manifiesta su ansiedad a la inevitabilidad de la concepción, pero en este poema esa posibilidad inmanente está representada por una parte puntual del cuerpo femenino, la vulva.

Los surrealistas y los dadaístas, tanto poetas como artistas plásticos, con los cuales Vallejo estaba al menos medianamente familiarizado a través de revistas de la época (Yurkievich 1:252), se recrean en el cuerpo de la mujer, fragmentándolo y desmembrándolo, bordeando el voyeurismo, el sadismo, o en el mejor de los casos, asumiendo un distanciamiento irónico ante el cuerpo como proyección de la libido masculina. Sin embargo es sumamente inusual la representación del cuerpo de la mujer como entidad reproductora (Uno de los pocos casos es un dibujo de Gisèle Prassinis, una pintora de origen turco radicada en Francia, representante de la generación tardía del surrealismo, donde reproduce a una mujer en estado avanzado de embarazo). El cuerpo femenino es entonces una entidad potencialmente agresiva, pero siempre bajo el control de la imaginería vanguardista. Sin embargo la representación de la vulva/ válvula, del “toroso Vaveo”, es de una agresividad en extremo inusual a aquella dictada por los dictámenes voyeristas (o controlistas) de las letras y plásticas surrealistas. La asociación a la reproducción se da en más de una marca en el poema: “de multiplicando a multiplicador”; los “dos tomos de la Obra” (el guarismo, *dos*, nuevamente). La agresividad casi maquinista (otra vez no desconocida para surrealistas como Max Ernst,

---

inanimidad (o se alivia por ella misma) de un guarismo (el cero) multiplicándose en una posición

por ejemplo) del cuerpo en el poema de Vallejo tiene que ver exclusivamente con el horror (su horror) a la reproducción (y a la cópula como inevitable fase previa). El temor vallejiano es genital, reproductivo. El teme a la hembra en su potencial reproductor. Si representa a la hembra sexual lo hará dentro de estos parámetros del miedo, y no del voyerismo libidinoso de las vanguardias. El plano del significante del poema también presenta vasos comunicantes expresivos con respecto a este miedo:

1) El énfasis sobre el *dos* se da con la separación del lexema *volver* como “vol ver”, y con la partición de “todoavía”. También nos encontramos con la gemación del fonema *v* de *vulva* en “volvver”.

2) El fonema *v* de *vulva* violenta a su vez la ortografía de “Vusco”, “volvver”, “vaveo”.

Estos vasos comunicantes no se dan sólo intra-poemáticamente, sino de poema a poema. Hay un vaso comunicante en particular, que nos interesa, y es el de la figura de las válvulas. La figura de la bipartición. Las “hojas anchas”, fuera de aludir una vez más al guarismo *dos*, son batientes que conforman el umbral de una oquedad (en este poema, la vagina). Esta figura de las batientes se halla en más de un poema de T.

En T.XV la entidad madre-amante recorre las habitaciones de una casa “poca, harta y pálida”. La figura se retrata así de una manera fantasmal (La atmósfera que evoca el poeta se acerca a la estética mórbida del romanticismo, más exactamente a la del americano, Edgar Alan Poe, en su cuento corto, “The Fall of the House of Usher”). Cuando la madre-fantasma pasa, el yo poético se sobresalta por el ruido que hacen

[...]dos puertas que abriéndose, cerrándose,

---

que no le lleva a alterar el resultado.

dos puertas que al viento van y vienen

Sombra a sombra. ( T.XV )

En T. XLIX :

Cierta guardarropía, sólo ella nos sabrá

A todos en las **blancas hojas**

de las partidas.

( ... )

Buena guardarropía, ábreme

tus **blancas hojas;**

quiero reconocer siquiera al 1,

quiero el punto de apoyo, quiero

saber de estar siquiera.

En los bastidores donde nos vestimos,

no hay, no Hay nadie: hojas tan solo

de par en par.

Y siempre los trajes descolgándose

por sí propios, de perchas

como doctores índices grotescos,

y partiendo sin cuerpos, vacantes ( ... ) ( T. XLIX ) (Las negritas son mías)

Las hojas de la “guardarropía” (guardarropa donde se guardan los trajes de los actores), es otra vez el umbral donde se entra o sale de un espacio concreto (o de una oquedad, a esto regresaremos). Es a través de estas “hojas”, de estas batientes, de donde

se puede efectivamente emprender “las partidas”. Las hojas indican encierro, pero también de modo paradójico, la liberación. En T. XVIII, del que hemos hecho mención anteriormente, la madre, o el cuerpo de la madre, no es sólo celda, es también la celadora y la portadora de las llaves. Toda figura arquetípica cumple esa doble función contradictoria: señala nuestra limitación, pero también nuestra posibilidad de libertad.

Yurkievich también descubre en este poema una dualidad, pero entre la libertad y la muerte:

Cierta guardarropía sólo ella, nos sabrá  
 A todos en las blancas hojas  
 De las partidas (T. XLIX)

Pero a la par que nos conmina, que nos sujeta irremediabilmente, la muerte es, por lo menos, nuestra única certidumbre. Vallejo, en su desconsuelo, la invoca como la sola verdad definitiva.

Buena guardarropía, ábremme  
 Tus blancas hojas;  
 Quiero conocer siquiera al 1,  
 Quiero conocer el punto de apoyo, quiero  
 Saber de estar siquiera.(T. XLIX)

(Yurkievich 2, 29, 30)

La muerte es espacio de apertura, y de conocimiento primordial; sólo ella nos hará saber. La disolución del lenguaje, señal inequívoca del fin del saber (de la vida) cognoscitivo tradicional, es el umbral de un saber más allá del *logos*, del discurso que nos conforma en una vida a medias, en el saber a medias del discurso racional.

Si descartamos como fútiles la diferenciación entre madre y amante, la asociación que hace Yurkievich sobre el sexo y la muerte, también nos puede ser útil para medir la figura de la madre:

El placer nos engendra, sin querer y nos destierra. El sexo es, al comienzo, un asidero, un contacto vitalizador, **una verdad para la carne**, un antídoto contra el vacío, “lavaza de máxima ablución”, “suciedad que purifica”. Sin embargo, los extremos se tocan, el principio regenerador de la vida resulta un camino de aniquilación, nos aproxima a la muerte:

Lavaza de máxima ablución.

Calderas viejas,

Que se salpican y se chocan de fresca sombra

Unánime, el color, la fracción, la dura vida,

La dura vida eterna.

No temamos. La muerte es así. (T. XXXX)

(Yurkievich, 31) (Las comillas son originales, las negritas son mías)

La libertad que anhela nuestro poeta (“ábreme // tus blancas hojas”) tiene un precio, la despedida de la madre. Precio tal vez más secretamente anhelado de lo que se

imagina el propio poeta. En T.XVIII hay “madres que ya muertas // llevan por bromurados declives//a un niño de la mano cada una”. La representación de las “marías” que se alejan, o de la “muerta inmortal”, insisten como en otros versos, en el duelo filial. Dicho duelo, sin embargo, puede esconder un anhelo latente de la muerte de la madre, del alivio de ya no sentir a esa alma en pena, “poca, harta y pálida”, piedra de toque de su sentir culposo. Y el niño que fue también ha de partir con la madre para liberar al adulto. Este sentimiento, sabemos, va a contrapelo de la formulación edípica, pero este trabajo quiere demostrar la peculiaridad de la libido vallejana, de su identidad sexual/vivencial poco convencional, así como de sus proyecciones éticas hacia el “otro”. Hablamos en fin del poeta que escribió en T.IX “Y hembra es el alma de la ausente // Y hembra es el alma mía”. El poeta busca de este modo liberarse, no *a través* del cuerpo de una mujer (como en la búsqueda, infructuosa o no, de los surrealistas y dadaístas) sino *desde* ese mismo cuerpo; desde el cuerpo poseedor de las batientes. Esta búsqueda de la esencia de lo humano a través del cuerpo no era extraña a los simbolistas franceses. Para Apollinaire la reconstrucción de un poema tenía que ver con la reconstrucción de un cuerpo mutilado en “Cortège”; y en “Simon Mage” de otro lado, la voz poética pretende reconstruir el cuerpo de Dios cuyas partes se hallan desperdigadas por el mundo<sup>4</sup>. El cuerpo fragmentado puede ser así una lectura inevitable para la búsqueda del ser.

Pudo haber también en CV un referente extra-literario bastante concreto: el cuerpo de la madre visto como una entidad dual tanto cautiva, o cautivadora, como libertaria. Habría por ello que detenernos por un momento en el modo de vida del campesino de la época en que CV nació y creció. Todavía se debate si en las primeras cuatro décadas del

siglo XX en la sierra norte del Perú, se habían ya conformado formas de producción de raigambre capitalista. Carmen Deere expone los divergentes puntos de vista de este debate en su libro Household and Class Relations: Peasants and Landlords in Northern Peru (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990) Deere en lo personal defiende la versión de que en ese momento y espacio peruanos, las formas de producción prevalentes eran las pre-capitalistas. Ello no quita, según la autora, que no hubiese formas complejas de relación de producción, como la de los múltiples roles que se asignaba a un individuo (la de ser arriero, pequeño comerciante y campesino sub-arrendatario, por ejemplo), o la de subsumir la plusvalía del trabajo en formas subordinadas (que no fundamentales) de una forma de producción de bienes de capital. A lo que apunta la autora, teniendo en cuenta estas variables complejas en los modos y formas de producción, es a un factor clave para comprender mejor ciertas dinámicas de producción y trabajo que escapan al raciocinio exclusivo y “purista” de los paradigmas clásicos capitalistas o precapitalistas. Este factor es el de la estrecha relación entre una dinámica interfamiliar con sus variadas relaciones entre padres e hijos, y hombres y mujeres, de un lado, y las relaciones sociales y laborales de la sociedad rural en las cuales una familia en particular está inscrita, de otro. Los factores externos (materiales o culturales) a la familia (siempre vista como unidad de producción básica en el medio rural) eran vistos como delineadores de la dinámica intra-familiar, y de modo inverso, la dinámica intra-familiar, las relaciones entre los miembros de una familia, influía sobre la posición que cada uno de los mismos habrían de tener en el trabajo de la hacienda, cuyas parcelas o “chacras” la familia sub-arrendaba, o sencillamente trabajaba en calidad de

---

<sup>4</sup> Kline, Nancy. “Fragments of a Discourse on Apollinaire’s Fiction: Amputation /

colonos asalariados. Cabe recordar que en Cajamarca, por ejemplo, entre 1876 y 1940, entre el 24 y 28 por ciento de la población rural vivía en las haciendas (Deere, 30). Estas gentes conformaban en la sierra norte una sección importante de la demografía que CV conocía muy bien.

Según un censo de 1906, un colono, en calidad de pago al hacendado por permitirle trabajar en sus tierras, debía trabajar para él un promedio de 20 días al mes (Deere, 61). El sentido de compromiso que sentía un colono ante su patrón se acentuaba acaso por el hecho de haber trabajado y vivido en las tierras de este último toda su vida, lo mismo que su padre, su abuelo y sus demás antepasados desde la época de la colonia (Deere, 60). Hubo peones que trabajaban temporalmente en la hacienda, en calidad de asalariados (no subarrendaban parcelas). Muchos de ellos tenían tierras fuera de la hacienda y si las condiciones de trabajo o la paga eran muy malas, se iban. Estas gentes (que podían ser también familias enteras) constituirán la primera etapa de proletarización del campesinado. Su paga (y la estimación de su fuerza de trabajo) estaba determinada por las fluctuaciones de mercado. El caso de los colonos que han subarrendado las tierras del patrón por generaciones, es diferente. A ellos se les paga no con un salario, sino con la prestación de tierras (aunque a veces combinada con una paga mínima, muchas veces inferior a la del trabajador temporal). Su fuerza de trabajo no se estima en función del mercado, sino en función del sistema de servidumbre y paternalismo que impera en la hacienda. Este grupo de personas tardarán más por cuestiones culturales en conformar el asalariado del paradigma capitalista. (Deere, 70-76)

---

Remembrance / Ubiquity". Dada / Surrealism. Michigan: Thomas Press, 1977 (10 / 11: 60-70)

La familia de CV no era en absoluto una familia de colonos. Conformaban sus miembros un grupo de clase media, relativamente alejados de las labores productivas de la tierra. Sin embargo la imagen de la familia campesina pauperizada por las condiciones de trabajo, pudo haber influido fuertemente en la visión del poeta que sintetiza la relación sombría entre esta institución básica (la familia) y las relaciones del trabajo y los grupos de poder. Muy seguramente, CV vio en la familia campesina, sobre todo la que conformaban los colonos, un medio de perpetuación de la explotación. La conformación familiar conspiraba en cierto modo con el propio sistema que los subyugaba, que les arrebatava la plusvalía y administración de su fuerza de trabajo. El padre de familia era el único recipiente de las magras pagas por su trabajo, no su mujer. El hecho de que ésta última se viera privada del acceso a la retribución directa, no sólo atentaba contra su bienestar personal (y el de sus hijos adultos, puesto que éstos se casaban relativamente tarde para conveniencia del padre) sino también contra la unidad familiar en general. Una mujer que se viera privada del acceso a un ingreso determinado, no importa qué magro, era impelida a parir y criar más hijos, y dedicarse casi exclusivamente a las labores domésticas, o prestar servicios en la casa hacienda, lo mismo que sus hijos. Las parcelas que ellos subarrendaban no se extendían, y por ende había una desproporción entre la fuerza laboral (los miembros de la familia) y la productividad real de la parcela. Ese exceso de fuerza laboral iba en beneficio del hacendado, puesto que había más brazos para cultivar sus tierras y para el servicio doméstico. Este así se adueñaba de la plusvalía de la fuerza laboral, y de modo paralelo la holganza de la familia campesina disminuía con el tiempo. (Deere, 95, 6) La familia no gremializada vivía en aislamiento; los reclamos en el aspecto salarial y de condiciones de trabajo y de contrato, no podían tener

mayor efecto o sustento político. CV pudo haber sido consciente de la necesidad de “salir” física / psicológica / poéticamente del ámbito estrecho de la familia, sobre todo si ésta conformaba una unidad de producción inserta en un mecanismo de explotación sistemática. Las madres no “cobijaban” lo suficientemente bien a los hijos explotados, los traían al mundo, relevando así el rol femenino meramente reproductor (reproducía a hombre y mujeres subyugados) y no efectivamente cobijador. Las simpatías revolucionarias que expresaría en sus escritos de Europa, señalaban también una aprobación más que tácita a la conformación “revolucionaria” arquetípica de la familia bolchevique. Para llegar a ser plenamente un sujeto revolucionario, CV, poeta, tenía que reconstituir su mirada sobre la madre y su cuerpo.

Los simbolistas y los vanguardistas pudieron concebir la búsqueda de lo esencial a través de un cuerpo, sea mediante la reconstrucción de uno masculino o la desmembración de uno femenino (Esto último es más común). CV parte específicamente del cuerpo materno para emprender un camino de libertad. Abandona a la madre real (al menos restringiéndonos a la “realidad” de un universo poetizado) para quedarse con su cuerpo, con el cuerpo materno que conformará el espacio de la prisión y de la posibilidad de la libertad a la vez. Esa libertad es por momentos temida: podemos partir “sin cuerpos, // vacantes”. El único cuerpo que concebimos (en la primera persona del plural) es aquel que nos tenía prisioneros. Abandonarnos podría implicar quedarnos sin nada. Sólo sabemos ser ese cuerpo, que como en un título de Poemas Humanos, “El alma que sufrió de ser su cuerpo”, es la proyección de la naturaleza cabal del alma. El cuerpo reproductivo, por asociaciones interpoemáticas y metonímicas, tiene así representaciones

imprevistas fuera de las anteriormente señaladas. Veamos un ejemplo de imágenes corporales:

Cuando la calle está ojerosa de puertas ( T. VII)

En el ejemplo que sigue, la madre es transfigurada en un espacio que provee de alimento:

Tahona estuosa (T. XXIII)

La alusión a los niños en el siguiente poema, refuerza la asociación entre la celda y la madre, dándole ambigüedad a ésta última, como entidad cobijadora o de encierro:

En la celda, en lo sólido, también

Se acurrucan los rincones

(...)

En el redil de niños, ya no le asestaré

Puñetazos a ninguno (T. LVIII)

El cuerpo *universal y esencial* vallejiano (femenino y reproductor), prisión y libertad a la vez, es de hecho el espacio del encuentro con los otros prisioneros, con sus hermanos, su compañero de celda, o hasta su propio padre. En T.LXV:

Así, muerta inmortal. Así.

Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde

hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre

para ir por allí,

humildóse hasta menos de la mitad del hombre,

hasta ser el primer pequeño que tuviste. ( T. LXV )

El padre atraviesa también por la aventura del umbral, esta vez por el arco doble. Toda persona que emprende la aventura tiene que hacerse pequeño, niño. Pues el camino de la libertad es como un juego, casi a la manera de los escondidos en “A mi hermano Miguel”, uno del poemas más conmovedores de la trayectoria vallejana. Este poema (de Los Heraldos Negros) remata con un “Puede inquietarse mamá”. A Vallejo no le es indiferente la ternura de la “Tahona estuosa de los mil bizcochos” de T. XXIII, o la madre proveedora de T.XLVI. Ni la madre que aguarda en el tiempo en T.LXI o la que es capaz de “azular y planchar todos los caos” (T. VI). El duelo por la madre ida es casi un clisé entre los comentaristas de Vallejo, y como todo clisé, éste apela a una verdad, aunque incompleta. El propio poeta nos advierte en uno de sus poemas en prosa, de PP (“El buen sentido”), sobre el peligro de la ternura materna: “Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar” (Ver nota 5). La ternura, como cualquier sentimiento humano, posee siempre su revés insospechado.

La asociación entre el coito y la muerte es moneda corriente en la poesía contemporánea de Vallejo. Ya el propio poeta de Santiago de Chuco lo hace explícito en “Desnudo en barro”, de Los Heraldos...: “¡La tumba es todavía // un sexo de mujer que atrae al hombre!” Trilce no es la excepción:

Esta niña es mi prima. Hoy al tocarle

El talle, mis manos han entrado en su edad

Como en par de mal revocados **sepulcros** ( T.XI) (Las negritas son mías)

Pienso en tu sexo (...)

Ante el ijar maduro del día.

(...) surco mas prolífico y armonioso que el vientre

[ de la Sombra ( T. XIII)

Por allí avanza cóncava mujer,

Cantidad incolora, cuya

Gracia se cierra donde me abro (T. XVI)

La concavidad (u oquedad antes mencionada) alude inter-poemáticamente, a la tumba o al sexo femenino. A veces los niños, cuando el poeta rememora el terruño, aquel “Ciliado arrecife”( *XLVII*) de las serranías del Perú, juegan con la figura de la muerte:

Y las manitas que se abarquillan

asiéndose de algo flotante,

a no querere quedarse.

Y siendo ya la 1. (T. XLVII)

Las manitas simulan la concavidad de la muerte, en un poema en que la voz poética, vacilante en nacer o partir, nos habla de: “Los párpados cerrados, como si cuando nacemos // siempre no fuese tiempo todavía”

La lectura del cuerpo de la mujer, reproductivo o no, se hace más compleja. Dicho cuerpo se asocia simultáneamente al espacio de reclusión, donde el poeta expresa su primera solidaridad con los otros reclusos; es igualmente la posibilidad de liberación cuando se cruza (cruzamos) las batientes. Es finalmente, en su genitalidad, la muerte, en la tradicional asociación entre sexo y muerte. El cuerpo materno cataliza tópicos poéticos harto divergentes: sexualidad, maternidad, prisión, libertad, muerte. Dicho cuerpo le da una lección a la persona poética de CV que no olvidará. Esas manitas que abarquillan como jugando, la concavidad mortal, son la misma mano que se tenderá en busca de un

“terciario brazo”, en un primer juego solidario en T.XVIII. El mismo brazo se tenderá en uno de los cantos a la solidaridad humana más hermosos de la poesía vallejiana:

“Masa”, de EACal. Es ya en T donde CV delinea la reclusión del cuerpo y desde ella, desde ese espacio de reclusión, atisba la posibilidad de la solidaridad y la libertad. Los poemarios que sigan serán sólo una corroboración de esta lección del cuerpo, que servirá de permanente trasfondo.

## Capítulo 2: La formación de un yo poemático (problemático) masculino.

Al trazar en el capítulo anterior los rasgos esenciales del cuerpo materno en los planos del significante y del contenido en T, he puesto de relieve la cualidad significadora de dicho cuerpo en la poética vallejiana. Tenemos por consiguiente un cuerpo materno, a través del cual CV delinea o expresa los parámetros ideológicos y estéticos de su propio texto. Importará entonces realzar dos cosas: 1) la materialidad de dicho cuerpo, y 2) la entidad ideológica a la que se opone el mismo. Realzar la materialidad de ese cuerpo implicará realzar la materialidad del lenguaje vallejiano en general, y el trilciano en particular, ya que desde mi perspectiva (y la de otros autores que veremos a continuación), cuerpo y texto dentro de la experiencia escritural literaria, están fuertemente imbricados. Si hemos de entender el texto trilciano en sus varios niveles de lectura, habremos de entender de forma paralela lo que implica la materialidad del cuerpo que le da significado.

Para terminar de entender la poética de CV, tendremos que enfrentar ese cuerpo (materno) con otra entidad que, dentro de las coordenadas psicoanalíticas acuñadas por Sigmund Freud, forma un correlato inevitable: la “ley del padre”. Ese enfrentamiento va a pasar en este trabajo por los estudios hechos sobre todo por mujeres, quienes han emprendido una revisión concienzuda de dicha dualidad, pero sin hablar del “cuerpo materno” (esto es hechura mía) sino de la madre, a secas, en pugna con el padre por conformar la identidad y orientación sexual del niño o la niña. Parto entonces de la representación psíquica fundamental del complejo de Edipo para delinear lo más justamente posible la máscara poética vallejiana. La conformación del ego en el

psicoanálisis correrá paralela a la conformación del “ego” poético vallejiano.<sup>5</sup> Las coordenadas que construyen la psiquis en todo ser humano tendrán un correlato (con las semejanzas y diferencias que iré detallando en su momento) con la conformación de la máscara poética de CV en el proceso de escritura. El cuerpo materno (que es en mis propias coordenadas la insistencia en lo físico de la noción psicoanalítica de “madre”) imbricado en el proceso de escritura, se opondrá a la entidad simbólica de la ley del padre. La ideología que se desprenda del cuerpo materno, del texto escrito vallejiano, tendrá que oponerse a la ideología falocentrista, controlista, de la ley del padre. La ideología o estética resultante conformará una síntesis inevitable de ambos polos confrontacionales. Para ello he decidido dividir este capítulo en dos subcapítulos:

### 2.1. Cuerpo / Fisicidad

### 2.2. El cuerpo materno vs. la ley del padre: en pugna por el niño poeta.

---

<sup>5</sup> Por el momento no haré un distingo en el yo y el sujeto enunciante de Jacques Lacan cuando desarrolle su teoría de la mirada en el espejo (Lacan, “The mirror stage”). Más adelante entraré en algún detalle al respecto. Cuando yo diga “ego” lo haré de manera indistinta, y diferenciaré los polos de algunos binomios (ego psíquico/máscara poética; yo lacaniano/ sujeto enunciante; yo como entidad conciente e inconsciente / *cogitatio*) en el momento oportuno.

## Capítulo 2.1. Cuerpo / Fisicidad<sup>6</sup>.

En un artículo titulado, “Vallejo’s Venus de Milo and the Ruins of Language”, Christianne Von Buelow contrapone el cuerpo femenino, hartamente fisicalizado, retratado por Vallejo, con el cuerpo idealizado, o más bien descarnalizado, que había inspirado años atrás a Rubén Darío.(Von Buelow, 45-52). La contraposición no sólo le sirvió a Von Buelow para separar a Vallejo de la estética modernista, sino, de modo más interesante, para proponer que la propia escritura vallejiana, aparentemente torpe, cacofónica, onomatopéyica, exacerbadamente fragmentada y en nula relación con la *Harmonía* (con mayúsculas) propulsada por Darío, es mimesis, en el campo del significante, de ese cuerpo fragmentado, exacerbadamente físico (o fisiológico), por el cual Vallejo apuesta como persona poética. La autora nos dice que la musa de Darío inspira poemas perfectamente articulados y fluidos. La musa vallejiana en cambio, lleva al poeta a estadios de coloquialidad infantil, a veces casi a estadios pre-lingüísticos. Allí veo el por qué de la abundancia de las onomatopeyas, el lexema o el sintagma quebrado, y el uso frecuente de deícticos.

Julia Kristeva hace un encuadre útil para el estudio de la mimesis vallejiana introducido por Von Buelow. El sujeto enunciadore es enfocado dentro de dos modalidades que definen su acercamiento a la capacidad significacional de la lengua: una

---

<sup>6</sup> Me atreví a acuñar el término “fiscidad”, que no figura en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (Novena Edición), para realzar la insistencia de la retórica vallejiana sobre lo físico, y en especial sobre lo físico corpóreo. Expresiones como meramente “lo físico” o “materialidad”, tienen una connotación de pasividad que no obedece a la programática del poeta.

es la modalidad semiótica y la otra, la simbólica. La primera toma en cuenta las primeras pulsaciones y los procesos primarios de desplazamiento y condensación pre-edípica, relativizando así la arbitrariedad del signo lingüístico. El significante “vacío” puede estar conectado con alguna necesidad psicosomática. La modalidad semiótica toma en cuenta tanto los discursos patológicos como aquellos derivados de las artes, en especial de la poesía. La limitación de esta modalidad estriba en que no ayuda a explicar al enunciante post-edípico, inmerso en el discurso simbólico y/o sintáctico.

La segunda modalidad, la simbólica, considera las diferentes categorías del lenguaje: las semánticas (como en los campos semánticos replanteados por la gramática generativa), las lógicas (modalidades de relación, etc.), y las intercomunicacionales (los actos de habla y su potencial significador). Esta modalidad también parte de la óptica lingüística historicista al tomar en cuenta los niveles diacrónicos y sincrónicos del discurso. Hay lingüistas interesados en el estilo, es decir, en la posición que toma el enunciante frente a lo que enuncia. Otros lingüistas consideran al ego trascendental enunciante, considerando así el revestimiento ideológico e histórico del discurso.

Ambas modalidades están imbricadas para Kristeva en el proceso de significación (el discurso), y la dialéctica de ambas modalidades determinará el tipo de discurso al que nos enfrentamos, si éste corresponde a una narración, un metalenguaje, una teoría, poesía, etc. Todo discurso contiene ambas modalidades, con preponderancia de una sobre la otra. Al tipo de discurso que propende al proceso significador semiótico, y que conlleva

pulsaciones inconscientes profundas, Kristeva lo denominará el “texto” (Kristeva 2: 21-4).<sup>7</sup>

Es interesante contrastar el esquema de Kristeva con un pasaje de T. LVI:

Flecos de invisible trama,  
dientes que huronean desde la neutra emoción,  
pilares  
libres de base y coronación,  
en la gran boca que ha perdido el habla. (T. LVI)

Este poema casi explicita la urdimbre del texto de Kristeva. Las pulsaciones semióticas se revelan en los “dientes que huronean”. La “neutra emoción” se equipara a la emoción latente en todo texto a través del cual y contra el cual, el proceso semiótico se desenvuelve. Este proceso posee un sentido ajeno al sígnico que se dará en los discursos

---

<sup>7</sup> Julia Kristeva, de otro lado, establece dos paradigmas para el texto escrito. La etimología de “texto” es la misma que la de “textura”, el texto así es un componente de fibras que se entrecruzan conformando el texto en sí. El “genotexto” (*généno texte*) es aquel texto en el que predomina la urdimbre semiótica, aquella cuyos hilos provienen de nuestros impulsos psíquicos primarios. El “fenotexto” (*phéno texte*) proviene del tejido cultural, societal, sintáctica, y de otras restricciones gramaticales. Todo texto posee uno u otro paradigma. Hay textos como los de Antonin Artaud que se acercan al genotexto, otros, como el de una formulación matemática, se acercarán al fenotexto. El texto poético se acercará más dentro de donde le sea posible, a un genotexto. (Roudiez, Leon. Introduction, *Revolution in Poetic Language*, de Julia Kristeva, 5) Uno siempre puede constatar que casi todos los textos están hechos de ciertas urdimbres que se escapan del campo de conciencia del autor. Roudiez nos recuerda una frase de Jean Paul Sartre, quien afirma que no importa qué tan lejos haya llegado el lector a dilucidar los rasgos de cierto texto, el autor siempre ha ido más lejos (Sartre, Jean Paul. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1948. 103) Por otra parte Kristeva no considera que el recuento de sueños, muchas veces anotados por el psicoanalista, tenga una calidad poética. La crítica francesa le da más importancia al “sujeto escritural” que al autor en sí. Importa más (aunque de modo no exclusivo) el texto mismo (y el sujeto escritural que lo concibió) más que el campo de intencionalidad del autor. Para propósitos de mi estudio, me he limitado al término, “texto”, y he obviado por cuestiones metodológicas, la división entre genotexto y fenotexto. Considero que los poemas vallejianos, sobre todos los de T, conforman un texto dentro del marco teórico de Kristeva.

de preponderancia simbólica. Este sentido puede no tener “base” y “coronación”, pero sí lo que les da la verticalidad de los “pilares”. Los dientes y la boca recuerdan la relevancia física que contiene todo discurso (todo texto). Veamos ahora T. LXVI:

Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes  
 abolidos, repasando ciegos nervios,  
 sin recordar la dura fibra  
 que cantores obreros redondos remiendan  
 con cáñamo inacabable, de innumerables nudos  
 latientes de encrucijada. (T. LXVI)

Las correspondencias con el poema anterior citado son notorias: el uso de “dientes” en ambos poemas; la asociación entre “emoción” y “nervios”, de un lado, y de “trama” y “fibra” (pues con la fibra de caña también se teje), de otro. Los “cantores” aluden a la oralidad tanto como “boca” lo hacía en el poema anterior. Los “nudos latientes (que se confunde con el lexema “latente”) de encrucijada”, posee los mismo elementos de tensión entre las urdimbres semiótica y simbólica de la trama.

Kristeva se explayará más en la materialidad del texto cuando hable del *chora*. Para acuñar este término, la autora ha tenido en cuenta los instintos primarios que se canalizan en el cuerpo del sujeto (aún no calificado como tal), dejando improntas en su psiquis, instintos que de otro lado, reaccionan contra las restricciones sociales que se le imprimen al propio cuerpo. Los instintos, energía y marcas psíquicas a la vez, van a constituir lo que la autora denomina como *chora*: “a nonexpressive totality formed by the drives and their stases (pausas) in a motility (movilidad) that is full of movement as it is

---

regulated” (Kristeva 2: 25)<sup>8</sup> La autora prosigue con su definición: “The *chora* is not yet a position that represents something for someone (i.e. it’s not a sign); nor is a *position* that represents someone for another position (i.e. it’s not a signifier either); it is however, generated in order to attain to this signifying position. Neither model nor copy, the *chora* precedes and underlies figuration and specularization, and is analogous to vocal and kinetic rhythm. We must restore this motility’s gestural and vocal play (to mention only the aspect relevant to language) on the level of socialized body in order to remove motility from ontology and amorphousness where Plato confines it in an apparent attempt to conceal it from Democritean rhythm. (Kristeva 2: 25-6)

Un orden (antes que una ley, según los parámetros simbólicos) organiza esta *chora* (o receptáculo platónico). Es un espacio en el que se dan operaciones concretas, pre-lingüísticas, de acuerdo a categorías lógicas, que preceden y trascienden la lengua. Tenemos aquí un proceso pre-lingüístico que conecta al cuerpo (no constituido del todo como tal), con el mundo objetual y con los protagonistas de la estructura familiar. (Kristeva 2: 27)

---

<sup>8</sup> Kristeva toma prestado este término del Timeo de Platón. Hace uso de este término por las siguientes razones:

to denote an essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral stases. We differentiate this uncertain and indeterminate *articulation* from a *disposition* that already depends on representation and lends itself to phenomenological, spatial intuition, and gives rise to geometry. Although our theoretical description of the *chora* is itself part of the discourse of representation that offers itself as evidence, the *chora*, as rupture and articulations (rhythm), precedes evidence, verosimilitude, spaciality, and temporality. Our discourse –all discourse– moves with and against the *chora* in the sense that it simultaneously depends upon and refuses it. Although the *chora* can be designated and regulated, it can never be really posited: as a result, one can situate the *chora* and, if necessary, lend it a topology, but one can never give it axiomatic form. (Kristeva 2 : 25-6)

Si la *chora* administra en primera instancia la carga instintual en el cuerpo y su psiquis, determinará también las relaciones que se dan entre las diferentes zonas del cuerpo, y las que se dan entre él y los objetos y los sujetos externos al mismo. Lo semiótico deviene así en una modalidad psicósomática del proceso de significación. No estamos hablando de un proceso simbólico, sino de una *articulación*, en el sentido amplio del término, de un *continuum* articulario: por ejemplo, en las conexiones que se dan entre los esfínteres (glotales y anales), en las modulaciones (rítmicas y de entonación), o entre los esfínteres y los protagonistas de la familia (Kristeva 2: 28-9). Estos procesos y relaciones se darán de manera sincrónica con el proceso constitutivo significacional del sujeto, con el *cogitatio*. Sólo en los sueños y en lo que Kristeva llama el *texto*, estos procesos dominan el proceso de significación (29). Kristeva considerará en su estudio del lenguaje al sujeto conformado por los procesos inconscientes freudianos. Para la autora el entendimiento tomará en cuenta el instinto de muerte y la reiteración productiva del significante, y tomará el entendimiento meramente sintáctico y categorial como un momento liminar del proceso (30).

Cuando CV insiste en la materialidad del texto, lo hace en la exaltación de las imágenes acústicas o visuales, en la relevancia de las partes del cuerpo humano (exposición de partes inusuales para la tradición vanguardista), en la representación de operaciones fisiológicas poco o nada representadas según la convención literaria (como el acto de defecación de T.I, o el de la deglución). No descuidará en el plano del significante la ruptura agramatical del grafema, la exaltación casi grotesca de los rasgos fonológicos en el habla (representados gráficamente en el verso) o las onomatopeyas y neologismos. Veamos algunos ejemplos en los cuales se alude a un ruido molesto o violento:

Rechinan dos carretas contra los martillos (T. IV)

chasquido de moscón que muere (XII)

y a hablarme llegas, masticando hielo / mastiquemos brasas (T. XIX)

Zumba el tedio enfrascado (T. XXIX)

Aristas roncadas uniformadas (T. XXXI)

Y la más aguda tiplisonancia (XXV)

pegando grittttos (T. XLVIII)

Las imágenes acústicas no siempre harán alusión a lo violento. También encontraremos un aire lúdico o festivo:

Piano oscuro ¿a quién atisbas

Con tu sordera que me oye,

con tu mudez que me asorda? (T. XLIV)

Las hermanas, canturreando sus ilusiones / sencillas, bullosas (T. LXI)

En el ejemplo que sigue, la imagen acústica, también de registro violento, se aúna a la imagen del primer verso que sugiere un sabor también exacerbado:

picadura de ají vagoroso

(...)

Calderas viejas

que se chocan y salpican de fresca sombra (T. XXX)

El siguiente ejemplo cuanta con varias onomatopeyas:

999 calorías

Rumbb...Trrraprrrr...chaz

Serpéntica u del bizcochero

enjirafada al tímpano.

(...)

1000 calorías.

(...)

Remeda al cuco: Rooooooooeeis... (T. XXXII)

Las alusiones a partes temporales inusuales, no estarán exentas en algunos casos a un registro ansioso:

Madre y ahora! Ahora, en cuál alveolo

Quedaría, en qué retoño capilar,

cierta migaja que hoy se me ata al cuello (T. XXIII)

hace golpe la dura deglución (T. XXVIII)

La urgencia material (que no metafísica) del hambre, estará presente:

y muerta de hambre tu memoria viene / sin probar ni agua (...) (T. XLVI)

La expresión de lo corpóreo no estará exenta de lo lúdico:

dale y dale,

de membrana a membrana,

tas

con

tas. (T. XLI)

Rumia la majada y se subraya / de un relincho andino (T. LXIII)

Y era negro, colgado en un rincón,

sin proferir ni jota, mi paletó

a

t

o

d

a

s

t

A (T. LXVIII)

El juego, en algunos casos, es de registro ambiguo:

Canta el verano, y en aquellas paredes

endulzadas de marzo,

lloriquea, gusanea la arácnida acuarela

de la melancolía. (T. LXVII)

En el siguiente ejemplo hay una clara alusión al plano del significante del texto, y de la fisicidad de la boca en el término “colmillos”:

de tungsteno, contratos de colmillos / y estáticas eles quelonias (T. LXIX)

La aliteración también juega un papel primordial, sobre todo cuando se inscribe en un pasaje alusivo a la “bulla”:

Ese hombre mostachoso. Sol,

Herrada su única rueda, quinta y perfecta,

Y desde ella para arriba.

Bulla de botones de bragueta,

Libres,

Bulla que reprende A vertical subordinada.

El desagüe jurídico. La chirota grata. (T. XX)

La aliteración también puede presentarse cuando el poema señala los rasgos fonológicos del habla:

le tomas el pelo al peón decúbito  
 que hoy otra vez olvida dar los buenos días,  
 buenos, con b de baldío,  
 que insisten en salirle al pobre  
 por la culata de la v  
 dentilabial que vela en él. (T. LII)

Los lexemas que aluden a partes del cuerpo conforman imágenes ajenas a su campo semántico natural. Aparecen como suspendidas en un orden enrarecido:

En un auto **arteriado** de círculos viciosos,  
 torna diciembre qué cambiado,  
 con su oro en desgracia. Quién le viera:  
 diciembre con sus 31 **pieles** rotas,  
 el pobre diablo. (T. XXI) (Las negritas son mías)

Nudo alvino deshecho, una pierna por allí,

Más allá todavía la otra,

Desgajadas,

Péndulas.

Deshecho nudo de lácteas glándulas

De la sinamayera,

Bueno para alpacas brillantes,

para abrigo de pluma invisible

¡más piernas los brazos que los brazos! (T. XXVI)

bisbiseando por todos sus viudos alvéolos (T. XXVIII)

Ciertas partes anatómicas contravienen sus funciones naturales, atestiguando la fisicidad y el dolor:

“Las uñas aquellas dolían / retesando los propios dedos hospicios. / De entonces crecen ellas para adentro” (T. XXVI)

La contención emocional o material también estará representada, siempre apelando a los sentidos:

A ver. No trascienda hacia fuera,

Y piense en son de no ser escuchado,

Y crome y no sea visto.

Y no glise en el gran colapso. (T. V)

La gemación agramatical de una consonante destacará la materialidad del texto:

Vusco volvvver de golpe el golpe (T. IX)

La sinestesia colabora con relevar la particularidad de algún sentido contrastado con otro:

Salgamos siempre. Saboreemos

la canción estupenda, la canción dicha

por los labios inferiores del deseo.

A lo lejos husmeo los tuétanos

oyendo el tanteo profundo,

a la caza de teclas de resaca. (T. XLV)

En el plano del contenido, la voz poética no dejará de lado la materia desnuda que formará también parte declarada de su psique:

Es de madera mi paciencia / sorda, vegetal (T. LX)

CV no sólo hizo mimesis de los rasgos pre-lingüísticos del habla, también representó en sus deícticos el gesto infantil de señalar:

en el número de madera amarilla

de la cama que está desocupada tanto tiempo

allá .....

enfrente..... (T. LV)

Y el éste y el aquel (T. LVII)

Jean Franco nos pone sobre aviso que ya en LHN se da un proceso de materialización, y materialización que des-trascendentaliza ciertas entidades de cuño romántico, y en el caso particular de CV, de raigambre católica. Para ello la crítica alude a “Deshojación sagrada”, de LHN, que pasaré a citar íntegro:

¡Luna! ¡Corona de testa inmensa,  
que te vas deshojando en sombras gualdas!

¡Roja corona de un Jesús que piensa  
trágicamente dulce de esmeraldas!

¡Luna! Alocado corazón celeste  
¿por qué bogas así, dentro la copa  
llena de vino azul, hacia el oeste,

cual derrotada y dolorida popa?

¡Luna! Y la fuerza de volar en vano,

te holocaustas en ópalos dispersos:

¡tú eres talvez mi corazón gitano

que venga en azul llorando versos!... (“Deshojación sagrada”, LHN)

Las imágenes sensoriales modernistas (todas ellas cromáticas) son saltantes:

“sombras gualdas”; “roja corona”; “esmeraldas”; “corazón celeste”; la copa llena de vino azul”; “ópalos dispersos”; “mi corazón gitano que venga en el azul llorando versos”. Hay que notar sin embargo, que el contexto versal inmediato de un par de ellas es inusual para los seguidores de Darío: “trágicamente dulce de esmeraldas” es una sinestesia que favorece el acto de deglución, y ¿por qué “trágicamente”? Las referencias al ritual católico de la comunión son obvias, y en un contexto intertextual, si estamos pendientes de las imágenes de deglución que vendrán luego en T, esta imagen conlleva un sentido más apto para la poética vallejiana de la fisicalización, que para las proclamas estilísticas estrictamente modernistas. CV heredó, sí, del imaginario cristiano del modernismo, la ambigüedad simbólica.<sup>9</sup> Su registro doloroso va a la par de la expresión tradicional del dolor y el sacrificio, pero los íconos tradicionales, como la del Jesús sangrante, están descolocados de su sitio convencional. Franco asocia a la “luna (signo femenino) con el color rojo, color de la menstruación” (Franco 2: 579). Cristo se asocia metonímicamente con ese sangrado menstrual por su roja corona, corona que es la propia luna según el

---

<sup>9</sup> Buenos ejemplos de ello, son los poemas de “Ita Misse est”, y “El reino interior”, de Prosas Profanas, del nicaragüense, Rubén Darío.

apóstrofe del primer verso: “¡Luna! ¡Corona de una testa inmensa”. La oscilación identitaria entre Jesús y la luna también es de relevar en la tercera estrofa: “¡Luna! Y a fuerza de volar en vano, / te holocaustas en ópalos dispersos” (“Deshojación sagrada”, de LHN)

¿Quién se “holocausta” entonces, Cristo o la luna? ¿Quién se dispersa en ópalos, que suelen ser de un rojo encendido? Pero hay un tercer elemento en esta movilidad identitaria: el propio poeta. Los dos versos que rematan ese terceto lo dicen: “¡tú eres tal vez mi corazón gitano / que vaga en el azul llorando versos!...” Es el sangrado femenino lo que disolverá las fronteras entre la voz del poeta, un hombre / Dios doloroso y dolorido, y una entidad / deidad femenina que se manifiesta en ese mismo acto físico de la menstruación o el derramamiento de sangre que un holocausto precisa.

Vemos de esta manera cómo el cuerpo/texto de la madre está resaltado en su fisicidad por la voz infantil. Dado que el cuerpo femenino que ha consagrado la tradición literaria masculina está obstinadamente desfisicalizado, resulta poco sorprendente la renuencia de CV a elaborar poco o nada sobre el amor y las desilusiones o aspiraciones metafísicas que dicho cuerpo acarrea. La propia Franco, en la alusión a “Deshojación sagrada” que acabamos de ver, habla del “fracaso de cualquier intento de sustituir la religión por el amor ideal” (Franco 2: 579). No encontramos ningún tipo de trascendentalismo amoroso en sus cartas, crónicas o ensayos, salvo en su tesis sobre el Romanticismo español (Trujillo, 1915), pero siempre dentro de una descriptiva llana donde hace un esbozo del amor no exento de la pasión de Cristo, de su sacrificio y entrega al prójimo. Si CV no fue un heredero legítimo del tópico del amor cortés y sus derivados, y a pesar de sus lecturas, se debió tal vez al medio semirural en que creció. Su medio

social infantil y adolescente habría hecho pocas concesiones a la pasión amorosa en el ámbito de la formación y perduración de las relaciones de pareja. Es importante observar la importancia que se daba en las letras y en el discurso oficial decimonónico en los medios ciudadanos y burgueses, a la exaltación amorosa.<sup>10</sup> Dicha relevancia fue labrada en los centros de poder, por autores e intelectuales ciudadanos de fines del XIX. La familia iría perdiendo su calidad de unidad seminal en el quehacer productivo, para ceder a ese espacio al individuo, sea éste de clase obrera o media.<sup>11</sup> En el medio rural, tanto de fines de siglo como de principios del mismo, en el ámbito europeo y americano, la familia sí tenía aún un centro fundamental, pues la distribución de las tierras, por ejemplo, seguía perteneciendo al grupo básico familiar. La familia seguía siendo la unidad fundamental del proceso de producción. El delegar el contrato matrimonial a un elemento tan volátil como la pasión amorosa, era impensable en el medio en el cual CV creció.<sup>12</sup> El poeta

---

<sup>10</sup> Una obra germinal en 1806, fue El sí de las niñas, del dramaturgo español Leandro Fernández Moratín. Dicha obra cuestionaba en efecto, la validez de dejar de lado por completo los sentimientos de los hijos cuando se trataba de casarlos. La obra tuvo una gran repercusión en el mundo hispánico.

<sup>11</sup> Para establecer el paso de la familia como unidad de producción a unidad de consumo a fines del siglo pasado (en América y en Europa) recomiendo leer el capítulo, “Capitalism, community and identity” (Kirsh, Max H. Queer Theory and Change. London: Routledge, 2000. 66-7)

<sup>12</sup> Por ejemplo, en las haciendas del norte del Perú de las primeras décadas del siglo XX, los arreglos matrimoniales dentro de las unidades familiares que subarrendaban las tierras del hacendado se daban en exclusividad por voluntad del padre (antes que de la madre o de la pareja misma). Siendo la familia la unidad de producción básica, era imprescindible para el jefe de la misma (el padre) defender sus intereses. Una hija que se iba de la casa era una trabajadora que perdía, y era necesaria una compensación, por ende convenía casarla con alguien que pudiera compensar esa fuerza de trabajo (mediante alguna transacción en insumos o dinero). De la misma manera, la familia que acogía a la muchacha tenía que considerar que ella iba a ser la fuente de futura mano de obra: sus hijos. Aún cuando ocurría que dos jóvenes se fugaban porque sus padres se negaban al matrimonio, la fuga duraba unos días, pero volvían a la casa. Entonces el padre de la chica iba a la casa del padre del joven y llegaban a un arreglo, por lo regular

peruano, claro, se había enamorado de muchachas desde sus tiempos de Santiago de Chuco, pero nunca, en su etapa madura, en el Perú o en Europa, pareció preocuparse del amor como destino o búsqueda del Ser. Las alusiones a sus amantes tenían, o bien un registro exaltado, pero muy breve, o bien no estaban desprovistas de picardía y hasta de una cierta crudeza. Nunca encontraremos, en sus cartas largas disquisiciones sobre el amor y sus placeres y tormentos. Su visión de una pareja estable tenía la funcionalidad y el pragmatismo que señalaba en sus crónicas de Rusia, donde retrataba a la nueva mujer socialista como camarada del varón, auxiliar del estado bolchevique, y de libre acceso al aborto y a la práctica sexual extramarital. Las labores domésticas de ésta también podrían ser compartidas por el compañero en la nueva sociedad. El divorcio era potestad de cualquiera de las partes. El perfil que hacía CV de este nuevo contrato entre hombre y mujer en la realidad bolchevique estaba absolutamente exento de censura, y hasta más bien se podía entrever una cierta fascinación y aprobación, velada, pero tangible. Consideraba la relación de pareja como un instrumento importante en la génesis y desarrollo del estado bolchevique.<sup>13</sup> El espacio que la naturaleza poética “realista” de CV

---

pecuniario. En caso de que no se llegase a arreglo alguno, delegaban la decisión final en el hacendado dentro de cuyas tierras ellos trabajaban y vivían.(Deere, 96-7)

<sup>13</sup> Cuando CV habla sobre uno de los rasgos de la nueva familia socialista, en su libro sobre la Rusia de 1931, aboga por la desjerarquización del ámbito familiar, y por la ruptura del aislamiento de dicho ámbito con respecto a la colectividad en que la familia está inscrita. Nos dice CV: “El sentimiento paternal o filial es menos egoísta y exclusivo. Se ha socializado. Un padre es más padre de todos los hijos que del suyo propio únicamente. Un hijo es más hijo de todos los padres que del suyo propio únicamente. De otra parte, el sentimiento paternal y filial se han modificado no sólo en extensión, sino también en su esencia. El padre ha bajado al nivel del hijo, haciendo de él más un hermano que un hijo. Este a su vez, ha subido al nivel del padre, haciendo de él más un hermano que un padre. El árbol genealógico ya no es una pirámide jerárquica. Es más bien un gran círculo absolutamente horizontal, integrado por todos los miembros de la sociedad. Tratándose del sentimiento conyugal, la abolición de la propiedad privada ha nivelado de golpe al marido y la mujer, liberándolo el uno del otro y convirtiendo el

podía dar al amor como discurso metafísico --y sabemos por sus crónicas la desconfianza que le producía todo discurso especulativo o teórico, alejado de la realidad social-- era pues casi nulo.

El contraste que hace Von Buellow entre Darío y CV puede ayudar aquí a perfilar más el temperamento materialista de CV, en cuanto a la delineación de la relación erótica entre hombre y mujer. El amor romántico europeo y latinoamericano, de impronta también modernista, tenía como requisito subyacente la desfiscalización del cuerpo femenino. Por el contrario, el cuerpo no importaba, importaba la “sensibilidad” o la “metafísica” del amante. CV no podía cerrar los ojos a la aventura corporal humana. No sólo atestiguó los males del cuerpo en la pobreza de las minas y las haciendas azucareras en la serranía peruana -- puesto que eran males del cuerpo el hambre y las interminables jornadas de trabajo-- sino que las vivió también en carne propia en su periplo europeo. Para ello no hace falta más que leer las muchas cartas que el poeta le dirigiera a Pablo Abril de Vivero, quejándose del hambre, del frío parisino, y en menor grado de sus enfermedades de origen sexual. (Vallejo 9)

¿Por qué es más legítimo hablar del cuerpo materno antes que de la madre, a secas? Una respuesta a esto subyace en la abundancia de sustantivos relacionados con el cuerpo humano que encontramos en T. Juan Fló rastrea en todos los poemas de Vallejo, 1219 sustantivos referidos a lo corpóreo (Fló, 26); de ellos, calculo que un número

---

antiguo vínculo de posesión y consumo recíprocos, en libre y fraternal compañerismo. (...) Padres e hijos comprenden que ellos pertenecen más a la colectividad que a la familia” (Vallejo 8:143, 4) El lector puede repasar también las páginas de dos textos de CV: El capítulo XIII de su libro, *Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin* (Madrid, 1931), y el artículo que aparece en *Rusia ante el segundo plan quinquenal*: “La mujer en la economía burguesa y en la economía rusa” (Vallejo 8)

importante está en T. También el tipo de sustantivos es harto peculiar, incluso para la sensibilidad vanguardista: *las heces, la saliva, el óvulo, la vulva, las sienes cóncavas, el molar, los huesos, el húmero, la tibia, la sangre*. No pocos de ellos provienen del léxico de las ciencias anatómicas. De otro lado, si bien dentro del inventario de Fló no se consideran los elementos de la botánica o de las ciencias naturales en general, la organicidad de estos elementos (como la del “grupo dicotiledón”) se hace relevante por asociaciones analógicas, semánticas y estilísticas, entre poema y poema.<sup>14</sup>

Pero no es sólo la aparición frecuente de este tipo de sustantivos que hace que se releve la “física” de T, sino cómo algunos de ellos están insertos en poemas de gran afectividad que retratan la relación entre el Vallejo-niño y la madre. En T XXIII, nuevamente:

Hoy que hasta tus puros huesos estarán harina  
 que no habrá en qué amasar  
 ¡ Tierna dulcera de amor,  
 hasta la cruda sombra, hasta en el gran molar  
 cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo  
 que inadvertido lábrase y pulula (T. XXIII)

Las menciones anatómicas son obvias, pero lo que las hace singulares es su alusión al acto de deglutir, crucial en la fase oral de un infante, que como bien subraya el

---

<sup>14</sup> Los campos semánticos importaban, aunque de manera no declarada, a las vanguardias. No es improbable que al gusto de éstos, los lexemas vallejianos les supiesen un poco demasiado a maestro de escuela. Constatación seguramente no bienvenida. No hay que olvidar de otro lado el silencio con que fue recibido este libro por los escritores de la época. *Trilce* tuvo apenas una mención honrosa en la antología de la poesía vanguardista hecha tres años después de su aparición por Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro.

psicoanálisis, conforma la representación reiterada del primer contacto íntimo que experimenta un bebé al succionar la leche del seno materno. En T. XXVIII encontramos otra referencia a la deglución:

El yantar de estas mesas así, en que se prueba  
 amor ajeno en vez del propio amor,  
 torna tierra el bocado que no brinda la  
 MADRE,  
 Hace golpe la dura deglución; el dulce,  
 hiel; aceite funéreo, el café. (T. XXVIII)

En este pasaje tenemos la representación no sólo de la deglución, sino de la dificultad que dicho proceso conlleva para el poeta ya adulto. Américo Ferrari hace notar la asociación hecha alegoría entre el alimento y los pasajes de un registro angustioso. Cita el caso particular de un verso de T. XLIX: “un gran caldo de alas con causas y lindes fritas” (Ferrari 1: 36-7).

La dificultad de la deglución me conduce a otro tópico que va enmarcando más definidamente el espacio poético del cuerpo materno, y es el de la abyección física que sugiere toda representación de lo físico. Julia Kristeva menciona el caso del rechazo de los niños por la nata, que no es sino la condensación (o diría, fisicalización) de ese primer alimento que hemos recibido, la leche materna.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Nos dice la autora:

Food loathing is the most elementary and most archaic forma of abjection. When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk –harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring- I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provokes tears and bile, increase heart beat, cause forehead and hands

Con relación a la deglución, cabría mencionar un tópico muy comentado de la obra trilciana, pero muy en relación con lo que vengo diciendo; me refiero al tópico del hambre. CV se refiere en sus poemas trílricos a un hambre que en realidad nunca pasó en su infancia o adolescencia. Su familia provenía de una clase media rural, que vivía de manera relativamente holgada, según testimonio de Espejo Asturrizaga. Hay un testimonio sugerente que narra Espejo Asturrizaga en su libro sobre la vida y obra de CV, donde encontramos a un Vallejo niño que esconde panes en su dormitorio, y que es descubierto por su madre. Según el biógrafo, Vallejo le respondió a su madre: “estaba soñando que comía el pan amasado esta mañana”. Espejo Asturrizaga hace esta cita literal de Vallejo. Nunca sabremos si esa frase salió tal cual de la boca del niño, pero la anécdota sí nos puede decir de una suerte de compulsión ansiosa del niño por los alimentos, que se siente impelido a almacenarlos en el ámbito privado de una habitación. El hambre de sus poemas no hace alusión a un hambre realmente sentida en su niñez o en su primera juventud, sino más bien conforma un tópico literario prefigurado en la psiquis del poeta desde muy joven, cuando muy seguramente fue testigo de las condiciones de trabajo y de vida infrahumanas del minero de la sierra de La Libertad, o del culí al que se le iba la vida en las islas guaneras frente a las costas del norte.

La fisicidad trilciana ha de atravesar en gran parte por imágenes alusivas a uno o más de los cinco sentidos de percepción física. Si bien la mayor parte de las expresiones alusivas a ellos son visuales (como en la mayor parte de toda literatura), J.M. Valverde encuentra en T una presencia no insignificante de “sensaciones oscuras, cenestésicas o

---

to perspire. Along with sight-clouding dizziness, nausea make me balk at the milk cream, separates me from the mother and father who proffer it”. (Kristeva 1: 3).

táctiles”<sup>16</sup>. El recurrir a dichos sentidos no es casual en un poeta que invita a cuestionar el orden cognoscitivo tradicional de modo recurrente, y sobre todo en el plano lingüístico (que es en resumidas cuentas, es el plano en el que se reordena el mundo percibido por los sentidos). Los sentidos de la vista y del oído conforman medios de los que se nutre en mayor medida nuestra noción del mundo y son propensos a ser por consiguiente herramientas más eficaces de ideologización, que los demás sentidos: olfato, tacto y gusto. La aparición de expresiones alusivas a éstos últimos sentidos, que en el caso de CV, Valverde supone de una media poemática mayor que la que se da por lo regular en la poesía en general, parece acusar un orden distinto del convencional o inmediato, del orden representado en / por el texto.<sup>17</sup> He aquí un caso:

Salgamos siempre. **Saboreemos**

la canción estupenda, la canción dicha

por los labios inferiores del deseo.

(...)

A lo lejos **husmeo** los tuétanos

(...)

Y si así diéramos **las narices**

con el absurdo,

nos cubriremos con el oro de no tener nada,

y empollaremos el ala aún no nacida

---

<sup>16</sup> J.M. Valverde. “César Vallejo y la palabra inocente”, Estudios sobre la palabra poética. Madrid: Rialp, 1952, 58-61. (Cita hecha por Ferrari 1: 30)

<sup>17</sup> *Ibidem*

de la noche, hermana

de esta ala huérfana del día,

que a fuerza de ser una ya no es ala. (T. XLV) (Las negritas son mías)

“Saboreemos // la canción estupenda (...)” La sinestesia imbrica el sentido del gusto con un texto (la canción). El poeta husmea los tuétanos para darse “las narices // con el absurdo”. Su olfato lo lleva así al absurdo, al sinsentido y con un humor ya señalado por la mención en versos precedentes de “los labios inferiores del deseo” del cual parece inspirarse la “canción estupenda”.

Desarrollaré en 2.1 y 3, la manera en que CV toma como principal referente de su poética -- y blanco de sus ataques -- el lenguaje convencional. Por ello me interesa recalcar este “absurdo”, este no-lenguaje del cual el poeta nos avisa ya con humor. La exaltación de lo físico (o fisiológico, como señalaba Von Buelow) se hace así constatación y recreación de una zona liminar que abre un espacio alternativo al ideático o al obstinadamente anti-material del lenguaje convencional.

Hay así varias alusiones físicas a elementos naturales, tanto animal como vegetal, todos ellos bien rastreados por Gonzalo Sobejano. Este autor hace también un recuento de las partes de T donde se hace alusión al cuerpo, metamorfoseado. Para ello menciona los poemas V, XXXV, VIII, XIII, XXX, XXXV, XVIII, XXVIII, XXIII. (Sobejano, 183, 4) He aquí los pasajes mencionados por el autor donde se explicita esta alusión al cuerpo metamorfoseado:

Grupo dicotiledón. Oberturan / desde él petreles, propensiones de trinidad

(T. V)

---

Mañana algún día

sería la tienda chapada

con un par de pericardios, pareja

de carnívoros en celo (T. VIII)

Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,

ante el hjar maduro del día.

Palpo el botón de dicha, está en sazón.

(...)

Pienso en tu sexo, surco más prolífico

y armonioso que el vientre de la Sombra (T. XIII)

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos /pura yema infantil innumerable,

madre. (T. XXIII)

Quemadura del segundo

en toda la tierna cardecilla del deseo,

picadura de ají vagoroso

a las dos de la tarde inmoral. (T. XXX)

Para Sobejano la ropa también es el cuerpo metamorfoseado en “Bulla de botones de bragueta” (T.XX). (Sobejano, 184)

Las preferencias temáticas o estilísticas de un autor cualquiera se muestran no sólo en sus propios textos, sino también en los escritos que lo influyeron. La fisicidad de CV conforma por consiguiente, una inclinación, consciente o no, a determinados escritores. “Asunto” de José Martí, ofrecerá al poeta peruano un panorama donde el dolor se expresa en la recolección de elementos anatómicos violentados:

Después de esto – volver a la vida diaria!

**Y se saltó de un balazo el cráneo.**

Comenzaron entonces a clamar todos los que necesitan del hombre.

Paso la humanidad, y lo maldijo.

¡Oh, poeta! ¡Ahora quién echara aceite en la lámpara!

¡Oh, sufridor! ¡Quién abonará por el olvido de los torpes y los indiferentes!

En la vida, es necesario que unos se consuman en beneficio de los otros.

Oyó; **se levantó dolorosamente: compuso los huesos rotos de su cráneo,** y

siguió andando. (Cita de Vitier, 20) (Las negritas son mías)

Vitier apuesta por la influencia de este texto en “Masa”, de EACal (Vitier, 20).

Asimismo halla otros nexos entre el poeta cubano y el peruano, y para ello cita dos versos de éste último, del poema “No, música tenaz, me hables del cielo: “Me recojo del suelo: **alzo y amaso / los restos de mi mismo,** ávido, triste / como un estatuador un Cristo roto”. Del peruano escoge uno del poema “Los heraldos negros”: “Son las caídas hondas del Cristo del alma” (Vitier, 20) (Las negritas son mías).

Hemos hablado hasta ahora de los rastros en el plano del significante y del sentido, en el cual se expresa la fisicidad vallejana y su poética del cuerpo materno. Calvin Thomas nos habla del proceso de escritura, y veremos a continuación cómo éste proceso está vinculado a nuestra noción de fisicidad en CV. Según Thomas, escribir es escribirse a sí mismo, es revelarse, y muy particularmente cuando el escritor usa la primera persona gramatical, o cuando el yo lírico deja su impronta, su voz, en todo el texto <sup>18</sup>. La escritura

---

<sup>18</sup> Calvin Thomas no hace hincapié en el *tipo* de escritura que promueve en el escritor el estado ansioso. Menciona sí, el pronombre en primera persona. El autor no especifica ninguna tipología. Sería conveniente para el punto de partida de Thomas la tipificación genérica literaria

es también un exudación psíquica, mimesis del acto radicalmente femenino de parir, y también alusiva al acto de defecar (Thomas, “Disgraphia”)<sup>19</sup>

¿Por qué el acto de escribir, de exudar escritura, incita al varón a un estado ansioso? ¿Por qué la ansiedad es ante todo masculina antes que femenina? Hay una razón contundente: el cuerpo masculino ha sido históricamente invisible, dentro del discurso oficial falocentrista. El cuerpo masculino es universal; el femenino, una particularidad. El cuerpo femenino, dentro del texto histórico patriarcal, es una simple anotación a pie de página. A este cuerpo se relega todo lo que es preciso particularizar del cuerpo universal masculino. La exposición escrita, sobre todo usando la primera persona gramatical, es mimesis de un cuerpo expuesto. El desnudo psíquico de la escritura, del cuerpo-texto expuesto, corre paralelo al desnudo físico frente a una posible mirada escudriñadora. Ello feminiza de manera incómoda al cuerpo del varón. El miedo a ser expuestos nos hace perder más que una parte de nosotros -- el falo, como es en el caso de la noción de la castración freudiana-- nos hace perder lo que *somos*, nuestro cuerpo y su requerida, y siempre defendida, invisibilización.

---

que sugiere Emil Staiger en *Grundbegriffe der Poetik* (1946), donde el autor alemán habla de lo lírico, lo dramático y lo épico. Cada uno de estos géneros es presentado por Staiger como registros, antes que por convencionalidades formales histórico- genéricas. En el caso de CV, su formato (el lírico) corresponde efectivamente a su registro (nuevamente, el lírico). En este tipo de registro, la voz del poeta se enfrenta o contrapone no a otra individualidad (como en el registro dramático) o a una comunidad (un “nosotros”) como en el épico, sino se contrapone a los objetos del mundo. Es el yo lírico frente a un mundo desprovisto de toda conciencia, con excepción de la suya propia. Es este registro al que quiere aludir Thomas, y que además calza con el registro predominante (pues Staiger también tipifica un texto según el registro que predomine) que creo encontrar en muchos de los poemas de CV.

<sup>19</sup> Entraremos más en detalle en las implicancias falocentristas de este acto de parto psíquico en el capítulo 2.2. Por ahora nos interesará más el acto marcadamente físico de “exudar” escritura.

Thomas recurre a la idea de Kristeva de la abyección hacia todo fluido corporal, hacia todo lo que señale un cuerpo en el mundo exterior. La escritura es dicho fluido, es una traza en el mundo, es prueba inequívoca de nuestro cuerpo irremediamente físico, súbitamente presente. La suciedad ínsita a lo expelido, nos asocia también a ese objeto expelido por la madre: nosotros mismos. Por la relación dual madre-hijo, la constatación de lo expelido (lo escrito) nos recuerda no solamente la existencia de nuestro cuerpo, sino esa primera dependencia del cuerpo materno, y un posible, y temido, retorno a él. Como compensación, en un texto escrito más tradicional, el yo del texto tendrá que apoderarse de los territorios semánticos y referenciales que el propio texto manifiesta. Como diría Jessica Benjamin: “domination begins with the attempt to deny dependency” (Benjamin, 53) El sujeto escribiente tiene que dominar el contenido de su texto, tiene que poner una distancia entre él (el sujeto) y el producto. Considerando estas máximas que se impone un escritor varón más tradicional, es singular que CV haga explícita ciertas nociones teorizadas de los móviles de la ansiedad masculina y su compulsión por el dominio. El poeta peruano, ya en la década del veinte, hace expresas alusiones fisiológicas como: “heces”, “babeo”, “sangre”, y también redacta términos anatómicos de fuerte parentesco semántico con estas últimas. De otro lado, la mujer no sólo no es cosificada en el texto vallejiano, sino, como hemos visto, es una entidad significadora de primer orden. CV se permite así, en calidad de entidad enunciante, ser un producto de un referente, el cuerpo femenino, tradicionalmente cosificado en el discurso patriarcal. El sujeto así es producto de la “cosa”. La escritura vallejiana comete un acto de inversión en el binomio “sujeto-producto” harto singular en las coordenadas tradicionales de la relación entre el enunciante y lo enunciado.

CV también realza la fisicidad del cuerpo en los agentes que intervienen en el acto comunicativo:

En tu oreja el cartílago está hermoso

y te escribo por eso, te medito (“Pero antes que se acabe”, PH)

La naturaleza humana permite justamente la aberración asociativa de los diferentes elementos y medios que conforman y permiten la comunicación. El poeta escribe porque su oyente tiene “oreja”, que además es enfatizada en su fisicidad por el cartílago. La brecha entre emisor y receptor parece cerrarse con la transitividad aberrante del intransitivo “te medito”. El poema termina así:

y entonces oirás cómo medito

y entonces tocarás cómo tu sombra es esta mía desvestida

y entonces olerás cómo he sufrido. (“Pero antes que se acabe”, PH)

Las palabras también se metamorfosean, haciéndonos recordar metonímicamente la realidad física de la boca: “sus palabras tiernas / como lancinantes lechugas recién cortadas” (T. XXXV)

Recordemos otra vez los sentidos aludidos menos frecuentemente en la literatura, del tacto y el olfato. La fisicidad de entidades que se sustraen por su semántica a lo físico (como el acto de meditar, la sombra, y la conciencia de lo sufrido) es el único vínculo indisoluble entre el emisor y el receptor del texto. El realce de lo físico permite que la experiencia dolorosa pueda ser compartida. De este modo, la soledad del poeta, su muerte, su cuerpo / texto mostrado, es la soledad, la muerte, el poema de todos.

Es de consenso general entre los vallejistas que CV daba una enorme importancia al significante, tanto en el plano léxico como sintagmático. Esto se traduce en la

abundancia, sobre todo en T, de las onomatopeyas, los neologismos, la quebradura del lexema en los grafemas que lo componen, y que se distribuyen a veces, entre un verso y otro. La distribución gráfica de ciertas estrofas también conformaba parte del juego vallejiano. Dentro del marco de la fisicidad, todo el malabarismo del significante calza como una pieza complementaria, y vital. El significante, dentro de las coordenadas teóricas saussureanas, conforma el elemento pasivo del signo, obtusamente arbitrario. El significado del mismo (del signo) se encuentra más cerca del objeto referido. Es el significado, más que el signo, lo que nos acerca al mundo. El significante no es más que el receptáculo material, inerte, desde el cual el signo cobrará protagonismo, y ejecución, para el mejor acercamiento entre la persona y el mundo circundante. La relevancia insistente de CV del significante antes que del significado (léxico, sintagmático, o textual) invierte ese rol comunicativo. La materialidad del signo (o del poema) importa más que el significado, el “contenido” del texto. El contenido poemático, obstinado en investirse como reflejo exclusivo y exacto de un mundo objetual referido por el lenguaje, se verá asaltado por el proyecto vallejiano de rebelión. La materialidad del lexema cobrará protagonismo dentro de su retórica, de manera análoga a cómo lo físico y el cuerpo cobran prestancia sobre el lenguaje convencional que insiste en replegarlos a sus instancias más ocultas.

CV desconfía desde su primera juventud de la entronización del hombre como centro del *logos* del mundo. Desdeña a la criatura humana que contempla satisfecha los afeites de su reino que ha dado en llamar *cultura*, *su* cultura. CV retoma a Charles Darwin y nos recuerda que venimos de un animal, el mono, que *somos* ese “desgraciado mono / jovencito de Darwin” (“El alma que sufrió de ser su propio cuerpo”, PH). La censura del

poeta ante el constructo necesariamente ideático del mundo subraya el lado instintivo, animal, del hombre, o de la imagen de sí que la criatura humana dejó de lado. Dentro de la escala evolutiva el animal (el mono) está más cerca de los estadios vegetativos y minerales que procuramos obviar en nuestro (auto) constructo soberbio como criaturas absolutamente simbólicas, absolutamente “culturales”.

Jean Franco afirma que si CV insiste en esbozar al hombre como un “desgraciado mono”, y en hacer hincapié en su condición bípeda, en sus uñas, sus pelos, sus brazos que son alas trucas, lo hace para rebajar la máxima creación de Dios, y lo hace para denunciar en el ser humano su *hybris* (Franco, 57). CV emprenderá así la erosión sistemática de la mejor prenda del constructo cultural humano: el lenguaje logocéntrico. Si el hombre se irguió sobre sus dos patas para dominar el mundo, el poeta nos recuerda que justamente son dos patas, y que compartimos con las criaturas vivientes la condición de ser animales. El lenguaje que concibe y aprehende el mundo, importa poco o nada en la estrategia de bestialización de CV. No son pocos los versos donde el poeta insiste en el hombre como animal humano:

que [el hombre] es lóbrego mamífero y se peina

(...)

que el hombre es en verdad un animal (“Considerando en frío,  
imparcialmente...”, PH)

Al rebufar el socaire de cada caravela / deshilada sin americanizar (T. XXV)  
de moribundas alejandrías / de cuzcos moribundos (T. XXVI)

Puesto que un niño veo ahora, / niño ciempiés, apasionado, enérgico (“Un  
hombre está mirando a una mujer...” PH)

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. (“Hasta el día en que vuelva” de PH)

(¿Me percibes, animal?

¿me dejo comparar como tamaño?

No respondes y callado me miras

A través de la edad de tu palabra.) (“Pero antes que se acabe...”, PH)

Hermano persuasible, camarada,

padre por la grandeza, hijo mortal,

amigo y contendor, inmenso documento de Darwin (“Quisiera hoy ser feliz

de buena gana...”, PH)

También en sus textos de prosa poética:

en el momento / en que el filósofo sorprende una verdad nueva / es una bestia

completa (“En el momento en que el tenista...”, PP)

El propio Dios es rebajado a la condición de animal, cuando acompaña al poeta  
 frente a la casa paterna deshabitada, compartiendo paródicamente la actitud de éste  
 último:

Dios en la paz foránea,

estornuda, cual llamando también, el bruto;

husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,

relincha,

orejea a viva oreja

(...)

mi caballo acaba fatigado por cabecear  
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice  
que está bien, que todo está bien. (T. LXI)

Sus textos en prosa no estarán exentos tampoco de esa asociación insistente entre el ser humano y el animal:

Ante las piedras de riesgo darwiniano, de que están contruidos los palacios de las Tullerías, de Potsdam, de Peterhof, el Quirinal, la Casa Blanca, y el Buckingham, sufro la pena de un megaterio, que meditase parado, las patas traseras sobre la cabeza de Hegel y las delanteras sobre la cabeza de Marx (“La cabeza y los pies de la dialéctica”, de Contra el secreto profesional)  
Mas los hombres aman poner el freno por amor al jinete y no por amor al animal. Yo he de poner el freno, tan sólo por amor al animal”. (“Conflicto entre los ojos y la mirada”, de Contra el secreto profesional)

Hay una línea en que CV aboga por la belleza oculta del origen (pudiendo asociarse con la parte animal) antes que por la visible y consagrada por el discurso laudatorio consensual:

Yo amo a las plantas por la raíz, y no por la flor (“De carnet de 1929 y de 1930”, de Contra el secreto profesional)

Entre 1913 y 1914 CV recibió como premios de la Universidad de La Libertad, libros de raigambre positivista y evolucionista como La filosofía del siglo XX, de Taine, Historia de la Religión, de Max Müller, Sociología y política, de Gumplowitz, Elocuencia ática, de Gérard, y muy significativamente, El enigma del universo, de Ernst

Haeckel. Franco cita de éste último un pasaje: "The boundless presumption of vanaglorious has misled him into making himself 'the image of God', claiming an 'eternal life' for his ephemeral personality and imagining that he possesses unlimited freedom of will" (Nota 23 de Franco: E. Haeckel, The Riddle of the Universe . New York and London: 1900, 14-15) (Franco 1:10). La desjerarquización del ser humano por parte de Haeckel, junto con la lectura de otros textos positivistas, tendrán consecuencias en nuestro poeta. Dichos textos harán que acerque con mayor facilidad al hombre a su condición orgánica/animal inmanente. De allí la insistencia temprana en su lexicon anatómico en T como: *pie, columna vertebral, dientes, pelos, uñas*. El poeta nos recuerda a la carne antes que al espíritu, y eventualmente al mono antes que al humano pensante, a la imagen orgullosa de Dios. La desvalorizada de dicha imagen afecta metonímicamente a Dios mismo. La desvalorización de Dios y de las religiones se da de modo insistente en los escritos finiseculares, entre ellos los de Haeckel y Müller que CV leyó (Franco 1:10, 11). El texto escrito de más crédito para una persona de extracción cristiana como CV era naturalmente la Biblia, y máxime cuando en el seno familiar ésta tenía un peso abrumador, conjuntamente con las prácticas eclesiásticas. El impacto sobre el joven CV de esas primeras lecturas irreverentes tenía que ser tremendo, y de manera muy particular sobre la acreditación de todo texto canónico en particular, de toda verdad consensual. Si bien autores como Müller veían en la naturaleza un sistema perfecto del cual el hombre era apenas parte, y desdeñaban las verdades religiosas, CV nunca renegó abiertamente del catolicismo, nunca lo hizo en sus crónicas o cartas. Enfatizar esto es imperativo para señalar lo siguiente: ya que CV no renegó abiertamente de la religión de sus padres, pudo perfectamente haber endosado su rebelión (incuestionable en su poesía) no ante un

discurso concreto (en este caso el de la religión católica) sino más bien ante *todo* discurso que encierre una fe de modo apriorístico. Años después CV cuestionaría en sus ensayos el credo racionalista marxista, denunciando de este modo toda teoría que quisiese domeñar la realidad empírica. Siempre alabó el sistema bolchevique en sus artículos periodísticos, pero no creía que la gran revolución socialista estuviese culminada.

Si en este trabajo importa resaltar la fisicidad como proyecto poético, cabe que me detenga un poco en el sentido de la materialidad del texto, del plano del significante del mismo, y del tratamiento singular que CV le da al lexema. Hay un ensayo de CV, “Magistral demostración de salud pública”, en que el poeta expone de manera abierta su inquietud por la materialidad de un texto. En este ensayo el narrador dice recordar fidedignamente un incidente en el hotel “Negresco” de Niza, pero es incapaz de hacer el relato de lo acontecido. Después de intentarlo varias veces, admite su fracaso:

Ninguna de las formas literarias me ha servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos (Vallejo, César. “Magistral demostración de salud pública “, Ensayos y reportajes..., 504).

Intentó también otros medios evocativos:

He trazado, arrojando mi sentimiento, algunos dibujos, a la fuerza y revólver en mano. He golpeado una piedra protegiéndome de mástiles. He pulsado una cuerda, poniéndome en la hipótesis de poder traducir lo del Negresco, si no por medio de palabras, al menos, por medios plásticos o musicales en mitos de inducción. Mi impotencia no ha sido menos angustiosa. Un instante en el son de mis pasos, me pareció percibir algo que evocaba la ya lejana noche del

Hotel Negreso. Cuando he pretendido someter ese fluido de mis pasos a un preconcebido plan de expresión, el ruido perdía toda sugestión alusiva al fugitivo tema de mi memoria. (504)

CV procura mediante las artes no verbales, recuperar el “fugitivo tema de mi memoria”. Y es el sonido de sus pasos, una impresión acústica, lo que parecería ayudar al recuerdo; pero cuando intenta un plan “preconcebido de expresión”, el tema de su memoria vuelve a evadirlo. Tenemos pues la impresión acústica, a-lingüística, y la inutilidad de un programa racional de sometimiento. El español le es insuficiente, trata de ayudarse con el francés, pero inútilmente. Inmediatamente después el narrador nos dice:

Sin embargo, cuando oía hablar a un grupo de personas a la vez, me sucedía una cosa semejante a lo de mis pasos: creía sentir en este idioma, hablado por varias personas simultáneamente, una cierta posibilidad expresiva de mi caso. Diré, así mismo, que las palabras *devenir*, *nuance*, *cauchemar* y *coucher* me atraían, aunque solamente cuando formaban frases y no cada una por separado. ¿Cómo manifestarme por medio de estas cuatro palabras inmensas y en movimiento, extrayendo de ellas su contagio elocutivo, sin sacarlas de las frases en que estaban girando como brazos? Además, las otras voces con las que iban enlazadas, algo debían de tener de simpatía semántica hacia mis ideas y emociones del Negresco, puesto que su compañía comunicaba valor a los cuatros vocablos señalados. (504, 5)

Las palabras tienen valor en un sintagma no construido por el sujeto que les asigna dicho valor (el receptor), y al mismo tiempo ese sintagma no es relevante para el receptor; lo primordial siguen siendo esas “cuatro palabras inmensas”. Muy pocas veces

encontraremos en un texto de prosa de CV una explicitación tan palpable de su poética materialista. Se da relevancia al lexema, pero no al lexema inserto en una lista arbitraria de palabras, y no a cualquier palabra. Serán ciertas palabras sueltas, dichas en una cadena sintagmática particular, lo que le lleven a evocar ese referente esquivo que el incidente del Negresco provoca (y que nosotros sus lectores no sabremos). Y no sólo las palabras (inscritas en frases que no contienen referencia alguna, no al menos en un sentido convencional-racional) sino la *voces* que las dicen; la insistencia de lo oral es clara: mi exégesis es casi redundante.

Cabría recordar las definiciones propuestas por Julia Kristeva, expuestas con anterioridad, en la que habla de la modalidad semiótica y la relativización de la arbitrariedad del signo lingüístico. Los significantes han de tener un sentido para la poética vallejiana, fuera de los ámbitos exclusivos, y exclusivistas, del dominio simbólico racional. Más adelante, en el mismo ensayo, CV hará una redacción en diferentes lenguas (el lituano, el ruso, el alemán, el polaco, el inglés, el francés, el italiano, y el rumano) de vocablos de semántica completamente inconexa, y de diferentes categorías gramaticales (506). El narrador recoge estos vocablos que le produjeron la misma impresión que aquellos recogidos de boca de las personas francoparlantes. Por alguna razón misteriosa, no toda lengua ayuda: el narrador admite que el turco, por ejemplo, le fue inútil (Está sobreentendido que el narrador no maneja las lenguas de la lista, salvo el francés).

Acerquémonos nuevamente a Kristeva y su definición del *chora*. Ya que este receptáculo platónico, potencialmente significador, administra la carga instintual en el cuerpo y su psiquis, y determina en consecuencia las relaciones que se dan entre las diferentes zonas del cuerpo, y las que se dan entre él y los objetos y los sujetos externos al

mismo, vemos que en la lista políglota de CV se revelará una intención de aprehensión *universal* de los objetos del mundo a través de sus nombres, pero fuera del sentido significacional simbólico. Su empresa poética se encuentra ya está trazada. Si la persona poética vallejana confía en un código secreto en palabras escuchadas al azar, veamos más detenidamente como éste (el azar) es tratado en un par de textos.

Xavier Abril, en su estudio comparativo entre Stephane Mallarmé y CV, se centra sobre el principio del azar que parece seducir a CV en el acto de tirar los dados (Acto desarrollado en “*Un coup de dès*” del francés, y “Los dados eternos” del peruano, en LHN, con la influencia del primero sobre el segundo). También Abril nos habla de la muy probable influencia de *Así habló Zaratustra* del filósofo alemán, Frederich Nietzsche, obra que CV pudo leer en una traducción hecha por la editorial Sempere. (Abril, 68) Abril extrapola versos de “Los dados eternos” comparando con un pasaje que el propio estudioso cita de la versión de Sempere:

Si alguna vez llegó hacia mí un soplo del soplo creador y de esa necesidad divina que obliga aún a los azares a bailar las danzas de las estrellas.

Si alguna vez jugué a los dados con dioses, en la mesa divina de la tierra, haciendo que la tierra temblase y se rompiese, despidiendo ríos de llamas -- porque la tierra es mesa divina, que tiembla con nuevas palabras creadoras y con un ruido de dados divinos-- ¿cómo no estaría yo anhelante de la eternidad? (Nota 7, p. 79, de Abril: *Así hablaba Zaratustra*, en *Los siete sellos*, III, pág. 187. Traducción de Pedro González Blanco. F. Sempere y Cia., Editores Valencia, s.a.) (Abril, 68,9)

He aquí el poema de CV que Abril extrapola:

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;  
me pesa haber tomádote tu pan;  
pero este pobre barro pensativo  
no es costra fermentada en tu costado:  
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,  
hoy supieras ser Dios;  
pero tú, que estuviste siempre bien,  
no sientes nada de tu creación.

Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,  
como en un condenado,

Dios mío prenderás todas tus velas,  
y jugaremos con el viejo dado...

Talvez ¡oh, jugador! Al dar la suerte  
del universo todo,

surgirán las ojeras de la Muerte,  
como dos ases fúnebres de todo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,

ya no podrás jugar, porque la Tierra  
 es un dado roído y ya redondo  
 a fuerza de rodar a la aventura,  
 que no puede parar sino en un hueco,  
 en el hueco de inmensa sepultura. (“Los dados eternos”, LHN)

Abril cita también un extracto del cuento de CV, “Cera”. Citaré por mi parte sólo un pasaje:

Es indudable que los dados deben estar hechos de cierta materia, bajo este peso, con aquel aristaje, exagonados sobre tal o cual impalpable declive para ser despedidos por la yema de los dedos; y luego estar pulidos con esa otra depresión o casi inmaterial aspereza entre marca y marca de los puntos o entre un ángulo poliédrico y el exergo en blanco de una de las cuatro caras correspondientes. Hay, pues, que suscitar la aptitud de la materia aleatoria para hacer posible su obediencia y docilidad a las vibraciones humanas, en este punto siempre improvisadas, y triunfadoras por eso, de la mano, que piensa y calcula aún en lo más oscuro y ciego de los avatares (“Cera”, de CV. Cita de Abril, 72)

Confianza en la materia del dado, y en “las vibraciones humanas” que pueden más que “la mano que piensa y calcula”. La poética vallejiana sobre la materialidad de la lengua y su poder significador no podía estar más cerca de la propuesta semiótica de Kristeva, donde elementos dispersos se unen en un acto significacional al margen de los dictámenes racionales simbólicos.

En el resto de su proyecto poemático, CV interpela a los objetos para que le revelen alguna verdad oculta (a la manera de los simbolistas), pero al mismo tiempo que los interpela, los rodea de un contexto lingüístico que enrarece su semántica. “La poesía de Vallejo no es fundamentalmente telúrica; ni es egocéntrica, porque el mundo de los objetos irrumpe como entidad más real que la del yo protagónico” (Abril, 161). CV apela así a un lexema de una referencialidad clara, a un lexema desarticulado a través del texto poético, que desdeña la transparencia significacional tradicional. Ello no hace más que corroborar la confianza que tenía CV en el sentido oculto de una palabra, sentido que iba más allá de la que podía proveer la sintaxis convencional. Su aventura poética consistirá ante todo en la búsqueda de ese sentido. Juan Fló descubre unos autógrafos de PH donde CV elabora versos de acuerdo a palabras sueltas escritas desde un comienzo en el margen derecho de la hoja (es decir, precediendo a los versos). El procedimiento va más allá de la técnica algo común de las tachaduras. El verso habrá de ajustarse al lexema propuesto en el margen derecho, y lo mismo se hará en todos los versos subsiguientes. La concepción de los versos no será por ende, intraversal y secuencial (como es de esperarse) sino se dará de acuerdo con lo que la palabra escrita inspire.<sup>20</sup>

La relevancia de los lexemas aparece también en otras vertientes, como en el uso de coloquialismos alejados de la estética modernista en LHN. Buxó encuentra una simbiosis de dos expresiones idiomáticas muy comunes: “llorando a mares” y “corriendo a mil por hora” en este verso de “Yeso” (LHN): “aquí se está llorando a mil pupilas” (Buxó, Jose Pascual. “Uso y sentido de las locuciones”, *Aproximaciones... t I*, 383). En ese mismo poema, el coloquialísimo “kerosene”, está insertado en un verso de registro

---

<sup>20</sup> Fló, Introducción. Sugiero ver las ilustraciones 1 y 2 (84,5)





amoroso harto patético: “Aquí ya todo está vestido / de dolor riguroso; y arde apenas, / como un mal **kerosene**, esta pasión (“Yeso, de LHN) (Cita de Buxó, *Opus cit.*, 383) (Las negritas son mías). Abril encuentra una manera más mórbida de poner de relieve los lexemas, esta vez como cifras de la enfermedad secreta de CV, que el estudioso peruano cree ser la sífilis. Para justificar la versión de la sífilis (antes que de la tuberculosis como causa de la muerte de CV), Abril cuenta principalmente con lo reservado del diagnóstico de su enfermedad y con los varios abortos de Georgette de Vallejo (Abril, 147, 8). También extrapola algunos versos de PH, escritos en los dos últimos años de vida del poeta, que aluden tanto a la enfermedad (sin nombrarla) como a su tratamiento:

- 1) “...mi ciclo microbiano” (“Fue domingo en las claras orejas de mi burro”PH)
- 2) “imbuidos / del metal que se acaba, del metaloide pálido y pequeño” (“Los mineros salieron de la mina”, PH)
- 3) “...rematando en horrendos metaloides” (“Oh botella sin vino, ¡Oh, vino!...”, PH)
- 4) “Tal me refiero a un hombre, a su placa positiva” (“Piensan los asnos viejos”, PH)
- 5) “alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio” (“El alma que sufrió de ser su cuerpo”, PH)
- 6) “mi bacilo feliz y doctoral” (“Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo”, PH)
- 7) una aguja prendida en el gran átomo...” (PH, 90)

8) “Y bien? Te sana el metaloide pálido?”

los metaloides incendiarios, cívicos,

inclinados al río atroz del polvo?” (“Y bien, ¿te sana el metaloide pálido...”, PH)

9) “Señor esclavo, y bien?”

Los metaloides obran en tu angustia”? (“Y bien, ¿te sana el metaloide pálido...”, PH)<sup>21</sup>

CV habla así de bacterias y microbios, y menciona “placas positivas”. Según Abril, “placas” puede aludir al segundo grado de la enfermedad, a sus síntomas externos, y “positivas” a la reacción de Wasserman a la sífilis (Abril, 148). Con “metaloide pálido”, CV podría hacer referencia al mercurio con “metaloide” (aunque éste es un metal, antes que un metaloide), y “pálido” al agente de la sífilis, el espiroqueta pálido (Abril, 148,9)

La solemnidad, registro paradigmático de la poética de la muerte, se anula con la parodia y la increpación del poeta, casi (auto) degradante, de su condición de enfermo.

Baste este pasaje de “A lo mejor soy otro”, de PH:

Y de ahí este tubérculo satánico,

Esta muela moral de plesiosaurio

Y estas sospechas póstumas,

Este índice, esta cama, estos boletos (Cita de Abril, 150)

---

<sup>21</sup> Los versos son citados por Abril (150). Hay dos versos que el crítico omitió, y que creo corroboran su propuesta: “Sonidos de años en el rumor de aguja en mi brazo” (“Fue domingo..., PH), y “la potestad, los primeros, los arcángeles, la aguja” (“La paz, la abispa, el taco, las vertientes”, PH)

CV renuncia así al registro solemne de un discurso convencional frente a la muerte, y a la manera de la sátira barroca, realza desvergonzadamente el estado lamentable de un cuerpo enfermo. El registro irreverente anula el registro más grave de un discurso convencional, como parte de su programática poética.

## Capítulo 2.2. El cuerpo materno vs. La ley del padre: en pugna por el niño poeta.

¿Qué conlleva el rastrear en un texto la abundancia de alusiones fisiológicas, y más cuando este texto, como ha sido desarrollado en el capítulo 1, se sostiene por el motor de significación del cuerpo materno?

La dinámica que conforman el cuerpo materno y su fisicidad, en oposición a otra entidad, simbólica, comúnmente denominada “la ley del padre”<sup>22</sup>, ya ha sido tratada por filósofos, lingüistas y psicoanalistas freudianos y postfreudianos. Empezando con los estudios psicoanalíticos de los cincuenta, que tienen como punta de lanza a Melanie Klein, y siguiendo con aquellas otras pensadoras en las décadas sucesivas, como Luce Irigaray, Judith Butler o Jessica Benjamin, las teorías revisionistas han suprimido o atenuado el efecto dramático que tenía el triángulo propuesto por Sigmund Freud: el del padre, la madre y el niño

Melanie Klein, en efecto, es la psicoanalista que ha atenuado en mayor grado una de las puntas del trinomio: la del padre. La evolución psíquica del niño tendrá para ella dos fases cuya etiquetación y definición se basa exclusivamente en la relación entre éste y su madre; me refiero a las fases paranoica y depresiva, que pueden traducirse en el paso del mundo meramente objetual (fase paranoica) a aquel de la percepción cabal del niño que tenga del padre o de la madre (fase depresiva). Klein no deja de lado las otras dos fases propuestas por Freud, la pre-edípica y la edípica, sino más bien las incorpora a las dos fases propuestas por ella, reinterpretándolas. Al reconsiderar las fases freudianas,

---

<sup>22</sup> Freud, Sigmund. “Totem and Taboo”. The Complete Psychological Works. London: The Hogarth Press, 1968. Translated from German by Alix Stachey.

Klein elimina el escenario fronterizo del complejo de Edipo, es decir, elimina la narración en la que el padre tiene una preeminencia marcada sobre la conformación del ego (y del superego) tanto del niño varón como de la niña.

El complejo de Edipo tiene una narrativa rival en el debate extendido de la cultura en los años sesenta: el mito de Narciso. Muchos psicoanalistas de la época se van a volcar a dicho encuadre mitológico para llegar a un diagnóstico más adecuado de la conformación familiar contemporánea. Ciertos teóricos, fieles a la versión masculinista freudiana, ven en la aparente preponderancia de la cultura de los sesenta una insana propensión al narcisismo, a la falta de una responsabilidad hacia los demás, ocasionada, según ellos, por el declive de las normas éticas que propugna la aventura edípica. (Benjamin, "The Oedipal Riddle").

Si uno sigue a rajatablas las coordenadas éticas que tienen como génesis la formación del superego en la fase edípica, uno no puede más que avalar la censura que dan ciertos psicoanalistas y sociólogos al "mal" narcisista. "Mal" que dicho sea de paso, siempre ha estado vinculado a la etapa pre-edípica, oscura y "femenina". La simbiosis narcisística entre la madre y el niño no ha podido salir con buen pie dentro de las coordenadas éticas del complejo de Edipo. Para alcanzar una estatura ética cabal, y asumir una responsabilidad para la comunidad, nos dicen los seguidores de Freud, uno tenía que librarse de la etapa pre-edípica. El individuo tenía que despertar de la ensoñación narcisística para arribar a su verdadera individualidad.

Lo que muchas psicoanalistas feministas han venido cuestionando es la legitimidad

---

de la ética propuesta por la hegemonía del falo. Han apuntado desde hace tiempo a la ideología marcadamente individualista (masculinista) que subyace a la propuesta de una ética post-edípica. Lo que sugieren Klein, Kristeva, Irigaray, Benjamin, Butler et al., es la posibilidad de una ética que ayude a superar el callejón sin salida que significa para el individuo, el complejo de Edipo, y sobre todo para el sujeto femenino. Para ello es esencial la reivindicación de la madre en el desarrollo psíquico del niño o la niña. Se propugna así la ética de la solidaridad, de la interiorización y de una sensibilidad, forjada así en la fase “oscura” de la simbiosis madre-niño, como correlato o complemento de aquella otra individualista que ha forjado la ideología de las sociedades patriarcales que conocemos.

Términos como “madre”, “niño”, “ley del padre”, tendrán una importancia capital, como luego veremos, para la formación de una poética vallejana. El lenguaje, por supuesto, es otro de los elementos fundamentales para el propósito de esa delineación. Klein hace un paralelo entre por un lado la fase paranoica con los estadios pre-lingüísticos del niño, y de otro, asocia la fase depresiva con la adquisición cabal del lenguaje articulado. La visión kleiniana encuentra un extraordinario correlato con la relación y el contraste que marca la retórica trilciana entre una serie de expresiones pre-lingüísticas y el lenguaje articulado. En la mimesis trilciana, estos estados sucesivos (aunque no perfectamente demarcados en una cronología radical, puesto que dichos estados pueden superponerse, al igual que sucede con los kleinianos) se manifestarán en la retórica poemática como una serie de interrelaciones contradictorias o, a veces, incongruentes, que sólo cobrarán inteligibilidad en el plano racional del lenguaje, pero corrompiéndolo a su vez.

Así como las fases kleinianas (y para el caso las pre y post-edípicas) se pueden considerar ante todo, capas (antes que fases) que se superponen la una sobre la otra (y en la cual la capa sustrato, sea la paranoica o la pre-edípica, se asoma muy débilmente *por debajo de* la privilegiada, la depresiva o la post-edípica), de igual manera las relaciones antitéticas trilcianas se resolverán, y dejarán su impronta en los intersticios de la capa lingüística de interacción social convencional, en la realidad (social y expresa) del texto escrito. En T el lenguaje convencional, tanto el coloquial como el tradicionalmente “literario”, se encuentra constantemente subvertido por las onomatopeyas, los lexemas y los sintagmas violentados, los deícticos, los versos quebrados, las metáforas abruptas, los neologismos, la irreverencia fonemática, y sobre todo, por la resistencia a la referencialidad convencional. Los estadios pre-lingüísticos no sólo subvierten aquel del lenguaje articulado, sino que esa misma subversión define a la máscara poética vallejiana con la misma resolución con que el “ego” kleiniano se define a sí en relación a su concepción del mundo y de los padres; y en éste último punto CV y Klein coinciden en la extraordinaria relevancia del cuerpo de la madre para la formación de una persona poética, de un lado, y de un ego, de otro. No deja de asombrar que un poeta de la década del veinte haya tenido una intuición clarísima, al menos con respecto a la delineación de su propia *persona*, de lo que en términos científicos y empíricos desarrollaría una psicoanalista de la década del cincuenta. No tenemos aquí a un Vallejo “kleiniano” sino más bien, dejando de lado una historia de influencias, una Klein “vallejiana” (O un Vallejo kleiniano, a la manera de un cuento de Borges ).

Acerquémonos más a la persona poética vallejiana. Todo individuo que dice, se expresa a sí mismo. Su expresión se da no sólo en lo efectivamente articulado, sino

también en sus omisiones, teniendo siempre en cuenta para ello el contexto cultural y psíquico que le corresponde. En el caso de una persona que escribe, su decir es también un hacerse. El autor se encuentra detrás, aunque no necesariamente escondido, de su texto escrito. Los receptores podemos intuir así al escribiente, al enunciador del discurso escrito. Tendremos que dejar de lado, al menos provisionalmente, al ser humano detrás de la máscara poética. Esa máscara es la que por el momento nos interesa, la máscara de CV. Habría que preguntarse entonces, ¿quién o qué es CV cuando escribe? Qué identidad (o identidades) asume cuando *dice*?

En el habla vallejana, muchas veces, tanto en T como en LHN, el poeta asume la voz de un niño, retrotraído al tiempo del presente verbal, o encuadrado en un pretérito no exento de nostalgia. Muchas veces (que es cuando el poema o el pasaje cobran un registro más afectivo) la presencia del niño sólo se registra en la mimesis que hace el poeta de su discurso, y una buena parte de él, apelativo hacia la madre. El niño, así, es una presencia *oral*, una mimesis oral más que un referente expreso. El niño deja rastros en las onomatopeyas, en los deícticos, en los lexemas o sintagmas violentamente desarticulados. El niño impregna todo el texto triliano, el niño impregna todo el cuerpo de la madre.

Hay una línea escrita muchos años después de T y LHN, que es una explicitación bastante suscita de lo hasta aquí dicho. Me refiero a “Un hombre está mirando a esta mujer”, de PH : “Y este hombre// ¿no tuvo a un niño por creciente padre? //¿ **Y esta mujer, a un niño por constructor de su evidente sexo?**” (Las negritas son mías)

Si un poeta no es más que su discurso poemático, y ese discurso poemático se nutre del poder significacional del cuerpo materno, como hemos visto en el capítulo 1, y ese discurso a su vez hace al cuerpo que lo nutre, entonces la ecuación poeta = discurso,

se extenderá a un tercer elemento de identidad: el cuerpo materno. Los tres elementos: máscara poética, habla y cuerpo materno, interactuarán para conformar un todo en la retórica vallejana. Los vasos comunicantes intrapoemáticos se hacen consistentes en el campo interpretativo: la máscara poética *es* su discurso, el discurso *es* el cuerpo materno, y el cuerpo *es* la máscara poética.

Hay una línea de PP que condensa esta identificación íntima entre estas tres instancias: “Mi propia sangre me salpica en líneas femeninas”. (“Cesa el anhelo...”, PP) La asociación entre la máscara poética y “lo femenino” es obvia. Las “líneas”, de otro lado, pueden aludir a las líneas del texto escrito, ergo, al discurso, la tercera instancia identitaria.

Extendámonos en la perspectiva psicoanalista postfreudiana para establecer ciertos parámetros teóricos que nos pueden ser útiles con el fin de comprender lo relevante del trinomio antedicho para una mejor definición de lo seminal de la poética vallejana. Empecemos con Luce Irigaray, en “The blind spot of an old dream of symmetry” (Irigaray, 11-129). En este artículo la autora francesa examina el complejo de Edipo freudiano, sus coordenadas patriarcales, y sus consecuencias terribles para la formación del ego femenino. El niño (en género neutro), según ella, renuncia al cuerpo materno en dos ocasiones. En una, en el momento del parto; y en la otra, en el momento del destete. A partir de entonces, el niño procurará regresar a su origen, al útero, a la parte distintiva del cuerpo materno.

Hay dos procedimientos compensatorios con los cuales el niño puede contar. Mediante el primero, el niño puede expulsar las heces, haciendo la mimesis de un parto (e identificándose así con la madre). Sin embargo este acto le es insuficiente: las heces se

separan de su cuerpo apenas se han “producido”. La existencia de las mismas implica una re-presentación de su propia expulsión del cuerpo materno, su origen. Además su producto (o su regalo, como lo denomina Freud) es eliminado por los adultos por cuestiones de higiene (Irigaray, 41). El segundo procedimiento compensatorio que tiene un niño varón para retornar al cuerpo materno, es el pene, ya que dentro de las coordenadas patriarcales, su pene equivale al significador por excelencia, el *falo*. Con él el niño varón puede ingresar al vientre materno; aunque dicha potestad es relativa, pues la ley del padre prohíbe el incesto y ese deseo se verá pospuesto de modo indefinido. La situación de la niña es más dramática, ella no tiene pene, no puede regresar al cuerpo materno.<sup>23</sup> Ella se frustra, y reniega de su deseo en su impotencia, pero no sin que ello implique la (auto) degradación de su propio cuerpo y el resentimiento que le ha de inspirar el cuerpo materno, pues éste es recordatorio de su naturaleza castrada. Irigaray reinterpreta así la aseveración de Freud, quien afirma que muchas de sus pacientes femeninas han experimentado en algún momento el odio a su madre. Ese “enajenarse” de una relación positiva, activa, entre madre e hija, priva a esta última de conformarse a sí misma en una “presencia”, en el sentido freudiano y lacaniano. Su constante evitar (y odiar) su propio origen, es aval de una perpetua ausencia, de un vacío identitario. El niño varón reafirma una relación positiva entre él y la madre, en el perpetuo deseo (perpetuamente insatisfecho por la proscripción paterna, por la ley) de regresar a su vientre. Cuenta para ello con el poder de significación que le otorga el pene / falo. La niña

---

<sup>23</sup> Cabe aclarar que Irigaray sigue los esquemas del complejo de Edipo *positivo*, es decir aquel en que el niño o la niña se identifican con el progenitor de su mismo sexo y canalizan sus deseos hacia el del sexo opuesto. Este esquema también me ayuda para explicar la resolución poemática que da CV a su Edipo, y para ello presupongo su tendencia heterosexual, al menos el de la máscara poética.

en cambio, se halla expulsada en los márgenes del lenguaje, desprovista de capacidad de significar y de significarse (su cuerpo no lleva la señal del falo, el significador por excelencia). La niña es la perpetua negación de una relación, es el constante evitar regresar al lugar que por excelencia constata su propia incapacidad para significar. Ella es el reverso del deseo masculino, la impotente, la carente de poder significador, el reverso de la moneda de una identidad sexual masculina (o masculinista), la imposibilitada para el regreso. Sólo ella podría cobrar *presencia* (como en el sello estampado en la cera, a la manera de la imagen platónica) si uno “significa”, si uno lleva la marca del sello, del falo. (Irigaray, 41, 42)

Decir lo que un poeta *no* escribió es muchas veces insulso. Todo creador, no importa qué omnívoro en sus temas (CV no lo era), siempre omite un asunto, siempre deja de lado un estilo. Es inevitable (y es una verdad de perogrullo) a la condición escritural. Sin embargo, teniendo en cuenta el tratamiento que CV ha dado al cuerpo materno, y recordando la capacidad de significación que le ha otorgado a éste en toda su poética, conviene enfatizar lo que el poeta peruano *no* hizo, en efecto. CV *no* se suscribió a la libido masculina convencional, evitando recrearse en el cuerpo femenino como fuente de placer. En sus versos donde la mujer es tomada como amante, sus metáforas no corresponden en absoluto a una prescriptiva convencional del deseo. Por ejemplo, en relación a la vulva:

Vusco volvvver de golpe el golpe.

Sus dos hojas anchas, su válvula

(...)

se arrequintan pelo por pelo

soberanos belfos, dos tomos de la Obra (T. IX)

No sólo tenemos aquí un símil de la vagina dentada, sino que la amante se animaliza de manera grotesca por los “soberanos belfos”. También el poeta nos presenta una alusión incómoda a la prescriptiva tradicional del deseo, de la menstruación: “El sexo sangre de la amada que se queja / dulzorada” ( T. XXX)

En otro poema, el poeta encuentra a su joven prima, y al tomarle del talle “mis manos han entrado en su edad / como en par de mal rebocados sepulcros”. (T. XI)

El cuerpo femenino también es el espacio de un discurso abstracto, nada sensual: “Por allí avanza cóncava mujer, // cantidad incolora” ( T. XVI)

CV, al renunciar a las imágenes sensuales convencionales propias de la libido masculina de muchos escritores de la época (CV también excluye a la *femme terrible*, ya que dicha “femme” que no es más que uno de los tantos subproductos de esa libido), renuncia literariamente a un espacio idóneo de pene-tración. La cópula retratada en T. IX es violenta, y la mujer representada no contiene los rasgos sutilmente domeñados por el monitoreo masculino, de una *dominatrix*. CV renuncia así a su derecho al origen. Hacerlo equivaldría a asumir las directivas de la ley del padre, la ley de la significación, que si bien le prohíbe efectivamente penetrar a la madre, es la que procesa la ecuación *pene = falo* y otorga al niño varón el subterfugio harto privilegiado de la (auto) designación simbólica. El niño varón no puede penetrar a la madre, pero posee el falo, posee el lenguaje.

La identidad de CV se hace así harto peculiar. Dentro de los esquemas propuestos por Luce Irigaray, el poeta se colocaría dentro de la perspectiva más bien de *la niña*, que no del niño varón que tiene la potestad de su pene/falo. La renuncia a la prerrogativa del

pene/ falo, implica renunciar al lenguaje convencional que todo lo nombra y que evita la antítesis y las incongruencias asociativas. CV se retrotrae del lenguaje, asume la posición ausente, en negativo, de la niña. La niña no puede articular porque le falta el poder significador del falo. CV, revestido así de una perentoria (pero dramática) feminidad, procurará atacar esa ley que lo sumerge en el limbo, en el No-Ser.

CV va más allá del rechazo a su derecho al origen. Va más allá de la renuncia a la que está destinada toda niña; él también renuncia al paliativo, según los esquemas freudianos, del parto. De crear un bebé-falo. Los poemas en que reniega de la reproducción son varios, y ya tratados en este trabajo anteriormente, en el capítulo 1. CV no sólo renuncia a “reproducir” mediante la cópula un texto, sino que parte de su renuncia consiste en no engendrar un bebé, un falo sustituto. No sólo no se arroga para sí los derechos del niño a un pene/falo significador, sino que renuncia de igual manera al derecho remanente para las niñas de engendrar un bebé. Las funciones del parto o la reproducción no tienen en CV el mismo rango de la madre, quien, *una vez que haya parido*, cobija y alimenta a la criatura que ya está. CV aboga por la consecuencia (la madre cobijadora y proveedora del alimento) pero no por la causa (la hembra que reproduce). Su retórica tendrá que congeniar con esta contradicción intrínseca. Y veremos más adelante, cuando determine las coordenadas sistémicas de su tratamiento del lenguaje, los alcances de esta aberración lógica secuencial en su poética.

El impulso transgenérico vallejiano implicará también una añoranza por ese estadio de simbiosis narcisista con la madre. Ya Kaja Silverman afirma que el niño varón tiene que pasar por una doble renuncia en la fase edípica, pues no sólo renuncia a su madre como objeto de deseo, sino que también renuncia a su identificación genérica con

la misma, a través de la estrecha simbiosis que los unía en la fase pre-edípica. Tiene que renunciar a esa feminidad interiorizada para alcanzar la individualidad requerida por la máxima fálica (Silverman, 354). Jessica Benjamin asevera que esa añoranza acompañará siempre al varón (ya sea negándola tajantemente, o reconociéndola penosamente) durante toda su vida. (Benjamin, “The Oedipus Riddle”) CV no escapa a ese sino masculino, y en toda su poética manifiesta ese deseo por el regreso a la madre. Baste como ejemplo de esa añoranza por la simbiosis madre-niño, estos versos de T. XVIII:

algo de madres que ya muertas  
 llevan por bromurados declives  
 a un niño de la mano cada una. (T. XVIII)

Para Jean Franco, el cuerpo de la madre está vinculado con la casa / hogar (Franco 2: 586) y por lo tanto CV describe ese hogar y esa infancia como una Edad de Oro perdida. Franco menciona los poemas T LII, T XXII y TXVIII (587), de los cuales transcribiré sólo los pasajes más significativos:

Y nos levantaremos cuando se nos dé  
 la gana, aunque mamá, toda claror  
 nos despierte con cantora  
 y linda cólera materna. (T. LII)

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos  
 Pura yema infantil innumerable, madre.

(...)

En la sala de arriba nos repartías  
 de mañana, de tarde, de dual estiba,

aquellas ricas hostias de tiempo, para

que ahora nos sobrasen

cáscaras de relojes en flexión de las 24

en punto parados (T. XXIII)

He almorzado solo ahora, y no he tenido

madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,

ni padre que, en el facundo ofertorio

de los choclos, pregunte para su tardanza

de imagen, por los broches mayores del sonido. (T. XXVIII)

En otro poema en particular, en T XXV, el poeta manifiesta también lo arduo de ese rememoración de la infancia, y hará mimesis del movimiento oscilante que ningún varón de acusada sensibilidad puede escapar, la oscilación entre los polos de la feminidad perdida, y la masculinidad individualista alcanzada. De este modo CV trata de manera harto particular uno de los tópicos más manidos y convencionalmente masculinos de la literatura, el tópico del viaje.

Veamos como el poeta trata, aunque de manera algo escamoteada, el tema del viaje ultramarino. Citaré por completo T XXV:

Alfan alfiles a adherirse,

A las junturas, al fondo, a los testuces,

Al sobrelecho de los numeradores a pie.

Alfiles y cadillos de lupinas parvas.

Al rebufar el socaire de cada caravela

Deshilada sin americanizar,  
Ceden las estevas en espasmo de infortunio,  
Con pulso párvulo mal habituado  
A sonarse en el dorso de la muñeca.  
Y la más aguda triplisonancia  
Se tonsura y apeálase, y largamente  
Se ennazala hacia carámbanos  
De lástima infinita.

Soberbios lomos resoplan  
Al portar, pendientes de mustios petrales,  
Las escarapelas con sus siete colores  
Bajo cero, desde las islas guaneras  
Hasta las islas guaneras.  
Tal los escarzos a la intemperie de pobre  
Fe.

Tal el tiempo de las rondas. Tal el del rodeo  
para los planos futuros,  
cuando innánima grifalda relata sólo  
fallidas callandas cruzadas.

Vienen entonces alfiles a adherirse  
Hasta en las puertas falsas y en los borradores.(T XXV)

En la edición de los poemas de CV, Julio Ortega expone las diferentes interpretaciones que ha provocado uno de los poemas de más difícil interpretación de la colección. Entre las más interesantes se encuentra la de Neale-Silva, quien centra el poema en los trabajadores de las islas guaneras de la costa norte, a quien seguramente CV tuvo la oportunidad de tratar en los puertos y quién sabe hasta en la cárcel. Muchos de ellos eran campesinos de origen humilde. Neale-Silva traza así un paralelo entre los trabajos forzados de la sierra (con las varias alusiones en el poema al mundo agrario) y el trabajo no menos ingrato de la extracción del guano en las islas. La imagen de las carabelas “deshiladas sin americanizar” es una metáfora irónica de las endeble barcazas que trasladaban a los trabajadores, de la costa a las islas, y viceversa. El estudioso procura cerrar los planos semánticos; sugiere por ejemplo que “alfil”, no se refiere a la pieza del ajedrez, sino a los términos “alfileres” o “alfilerillos”, que aluden a su vez a un tipo de maleza. La semántica del agro se refuerza con esta opción interpretativa. Espejo Asturrizaga se pliega a la frustración generalizada de la crítica por no poder encontrarle un sentido referencial al poema; Saúl Yurkievich encuentra en los versos un sentido intrínseco, mas resta importancia a su legitimidad referencial (Vallejo 1:138-141)

Los intentos por parte de los estudiosos, de darle un sentido referencial al poema son válidos, tanto para éste como para casi todos los del libro. Pero si enmarcamos este texto dentro de las coordenadas psicoanalíticas propuestas por Jessica Benjamin, podemos encontrar un sentido intrínseco al poema que lo invita a comulgar con otros poemas de la colección trileana, y de toda su poética en general. La alusión a un viaje marítimo aparece sólo una vez: “caravelas deshiladas sin americanizar”, pero es suficiente para situar las imágenes por venir dentro del contexto (y en contraste) del mar y de una

travesía frustrada o esperpéntica. La expresión, “desde las islas guaneras // hasta las islas guaneras” refuerza el campo semántico marítimo, pero también la idea de un viaje truncado o ridículamente limitado. Si un viaje implica movimiento, también habría que fijarse en las imágenes alusivas a las bestias de carga: “ceden las estevas en espasmos de infortunio”, “Soberbios lomos resoplan”, “mustios petrales”. Estos animales desplazan el arado pero con la dificultad consabida por el esfuerzo. Las “caravelas” y el animal en movimiento conforman un registro poético de desplazamiento más bien patético. El viaje al que debía aspirar el poeta varón es sistemáticamente frustrado o caricaturizado. La parodia lo coloca en un lado, si no decididamente femenino, al menos de hecho en uno diferente de la óptica poética desiderativa convencional masculina. El poema se hace representativo por el solo hecho de haberse redactado; CV no se limitó meramente a ignorar la poética del viaje, sino que la trató para invalidarla en una ironía tremendamente corrosiva. La alusión a la infancia se hace también presente en este poema como en otros del libro:

ceden las estevas con espasmo de infortunio,  
 con pulso **párvulo** mal habituado  
 a sonarse en el dorso de la muñeca. (T. XXV) (Las negritas son mías)

La remisión a la infancia se asocia a la escenografía psicoanalítica que da inicio al abandono del mundo intersubjetivo de la intimidad femenino-materna, en la etapa edípica. Sin embargo, en los versos que siguen, el poema propone una contrapartida al viaje exterior frustrado, y es el de la vivencia religiosa. Veamos del mismo T. XXV:

Y la más aguda tiplisonancia  
 se tonsura y apeálase, y largamente

se ennazala hacia carámbanos  
de lástima infinita. (T. XXV)

Una vez que alguien se suena en el dorso de la muñeca, tal como se ve en los versos inmediatamente anteriores, se da una tiplisonancia (del acto de sonarse las narices) y ese “alguien” se “tonsura” (aviso de una religiosidad incipiente) y “apeálase”. Este último término podría venir del verbo “apearse”, es decir, “desmontar”. El enclítico de objeto directo, no permitido por las leyes de la correcta gramática en este intransitivo, puede aludir a la bestia que está siendo montada. Acto seguido la persona se “ennazala”. Este término no registrado en el diccionario, puede referir al término “nazareno”, al mismo tiempo que puede aludir al término “nasal” en su conformación fonética. El primero podría reforzar el campo semántico religioso, y el segundo calzaría semánticamente con el “sonarse” y con la expresión “carámbanos” del mismo verso. La persona se ennazala “largamente” en un objeto (el carámbano) que se asemeja, por su forma, a un moco que se resbala de la fosa nasal. Todo ello produce al poeta (en registro irónico) una “lástima infinita”.

La pausa del movimiento que señala el sonarse y el apearse de la bestia, podría invitar a una reflexión en el camino, pero el registro mordaz del poema parecería señalar que esa pausa, o esa reflexión, también es inútil. En este punto CV ejemplificaría la envidia kleiniana de no poder plegarse de manera absoluta a la condición identitaria perdida para siempre en la aventura edípica. El poeta reniega del viaje, tanto como desdeña la pausa del mismo. Su poética mimetizaría así ese movimiento oscilatorio de añoranza y de envidia simultáneos que parecería caracterizar a la psique masculina.

Es importante perfilar ahora la imagen del padre que tenía CV en sus poemas, para

una mejor delineación de su propia identidad poemática masculina. Si tenemos en cuenta la asociación entre el padre y el falo, de un lado, con el espacio único de articulación, de otro, no podemos menos que sorprendernos (o a lo mejor, no) de cómo CV nos presenta la figura del padre, o de Dios (padre) de algunos poemas de T y de LHN., e incluso en su correspondencia.

En sus cartas dirigidas a sus hermanos, CV siempre demostró un gran afecto a su “padrecito”. La dedicatoria de LHN estaría dirigida hacia él justamente. De la edición de Espejo tenemos: “Padre: todo empolvado el corazón por el polvo de la vida, llevo a tus manos mi primer libro de versos; léelo, como leías tus papeles viejos en los lejanos años en que ejerciste la gobernación de tu pueblo...” (Espejo, 79) Es llamativo este gesto de entrega que se asemeja al de una madre que “cede” a su primer hijo a su padre.

En ese mismo libro, en el poema, “Enereida” (LHN), CV se explaya en el esbozo del retrato de su padre. En una estrofa del poema:

Día eterno es éste, día ingenuo, infante,  
 coral, oracional;  
 se corona el tiempo de palomas,  
 y el futuro se puebla  
 de caravanas de inmortales rosas.  
 Padre, aún sigue todo despertando;  
 es enero que canta, es tu amor  
 Que resonando va en la Eternidad.  
 Aún reirás de tus pequeñuelos,  
 y habrá bulla triunfal en los Vacíos. (“Enereida”, LHN) (Citado por Franco 1)

59)

Franco ha hecho notar que padres e hijos se mantienen por siempre separados, no reunidos en una sola identidad trinitaria como la cristiana (Franco 1: 62). El día se mantiene “eterno”, “infante”, todo “sigue despertando”, y el padre reirá de sus “pequeñuelos”. El poeta renuncia a plantear todo desafío edípico. Su padre es descrito líneas arriba, en el mismo poema, como que “está desconocido, frágil, // mi padre es una víspera”. Una víspera, no la resolución contractual de una ley amenazante. Recordemos que el padre fue “el primer pequeño” que tuvo su madre (T. LXV). Muchos años después, CV nos ofrecerá en “Los mineros salieron de la mina” de PH, este verso: “y a sus tácitos padres infantiles!” CV “aniñaba” a su padre como alegoría de su debilidad. Tal vez valga recordar aquí con Jean Franco, que CV, siendo el último de once hermanos, tuvo siempre el recuerdo de un padre mayor. En la primera estrofa de este mismo poema:

Mi padre apenas,  
 en la mañana pajarita, pone  
 sus setenta y ocho años, sus setenta y ocho  
 ramos de invierno a solear.(“Eneida”, LHN) (Citado por Franco 1: 59)

Franco también presta atención a T XX, que pasaré a citar aquí:

Al ras de la batiente nata  
 de piedra ideal. Pues apenas  
 acerco el 1 al 1 para no caer.

Ese hombre mostachoso. Sol,  
 herrada su única rueda, quinta, y perfecta,

y desde ella para arriba.

Bulla de botones de bragueta,

libres,

bullas que reprende A vertical subordinada.

El desagüe jurídico. La chirota grata.

Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro.

Y he aquí se me cae la baba, soy

una bella persona, cuando

el hombre guillermosecundario

puja y suda felicidad

a chorros, al dar lustre al calzado

de su pequeña de tres años.

Engállase el barbado y frota un lado.

La niña en tanto pónese el índice

en la lengua que empieza a deletrear

los enredos de los enredos,

y unta el otro zapato, a escondidas,

con un poquito de saliba y tierra,

pero un poquito,

no má-

s. (T XX)

Cito directamente a Franco: “En el número XX, se representa la ilusión del yo al sentirse el centro del universo, como un “hombre mostachoso”, un “sol, herrada su única rueda, quinta y perfecta” (Franco 2: 588). Franco no asocia a este “hombre mostachoso” con la figura del padre, pero considero que la alusión al padre de la pequeña de tres años hace que esa asociación sea inevitable. La autosuficiencia del padre es precaria: él es la “rueda, quinta y perfecta”. Para Franco la rueda está subordinada a la “bulla de botones de bragueta” que subvierte la supuesta posición originaria (la “A vertical”) en la cadena de existencia, y por lo tanto, subvierte cualquier noción de un “Autor” (589). Ya Franco había establecido el poco o nulo control del sujeto enunciador sobre sus circunstancias. Este ha de someterse, como toda criatura humana, a los dictámenes básicos de la reproducción y la individuación; es por ello que la estudiosa identifica la letra “A” con el lexema “Autor”. Arriesgo otra interpretación (complementaria a la de Franco): la “A” es la primera letra del alfabeto, es decir del sistema escritural que servirá del medio único para expresión y difusión (y reproducción) del lenguaje simbólico. Esa letra estará sin embargo, subordinada a “la bulla de botones”, es decir, al sexo que hace “bulla”, pero que no articula<sup>24</sup>. El sexo que es la instancia de la reproducción y que en otro poema CV asocia al “bruto libre” o al “estruendo mudo” (ambos de T XIII). Otra admonición para el lenguaje simbólico, siempre en acecho frente a lo instintual. También podría destacarse que el grafema “A” es inverso al “V”, que en T IX se asocia expresamente con la vulva de la mujer; anatomía esencial del cuerpo femenino para la cópula y el parto. No creo que

---

<sup>24</sup> De otro lado, el grafema “b” de “bulla de botones”, que “reprende A vertical” nos sugiere la cadena secuencial del alfabeto.

esta asociación por opuestos haya brotado concientemente de la cabeza del poeta -- establecer una premeditación en el proceso de escritura de cualquier autor es casi siempre entrar en arenas movedizas-- pero la lectura intertextual emprendida largamente en este trabajo valida una asociación inconciente (al menos hipotéticamente) entre dichos grafemas. Un paralelismo más en el enfrentamiento entre las instancias del lenguaje simbólico (escritural) y la pulsación instintual que lo corroe, y lo subordina, tal como lo pone el propio poeta. En este poema (el de T XX) también vemos por única vez la relación padre-hija, a la manera de un Edipo en negativo. Estos dos elementos se reúnen pero sólo para mostrar su vulnerabilidad y una especie de tierno patetismo. El padre, sabemos, es la “quinta rueda”, y de manera humorística el “guillermosecundario” de muchos retratos de la época, de Guillermo II de Alemania <sup>25</sup>, figura que en el poema da lustre al calzado de su niña de tres años. La pequeña ayuda a su padre en el proceso de limpieza frotando con “saliba” y tierra el zapato aún por lustrar. La saliva y la lengua son los órganos de fonación y, por consiguiente, la fisicalización del medio (primario) del que se vale el lenguaje articulado. La niña empieza a deletrear “los enredos de los enredos de los enredos”, configurándose de esta manera en el alter ego del poeta que da cuenta de las limitaciones del lenguaje simbólico con el cual su “mostachudo” padre está íntimamente asociado.

CV no tuvo la imagen de un padre amenazante. El viejo padre de la vida real tornado en niño en sus poemas, dificultaba la perfilación de dicha imagen. El hombre que podía encarnar, en los parámetros psicoanalíticos propuestos por Irigaray, la amenaza del poder simbólico, del lenguaje falo/ logocéntrico, no tenía la fuerza simbólica para impeler

---

<sup>25</sup> Nota 5 de la edición de Víctor de Lama (Trilce. Madrid: Castalia, c1991. p. 92)

a su hijo, en el campo de lo empírico, a asumir un discurso contrario al de la fe cristiana inculcada. La rebeldía de CV no se dirigía a la de un padre real, y por consiguiente no optó por un discurso marcadamente contestatario<sup>26</sup>. El suyo no fue precisamente un discurso anti-cristiano, o anti-burgués, sino uno más radical (pues el “padre” contra el cual se rebelaba era más abstracto). Su rebelión como poeta se dirigía más contra los delineamientos básicos de todo discurso inteligible. Su ataque iba contra el *logos*, más que contra una expresión particular del mismo. El discurso del padre simbólico no se cohesiona en la inmediatez de un discurso perfectamente delineado, y

<sup>26</sup> Sin embargo cabe recordar con Juan Larrea, el ambiente sumamente religioso que rodeó a CV y que encarnó perfectamente su padre. Larrea nos cuenta: “Adorna la casa familiar una gran biblioteca religiosa en la que se han reunido los libros de los dos abuelos sacerdotes, según me contó [ CV] más de una vez (...) Se lo inicia en un ideario devoto y hasta se habla de él, en vista de sus condiciones de inteligencia y de bondad naturales, como de un obispo o un santo en ciernes según lo recuerda él mismo en un poema (T. XLVII). Se le propone como ideal profundo de vida la imitación de Cristo, dechado que la plasticidad imaginativa sumamente sensible del poeta, reproduce en su subjetividad al vivo” (Larrea, Juan. “Dos principios de contradicción”, *Aproximaciones...*, t.I, 222-3). Larrea nos habla a continuación de la contradicción muy común (o muy comúnmente referida) de la educación religiosa tradicional y rígida, con la de los ímpetus sexuales de CV en su juventud. Dice Larrea: “Como todo varón, Vallejo es requerido por las seducciones del sexo opuesto. Quiere ser el puro, según su medio le ha enseñado. Todavía en 1922 canta a la pureza y a las excelencias de un amor metafísico, independiente del sexual. Habla inclusive de una procreación sin interés para los sentidos (*Ibid.*, 223) Larrea cita una estrofa de “Amor” (LHN):

Amor, ven sin carne, de un icor que asombre;  
Y que yo, a manera de Dios, sea el hombre  
Que ama y engendra sin sensual placer. (“Amor”, LHN)

No me está claro por qué Larrea da la fecha de 1922 para un poema inserto en un poemario de 1918. Lo que sí vale acotar, es la oposición que sugiere entre los ideales religiosos propuestos por su educación e incentivados grandemente por el padre, y los fueros sexuales que comprometen directamente a los dictámenes del cuerpo. Larrea también cita otro poema de LHN, “Amor prohibido” donde un Cristo enamorado se opone a los dictámenes de su padre celestial. Citaré los dos últimos versos:

Y saber que donde no hay un Padrenuestro,  
El Amor es un Cristo pecador! (“Amor prohibido”, LHN)

perfectamente referencial (sea el del decoro burgués o el de las máximas eclesiásticas y cristianas), sino que el discurso antitético al que alude siempre la poesía de CV, es el aquel más radical y al mismo tiempo indefinido, el del racionalista-simbólico. Este discurso, más que expresarse en uno claramente referencial, se manifiesta como blanco de ataque de toda la retórica vallejana. El discurso antagónico marcaría los límites del discurso perfectamente delineado y enunciado. El discurso de CV es un constante enunciar, no hay límite. El discurso poético se va haciendo, y por ende el discurso antitético, siempre inscrito dentro del plano del contenido, de lo efectivamente “dicho”, no tiene relevancia en la poética de CV. Lo seminal de su poética es un constante decir (el participio, lo “dicho”, en tanto que significado, estrecharía los marcos donde se mueve la poesía de CV). Si el bardo peruano pretende desarticular el lenguaje racional-simbólico, no podrá hacerle la concesión de relevar todo lo que éste releva: el contenido, la ideología, lo articulado y racionalmente “dicho”. Esta posposición vallejana (posposición, que no claudicación), tiene un paralelo en un coetáneo suyo, pero en otro continente y en otras circunstancias socio-históricas: Franza Kafka, en la Praga de habla alemana de la primera mitad del XX. Me permito esta breve digresión, porque creo que hacer un paralelo entre ambos escritores, y en especial en su relación con la figura del padre, o con la valencia del mismo en sus respectivas poéticas, podrá arrojar luz sobre esa aparente posposición de la que hice mención al hablar sobre el peruano.

En “An exaggerated Oedipus”, Gilles Deleuze y Félix Guattari asumen que la originalidad de “Carta al padre” de Franz Kafka (Schlesien, Bohemia, 1919) estriba en que el escritor checo delinea el complejo de Edipo a raíz de una neurosis, es decir que lo hace de manera afirmativa, no reaccionando al complejo de Edipo, sino siguiendo las directivas

de sus impulsos primarios. Kafka sugiere un Edipo a la inversa del que propone el discurso psicoanalítico convencional: el Edipo “kafkiano” es subproducto de una neurosis, a contraposición del freudiano en que la representación edípica genera neurosis.<sup>27</sup> Deleuze y Guattari lo ponen bien claro: la “carta” fue escrita en una época tardía de Kafka, y contradice una serie de motivaciones expresadas con anterioridad por el propio escritor con respecto a sus trabas en su redacción literaria, sus fracasos pre-matrimoniales, y su ansiedad ante las demás personas. Para ambos estudiosos, la carta de Kafka a su padre, judío emigrado del medio rural checo, es una exagerada ampliación fotográfica que invade el mundo social que circunda al escritor. La versión perversa (o exagerada) del complejo de Edipo, no coloca al padre como una entidad culpable y odiada por el hijo, sino que éste lo redime y afirma que ambos son inocentes de su antagonismo del uno frente al otro debido a factores externos a ambos (9,10) Kafka hace “hablar” al padre en su propia carta, en un discurso especulativo pero en el que el padre hace notar al hijo sobre lo artificioso de su postura, de lo impostado de su redención (de la redención que el hijo concede al padre). Esa “otra” voz será la piedra de toque de la paranoia literaria del escritor checo, pues el exculpa al padre, pero éste le hace saber que sólo lo hace en apariencia. Kafka reconoce en ese diálogo diseñado por él mismo, una posible culpa paterna, pero no admitida por él mismo, sino por otra voz, la del padre. Esa voz se subordina al veredicto de Kafka el escritor sobre los avatares de la historia y la sociedad que les tocó vivir a ambos. Kafka reelabora literariamente el complejo de Edipo, y por ende la figura del padre, pero para indultarlo y reubicar al “enemigo” dentro de la

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. “An exaggerated Oedipus”, Kafka: Toward a Minor Literature. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. Traducido del francés por Dana Polan.

sociedad que los envuelve. Esta reelaboración es casi exclusivamente literaria, aunque no por ello menos reveladora de la psiquis de su autor (No olvidemos tampoco lo difícil que es situar esta carta en una serie de antologías sobre el escritor checo. No pocos antologadores se niegan a poner esta carta dentro del grupo de sus correspondencias, y la incluyen dentro de sus textos de ficción). Franz Kafka logra la justificación perfecta para *no* superar el complejo de Edipo, pues su padre es tan inocente como lo es él mismo. La culpa está en los demás. Como dirían expresamente Deleuze y Guattari: no se trata de buscar un camino de libertad como para librarse del padre: Kafka se asegura de que ese camino no exista (10). La figura del padre no es sustituida por ninguna figura de autoridad, sino que el propio padre es la condensación (no declarada) de diferentes elementos represivos, sean éstos los alemanes o los checos frente a los judíos, o en términos más generales, la tecnocracia americana, la Rusia burocrática o el fascismo. El triángulo familiar tradicional (padre-madre-hijo), según los autores, se expande en múltiples triángulos sobre el mapa literario y social de Franz Kafka (12).

El poeta peruano no escribió ninguna carta de exoneración para su padre, nunca lo eximió abiertamente de nada. Desde un primer momento el padre-niño es indultado en el marco de su poética. Mientras que la entidad significadora en Kafka consiste en un sin fin de espacios de evasión (de “desterritorialización”), que pueden encarnarse en su literatura en oficinas burocráticas, jueces, juzgados, inspectores, y hasta en la metamorfosis de un hombre en un insecto, en el peruano Vallejo, el significador por excelencia es el cuerpo materno en sus varias instancias (metamorfosis) significadoras. En ambos casos, los escritores han tenido que subvertir la versión del complejo de Edipo, han tenido que “indultar” al padre para enfrentar sus propios demonios y explorar el campo

desiderativo que definen sus propias libidos e impulsos primarios. Con el fin de delinear mejor las poéticas de ambos autores, habrá que tomar en cuenta lo que Deleuze y Guattari definen como “literatura menor”: para éstos, esta expresión designa a un tipo de literatura escrita no en una lengua minoritaria, sino en una lengua mayoritaria pero apropiada por una minoría. El judío Kafka se apropia así del alemán de Praga. Una característica fundamental de este tipo de literaturas es su alto coeficiente de politización.<sup>28</sup> Mientras que la resolución edípica es contingente para los escritores de una literatura “mayor” (el Edipo toma como absolutamente “natural” las coordenadas sociales que lo delinear), los practicantes de una literatura menor se verán urgidos por la necesidad de resolver ese complejo y ahondar los conflictos de poder en el Edipo diseñado por directrices sociales que los marginan no ya como individuos, sino como un colectivo social.

Deleuze y Guattari se centran en la condición minoritaria étnica o religiosa que etiquetaba a Franz Kafka, un judío de Praga. ¿Qué llevó al provinciano CV a desvirtuar radical y programáticamente (¿políticamente?) su Edipo? ¿En donde estribaba su minorización? Él no fue un quechua hablante que se apropiara del castellano (muy pocos de la sierra norte del Perú lo eran); su familia (si seguimos el testimonio de Asturrizaga), si bien pertenecía a una clase media modesta, de ninguna manera se colocaba en el extremo más ignominioso de la escala de explotación. No hubo entre su familia nuclear y extendida, hasta donde se sabe, el campesino o el minero agobiados por el hambre y la paga miserable. Algunos de sus parientes eran incluso hacendados, y él mismo y algunos de sus hermanos pasaron por la universidad. Ya en T, CV se identifica en la voz del

---

<sup>28</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. “What is a minor literature?” (*ibid*).

“nosotros” con sus hermanos pequeños (frente a los adultos) y con los que sufren, ya sea por hambre o en el encierro. Su subversión edípica (el hecho de hacer que el cuerpo femenino tome el relevo del pene como entidad significadora, no es poca cosa) lo lleva no sólo a los otros, conformando así una colectividad ficticia pero seminal en su poética, sino que también lo llevará a desarticular la dinámica del poder del que él y su familia eran beneficiarios, al menos de modo discreto e indirecto. Sobre ello me explayaré un poco más adelante. Su subversión edípica emprende no contra una comunidad étnica o lingüística en particular (Kafka también lo evitó, pero haciendo uso de desplazamientos alegóricos, como el de los castillos y sus intrincados corredores y oficinas, la metamorfosis fantástica, o el juicio siempre pospuesto), sino contra la dinámica misma del lenguaje simbólico. Otra vez, su poética no se enfrenta a una ideología en particular; hace uso del complejo de Edipo (tal como lo hace el escritor checo) en aras de la programática radical de la desarticulación del lenguaje racional. Kafka fue por nacimiento, un escritor destinado a escribir una literatura menor; CV optó por ello en su empresa poética. El peruano rechazó las coordenadas complacientes de una literatura (y un Edipo) convencional, e hizo de su literatura, una vez establecido el colectivo por el que abogó siempre, el de los sufrientes, una literatura “menor”. La posposición del enfrentamiento edípico de ambos escritores obedece, desde perspectivas harto divergentes, a una programática poética/ política bastante clara, donde el punto de mira es más amplio que el que pueda ofrecer la narrativa tradicional psicoanalítica del complejo de Edipo, la cual es un reflejo inerme de las coordenadas de sujeción patriarcales.

---

Hay que anotar, para terminar con el delineamiento de la figura paterna (en sus facetas real-biográficas y simbólicas) que la figura del padre, de modo quizás no tan ancilar, tuvo un efecto en el desarrollo de la culpa vallejana frente a los sufrientes. Recordemos que CV creció en un ambiente donde la palabra escrita era hartamente privilegiada. Su padre sirvió de notario para litigios y escribanías modestas; llegó a ser además uno de los gobernadores de Santiago de Chuco quien debía, durante ese cargo, rendirle cuentas directamente al sub-prefecto. Jean Franco enfatiza la relación inevitable entre la cultura letrada y el poder. En un pueblo abrumadoramente analfabeto, y considerando la posición privilegiada de su propio padre en la comunidad, CV debía intuir el enorme privilegio de la palabra escrita, y el poder que ella confería a la persona que ejercía algún oficio vinculado a la misma. Los trabajos que el poeta de Santiago de Chuco ejerció, ya sea como tutor del hijo de un rico hacendado, o administrador en alguna mina ingenio azucarero de La Libertad, entre los años de 1908 y 1913, le hicieron probablemente tomar conciencia de la complicidad de su clase "letrada" con los grupos de poder. En un mundo poblado por analfabetos sometidos a una explotación brutal, de un lado, y de gamonales inescrupulosos apoyados por una casta de administradores y notarios, de otro, CV debió haber desarrollado un complejo de culpa de clase que lo llevaría a escribir muchos años después, ya comprometido políticamente con la causa proletaria, una novela como *El tungsteno* (1931) (Franco 1: 3,4). No sería de sorprender que CV asumiese con culpa no sólo la pertenencia a un grupo social cómplice, sino que, dentro del ejercicio poético, se sintiese culpable de tan sólo escribir, de acometer (usando una expresión de Calvin Thomas, sólo que extendiéndola a otros fueros) el acto de escritura en sí.

En el capítulo 2.1 he hecho hecho mención de cómo Calvin Thomas asocia el acto

de “expeler” escritura con el acto de defecar, y que al mismo tiempo este acto está asociado a su vez al parto. Escribir es re-presentar el acto ansioso (sobre todo para el varón) de la defecación y el parto.

La transgenerización de la persona vallejana cobra así un cariz particular. Su máscara es dentro de las coordenadas irigarianas, la de una niña sin falo, relegada a un mundo sin significación articulada, con el sólo sentido manifiesto de ser *anti-* lenguaje, *anti-fálica*. Su calidad activa es subversiva, ella precisa del lenguaje para atacarlo. Dentro de las coordenadas de Thomas, CV se expone “femeninamente”, tal como lo hace todo escritor que habla de sí, como quién *expele* algo de su cuerpo<sup>29</sup>. Todo escritor varón pone de relieve, sin querer, su estado de dependencia del cuerpo materno; sin embargo lo que distingue a CV de los demás, es que él ha puesto de relieve en varias alusiones retóricas, y a través de los diferentes planos del significante del texto trilciano, a ese cuerpo otorgándole un poder significador de privilegio.

Si dentro de la coordenadas falocentristas, el cuerpo materno, fisicalizado, se coloca en las márgenes del lenguaje, veamos entonces cómo éste último se comporta en un discurso de asedio, como es el de CV. De esta manera comprenderemos mejor “la estrategia” de ataque contra el lenguaje que mantiene el poeta que nos importa.

Para ello me parece que nos servirá el esquema propuesto por Judith Butler. En Bodies that Matter..., Butler define al sexo como una entidad dinámica en la que el género busca materializarse. El sexo es construido por el género en este afán de materialización. La autora expone la contradicción constructivista que afirma que el sexo (o el sujeto) que precede al proceso de generización, es al mismo tiempo construido por

ese mismo proceso que le sucede. Butler propone más bien al sujeto como una matriz en la cual se perfila la dinámica de ese proceso.

Hablamos más que de entidades fijas, de procesos. El sujeto es el espacio de generización, y en la cabalidad de ese proceso es donde se identifica como sujeto sexual. El sujeto es generizado, pero al mismo tiempo es el único aval de materialización de un proceso, de una idea (o de un código, en términos derridianos) que busca concreción, que busca la materialidad de un cuerpo. Sin embargo, de modo interesante, Butler no ve este proceso de generización como un simple acto, sino como una serie de actos (en plural). Es en lo reiterativo del proceso que se señala su falibilidad. La matriz sexual muestra una “rebeldía” que la hace poco fiable.

La generización contiene la abyección de todo lo que no se adhiere a su *forma*. Butler identifica ese proceso (adscribiéndose a la ideología de Foucault) a un discurso de poder que busca delinear lo único admisible como humano. El género así conforma una constante normatividad del poder, de lo que se impone y reitera. (Butler, 9)

Y CV reitera. Entre las varias estrategias de corrosión o ataque que recibe el lenguaje convencional (coloquial o poemático), CV apela a la enumeración y al paralelismo. Estos rasgos estilísticos se muestran de manera obsesiva en PH. Haré a continuación un recuento de los poemas de PH donde se dan dichos rasgos: : *La violencia de las horas; El momento más grave de mi vida; Las ventanas se han estremecido; Nómina de huesos; Altura y pelos; Epístola a los transeúntes; Hasta el día en que vuelva; Considerando en frío, imparcialmente; Y si después de tantas palabras; Parado en una piedra; Telúrica y magnética; Calor, cansado voy con mi oro; Un pilar soportando*

---

<sup>29</sup> No es casual que el poema liminar con que se abre T sea el T. I, el de las heces. En ella

*consuelos; Poema para ser leído y cantado; La punta del hombre; Quiere y no quiere su color mi pecho; La paz la avispa; Tránsito, salomónico, decente; Confianza en el antejo, no en el ojo; Terremoto; Traspie entre dos estrellas; Despedida recordando un adiós; El libro de la naturaleza; La cólera que quiebra al hombre en niños; Intensidad y altura; Guitarra; ¿Qué me da que me azoto?; Los nueve monstruos; Un hombre pasa con un pan al hombro; Me viene, hay días, una gana ubérrima; Palmas y guitarra; El alma que sufrió de ser su cuerpo; Yuntas; Acaba de pasar el que vendrá; Viniera el malo, con un trono al hombro; En suma, no poseo para expresar mi vida.*

Estos poemas conforman más del 90 por ciento de todo el libro, y presentan paralelismos y ennumeraciones en más de dos estrofas. La presencia compulsiva de estos rasgos lo distinguen de otros libros del poeta. Estos poemas fueron escritos en su mayoría en el último año de su vida (Fló, 10,11). Ortega ha dado en llamar a los pasajes poemáticos donde aparecen estos rasgos de estilo, letanías. El nombre se sustenta por el formato, pero también por las alusiones evangélicas.

En PH y EACal, el lenguaje de CV se acerca más al sintagma convencional, y en EACal en particular, los diferentes sintagmas y lexemas no descuidan el marco semántico de la guerra española. También CV va mimetizando la retórica convencional de los evangelios y las letanías. El muestrario expuesto líneas arriba habla de la intensificación sobre todo de éste último género, del cual el poeta toma prestado la enumeración y el paralelismo. Y la intensificación en PH es abrumadora. Baste con dos ejemplos:

Se pedía a grandes voces:

-Que muestre las dos manos a la vez.

---

se representa el doble acto de defecación y de parto soterrado.

Y esto no fue posible.

-Que, mientras llora, le tomen la medida de sus  
pasos.

Y esto no fue posible.

-Que piense un pensamiento idéntico, en el tiempo  
en que un cero permanece inútil.

Y esto no fue posible.

-Que haga una locura.

Y esto no fue posible.

-Que entre él y otro hombre semejante a él se  
interponga una muchedumbre de hombres como él.

Y esto no fue posible.

-Que le comparen consigo mismo.

Y esto no fue posible.

-Que le llamen, en fin, por su nombre.

Y esto no fue posible (“Nómina de huesos”, PH)

A continuación un extracto de “Los mineros salieron de la mina”

¡Llor al antiguo juego de su naturaleza,

a sus insomnes órganos, a su saliva rústica!

¡Temple, filo y punta, a sus pestañas!

¡Crezcan la yerba, el liquen y la rana en sus adverbios!

¡Felpa de hierro a sus nupciales sábanas!

¡Mujeres hasta abajo, sus mujeres!

¡Mucha felicidad para los suyos!  
 ¡Son algo portentoso los mineros  
 remontando sus ruinas venideras,  
 elaborando su función mental  
 y abriendo con sus voces  
 el socavón, en forma de síntoma profundo!  
 ¡Llor a su naturaleza amarillenta,  
 a su linterna mágica,  
  
 a sus cubos y rombos, a sus percances plásticos,  
 a sus ojazos de seis nervios ópticos  
 y a sus hijos que juegan en la iglesia  
 y a sus táticos padres infantiles!  
 ¡Salud, oh creadores de la profundidad...! (Es formidable)(“Los mineros  
 salieron de la mina”, PH)

El poeta se acerca de esta manera a los géneros (lenguajes) tradicionales del poder, o de la persuasión. Sin embargo el contraste en el campo de la referencialidad, y de las implicancias ideológicas, entre por un lado las letanías vallejanas, y de otro, aquellas de la tradición religiosa, es radical.

Las letanías religiosas encierran un campo semántico bastante definido e inteligible para el creyente, y su comunidad. Su poder de persuasión estriba simplemente en su reiteración y en la convención cultural de que su mensaje va a ser entendido por los que lo escuchan y emiten (El emisor y el receptor se dan de modo simultáneo y alternado

en una comunidad donde se practican las letanías). Estos discursos, ilocutorios y performativos a la vez, conforman una retórica bastante cerrada, y una de sus características principales, como sucede con todo discurso o retórica convencional, es que sus elementos se subordinan a su mensaje, a su contenido<sup>30</sup>. Las letanías vallejanas, en cambio, realzan de modo singular el elemento de mayor densidad semántica de la cadena sintagmática: el sustantivo. En varios de los poemas de PH, el verso se debe subordinar al sustantivo pre-escrito en el margen de página. La disposición sintagmática de las categorías gramaticales, les da un aire de “naturalidad” a los versos. De otro lado, el sustantivo realzado en un verso puede tener correlato en algún verso sucesivo, pero esta correlación no colabora en absoluto en una mejor demarcación semántica de la totalidad del poema. El “mensaje” o contenido de este último, se ve constantemente distorsionado, enrarecido. Los versos no significan, sólo pretenden hacerlo. La perífrasis sólo incita la enajenación del sustantivo de todo marco narrativo, semánticamente coherente.

¿Por qué entonces la mimesis que hace PH de las letanías religiosas? ¿Por qué retrotrae a ellas sus paralelismos y enumeraciones?

La letanía es esencialmente ilocutoria y performativa. Kaja Silverman nos recuerda a Althusser, cuando éste afirmaba que la letanía, en tanto ritual, ayuda al creyente a recuperar su fe. La fe, según Althusser, puede surgir cuando cumplimos ciertos rituales que en un principio parecen caducos, como el de arrodillarse, hacer la señal de la cruz, o recitar el *mea culpa*. Se puede seguir entonces la máxima de Pascal: “Arrodíllate, mueve los labios en oración, y empezarás a creer”. (Silverman,17)

---

<sup>30</sup> Podemos definir los ilocutorios como discursos persuasivos, y los performativos como los que ponen en ejecución y producen aquello que nombran. Un ejemplo del Génesis: “Hágase la luz”.

Importa así la reiteración del ritual para llenar el espacio vacío que deja la fe titubeante. Si recordamos los esquemas propuestos por Butler, esa fe, re-nominada como discurso, está asociada estrechamente con un discurso de poder.<sup>31</sup> CV mimetiza ese ritual, esa reiteración, pero para colocar al lector en las antípodas de una ideología de poder que busca materializarse en el ritual reiterativo. CV reitera, mimetiza los recursos discursivos de un credo, pero para conducir al lector a una suerte de anti-credo. Tanto el poeta como su receptor se familiarizarán de manera gradual, pero radical, con un discurso al margen de la convención social-religiosa. CV nos sitúa en una paradoja: mientras más se acerque a un discurso persuasivo (y por ende explícito en sus afanes de poder), más procurará erosionarlo en sus bases. Mientras su discurso más se asemeje a una letanía, a una recurrencia y a una persuasión, más nos alejará (a nosotros, sus lectores) de cualquier credo que realce el contenido sobre el significante del discurso dada su evasividad referencial. Los paralelismos y enumeraciones aliados otrora a un discurso de poder, se presentan en la retórica vallejiiana como instrumentos eficaces de corrosión de este último.

Sin embargo, CV no prescindirá del todo de un credo posible. En el caso de EACal, CV preparará al lector para el advenimiento de un texto utópico, transhistórico, que cobrará sentido (ése es el dictamen seminal de la nueva fe) más allá de la muerte del

---

<sup>31</sup> Mientras Judith Butler asocia exclusivamente los discursos reiterativos con discursos de poder, Michel Foucault afirma que la reiteración también es un arma *contra* esos discursos, y nos advierte sobre lo vano de encontrar salida en ese perpetuo oscilar entre los discursos reiterativos antinómicos de represión y anti-represión. Aboga por otro tipo de movilización que escape a la trayectoria pendular. "As soon as we repeat indefinitely the same refrain of the anti-repressive anthem, things remain in place; anyone can sing the tune, and no one pays attention" (Foucault 2:120)

CV escaparía al peligro de la perpetua oscilación, puesto que su hablar poético reiterativo carece de sustancia referencial, *no* es propiamente un discurso, por su a-referencialidad. No

hombre que combate por la República. Este libro descansará sobre el marco semántico perfectamente delimitado de la guerra española, y de la ansiada instauración de la República, que la voz del poeta reclamará para sí y para sus “hermanos” combatientes. El ritual vallejiiano acondicionará a “su” creyente a un discurso exento de actualidad e historicidad, a un discurso que lo compromete con un futuro “más allá” de la dialéctica histórica hiper-racionalista. El nuevo creyente será transportado así al reino del deseo perpetuo, depositado siempre en la misma orilla de la niña sin falo.

CV no deja de construir su máscara poética. Es una voz que reitera, y ello conlleva también una reposición del *logos* dentro de la retórica vallejiiana. Butler recuerda a Jacques Derrida, cuando éste refuta a una entidad enunciativa absoluta de los discursos performativos. Estos discursos se dan, según Derrida, por los actos reiterativos, por la reiteración de un código preestablecido. El enunciante no hace más que seguir ese código. Por consiguiente el código crea al enunciante, el enunciante sólo lo cita. En el campo psicoanalítico, el ego, según Freud, es ante todo un ego corporal, determinado por una “morfología imaginaria” (como lo llama Butler). Butler afirma que la forjación del ego primario no se da en instancias pre-lingüísticas, sino que se da por esquemas regulatorios (regulatorios en tanto que dan forma) que no escapan al tiempo, sino que están preñados de una historicidad siempre disimulada.

Recordemos a CV: “El hombre es el que te sufre, el dios es él” (“Los dados eternos”, LHN)

El poeta peruano alude al sentido del “fracaso” nietzscheano de Genealogía de la Moral, donde la autoridad de un dios se basa en el sentido de la falibilidad humana. El

---

posee una ideología explícita. Su hablar es meramente una parodia (de la reiteración) de un

dios que enuncia (según la tradición) es el discurso primordial, la ley encarnada en las otras voces menores que lo citan (según el esquema de Butler). El hombre que sufre a un dios, que es encarnación de su falibilidad (el sufrimiento es equivalente al pecado original que caracteriza lo humano según la tradición cristiana), y toma conciencia de dicha falibilidad, es encarnación en sí de la autoridad divina, pues Dios sólo es Dios en tanto el hombre sea falible. Un discurso generizador falible será también propenso a la reiteración. La falibilidad de ese discurso descansa en otro lado en un cisma: De un lado la idealización de una sexualidad dictada por la normativización genérica, y de otro, la presencia de un individuo cualquiera (fácticamente generizado, y generizado de manera incompleta) distanciado de ese ideal.

La entidad, *Dios / género / discurso generizador* se contrapone con la entidad, *ser humano/ sexualidad / encarnación necesariamente incompleta de dicho discurso generizador*. El individuo (mal) formado es por ende traza del discurso morfológico falible. El individuo falible es producto de un discurso formacional igualmente falible.

Si no hay enunciador, y si todo es enunciación, es natural que Vallejo hurgue en el lenguaje para buscar expresar y develar “reiteradamente” dicha falibilidad. En ello se emparenta con todo poeta contemporáneo que ha tratado el lenguaje con sospecha. Su peculiaridad estriba en la identificación del poeta con ese constructo primordial del lenguaje del poder: la mujer, y más precisamente, el cuerpo de la mujer, en sus instancias también reproductoras.

Quisiera terminar este sub-capítulo con las reflexiones que hace Ana María Pucciarelli con respecto al lenguaje religioso en CV. La estudiosa subraya asociaciones

---

discurso de poder.

sugestivas entre la figura de Dios, la ansiedad material del hambre, y el hombre sufriente. En su artículo, “Poliformismo del pan” (Aproximaciones a César Vallejo. Nueva York: Las Américas, 1971. t I, 273-293), Pucciarelli comenta la metáfora del pan, muy usada por CV en LHN. La crítica resalta el poema liminar de LHN, “Los heraldos negros” y el verso en que el poeta habla del pan “que se nos quema”, como imagen de la perpetua hambre y la perpetua insatisfacción. También hace mención del pan de “La de a mil” en LHN. He aquí éste último poema al que Pucciarelli alude:

El suertero que grita “La de a mil”  
 contiene no sé qué fondo de Dios.

Pasan todos los labios. El hastío  
 despunta en una arruga su ya nó.  
 Pasa el suertero, que atesora, acaso  
 nominal, como Dios,  
 entre panes tantálicos, humana  
 impotencia de amor.

Yo le miro al andrajo. Y él pudiera  
 darnos el corazón;  
 pero la suerte aquella que en sus manos  
 aporta, pregonando en alta voz,  
 como un pájaro cruel, irá a parar  
 adonde no lo sabe ni lo quiere

este bohemio dios.

Y digo en este viernes tibio que anda  
a cuestras bajo el sol:  
por qué se habrá vestido de suertero  
la voluntad de Dios! (“La de a mil”, LHN)

Pucciarelli añade con respecto a éste y a “Los heraldos negros”:

Allá se insinuaba [“Los heraldos negros”] a través de una comparación, la figura de un dios capaz de odiar; aquí [ “La de a mil” ] el proceso muestra — casi sosegadamente—nuevas notas inquietantes: reiteración y deliberación, como el suplicio del rey de Lidia que *intentó poner a prueba a los dioses*. Con economía expresiva se alude al tema del hastío —uno de los límites de Eros—. El *pan* aparece como *amor* que un dios, no obstante su imagen ambigua, podría brindar. En “Ágape” el título, irónica o dolidamente elegido para un poema que revela soledad, abandono, necesidad fraterna insatisfecha, evoca la reunión en que los primeros cristianos compartían su *alimento* en una comida signo del amor recíproco: de Dios a los hombres, de éstos a él y entre sí. “La cena miserable” entra de lleno en este campo de significados; el título condensa la penuria y el vacío que luego se manifestarán (274) (Las cursivas son originales).

De esta manera Pucciarelli asocia la figura del pan con el hambre, la insatisfacción, y el amor fraternal. Hace notar además una oscilación de la persona gramatical en “La cena miserable”:

¡Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones  
por haber padecido!...

Ya nos hemos sentado  
Mucho a la mesa, con la amargura de un niño  
que a la media noche, llora de hambre, desvelado...

¡Y cuándo nos veremos con los demás, al borde de una mañana eterna,  
desayunados todos!

¡Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde  
yo nunca dije que me trajeran.

De codos  
Todo bañado en llanto, repito cabizbajo  
Y vencido: hasta cuándo la cena durará! (“La cena miserable”, LHN)

Si Pucciarelli ha asociado el pan con elementos que he relacionado con el cuerpo materno, y al mismo tiempo la autora los inscribe en el espacio de reunión del yo gramatical con los demás (como espacio ideológico de reunión es el propio cuerpo materno), la oscilación de la persona gramatical se hace especialmente relevante en los parámetros comunicacionales del poema. El yo y el nosotros comparten la ansiedad del hambre y la duda del porvenir. De otro lado, en otro poema que la autora cita, “El pan nuestro”, el vocativo es el “Señor”, el otro polo del espectro comunicativo:

Se quisiera tocar todas las puertas  
Y preguntar por no sé quién; y luego  
Ver a los pobres, y, llorando quedos,

Dar pedacitos de pan fresco a todos.

(...)

¡Pestaña matinal, no os levantéis!

¡El pan nuestro de cada día dáoslo,

Señor...! (“El pan nuestro”, LHN)

En el discurso religioso, la figura de un dios padre se presenta ambigua de un lado, como he hecho notar a lo largo del desarrollo de éste capítulo (figura que hace ambigua por extensión a la figura del padre), pero también encarna perfectamente con los elementos retóricos e ideológicos que lo muestran antitético al cuerpo materno. El “Señor” se ubica en el polo opuesto de enunciante del rezo, polo que reúne al yo y al nosotros dolorido, todos fuertemente imbricados con la ideología del cuerpo materno. La oscilación ideológica de la figura del padre es palpable.

### Capítulo 3. Coordinadas sistémicas

En los capítulos precedentes he expuesto diferentes teorías psicoanalíticas que me ayudaron a ver hasta qué punto éstas podían aclarar la poética vallejiana del cuerpo, y de cómo esta poética resuena en ciertas observaciones que teóricos como Julia Kristeva, Melanie Klein, Sigmund Freud, Judith Butler o Calvin Thomas hacen sobre la ideología del cuerpo, el lenguaje, las coordenadas patriarcales o los impulsos primarios y sus manifestaciones en el comportamiento humano. Reconociendo la deuda que tengo con estos teóricos, quisiera ahora proponer dos coordenadas sistémicas:

- 1) El cuerpo materno
- 2) El cuerpo escritural.

La propuesta de estas dos coordenadas, inevitablemente imbricadas entre sí (en tanto coordenadas o directrices justamente), va a redondear algunas ideas psicoanalíticas sobre el quehacer del escritor (Kristeva, Thomas) que juzgo insuficientes para caracterizar la poética de CV. Cabe aclarar que son los propios textos vallejianos los que me han llevado a establecer las coordenadas. No he procedido deductivamente partiendo de los constructos teóricos para llegar a los textos de CV. Este procedimiento, el deductivo, me podría haber llevado a *cualquier* texto literario, de prosa o de ficción. Prácticamente todo texto en occidente, sobre todos los redactados a partir del romanticismo, pueden ser objeto de aplicación de disquisiciones psicoanalíticas, filosóficas o socio/antropológicas (muchas de ellas subsumidas en los estudios de género o queer). Los escritos de CV no serían la excepción. Lo que diferencia a CV de muchos otros (y ésta es la premisa desde el principio de mi trabajo), es que el nervio de su poética exige este tipo de

interpretaciones. Otros poetas coetáneos de CV (pienso en Pablo Neruda o Vicente Huidobro, por ejemplo), pueden en muy alto grado prescindir de este tipo de lecturas exegéticas. CV, no. Es el poeta peruano el que me llevó a los textos teóricos de los estudios de género y de *queer*, y no a la inversa. Si he hecho uso de estos estudios es en aras de una exégesis vallejana (esté equivocado o no), y no en aras de esos estudios.

Antes de continuar, debo hacer una precisión de lo que implica cada una de mis coordenadas o directrices (las del cuerpo materno y del cuerpo escritural), siempre tomando en cuenta los conceptos ya tratados anteriormente. La directriz del cuerpo materno es básicamente aquella que considera los rasgos semióticos o pre-lingüísticos del habla en el texto vallejiano. Esta coordenada va a estar imbricada fuertemente con lo instintual, lo corpóreo, con todo lo irracional que se presente en cualquiera de los niveles de lectura del poema o texto vallejiano. La coordenada del cuerpo escritural es, en cambio, aquella vinculada al lenguaje simbólico racional, perfectamente articulado. Esta coordenada señala la racionalidad del texto vallejiano, racionalidad (sintagmática o léxica) que va a estar constantemente asediada por la programática poética subversiva de CV. La coordenada del cuerpo materno va a estar asociada con la madre cobijadora y nutriente, entidad significadora por excelencia del texto de CV. Esta madre también, como dije en el capítulo 2.1, estará fuertemente asociada a la fisicalización vallejana. La coordenada del cuerpo escritural va a estar asociada a la otra madre, a la madre/hembra meramente reproductiva --siendo el texto producto del lenguaje, y engendrador y perpetuador del lenguaje racional, obsecuentemente incorpóreo--. Los textos de CV por consiguiente, conformarán una dinámica constante que oscilará entre estas dos coordenadas. La revisión de los varios tópicos vallejanos (como el de la culpa, el hambre,

la orfandad, el miedo a la reproducción, la solidaridad, sólo para citar los más tratados por la crítica en general.) han sido hechas en los capítulos precedentes. Dejé para este capítulo los tópicos del tiempo y el de la muerte, pues pienso que se pueden dilucidar mucho mejor con la ayuda de los conceptos que acabo de proponer.

Con el fin de delimitar los usos de mis coordenadas, he decidido exponer los alcances y límites de otros dos pares de coordenadas teóricas de las que he hecho mención en los capítulos precedentes. Esos pares son, uno, las coordenadas del pecho malo y del pecho bueno en el sistema de Melanie Klein; y dos, las de la madre y la ley del padre, según el modelo de Sigmund Freud. La exposición que haré de ellas estará ahora contrastada o suplementada por lo que vaya a exponer de mis propias coordenadas, es decir, la del cuerpo materno y la del cuerpo escritural.

El primer par de coordenadas consiste en el legado de Melanie Klein: su propuesta del pecho bueno y el pecho malo. Los dos pechos, en el mundo objetual en que vive el infante durante la etapa esquizoide-paranoica, son fuente primordial de proyección e introyección de sus impulsos primarios. El pecho bueno le brindará alimento, y eventualmente será objeto de envidia en el infante justamente por sus dotes proveedoras. El pecho malo es de otro lado, la encarnación de los impulsos agresivos del infante, que éste proyecta sobre aquel. Ambos pechos se resolverán en una sola entidad con el reconocimiento de la individualidad absoluta de la madre, de su cuerpo total. La toma de posición que asume Klein y que la distancia grandemente de Sigmund Freud consiste en la importancia que la psicoanalista da a la madre para la formación del ego en su etapa pre-edípica. Lo que hace Klein es contrarrestar el poder de una de las puntas del trinomio freudiano clásico: el del padre, contrapuesto al de la madre y el niño.

Mi trabajo se basa en esa toma de partida, en la relevancia de la madre en el drama edípico. Cabe recordar el paralelo que hice entre la formación del ego en los parámetros de Freud y de Klein, por un lado, y los del ego (o máscara) poético, de otro. Hablo de paralelismos, no de nociones perfectamente intercambiables. El ego kleiniano se acerca al ego poético vallejiano en, como dije, la relevancia del cuerpo materno, uno, y en la preponderancia del mundo objetual, dos. La relevancia del objeto concuerda con la relevancia de raigambre simbólica de Vallejo. El símbolo, o la palabra, insertadas en un sintagma determinado, pueden dotarle al mismo de varios niveles de significación. CV trata la palabra como objeto, como un talismán extraño en medio de una frase (Cf. 84-87; 90, nota 19) El lexema alcanza en CV un poder significacional que puede contrarrestar en algunos casos el poder del sintagma en que está inserto. Lo que hace el sintagma es enriquecer la semántica convencional de dicho lexema para realzarlo. Un ejemplo que da trazas de una lección simbolista es el siguiente:

Este piano viaja para adentro,  
viaja a saltos alegres.  
Luego medita en su ferrado reposo,  
clavado con diez horizontes. (T.XLIV)

El “piano” está desprovisto en el sintagma de su semántica convencional (instrumento de musical de percusión), pero está inserto en el primer verso del poema, como sujeto gramatical de toda la estrofa. Ese “piano”, sabremos, tendrá una significación primordial para el viaje interior (“viaja para adentro”), aunque no se resolverá en la totalidad del poema el enigma del qué exactamente encarna dicho “piano”.

En otros casos en PH, nos encontraremos con un mero listado de palabras  
rehúsan compartir campos semánticos afines. Baste dos ejemplos de PH:

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,  
el muerto, los decílitros, el búho,  
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las mo-  
renas,  
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,  
las gotas, el olvido  
la potestad, los primeros, los arcángeles, la aguja,  
los párrocos, el ébano, el desaire,  
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,  
portátil, viejo, trece, ensangrentado,  
fotografiadas, listas, tumefactas,  
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,  
viviendo, enfureciéndose,  
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,  
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, éstos, aquí,  
después, encima,

quizá, mientras, detrás, tánto, tan nunca,  
 debajo, acaso, lejos,  
 siempre, aquello, mañana, cuánto,  
 cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,  
 lo agosto, lo infructuoso,  
 lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,  
 lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,  
 lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo... (“La paz, la abispa, el taco,  
 las vertientes...”, PH)

Tránsido, salomónico, decente,  
 ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuro,  
 iba, tornaba, respondía; osaba,  
 fatídico, escarlata, irresistible.

En sociedad, en vidrio, en polvo, en hulla,  
 marchóse; vaciló, en hablando en oro; fulguró,  
 volteó, en acatamiento;  
 en terciopelo, en llanto, replegase.

¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar?

Ceñudo, acabaría  
 recostado, áspero, atónito, mural;

meditaba, estamparse, confundirse, fenecer.

Inatacablemente, impunemente,

negramente, husmeará, comprenderá;

vestírase oralmente;

inciertamente irá, acobardárase, olvidará. (“Tránsido, salomónico, decente”,

PH)

En el segundo poema, salvo un par de excepciones, cada frase no abarcará más allá del espacio que abarque un lexema. Cada estrofa no será más que un enlistado de categorías gramaticales. En cada estrofa prima una o dos categorías: en la primera sólo el adjetivo; en la segunda sólo el verbo; en la tercera, el verbo y el adjetivo; en la última el adverbio y el verbo.

En la fase depresiva kleiniana, la madre es una, la poseedora de ambos pechos. El sujeto infantil la concibe ya como una unidad. Para el yo poético vallejiano la madre kleiniana es dos madres, es dos entidades profundamente imbricadas pero conceptualmente separables. La una es la madre meramente reproductora, sexualmente agresiva (T. IX), y que de igual manera configura la madre-amante asociada con la muerte. Esta “madre” corresponde en la etapa paranoica al pecho malo, fuente proyectiva e introyectiva de agresión o negligencia. La otra madre, la cobijadora, es en CV la madre de “la tahona estuosa”, la madre que cobija transfigurada en una celda o en un patio. Es la madre que sirve de centro a la infancia. Es la madre que tuvo al padre del poeta como su “primer niño” (T. LXV). Es la entidad que todo lo ahija y que oscila entre el encierro y el refugio para el ego poético. Primer espacio de prisión, pero también de liberación y

encuentro con los demás (con los otros sufrientes, con los prisioneros, con los hermanos). Es la madre transfigurada en la “madre patria” de EACal.

La madre kleiniana se separa en dos en CV por el protagonismo del lenguaje en su poética. Dentro de las coordenadas de Julia Kristeva, el lenguaje es el medio donde la carga instintual irrumpe en la psiquis del infante. El lenguaje del infante (el semiótico) es complementario del simbólico. Sólo en la etapa adulta ese lenguaje puede ser mimesis (articuladamente) de esa carga instintual y desiderativa que en el infante se expresa a través de llantos o gestos, y de los actos mecánicos pertenecientes a la fase oral y anal. En el discurso poético, según Kristeva, el lenguaje simbólico es ancilar al lenguaje semiótico de la *chora*. Es el lenguaje simbólico dentro de los parámetros de Kristeva lo que separa a las madres vallejanas: Una de ellas, la fisicalizada, representa las máximas de la *chora*; la otra representa el lenguaje articulado, el medio inevitable donde el poeta tiene que dejar la impronta de su voz. Como bien apunta Américo Ferrari, el lenguaje de T es un lenguaje en el que conviven elementos antagónicos que no se resuelven (paralelo a la fase paranoica kleiniana). Será en PH y EACal donde dichos elementos antagónicos se harán sintéticos en la realidad de la República, la realidad de la fusión entre la muerte (la madre, el sexo) y el deseo o proyección poética representados por la madre cobijadora, siempre utópica (Ferrari 1: 34). El lenguaje anunciado en estos dos últimos libros, es un lenguaje futuro, utópico. La muerte del soldado caído es la muerte del lenguaje racional simbólico, que señala el futuro libro escrito en ese otro lenguaje (el semiótico) siempre sugerido, siempre mimetizado, por el poeta. PH y EACal emularán la mayor coherencia del lenguaje simbólico (en donde en la mimesis poética no encontramos la violencia léxica o sintagmática de T, más propia del lenguaje inarticulado de la *chora*), pero siempre al

servicio de la carga instintual. Melanie Klein aporta el cuerpo materno y el mundo objetual caro a la poética del lexema en CV; Julia Kristeva proporciona las nociones del lenguaje simbólico y el semiótico para una mayor precisión de todo discurso poético. La escisión es importante para estudiar a CV como poeta, pero hay que admitir que sería igual de importante para estudiar a *cualquier* poeta. Sin embargo, para el escritor que nos interesa conviene tomar en cuenta el factor del cuerpo materno para definir la programática de la subversión a la que está abocado CV.

El lenguaje poético que imprime los dictámenes de la *chora* es anunciado por nuestro bardo como libro. En PP encontramos un indicio de la relevancia de la lectura, pero siempre imbricada con el dolor. Dolor y lectura como requisitos de sabiduría. He aquí dos ejemplos:

Profesor de sollozo –he dicho a un árbol-  
 palo de azogue, tilo  
 rumoreante, a la orilla del Marne, un buen alumno  
 leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca,  
 entre el agua evidente y el sol falso,  
 sus tres copas, su caballo de oros. (“El libro de la naturaleza”, de PH)

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,  
 un libro retoñaba de su cadáver muerto.

Se llevaron al héroe,  
 y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;  
 sudamos todos, el ombligo a cuestras;  
 caminantes las lunas nos seguían;

también sudaba de tristeza el muerto.

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

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo  
y el callarlo,  
poesía en la carta moral que acompañara  
a su corazón.

Quedóse el libro y nada más, que no hay  
Insectos en la tumba,  
y quedó al borde de su manga, el aire remojándose  
y haciéndose gaseoso, infinito.

Todos sudamos, el ombligo a cuestras,  
también sudaba de tristeza el muerto  
y un libro, yo lo vi sentidamente,  
un libro, atrás un libro, arriba un libro  
retoñó el cadáver ex abrupto. (“Pequeño responso a un héroe de la  
República”, de EACal)

Julio Ortega comenta sobre ambos poemas:

Vallejo había reescrito anteriormente la metáfora tradicional de “El libro de la naturaleza” para, precisamente cuestionar la concepción tradicional del orden natural; pero aquí su empresa es más radical: el combatiente *muerto/vivo* en la

ruptura raigal de esta historia del *final/comienzo* da origen, con su muerte, a un nuevo libro: **al libro no escrito aún, o que empieza a escribirse en esa muerte, de una naturaleza distinta reordenada por el sacrificio.** El sentido de la muerte unánime radica en un mundo común: en una vida que re-escibe la realidad humana y cambia todos los órdenes. Eso parece ser el libro que aquí se genera como objeto natural, como esos árboles que en la iconografía medieval brotan del ombligo adánico: **el libro aquí retoña del cadáver, como un árbol cuyas hojas anuncian una existencia capaz de superar la muerte individual en una escritura colectiva.** (Ortega 2: 99) (Las cursivas son originales, las negritas son mías).

Ortega se refiere a un libro no escrito, un libro que retoña de un cadáver. Texto y muerte, muerte como promesa. La muerte individual anuncia una “escritura colectiva”. Nos acercamos aquí por diversas asociaciones a la madre/amante asociada a la muerte, pero muerte como umbral de un libro nuevo, futuro, en la esperanza de una colectividad, una República. Dentro de mis coordenadas, el cadáver representa la realidad del lenguaje racional, lenguaje del cual brotará ese otro lenguaje en la realidad de un libro anunciado. El cadáver (el texto) “pare” un nuevo libro de máximas significacionales harto divergentes. La hembra reproductora es la fase necesaria que engendrará ese otro lenguaje que la corroe, el semiótico, el que salvaguarda los deseos más profundos del poeta. La hembra reproductora, el texto del lenguaje articulado, es el espacio ideal donde retoñará el nuevo libro que la aniquila. Tenemos aquí las tres primeras estrofas de uno de los poemas más conocidos de EACAI, donde España es asociada directamente con la figura de la madre:

Niños del mundo,  
Si cae España –digo, es un decir-  
Si cae  
del cielo abajo su antebrazo que asen,  
en cabestro, dos láminas terrestres;  
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!  
¡qué temprano en el sol lo que os decía!  
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!  
¡qué viejo vuestro dos en el cuaderno!

**¡Niños del mundo, está**  
**la madre España con su vientre a cuestras;**  
está nuestra maestra con sus férulas,  
está madre y maestra,  
cruz y madera, porque os dio la altura,  
vértigo y división y suma, niños;  
está con ella, padres procesales!

Si cae –digo, es un decir- si cae  
España, de la tierra para abajo,  
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!  
¡cómo va a castigar el año al mes!  
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,

en palote el diptongo, la medalla en llanto!  
 ¡Cómo va el corderillo a continuar  
 atado por la pata al gran tintero!  
 ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto  
 hasta la letra en que nació la pena! (“España, aparta de mí este caliz”, EACal)  
 (Las negritas son mías)

Las diferentes asociaciones se van cerrando en una sola entidad: la madre como encarnación de un libro futuro, la madre cobijadora y que encierra en sí, en su espacio significacional, al niño, al soldado, a todos los sufrientes que combaten por ella. La relación entre ambas madres se hace más dramática. Si asociamos este poema al anterior tratado párrafos arriba (“Pequeño responso...”, EACal), veremos que la hembra/madre reproductora no sólo engendra el nuevo libro (de su propio “cadáver”), sino que en cierto modo engendra a la madre cobijadora. La primera se erige como única posibilidad de la segunda.

La relación entre el poeta y su producto, el libro, también añade matices identitarios complejos. Ya en 1922 CV escribe a Antenor Orrego, a raíz del libro de éste último, *Notas Marginales* (Trujillo, 1922):

Quiero abrazar este libro, constructivo y calentador como ningún otro lo ha sido en tan amorosa significación para mí: quiero abrazarlo y adorarlo, y emborracharme de él, hasta enraizarlo plenamente en mi corazón y en mi vida, hasta que cada una de sus páginas se me prenda a los costados, ala por ala, foliadas y concordadas, a fuerza de pureza en mis noches y mis días, a mis propias hojas en blanco, a todas mis humanas lacras (...)

El libro, ante todo, es para América; es libro apostólico, triptolémico, sacerdotal...! Y nuestro continente, en botón, clara y tema, todavía, necesita eso, la luz de un sol obrero, en toda su diafanidad, capaz de tostar parásitos, y de blindar desnudeces. (Carta a Antenor Orrego; Lima, enero de 1922)  
(Vallejo 9)

El libro es para otra colectividad utópica, siempre por hacerse en el imaginario de los intelectuales de la época: América. No sorprende únicamente la personalización del libro (“quiero abrazarlo”) sino la identificación corporal que el poeta establece entre su persona y él; ambos, libro y poeta, se fusionan: “hasta enraizarlo plenamente en mi corazón y en mi vida, hasta que cada una de sus páginas se me prenda a los costados, ala por ala, foliadas y concordadas, a fuerza de pureza en mis noches y mis días, a mis propias hojas en blanco, a todas mis humanas lacras”. La fisicalización de ambos patentiza la asociación entre el poeta y su discurso, y sobre todo entre la voz poética y el cuerpo materno (Subcapítulo 2.1). Tace Hedrick cita un fragmento de PH:

Una piedra en que sentarme  
¿no habrá ahora para mí?  
Aún aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz.  
 (“La rueda del hambriento”, PH)

Hedrick no concuerda con el retrato femenino en negativo que algunos críticos dicen encontrar en los poemas de CV. La crítica dice:

Through close readings of such poems as *Trilce IX*, “Vusco volvvver”, and *Trilce XXX*, “Quemadura del segundo”, I argue that beginning with *Trilce*, Vallejo’s poetry is not so much stretched over a hollow space of the feminine

as it comes against and stumbles over the transcendently empty and fleshy nature of the female body, mimicking this stumble both visually and linguistically as a stuttering mumbling voice”.<sup>32</sup> It is at this point –where the materiality of the female body and the poetic nature of the voice meet –that the distinctive difficulties, the stutterings and stammerings, of Vallejo’s poetry begin to be produced (Hedrick, 52).

Hedrick también hace una mención de Julia Kristeva:

In her *Powers of Horror*, Julia Kristeva explores this notion of muffled and garbled speech further as the “advent of twenty-century “abject” literature...when narrated identity is unbearable, when the boundary of the subject and object is shaken and when the limit between inside and outside becomes uncertain...one would find neither narrative nor theme, but a recasting of syntax and vocabulary – the violence of poetry, and silence (Kristeva, 141)” (Nota 1 de Hedrick).

La voz del poeta mimetiza el cuerpo femenino, la voz del poeta mimetiza las dificultades articulatorias por haber interiorizado dicho cuerpo.<sup>33</sup> Hedrick cita un fragmento de T XIII:

---

<sup>32</sup> Christianne Von Buelow notes in her “Vallejo’s *Venus de Milo* and the Ruins of Language” that “muffled, garbled speech is the rule in Vallejo...” (Von Buelow, 51). (Cita de Hedrick)

<sup>33</sup> Según Klein, en el infante, se dan desde la fase paranoide-esquizoide, juegos múltiples de introyecciones y proyecciones. Las figuras que en el plano de la fantasía el niño considera amenazantes y fuera de su ego, son sólo proyecciones de sus impulsos hostiles. La culpa puede emerger cuando identifique en el objeto que atacó al “pecho bueno”. Entre los múltiples sentimientos que aquejan a un infante y que parecen resolverse en los casos de neurosis menos aguda, se encuentra de manera preponderante el de la envidia. La envidia se inicia en la etapa paranoide-esquizoide, cuando el ego desea para sí las buenas cualidades de un objeto, siendo el

Pienso en tu sexo, surco más prolífico  
 y armonioso que el vientre de la Sombra,  
 aunque la muerte concibe y pare  
 de Dios mismo.  
 Oh, conciencia,  
 Pienso, sí, en el bruto libre  
 Que goza donde quiere, donde puede. (T. XIII)

Con respecto a este poema Hedrick nos dice:

The image of the sexual union of God and Death (brought to fruition in the belly of Shadow) darkens and renders horrific the preceding lines'

---

seno el objeto primordial. Cuando ve que es imposible poseer todas esas cualidades de éste, la envidia se vuelve extrema y se deseará aniquilar el objeto fuente de todas esas buenas cualidades que el ego no posee. Las manifestaciones de hostilidad a ese seno se dan, en la fantasía, en actos de escupitajos, defecación, orina, "passing the wind", y de manera proyectiva, en la atribución a ese seno de cualidades negativas. La envidia se trasladará gradualmente a todo lo que es extensivo al seno: el cuerpo de la madre, sus bebés, su relación de pareja (Segal, 41)

Cuando CV retrata la vulva destructiva, la contrapone no al pene, sino indirectamente, al seno bueno que él envidia. La vulva de T IX es meramente reproductiva, la vulva que se "abre en suculenta recepción / de multiplicando a multiplicador", y en tanto tal sobre ella se proyectan los impulsos hostiles, hasta convertirla en una "válvula" de "dos hojas anchas". El pecho bueno se separa del malo por la (pre)existencia de dos madres, la cobijadora (la poseedora de dicho pecho) y la meramente reproductiva. Toda su poética estriba en un desesperado intento de identificación con el seno bueno, pero sabe también que esa identificación no se ha de dar en el transcurrir de su texto, y en la simultánea construcción de su persona poética. Américo Ferrari ve en T la presentación de elementos antitéticos, que dentro de las coordenadas kleinianas podemos asociarlos a la escisión de los objetos en la etapa paranoide-esquizoide. Solamente, para Ferrari, en PH y en EACal, esos elementos antitéticos van a disolverse en la imagen esperanzadora de la república (Ferrari, 34), en el cuerpo materno transescritural. Ese cuerpo poemático (o tras-poemático) no se sostiene en la imagen que el niño tiene de la madre en la etapa depresiva. Ese cuerpo en la escritura de CV es un fin, un norte en su brújula desiderativa, no un cuerpo efectivamente resuelto que genere envidia y/o culpa. Dentro de las coordenadas que propongo, la culpa y la envidia se dan en el cuerpo escritural (no en el materno), cuerpo que es al mismo tiempo la posibilidad (ya que no la concreción) de la existencia del cuerpo materno por hacerse, como el anuncio de un libro por escribirse.

undoubtedly ironic (and ironically old-fashioned) reference to the female sex as harmonically prolific “furrow”; the comparison of fecund Death to prolific female is hardly tender. In *Trilce*, Vallejo writes under the sign of a purely mortal female physicality that is, in Julia Kristeva’s sense, abject: in encountering the female, the poetic persona is constantly confronted in his own body (...) with “those fragile states where man strays on the territory of *animal* (Kristeva 1: 12). Here, the weight of evolution on the maternal body works to erase the boundaries between human / animal” (Hedrick, 53).

Hedrick se confronta a sí misma con Jean Franco con respecto a la “animalidad” del lenguaje vallejiano:

Although for Jean Franco the animal in Vallejo’s poetry is, “like death”, “the secret continuity across which the discontinuous act of speech must cut” (Franco, *Cesar Vallejo*, 217), my reading sees the “act of speech” as being *impelled* by the animal nature of the female” (Hedrick, 53, 54)

He aquí las dos estrofas de T XLIII que inspiraron en el tema de la “animalidad” vallejana en ambas estudiosas:

Quién sabe va a ti. No le ocultes.  
 Quién sabe madrugada.  
 Acaríciala. No le digas nada. Está  
 duro de lo que se ahuyenta.  
 Acaríciala. Anda! Cómo le tendrás pena.

Narra que no es posible  
 todos digan que bueno,  
 cuando ves que se vuelve y revuelve,  
 animal que ha aprendido a irse... No?  
 Sí! Acarícialo. No le arguyas. (T. XLIII)

La voz poética trata al animal como a una criatura dócil, o extraña, al menos extraña para la persona a la que interpela. La extrañeza se da de todas formas en algún elemento de la dinámica comunicativa (sea en el emisor o en el oyente). Ese animal extraño, esquivo, que “ha aprendido a irse”, no se va, está en la realidad comunicativa del poema. El animal estará allí cuando el poeta presente su imperativo, “narra”. Ese animal conforma un elemento alienante en el discurso del poema (¿señal de la “muerte” comunicativa a la que se refiere Franco?), pero también conformará su tema.

Tematización y alienación del animal femenino. La poética vallejiana habrá de descansar en dicha contradicción, contradicción que se resolverá en la dinámica que generan las directrices del cuerpo materno y la del cuerpo escritural. El animal, o lo que llamaría lo “femenino-animal”, extraño al poema es extraño a la directriz escritural, que no a la del cuerpo materno. Pero la directriz madre, siempre representando los impulsos desiderativos del poeta, aquellos relativos a su *chora* y a su fisicalidad, toma en cuenta el plano de la escritura y de su ideología racionalizante, y quiere que el texto y la voz que lo produce, “acaricien” a dicho animal. Los dos extremos de comunicación, el del emisor (la voz poética) y el receptor (aquel al que el poeta se dirige y que es invitado a acariciar al animal) son la misma entidad comunicacional dentro del plano de la escritura. Es la directriz desiderativa del cuerpo materno la que hace uso del texto escrito y busca que se

dé en él una representación de reconciliación. No basta la mera exposición del animal, se busca representar también una entidad (el receptor) que se oponga indirectamente a esa invitación; el animal se tematiza para que sirva de invitación a esa reconciliación. La directriz del cuerpo materno no descuida la máxima constante de la directriz del cuerpo escritural, del texto mismo, que reniega de una irracionalidad animal, femenina, pre-lingüística. El texto escrito va a ser perpetuamente atacado o sometido a la persuasión del cuerpo materno.

Al principio de este capítulo dejé en suspenso un segundo par de coordenadas teóricas, que ayudará también a mostrar mejor los alcances de las coordenadas sistémicas que he propuesto. Me refiero a las directrices freudianas de la madre, de un lado, y la ley del padre, de otro. Sigmund Freud contrapone las figuras del padre y de la madre en un mismo plano, frente a la formación del ego del niño o la niña y su estatura ética. El niño o la niña tendrán que colocarse en algún punto de sus coordenadas de orientación e identificación sexual. El niño varón (heterosexual) descubrirá el poder fálico y significador de su pene y deseará poseer a la madre, al mismo tiempo que toma a su padre como enemigo. La posesión tendrá que postergarse por la ley del incesto (la ley primigenia del padre), y por ende el niño desarrollará un sentido ético. La identificación con la figura del padre, quien es a su vez salvaguarda del poder significador del falo, es un punto de referencia esencial para la formación del ego del niño, y de la niña. Esta última descubre que no tiene el falo, carece del poder significador y de un sentido ético consistente. Su castración simbólica la llevará a desear tener un sucedáneo del pene: el bebé.

Para ambos, el niño y la niña, dentro de las coordenadas heterosexistas y de hegemonía masculina que propone Sigmund Freud como norma, la figura del padre tendrá un rol mucho más dramático que el de la madre. La niña se identifica con ésta última por claudicación (ambas no tienen pene). El niño renuncia a ella como objeto de deseo por una mayor conciencia de su sentido de comunidad; es el padre y su ley lo que le permite evolucionar éticamente. La formación de la máscara poética vallejiana es oscilante; para ello baste este ejemplo:

¡De puro calor tengo frío,  
Hermana Envidia!  
Lamen mi sombra leones  
Y el ladrón me muerde el nombre,  
**¡madre alma mía!**

¡Al borde del fondo voy,  
Cuñado Vicio!  
La oruga tañe su voz,  
Y la voz tañe su oruga,  
**¡padre cuerpo mío!**

¡Está de frente mi amor,  
nieta Paloma!  
De rodillas, mi terror  
Y de cabeza, mi angustia,

**¡madre alma mía!**

Hasta que un día sin dos,

Esposa Tumba,

Mi último hierro dé el son

De una víbora que duerme,

**¡padre cuerpo mío!...** (De puro calor tengo frío...", PH) (Las negritas son mías)

La antítesis ("de puro calor tengo frío") y el quiasmo ("La oruga tañe su voz, / y la voz tañe su oruga") ponen énfasis en la dislocación de la voz poética con respecto a lo que dice. Esa misma voz invoca al padre como cuerpo y a la madre como alma. El padre como cuerpo: si tomamos como punto de partida todo lo dicho con respecto a CV y su poética del cuerpo (materno), ¿no propondría al padre como figura también inclusiva a ese extremo del espectro, el del cuerpo? Y si así fuera, ¿qué se opondría a esa entidad corporal materna, que incluye al propio padre? Antes de responder, sólo quiero enfatizar aquí el rol del padre en la poética vallejiana como padre/niño, como "primer niño" que tuvo la madre del poeta. Dios, como proyección del padre dentro de los esquemas freudianos, también es una figura ambigua: es el dios "al que le duele mucho el corazón" y que se mide "en la falsa balanza de unos senos" ("Dios", LHN). O a veces, el hombre en tanto sufre, es Dios, y no él. La potestad del sufrimiento no calza con las máximas de la ley del padre. La autoridad en este caso se basa en el principio del placer: el padre, el niño, tienen el falo, tienen el poder. No tienen que claudicar. La propuesta vallejiana del sufrimiento como insignia de divinidad (autoridad) enrarece de hecho este sistema. En un

artículo CV habla del dolor como una prerrogativa. El poeta retrata a una joven mujer en un tren de Rusia:

Esta mujer ha sufrido en plenos pulmones, la explosión de su propia cólera de clase, y no debéis reír escépticamente ni volver con indiferencia las espaldas a sus palabras revolucionarias. **Ha sufrido: luego tiene derecho a la queja y a la esperanza.** (“Acerca de la revolución rusa”. En *El Comercio*. Lima, 28 de abril de 1929, p.19) (Las negritas son mías)

En sus crónicas sobre Rusia y el socialismo, y en las prédicas solidarias de PP y EACAI, CV señala a la solidaridad como única ley. Es el sufrimiento del otro lo que cuenta para el poeta más que cualquier identificación étnica o de clase. En dos pasajes de *Rusia en 1931*, CV releva el dolor de los retratados como marca de identidad, más que su proveniencia social. En el mercado de pulgas de Smolensky, CV contempla el espectáculo patético de la vieja aristocracia vendiendo sus últimas pertenencias, quienes incluso se quitan las prendas que llevan puestas si es que el posible comprador las quiere. Optan por mendigar antes que por integrarse a la masa trabajadora socialista:

Porque en Smolensky la tragedia económica y social alcanza trances desgarradores. No es ésta la venta comercial, tranquila, sino el remate violento y arrancado de las últimas entrañas económicas. No es la venta del objeto que no se necesita, sino la moneda sangrante de trozos de la propia carne económica. No es en suma, una venta de mercaderías, sino la subasta mortal de la última camisa. (Ensayos y reportajes..., 131,2)

En otro pasaje de *Rusia en 1931*, CV y su interlocutora, Yeva, no parecen identificar a las personas que asisten a la Iglesia de El Salvador:

De todas maneras, sean campesinos civilizados o *mujiks* salvajes estos fieles, lo que hay de cierto que sus **caras de hambrientos, su desnudez, sus miradas llenas de angustiosa incertidumbre, su canto, todo esto está henchido de tragedia.** (Ensayos y Reportajes ..., 135) (Las negritas son mías)

CV nunca llegó plenamente a la etapa edípica. Su ambivalencia identitaria es siempre una constante. La mujer presenta rasgos tanto victimarios como de víctima (T IX; o la madre ambiguamente precavida de “El buen sentido”, de PP); Dios (como proyección del padre y superego del niño) es un dios al que se le increpa, pero que al mismo tiempo sufre con el hombre y se mide (en tanto varón) en “la falsa balanza de unos senos” (“Dios”, LHN). Si tomamos en cuenta todo lo dicho sobre Dios / padre en el capítulo 2.2, no podremos evitar hallar en dicha figura rasgos o bien demasiado vulnerables (como la figura del Dios doloroso, o el dios enfermo de “Espergesia”, o la del padre como “el primer pequeño” que tuvo la madre, de T LXV), o demasiado de virtudes demasiado “maternales”: es el Dios que se conduele del dolor del hombre, o es el Dios/padre “hospitalario”, “bueno y triste” del poema “Dios” (LHN). He aquí un ejemplo de la figura ambivalente del padre y de la madre:

Mi padre duerme. Su semblante augusto  
 figura un apacible corazón;  
 está ahora tan dulce...  
 si hay algo de amargo en él, seré yo...

Hay soledad en el hogar; se reza;

Y no hay noticias de los hijos hoy.  
Mi padre se despierta, ausculta  
la huida a Egipto, el restañante adiós.  
Está ahora tan cerca;  
si hay algo en él de lejos, seré yo.  
Y mi madre pasea allá en los huertos,  
Saboreando un sabor ya sin sabor.  
Está ahora tan suave,  
Tan ala, tan salida, tan amor.

Hay soledad en el hogar sin bulla,  
sin noticias, sin verde, sin niñez.  
Y si hay algo quebrado en esta tarde,  
y que baja y que cruje,  
son dos viejos caminos blancos, curvos.

Por ellos va mi corazón a pie. (“Los pasos lejanos”, LHN)

En los evangelios, Jesús niño abandona su aldea natal en compañía de *ambos* padres: José y María. El padre “ausculta” la huida en la que él mismo participa. Y la huida también le es dolorosa (“el restañante adiós”). El poeta rememora una casa vacía de niños. Todos han abandonado el hogar; sólo las figuras fantasmales del padre y de la madre están allí en el recuerdo. La identificación de la voz poética es oscilante: el poeta ha huido con ambos padres, y si hay algo “amargo” en la figura del padre, es él mismo. La figura de la madre es también “tan salida”, “tan ala”: los padres pueden o no haber

participado de la huida. Ellos también pueden estar ausentes. Si ellos se quedan en la casa vacía de niños en el recuerdo del poeta, ellos también son los “dos viejos caminos blancos y curvos”, la posibilidad de la partida.

En el capítulo 1 coloqué el cuerpo materno como espacio de reclusión, pero también de libertad; es el espacio del cual se puede partir. Si en este poema el padre es también el camino libertario, su figura habrá en cierto modo de maternalizarse. De otro lado, la nueva entidad padre / madre, participa por igual de la aventura de fuga. Las entidades del padre, la madre y el niño se resuelven señeramente móviles. La oposición que ofrece el esquema freudiano es insuficiente para definir la máscara poética de CV: el padre no sólo no se opone a la madre, sino que ellos en conjunto, se oponen, en la retórica poética nostálgica, en el cuidado y amor a los niños, en la vulnerabilidad y el dolor, al cuerpo escritural, al texto mismo que insiste en lo inmediato y que procura inutilizar las alas del deseo, del viaje a la nostalgia.

Jean Franco encuentra otra representación que violenta los esquemas freudianos. Ella encuentra tres poemas de T donde la madre es identificada con la casa / hogar (T LII, T XLVII y T LXV). La crítica se explyea en éste último:

Madre, me voy mañana a Santiago,  
a mojar me en tu bendición y en tu llanto.

Acomodando estoy acomodando mis desengaños y el rosado  
de llaga de mis falsos trajines.

Me esperará tu arco de asombro,  
las tonsuradas columnas de tus ansias

que se acaban la vida. Me esperará el patio,  
el corredor de abajo con sus tondos y repulgos  
de fiesta. Me esperará mi sillón ayo,  
el buen quijarudo trasto de dinástico  
cuero, que pára no más rezongando a las nalgas  
tataranietas, de correa a correhuela.

Estoy cribando mis cariños más puros.  
Estoy ejeando, ¿no oyes jadear la sonda?  
¿no oyes tascar dianas?  
estoy plasmando tu fórmula de amor  
para todos los huecos de este suelo.  
Oh si se dispusieran los tácticos volantes  
para todas las cintas más distantes,  
para todas las citas más distintas.

Así, muerta inmortal. Así.  
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde  
Hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre  
para ir por allí,  
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,  
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

Así, muerta inmortal.  
 Entre la columnata de tus huesos  
 que no puede caer ni a lloros  
 y a cuyo lado ni el destino pudo entrometer  
 ni un solo dedo suyo.

Así, muerta inmortal

Así. (T LXV)

La madre no es sólo una casa donde “esperará el patio, / el corredor de abajo con sus tondos y repulgos”, o donde esperará al poeta “el sillón ayo”; también la madre es un templo “con los dobles arcos de tu sangre”, una vez que la madre haya sido apelada por la voz poética como una “muerta inmortal”. Con respecto a la segunda estrofa, Franco nos dice:

Aquí las numerosas referencias a la continuidad genealógica entran en conflicto con la idea de la fiesta (comunión); el sujeto es solamente un eslabón de una cadena aunque se percibe a sí mismo como único (como hijo pródigo)<sup>34</sup>. El individuo es irrepetible y, al mismo tiempo y visto desde el punto de vista de la especie, es una repetición (Franco 2: 586).

---

<sup>34</sup> No es la primera vez que CV se representa a sí mismo como “único”. En “El buen sentido” (PP), el poeta se pregunta el por qué goza él de las preferencias de su madre en detrimento de su hermano:

La mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte. Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso. La cierro, al retornar. Por eso me dieran tanto sus ojos, justa de mí, in fraganti de mí, aconteciéndose por obras terminadas, por pactos consumados.

¿Qué posibilidades se otorga el poeta a sí mismo para escapar a esa encrucijada, a esa contradicción entre su irrepitibilidad y su repetición? Franco nos da una pista:

Existiendo gracias a un proceso que es ajeno a su propia voluntad, **el hablante quiere transformar la propia familia en una sagrada familia encabezada no por el padre, sino por la madre**, cuyo amor da pautas éticas que no se restringen a la lucha por la vida. Así se explica la identificación entre el cuerpo de la madre y un templo” (...) La yuxtaposición de arco / sangre tiene la fuerza de un oxímoron y sugiere a la vez la estabilidad y el flujo –estabilidad desde el punto de vista del individuo cuya genealogía no cambia, y fluctuación en cuanto a la especie que se sirve de los individuos, pero no los necesita como tales (586) (Las negritas son mías)

La contraposición entre la estabilidad genealógica, que sólo puede imponer a sus individuos una repetición, y el flujo o la movilidad que se manifiesta en un individuo en particular (el poeta), se hace patente en la resolución arquitectónica (poética) final: la de la madre / templo. Dicha resolución se da como tal por la dinámica del cuerpo escritural, que busca la inmovilidad de su ideología simbólica, y el flujo del cuerpo materno que busca la desarticulación de dicha ideología. La madre / templo va a ser el espacio utópico,

---

Mi madre está confesa de mí, nombrada de mí. ¿Cómo no da otro tanto a mis hermanos? A Víctor, por ejemplo, el mayor, que es tan viejo ya, que las gentes dicen: ¡Parece hermano menor de su madre! Fuere porque yo he viajado mucho! ¡Fuere porque yo he vivido más!” (“El buen sentido”, de PP)

Si la “mujer de mi padre” (otro guiño freudiano) está enamorada del poeta, lo hace por el “adiós y por el regreso”. La unicidad del sujeto poético proviene de su calidad de viajero, y por consiguiente, por su calidad de narrador de dicho viaje. Si él es único ante la madre, es porque es la voz (poética) que enuncia al poeta, a la propia madre, al viaje y al retorno.

o la familia utópica regida por el cuerpo materno, que dejará plasmada en sí esas marcas contradictorias entre la movilidad y el quietismo. El propio poema deja otros rastros de contradicción más sutiles: cuando el sillón ayo deja “rezongando a las nalgas / tataranietas, de correa a correhuela”, el poeta se sirve de la semántica de estos elementos para contraponer lo fijo contra lo móvil: “correa” es un elemento fijo, circular, que no sugiere movilidad o salida alguna; “correhuela” es un juego que hace uso de correas con las puntas cosidas<sup>35</sup>. El juego es el que invita a la movilidad lingüística del propio poema apelando a la paronomasia de estos dos conceptos.

Considerando un fragmento de T XLVII: “Ciliado arrecife donde nació / según refieren cronicones y pliegos / de labios familiares historiados / en segunda gracia”. Jean Franco observa que “el sexo de la madre se convierte en el documento o prueba de la existencia” (Franco 2: 587). Podemos decir entonces que las identidades oscilantes (y perturbadas) del drama edípico, es decir, la de la madre, el padre y la del niño, con la preponderancia de la primera en la propuesta trilciana, no hacen más que corroborar la máscara enunciativa del discurso que tiene como norte (o directriz) el cuerpo materno. Máscara que se inclina por la naturaleza (el mundo instintual) antes que por la cultura. Con respecto a este poema Jean Franco confirma la inclinación del ego vallejiano: “Arrecife” and “historiados” belong to the opposing extremes of nature and culture

---

<sup>35</sup> Definición de Víctor de Lama, en *Trilce*, de César Vallejo (Madrid: Castalia, 1991) (148, nota 7)

though it is plainly nature who has priority” (Franco, Jean. The dialectics of poetry and silence. Cambridge University Press, 1976)<sup>36</sup>

La animalidad trilciana, su apego a la naturaleza, al instinto ciego, provoca una dislocación singular en la voz enunciativa de T. LII. Jean Franco hace notar esta dislocación entre los primeros versos del poema y los de las dos últimas estrofas. He aquí el poema:

Y nos levantaremos cuando se nos dé  
la gana, aunque mamá toda claror  
nos despierte con cantora  
y linda cólera materna.  
Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,  
mordiéndolo el canto de las tibias colchas  
de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!

Y los humos de los bohíos ¡ah, golfillos  
en rama! Madrugarían a jugar  
a las cometas azulinas, adulantes,  
y, apañuscando alfarjes y piedras, nos darían  
su estímulo fragante de boñiga,  
para sacarnos  
el aire nene que no conoce aún las letras,

---

<sup>36</sup> De la edición comentada de Julio Ortega. (Vallejo, César. Trilce. Madrid: Cátedra, 1998. 222)

a pelearles los hilos.

Otro día querrás pastorear

Entre tus huecos onfalóideos

ávidas cavernas,

meses nonos,

mis telones.

O querrás acompañar a la anciana

a destapar la toma de un crepúsculo,

para que de día surja

toda el agua que pasa de noche.

Y llegas muriéndote de risa

y en el almuerzo musical,

cancha reventada, harina con manteca,

con manteca,

le tomas el pelo al peón decúbiteo

que hoy otra vez olvida dar los buenos días,

esos sus días, buenos con b de baldío,

que insisten en salirle al pobre

por la culata de la v

dentilabial que vela en él. (T. LII)

Con respecto a este poema Franco dice:

Todo pasa como si el poeta fuera niño, apenas diferenciado de los demás hermanas y hermanos --e inocente del sentido del cuerpo-- “no me vayas a hacer cosas” Echado a jugar al “aire niño que no conoce aún las letras”, el sexo del niño todavía no está totalmente determinado pero se nota ya lo involuntario de su nacimiento (“las ávidas cavernas, meses nonos”) y del trabajo de la “ancianía” que consiste en “destapar la toma de un crepúsculo / para que de día surja / toda el agua que pasa de noche”. El hablante continuamente representa los actos involuntarios –salir de la choza al aire, salir del vientre materno, mear, como si fueran actos voluntarios. El yo por lo tanto existe sólo como una diferencia, un sujeto gramatical que tiene la ilusión de poder dominar las circunstancias cuando en realidad su papel en la vida está preterdeterminado (Franco 2: 587)

Importa delimitar la naturaleza de esa vida que está “predeterminada” según Franco. El instinto no es dueño de nada, sólo es. Dentro de los esquemas de Kristeva ya estudiados, la *chora*, el conjunto de ritmos y procederes instintuales, sólo tendrá como función subvertir el lenguaje simbólico, programático, que *busca* preterdeterminar la totalidad del ego, del individuo. La ironía del sujeto escribiente es patente: dice en un principio que tanto él como (suponemos) sus hermanos, se levantarán cuando les venga en gana, y expone más adelante, tal como bien explica Franco, diferentes imágenes que delatan su subordinación, que lo fijan a “actos involuntarios”. La ironía en este caso es señal de una fe difícilmente concebida y expresada por el poeta a lo largo de su obra: es la fe en la carga instintual del cuerpo materno. Esa subordinación es feliz: el niño es el “peón decúbite” que entre las risas del “tú” gramatical, que prudentemente podemos

considerar como dirigido a la madre, se deja tomar el pelo. Este poema expresa más tiernamente que ningún otro la poética del cuerpo vallejiano. Cabe destacar que el niño del poema “aún no conoce la letras”. Franco hace alusión a esto teniendo en cuenta seguramente las máximas de Jacques Lacan con respecto a la ideología del lenguaje articulado, social. Para Franco ese niño está en proceso de individualizarse, de separarse del conjunto informe de sus hermanos, por mediación del lenguaje, pero sin desprenderse de una suerte de subordinación feliz y confiada del *id*, del compendio instintual que lo ata al cuerpo materno.

Hay un pasaje de PH que subsume la animalidad y el reconocimiento del poeta del papel que juegan en su psiquis el padre y la madre:

Tengo un miedo terrible de ser un animal  
 de blanca nieve, que sostuvo padre  
 y madre, con su sola circulación venosa,  
 y que, este día espléndido, solar y arzobispal,  
 día que representa así a la noche,  
 linealmente  
 elude este animal estar contento, respirar  
 y transformarse y tener plata.

Sería pena grande  
 Que fuera yo tan hombre hasta este punto. (“Tengo un miedo terrible de ser  
 un animal...”, PH)

El título del poema lo dice expresamente: el poeta tiene miedo de su animalidad, y a pesar de que reconoce metonímicamente las cualidades de ese animal (en el “día espléndido, solar y arzobispal”), no puede dar rienda suelta a la alegría, al triunfalismo de lo definitivo. El animal que teme no puede “estar contento, respirar / y transformarse y tener plata”. El proceso de la escritura, insinuado en ese “linealmente”, lo llevará a la perpetua oscilación entre el temor y la celebración de su animalidad, de su manera de acercarse a lo femenino, y alternadamente, de alejarse de él.

Los versos nostálgicos de CV, el hogar recordado como ámbito del deseo, también tienen que ver con el tratamiento particular que el poeta da al tiempo. Hay dos autores que se han extendido sobre este tópico vallejiano: Saul Yurkievich y Mariano Iberico. Señalo al primero:

El de Vallejo no es un tiempo vertical; no es el momento fecundo, de inspirado éxtasis, el punto de fusión de todas las antinomias, el que conecta con los universales, el instante en que se acoplan lo celestial con lo terreno, en que la plenitud parece eterna; no es el tiempo del idealismo romántico, de la estética trascendental ni del surrealismo. El tiempo de Vallejo es tiempo horizontal, no de instantes elegidos, sino el más cotidiano, aquél en que se sucede nuestra existencia toda, donde alternan lo nimio y lo excelso sin discriminación jerárquica; no es un tiempo místico, sino una duración que tiene mensura, que se registra objetivamente en el calendario y el reloj:

quemadas pólvotas, altos de a 1921 (T. VII)

diciembre con sus 31 pieles rotas (T. XXI)

haciendo / la cuenta de que hoy es jueves, (T. XXXVI)

y el circuito

entre nuestro pobre día y la noche grande,

a las dos de la tarde inmortal (T. XXX)

El tiempo es percibido como fracción, como suma de fugaces permanencias, acicates de acción transitoria (Con “la barreta sumersa en su función de / ¡ya!”) que explotan, empujan y se desvanecen:

Ahora hormigas minuterías

Se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas

Dispuestas, y se baldan,

Quemadas pólvoras, altos de a 1921 (T. VII)

(Yurkievich, 2: 44-5)

La idea de Yurkievich del tiempo vallejiano como “tiempo horizontal”, tiene vasos comunicantes con la idea del tedio en CV de Iberico. Este último cita un poema de T:

Tiempo Tiempo

Mediodía estancado entre relentes.

Bomba aburrida del cuartel achica

tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.

Boca del claro día que conjuga

era era era era.

Mañana Mañana

El reposo caliente aún de ser.

Piensa el presente, guárdame para

mañana mañana mañana mañana

Nombre Nombre

¿Qué se llama cuanto heriza nos?

Se llama Lo mismo que padece

nombre nombre nombre nombreE.(T. II)

Iberico dice que en estos versos

se identifica el tiempo con la repetición, la monotonía, el aburrimiento, y en

los que, además, se contiene una función acumulativa del tiempo: “achica

tiempo”. Sólo que se trata de un tiempo desnudo, vacuo, que se acumula cualitativamente a sí mismo con su aburrimiento, su tedio, su hastío (Iberico, Mariano. “El tiempo”, Aproximaciones... t I, 304)

Cabe notar que en la primera estrofa, el tiempo genera el tedio (“Mediodía estancado entre relentes”), pero la realidad del poema, mimesis de ese tedio, genera a su vez el “tiempo tiempo tiempo tiempo”. La confección del poema sugiere un juego circular, donde lo engendrado engendra a su creador.

Iberico considera que el tiempo vallejiano gravita hacia el pasado maternal. “A este tiempo”, dice el autor, “lo llamamos maternal, no solamente porque en él la imagen dominante es **la madre, o mejor, la maternidad**, es el símbolo poético de su fecundidad y su dulzura. **Este tiempo maternal es benigno y productivo, al contrario del tiempo que le sucederá.** Y su productividad no se agotará en el espacio del mero pasado, ya que ella constituirá una provisión de amor para los tiempos amargos que vendrán” (304) (Las negritas son mías)

Debo recalcar del comentario de Iberico una disociación más clara entre la madre biológica, y “la maternidad” como motor poético vallejiano. De otro lado, separar el tiempo “maternal” de aquel otro “que le sucederá” (aquel del tedio y del sinsentido acumulativo) lo acercará al esquema de André Coyné en el cual CV formulará sus intensidades en dos tiempos utópicos: en el pasado (maternal) y en el futuro, el de la república, o el esperanzado de T LII: “Y nos levantaremos cuando se nos dé la gana”; o el del poema “La cena miserable”(LHN): “al borde / de una mañana eterna, desayunados todos”. El tiempo del medio es el presente inerte (Coyné 2: 582). Saúl Yurkievich también le concede al pasado y al futuro una movilidad, o al menos una perspectiva en el

trazo de imágenes desiderativas, mientras que ve en el presente vallejjano una obstinada inmovilidad (Yurkievich 2: 47) Cabe aludir un rasgo de CV como escribiente: mientras el poeta espera un sentido ulterior a su poemática, mientras hace progresos en su afán desconstruccionista del *logos*, manifiesta y mimetiza también el tedio por ese programa, por ese prolongar y acumular en su decir una retahíla de sinsentidos. Su resolución poética no está exenta de férrea disciplina, de implacable domeñamiento de la voluntad.

El tiempo como presentidad pura de CV, como dimensión desprovista de trascendencia estética, corresponde al tiempo llano del cuerpo escritural.<sup>37</sup> Es el texto escrito que no sale de sí mismo, o que al menos no busca salir de los planos semánticos que la concatenación de los lexemas propone. Es la coordenada del cuerpo escritural lo que nos amarra a la linealidad inmediata de la lectura. El tiempo horizontal es el tiempo de la lectura contractual, que no busca ir más allá y que produce (o mimetiza) el tedio. El cuerpo materno propone una vía de escape, el viaje a la nostalgia de la madre y de los niños que cobijó en el hogar, o propone alternativamente un viaje hacia el futuro: el de la madre patria o la República, que cobija al soldado caído o muerto. La directriz del cuerpo materno propone el tiempo futuro o pasado, nunca el presente propuesto por la directriz antagónica, la del cuerpo escritural. El cuerpo materno es inspirador de un tiempo ajeno al tiempo inmediato de la lectura; el suyo es el tiempo de la madre utópica, ajena a un espacio o un tiempo de la realidad llana. De “La cena miserable”:

---

<sup>37</sup> Cabe recalcar también que CV no siempre expone un mero enlistado de tedio. En “La violencia de la horas”, de PP, el poeta hace un recuento nostálgico de todos los muertos de su pueblo natal (incluyendo a su madre, hermano y hermana). Todas las estrofas empiezan con un “Murió...”. La última también empezará así, pero con un giro a notar: “Murió mi eternidad y

Hay alguien que ha hablado mucho y se burla,  
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara  
de amarga esencia humana, la tumba...

Y menos sabe

ese oscuro hasta cuándo la cena durará. (“La cena miserable”, LHN)

Para CV la muerte es corolario inevitable del tiempo que transcurre. Mariano Iberico propone la muerte vallejiana como un sinsentido; para el crítico la muerte es un tema que impregna la realidad del poema no sólo en el plano del significante, o de la a-referencialidad, sino también en el contenido de su poemática, en este caso, el de la “negra cuchara”, y en la mención de “ese oscuro” que es la única entidad que sabe “hasta cuándo la cena durará”. (Iberico, Mariano. “El tiempo”, *Aproximaciones...* t I, 306). En este poema, en ese saber “hasta cuándo”, es donde la madre utópica, el resguardo que une a los sufrientes, se fusiona con la muerte como destino del poema, del decir poético. Ya aquí está anunciada “la madre patria”, de cuya muerte brotará el futuro soñado y buscado (a través, otra vez, de la realidad de la muerte) del combatiente caído en aras de la República.

La muerte siempre es ambigua para CV. En otro poema encontramos un verso que habla también de la calidad de la muerte como presente: “Hoy he muerto qué poco en esta tarde” (“Ágape”, LHN). La muerte es así presentidad pura, pero también sinsentido, tedio, sentido de desamparo, y paradójicamente, una promesa. Es también, considerando la simbiosis madre-amante, una fuente de atracción sexual:

La tumba es todavía

---

estoy velándola”. La “muerte” de la eternidad, como un muerto más, sirve de atenuante de un

un sexo de mujer que atrae al hombre. (“Desnuda en barro”, LHN)

En otro poema:

De rodillas, mi terror

Y de cabeza, mi angustia,

¡Madre alma mía!

Hasta que un día sin dos,

**Esposa Tumba,**

Mi último hierro dé el son

De una víbora que duerme,

¡padre cuerpo mío!... (“De puro calor tengo frío”, de PH) (Las negritas son mías)

La muerte es también liberadora, como liberador, al menos de modo potencial, es el cuerpo materno. Yurkievich descubre una relación entre la partida y la muerte en T.

XLIX:

Cierta guardarropía sólo ella, nos sabrá

a todos en las blancas hojas

de las partidas. (T. XLIX)

Pero a la par que nos conmina, que nos sujeta irremediabilmente, la muerte es, por lo menos, nuestra única certidumbre. Vallejo, en su desconsuelo, la invoca como la sola verdad definitiva:

---

posible trascendentalismo de la nostalgia al que el poeta evita entregarse de manera absoluta.

Buena guardarropía, ábreme

Tus blancas hojas;

Quiero conocer siquiera al 1,

Quiero conocer el punto de apoyo, quiero

Saber de estar siquiera. (T. XLIX)

(Yurkievich 2: 30)

La muerte es espacio de apertura, y de conocimiento primordial. Sólo ella nos hará saber. La disolución del lenguaje, mimesis principal del fin del saber (de la vida) cognoscitiva tradicional, es la proposición de un saber más allá del *logos*, del discurso que nos conforma en una vida a medias, en el saber a medias del discurso racional, el del cuerpo escritural. De este modo el cuerpo se alimenta de la constatación de su propia disolución. Una “vida” más allá de la muerte siempre presente en el poema, en la realidad del cuerpo escritural, sólo puede encarnarse en el cuerpo materno, en el libro por escribirse, siempre utópico. La presentidad sistemática de la muerte, en el hoy, en la cotidianidad y en la realidad escritural del poema se dan en estos ejemplos:

Perdóname, Señor: ¡qué poco he muerto!

Hoy no ha venido nadie;

¡y hoy he muerto qué poco en esta tarde! (“Ágape”, LHN)

¿Es para eso que morimos tanto?

Para sólo morir

tenemos que morir a cada instante? (“Sermón sobre la muerte”, PH)

Hoy me gusta la vida enormemente,  
 mas desde luego  
 con mi muerte querida y mi café. (“Hoy me gusta la vida mucho menos...”,  
 PH)

Américo Ferrari, de otro lado, ha hecho notar el juego antitético de la muerte y la vida en algunos poemas de CV. Veamos los ejemplos que cita el estudioso:

¿Qué me ha dado que vivo?  
 ¿Qué me ha dado que muero?  
 (...)  
 ¡Qué me ha dado que ni vivo ni muero? (“¿Qué me da que me azoto con la línea”, PH)  
 Completamente; además; vida  
 Completamente; además; muerte. (“Yuntas”, PH)

Según Ferrari: “Los dos términos son inseparables pero siguen siendo contradictorios, y no se fundirán jamás en una síntesis dialéctica en que ambos puedan separarse. La tensión así creada --tensión general de la que la “yunta” vida-muerte es sólo un caso-- define esencialmente la poesía de Vallejo” (Ferrari 2: 88)

Ferrari compara a continuación el tratamiento vallejiano de la muerte con el del tiempo.

Como en casi todos los contenidos significativos de la poesía de Vallejo, lo que predomina aquí es la ambigüedad y la contradicción, más aun que en el caso del tiempo, el pensamiento del poeta, en lo que concierne a la muerte, se

dispersa en direcciones diversas, divergentes incluso, y cada conato de respuesta al gran problema oculta la ansiedad de una nueva interrogación más urgente. En efecto, por más dificultades que pueda tener el poeta para expresarnos su visión del tiempo, es evidente que en este caso se trata de una experiencia directa y realmente vivida, susceptible, por consiguiente, de ser descrita o, por lo menos, presentada “en bloque”. Con la muerte no pasa lo mismo. La muerte está siempre ahí, pero es rigurosamente imposible “vivirla” en el sentido propio de la palabra, si no es, indirectamente, a través de la muerte de los demás. Y sin embargo, lo hemos visto, el poeta expresa a menudo como si viviera su propia muerte. (88)

¿El contraste entre el tratamiento de la muerte y el tiempo es tan agudo como sugiere Ferrari? Iberico, Yurkievich y Coyné asocian el tiempo pretérito (nostálgico o materializado) y el futuro, preñado de deseo, como un tiempo “invisible” para el poeta, lo mismo que la muerte. Sin embargo aquellas dos instancias empíricamente imposibles de desarrollarse en el aquí y en el ahora (la de la muerte y el tiempo, o cierta porción de éste último), se sienten en el registro del poema como íntimas a CV. Sin embargo, el propio Ferrari imbrica más radicalmente estas dos instancias vallejanas:

El tema de la muerte siempre presente en la vida del hombre se encuentra ya en Quevedo, que era uno de los autores preferidos de Vallejo. Como el peruano, el poeta español ve la vida del hombre como una muerte sucesiva cuyo agente es el tiempo:

Y el ayer, y el mañana y el hoy junto,

Pañales y mortajas, y he quedado

Presentes sucesiones de difunto (Soneto LXXXVIII, de Francisco de Quevedo)

(Ferrari 2: 88,9)

Encontramos la misma idea en el “morir a cada instante” de Vallejo, así como la exclamación del poema “Ágape”: “hoy he muerto qué poco en esta tarde”.

Si hemos dicho que hay en esto más que una simple imagen, es porque Vallejo, igual que Quevedo, siente a veces **la muerte no como un fenómeno, o un acontecimiento, que se produce en el tiempo, sino como un proceso de desintegración que no *está* en el tiempo, pero *es* el tiempo**: el tiempo anula el presente al par que hace de la vida un eterno presente” (88-9) (Las cursivas son originales y las negritas son mías).

La aseveración de Ferrari hace más que sólo insinuar la programática de escritura de CV. La muerte no está en el tiempo, “*es* el tiempo”, de la misma manera en que el cuerpo materno no solamente está en el cuerpo escritural, sino que *es* ese cuerpo en su proceso de disolución.

## Conclusiones.

Este trabajo se ha centrado en delimitar lo más justamente posible el centro de la poética trilciana y vallejana en general. Lo que para ciertos críticos ha sido un motivo temático, la figura de la madre en T, fue deviniendo en mi trabajo en el cuerpo materno: una entidad significadora por excelencia en dicho libro. Los rasgos ideológicos y estilísticos que se desprenden de esos poemas, y que los forman a su vez, están explicados en el primer capítulo del presente trabajo (Cap.1. Rastreo del cuerpo materno). Para delimitar y tratar dichos rasgos he tenido que examinar los textos trilcianos en sus varios niveles de lectura, inter e intra-poemática, en el del plano del significante y en el del contenido. Sobre todo me obligué a calibrar las complejas valencias referenciales de sus imágenes y conceptos.

Una vez definidos los alcances del cuerpo materno como entidad significadora de primer orden en T, he llevado esa identidad significadora (que en tanto tal, es más que una simple imagen o tema recurrente) a otros textos poemáticos de CV, e incluso a no pocos de sus textos ficcionales, crónicas o ensayos. La ideología del cuerpo materno se extiende así a buena parte del *corpus* escrito del poeta peruano, y ello ha sido desarrollado y sustentado a lo largo del capítulo y subcapítulos subsiguientes.<sup>38</sup> En el primer subcapítulo (2.1.Cuerpo/Fisicidad), he puesto en relieve la materialidad del texto trilciano. Dicha materialidad se expresa en los referentes del texto, muchos de ellos relacionados al cuerpo humano y sus partes, pero también se manifiesta en el énfasis expreso que pone el poeta

---

<sup>38</sup> Me refiero al capítulo 2 (La formación de un yo poemático (problemático) masculino), y los dos subcapítulos que lo conforman: 2.1. Cuerpo/Fisicidad; y 2.2. El cuerpo materno vs. la ley del padre: en pugna por el niño poeta. Cf. Índice.

en lo real y en lo vital, frente a la evasividad de ciertas posturas metafísicas, que según el propio poeta, niegan a las anteriores. He señalado también en este subcapítulo los recursos estilísticos a los que recurre CV para mimetizar esa materialidad en el plano del significante de los textos. Acuñé en esta sección el término “fisicidad” para postular el programa vallejiانو de hacer un imperativo la noción de lo corpóreo en la visión de vida de una persona, visión que trae como consecuencia inevitable la formación de su yo poético harto particular. Cuando CV trata el cuerpo, no trata el cuerpo a secas; la lectura inter-poemática de sus textos me llevó a la conclusión de que ese cuerpo no es un cuerpo cualquiera, es el cuerpo femenino, y más precisamente, el cuerpo femenino en sus instancias maternas.

Una vez establecido el marco retórico-ideológico del cuerpo materno y su fisicidad, decidí en el subcapítulo 2.2 (“El cuerpo materno vs. la ley del padre: en pugna por el niño poeta) contraponer dicho marco al que propone Sigmund Freud: el de la primacía de la figura paterna en el formación del ego. Las lecturas de género y de psicoanálisis feminista me llevaron a trazar un paralelo interesante entre la formación del yo poemático vallejiانو, y la del ego en textos psicoanalíticos. Las nociones del yo poemático y del ego en la aventura de la psiquis no son, por cierto, nociones intercambiables, pero el tratarlos de manera paralela me llevó a sugerir el alcance extraordinario que tuvo el instinto poético de CV al erigir el cuerpo materno como piedra fundamental de la formación de un yo poético, prefigurando a escritoras como Melanie Klein que propusieron el cuerpo materno como escenario primordial donde se han de canalizar los instintos y motivaciones más profundas del infante para la formación del ego. El complejo de Edipo, como una narrativa del triángulo clásico: madre, padre, y

niño(a), fue revisado de modo muy indirecto en la retórica poética vallejiana (indirecto, pero no por ello de manera menos contundente) y por supuesto por el psicoanálisis pos-freudiano. El yo poético como entidad discursiva, como fuente de habla poética, tendrá un correlato sugestivo con las propuestas de Julia Kristeva sobre la contraposición entre lo semiótico y lo simbólico. El contraste entre la retórica vallejiana y las escritoras antes mencionadas, me llevaron a sugerir una postura visionaria del poeta peruano de teorías y posturas que se conformarían en un discurso científico o de disciplina empírica al menos tres décadas después de la redacción del libro fundamental del poeta: T.

El último capítulo (3. Coordenadas sistémicas) retoma todo lo hallado en los capítulos precedentes con el fin de trazar una par de coordenadas de lectura que busquen dar una orientación interpretativa a tópicos vallejianos tratados largamente por el canon crítico (la orfandad, la madre, el dolor, la muerte, el tiempo). Como expliqué en dicho capítulo, mis coordenadas no buscan dar una interpretación unívoca a tal o cual pasaje de los poemas de CV, sino que sencillamente intentan orientar las preguntas que suscitan esos mismos pasajes. Apuesto entonces por la ideología del cuerpo materno como un tema que ha de ser tratado en adelante por los estudios vallejianos, no importa qué textos se fijen como objeto de análisis, poemáticos o no.

Como no pocos antes que yo, espero que este trabajo arroje luz (y motive más discusiones que concordias laxas) sobre uno de los poetas más ambiciosos de nuestra lengua. Si este trabajo deja alguna pieza suelta, es creo yo, el de no definir si se ha de otorgar mayor o menor valía a la obra de un poeta si es que lo neurálgico de su poética concuerda con teorías científicas, o de disciplinas empíricas que aspiren a serlo. Me

adhiero a la prudencia de muchos académicos, que es el de no “poner nota” a algún autor. Tanto menos articular racionalmente el misterio que inspira la lectura de un autor tan complejo como CV. Busco más modestamente dar mayor información y establecer un marco teórico de discusión que sé no puede agotar a CV. Lo que hago es expandir el campo de lo que es argumentable en su poesía, para dejar más claro, de modo siempre indirecto, lo evasivo y vivencialmente contundente que es el sentido de su misterio, un sentido que invariablemente va a escapar al debate más lúcido y ambicioso.

### Índice de abreviaturas.

T = Trilce

PP = Poemas en Prosa

PH = Poemas Humanos

EACal = España, Aparta de mí este Cáliz

### Índice de ilustraciones

|               |    |
|---------------|----|
| Ilustración 1 | 84 |
| Ilustración 2 | 85 |

## Referencias primarias:

- VALLEJO, César. Trilce. Madrid: Cátedra, 1998. Edición de Julio Ortega
- Poemas en prosa, Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz.  
Madrid: Cátedra, 2000. Edición de Julio Vélez.
- Poesía Completa. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú,  
1997. Edición de Ricardo González Vigil.
- Artículos y crónicas completos. Lima: Pontificia Universidad  
Católica del Perú, 2002. Edición de Jorge Puccinelli.
- Autógrafos olvidados. Lima: Pontificia Universidad Católica /  
Támesis, 2003. Edición de Juan Fló y Stephen Hart,
- Novelas y cuentos completos. Lima: Petroperú, 1998. Edición de  
Ricardo González Vigil.
- Teatro completo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú,  
c.1999. Edición de Ricardo Silva Santiestéban y Cecilia Moreano.
- Ensayos y reportajes completos. Lima: Pontificia Universidad  
Católica del Perú, 2002. Edición de Manuel Miguel de Priego.
- Correspondencia Completa. Lima: Pontificia Universidad  
Católica del Perú, 2002. Edición de Jesús Cabel.

## Referencias secundarias:

ABRIL, Javier. César Vallejo o la teoría poética. Madrid: Taurus, 1962.

ARONNE AMESTOY, Lida. "Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria", Inti 9 (1979): 26-52.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique. Vallejo como paradigma, un caso especial de escritura. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.

--- Poetología y escritura: las crónicas de César Vallejo. México, DF.: UNAM, 1985

BATAILLE, Georges. Death and sensuality: a study of eroticism and taboo. New York: Ballantine Books, INC., 1969

BENJAMIN, Jessica. The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination. New York : Pantheon Books, c1988

BUTLER, Judith. Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex. New York: Routledge, 1993.

CAUTE, David. Communism and the French intellectuals: 1914-1960. New York, the Macmillan Company, 1964

COYNÉ, André. "Trilce o los límites de la poesía". Letras (Lima, 1955): 54-55

--- Medio siglo con Vallejo. Lima: PUCP, 1999. Edición de Ricardo González Vigil.

- DEERE, Carmen D. Households and Class Relations: Peasants and Landlords in Northern Peru. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. Kafka: Toward a Minor Literature. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.  
Traducido por Dana Polan.
- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan. César Vallejo, itinerario del hombre, 1892-1923. Lima: P.L. Villanueva Editor, [1965]
- FERRARI, Américo. "Poesía, teoría, ideología". César Vallejo. Madrid: Taurus, 1975.  
Edición de Julio Ortega.
- El universo poético de César Vallejo. Caracas: Monte Avila Editores, 1972.
- FLÓ, Juan. Introducción, Autógrafos olvidados, de César Vallejo. Lima: Támesis y la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- FLORES, Angel, et al. Aproximaciones a César Vallejo. Nueva York: Las Américas, 1971. tt. I y II. Simposio dirigido por Ángel Flores.
- FOUCAULT, Michel. Power. New York: The New Press, 2000. Edited by James D. Faubion. Translated from French by Robert Hurley and others. (Essential Works of Foucault, v 3)
- Politics, philosophy, culture: interviews and other writings, 1977-1984. New York: Routledge, 1988. Translated from French by Alan Sheridan and others.

- FRANCO, Jean. César Vallejo, The Dialectics of Poetry and Silence. Cambridge University Press, 1976. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- "La temática de *HN a PP*", César Vallejo: Obra poética. París: Archivos ALLCA XXe, 1988. Edición de Américo Ferrari.
- FREUD, Sigmund. The Complete Psychological Works. London: The Hogarth Press, 1968. Translated from German by Alix Stachey.
- GAUTHIER, Xaviere. Surrealisme et Sexualité. Paris: Gallimard, 1971.
- GREENBERG, Jay. Oedipus and beyond: a clinical theory. London, Harvard University Press, 1991.
- HART, Stephen M. "Vallejo's "Other": Versions of otherness in the Work of César Vallejo. Modern Language Review 93:3 (1998 July), 710-23
- "Vallejo in Between: Postcolonial Identity in Poemas Humanos" Romance Studies 19:1 (2001 June), 17- 27
- HEDRICK, Tace. "Y hembra es el alma mía: stumbling over the female body in César Vallejo's *Trilce*", Latin America Review, vol. XXII, number 43 (22:43), pp. 51-66. Pittsburg, PA 15218, (1994 Jan.-June)
- IBERICO, Mariano. En el mundo de Trilce. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1963.
- IRIGARAY, Luce. Speculum of the other woman. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Translated from French by Gilliam C. Gill

JAGOSE, Annemarie. Queer Theory: an introduction. New York: New York University Press, 1996.

JIMÉNEZ, Jose Olivio. "De José Martí César Vallejo: anticipos y afinidades". Poetas contemporaneos de España y América: Ensayos criticos. Madrid, Verbum, 1998.

--- Prólogo, Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

KIRSCH, Max H. Queer Theory and Social Change. London: Routledge, 2000.

KLINÉ, Melanie. Envy, gratitude and other works. New York: Dell, 1977

--- The selected Melanie Klein. New York, The Free Press, a Division of Macmillan, Inc., 1987. Edited by Juliet Mitchell

KRISTEVA, Julia. Powers of horror: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982. Translated from French by Leon S. Roudiez.

--- Revolution in poetic language. New York: Columbia University Press, 1984. Translated from French by Margaret Waller.

LACAN, Jaques. Ecrits: a Selection. New York: W.W. Norton & Company INC, 1977.  
Transtlated from French by Alan Sheridan

LAFUENTE, Fernando R. "La "invención" de César Vallejo por Juan Larrea" Insula:

Revista de Letras y Ciencias Humanas, 586 (1995 Oct), 5-6.

- LARREA, Juan. "Significado conjunto de la vida y obra de César Vallejo". César Vallejo. Madrid: Taurus, 1975. Edición de Julio Ortega.
- César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1958.
- MULLAHY, Patrick. Oedipus: Myth and Complex. New York, Hermitage House, INC., 1953
- MATTALIA, Sonia. "Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo" Cifra nueva: Revista de cultura, 2 (1994 May), 35-57.
- MEJÍA, Marisol. "Politics in the Poetry and Prose of César Vallejo". Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, 59:9 (1999 Mar), 3477
- NEALE-SILVA, Eduardo. "Visión de la vida y muerte en tres poemas tríficos de César Vallejo". César Vallejo. Madrid: Taurus, 1975. Edición de Julio Ortega
- "The Introductory Poem to Vallejo's Trilce", Hispanic Review 38 (1970.)
- ORTEGA, Julio. César Vallejo Madrid: Taurus, El escritor y la crítica, 1975.
- "Vallejo: la poética de la subversión". Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura. México: FCE, 1988.
- OVIEDO, José Miguel. "Vallejo entre la vanguardia y la revolución". César Vallejo. Madrid: Taurus, 1975. Edición de Julio Ortega.

- PAOLI, Roberto. "Alle origini di Trilce: Vallejo fra Modernismo e avanguardia". Annali, 2:1, Verona: Università di Padova, 1966. pp. 341-344.
- Mapas anatómicos de César Vallejo. Florencia: D'Anna, 1981.
- REISZ, Susana. Voces Sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Epistemology of the Closet. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SEGAL, Hanna. Introduction to the work of Melanie Klein. London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1973
- SELDEN, Raman. A reader's guide to contemporary literary theory. Lexington, University of Kentucky, 1989.
- SILVERMAN, Kaja. Male Subjectivity at the Margins. New York: Routledge, 1992.
- SOBEJANO, Gonzalo. "Poesía del Cuerpo en Poemas Humanos". Aproximaciones a César Vallejo. New York: Las Américas, 1971. t II.
- THOMAS, Calvin. Male Matters: Masculinity, Anxiety and the Male Body on the Line. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1996
- VITIER, Cintio. "En la mina marciana". Martí, Darío y el modernismo. Madrid: Gredos, 1974. Edición de Ivan Schulman y Manuel Pedro Gonzalez.
- VON BUELOW, Christiane. "Vallejo's Venus de Milo and the ruins of language", PMLA 104, issue 1 (Jan., 1989), 41-52

YURKIEVICH, Saúl. "En torno a Trilce". César Vallejo. Madrid: Taurus, 1975.

Edición de Julio Ortega.

--- Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral,  
1971

WILLIAMSON, Alan. Almost a Girl: Male Writers and Female Identification.

Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2001