

César Vallejo: el canto cordial de las distancias

por **Gabriel Bernal Granados**

La reciente edición conmemorativa de la RAE ofrece una nueva oportunidad para volver a Vallejo. No solo al modo en que se rebeló contra las formas establecidas de la poesía sino a la voz que llegó a crear: solitaria, hecha de dislocaciones, cortes y silencios. El presente ensayo desentraña la naturaleza de esa voz.

Piedra negra sobre una piedra blanca

Este es el título del célebre poema de César Vallejo incluido en los *Poemas humanos*, que comenzó a escribir en 1923 y terminó en 1938. En él, Vallejo se anticipa a su propia muerte, que ocurrió en abril de ese mismo año, con una objetividad no exenta de patetismo y resignación profética:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Como sugiere la dispersión de este cúmulo de datos (una ciudad, un día de la semana en particular y una estación del año), detrás de la escritura del soneto se encuentra una razón autobiográfica, a la que apuntan las circunstancias de una muerte presentida que ocurrirá en París, un jueves lluvioso en otoño. Morir en París, lejos de su natal Perú y morir así, en otra lengua, eso es lo que genera la mesurada amplitud de una nostalgia que envuelve el cuerpo del poema. Porque todo en él parece mesurado al menos hasta la primera estrofa que enuncia el momento genial de una muerte por ocurrir, pero de la cual ya se guarda un recuerdo más o menos oneroso. La medida de la que hablo se presenta bajo una forma ligeramente irregular o escarpada: la primera estrofa está compuesta por dos versos de doce sílabas, el primero y el tercero, que pueden leerse como endecasílabos si

recurrimos a la licencia de la sinalefa, y dos versos de once sílabas, el segundo y el cuarto. La rima es asonante, mas no por ello menos exigente y rotunda.

La segunda estrofa contiene dos afirmaciones de suma importancia. La primera, de orden formal, comporta el uso de un verbo extraño, un verbo que seguramente Vallejo está inaugurando sin necesidad de haber consultado, antes o después, el diccionario. Dice, en el primer verso de la segunda estrofa, que su muerte ocurrirá en jueves, porque es en jueves cuando *prosa* los catorce versos que conforman este soneto. Y algo más: como si fuera un gólem construido a capricho y con torpeza, da la casualidad de que ese mismo día se ha colocado mal los huesos “húmeros” y eso mismo lo ha llevado a contemplarse a sí mismo, en retrospectiva, y descubrir que se encuentra solo. César Vallejo —la imagen contristada de sí mismo que labró en sus poemas— cobró conciencia de su materialidad en el mundo y se vio a sí mismo maltrecho y, como nunca, solo:

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

Prosar los versos de un soneto... ¿A qué se refiere Vallejo con esto? Para entenderlo, tal vez convenga extenderse un poco en el desarrollo de este poema a partir de su segunda estrofa. La versificación sigue siendo irregular, los versos siguen midiendo doce y once sílabas; la rima sigue siendo

asonantada, con la variación de que ahora son el primer verso y el último de la estrofa los que riman en o-o, y el segundo y el tercero en e-o. ¿Qué es entonces lo que cambia? El fraseo. La longitud del verso deja de ser enunciativa para fragmentarse de acuerdo con el ritmo y las pausas de una conversación: “Jueves será / porque hoy / jueves / que proso // estos versos / los húmeros me he puesto // a la mala y / jamás como hoy / me he vuelto // con todo mi camino / a verme solo.” Las pausas que seccionan los versos en pequeños componentes, que vuelven el ritmo de cada verso entrecortado, son hasta cierto punto anárquicas. Quien *prosa* el poema no está contando las sílabas de los versos para armonizarlas a la medida tradicional del endecasílabo o el dodecasílabo, sino que está concertando su decir a lo que está escuchando. El discurso se va formando, pues, a partir de pequeñas incisiones –o pausas– que simulan un recorrido. Recorrido que, en Vallejo, se vuelve el sonar de una existencia conscientemente dolorosa e inútil:

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos, sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una sogá; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

“César Vallejo ha muerto”, dice en el principio del primer terceto, como quien cincela su epitafio en la piedra de una lápida mortuoria, y luego redonda en lo mal que la ha pasado, por su militancia política, por su inconformidad con el *statu quo*, primero en el Perú, después en Francia. Se arriesga a una falta de concordancia entre los tiempos verbales, permite que el metro y la rima hagan su magia, mas no pierde de vista lo esencial: admite la intromisión de lo vernáculo en el cuerpo sacralizado del poema. No solo el fraseo, no solo las pausas, sino también lo vernáculo; cierra, así, la pinza de lo que significa estar *prosando* las cuerdas de un poema –como si se rasgaran las cuerdas de una guitarra– en lo ceñido y cerrado del soneto.

Por ello, *prosar*, en un poema de César Vallejo, es frasear según lo dictado por el oído, en un primer movimiento, de acuerdo con los ritmos quebrados de una conversación; pero también es dar cabida a lo floreciente en el campo de lo vernáculo, como si escribir poemas fuese en realidad seleccionar la rosa entre lo espinoso del rosal, e incluir sobre todo los cortes y la sangre que se produce en los dedos renegridos de los jardineros. Porque también aquí se sufre y se reciben golpes con un palo –en el último verso del primer terceto– y también con una sogá –en un admirable encabalgamiento con el primer verso del segundo terceto, creando una rima simbólica entre el palo y la sogá que recuerda los clavos, la corona de espinas, el flagelo y la columna que rodean a

la figura simbólica del Cristo en las imágenes escatológicas de los tapices medievales cristianos–. Porque en Vallejo es fundamental la iconografía católica, a pesar de sus estudios marxistas, su militancia política de izquierda y la consecuente necesidad de un exilio que abre la puerta al sufrimiento de la carne, de su propia carne.

En la celda, en lo líquido

Los *Poemas humanos* de Vallejo se publicaron en 1939 en París. Sin embargo, esta no era la primera vez que Vallejo se refería a esta relación “conflictiva” entre el poema y la prosa. De hecho, esa tensión se despliega, y ocupa el centro de la cuestión, en los poemas de *Trilce* (1922). Decir que los poemas de *Trilce* son *poemas* representa, ya de por sí, un problema que requiere de una aclaración. ¿Qué son en realidad los setenta y siete fragmentos que conforman este volumen? ¿Son poemas o se trata de realidades textuales desprendidas de una realidad aún mayor preocupada por el lenguaje y la indefinición de los géneros? Una realidad que podríamos poner en un contexto más amplio si nos referimos a la “estética de la fragmentación” que envolvía como atmósfera la literatura que se estaba escribiendo en ese momento no solo en América, sino en lugares tan alejados de nosotros como el Londres de T. S. Eliot en el periodo posterior al armisticio de 1918 (estoy pensando, desde luego, en un “poema” como *La tierra baldía*, publicado también en 1922).

Abierto a la modernidad de la poesía y el lenguaje de un continente, *Trilce*, sin embargo, es un libro de poemas marcadamente peruano. Y con peruano no me refiero a una capital del idioma en el español de América, sino a la palpable gestación de una retórica hecha de cortes, silencios, trastabilleos, grafías, dislocaciones y fracturas expuestas que solo pudo haberse fraguado en las orillas. *Trilce* parece un producto genuino del castellano que se hablaba en la provincia peruana del siglo xx, que nos remite a una realidad acaso más abandonada que la nuestra, pero menos disoluta o menos espuria.

¿Qué pudo motivar la escritura sostenida y unitaria, en su variado abanico de intenciones, de un libro como *Trilce*? Guillermo Sucre, en *La máscara, la transparencia*, dice: “El libro, por supuesto, como siempre en esta poesía, está ligado a una experiencia muy concreta de la vida de Vallejo. La muerte de la madre y la pérdida del hogar, la desafección amorosa y la cárcel.” Si bien es verdad que, a lo largo de su obra, Vallejo se desmarca de cierta connotación autobiográfica que pueda vulnerar la autonomía de su poesía, también es cierto que existe un trasfondo vital que contribuye a aclarar el sentido de los hechos “contados” a lo largo de *Trilce*. Entre el 7 de noviembre de 1920 y el 26 de febrero de 1921, Vallejo es encarcelado debido a un amotinamiento en su pueblo natal, Santiago de Chuco, que resulta en el saqueo y el incendio de un negocio y la muerte de una persona. A Vallejo se le acusó de haber instigado los hechos,

pero gracias a la presión que ejercieron “sus compañeros estudiantes universitarios, periodistas de Chiclayo, abogados, directores de los diarios trujillanos, intelectuales arequipeños y la Federación de Estudiantes del Perú” salió libre al cabo de cuatro meses de encarcelamiento. Allí, según lo consigna Enrique Ballón en su cronología, escribió “varios de los poemas de *Trilce*”.

En efecto, hay poemas en *Trilce* que, lejos de ser una reminiscencia, pueden leerse como las páginas de un diario que se extiende dentro de las paredes restrictivas de una prisión. El poema marcado con el número L es un buen ejemplo. El principio no puede ser más claro:

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente.

El cancerbero es una de las presencias más familiares y temidas para un preso: es el custodio de uno de los círculos más temidos del infierno. Tiene la llave de la celda y tiene el poder de ir y venir entre el mundo de arriba y el de abajo; por eso, abre y cierra los “esternones”, que podría leerse como una sinécdoque del pecho o bien, del cuerpo entero, “en guiños / que entendemos perfectamente”, es decir, sin necesidad de ejercer ningún tipo de violencia; porque basta con que el celador tenga la llave y la ostente como un símbolo del poder psicológico que manifiesta, con su mera presencia, sobre los presos.

La siguiente estrofa es menos críptica y se ofrece al entendimiento de una manera más amable e incluso, por qué no, más humana:

Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla
les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.

Esta es una descripción material del cancerbero, que se convierte en un viejo “pobre” y “adorable” que bromea con los presos, “pero siempre / cumpliendo su deber”, es decir, desempeñando, al fin y al cabo, la función policial de despojar de intimidad al preso, volviéndose, a través de los barrotes y el ojo de la cerradura, un ojo constante que vuelve hasta el acto más púdico de un hombre objeto de escrutinio. “Quiere el corvino ya no hayan adentros, / y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.”

Siguiendo la secuencia propuesta por Vallejo, el siguiente poema (LI) sale fuera de este registro. Aquí, el punto de vista del “autor” ha sido eliminado por completo y lo que

escuchamos es el fragmento de un posible diálogo entre dos hermanos. No hay notas o acotaciones dramáticas que nos hagan pensar en un contexto específico. El recurso de anotar las líneas de un diálogo donde el interlocutor ha sido excluido trae a la memoria algunas secciones de *La tierra baldía* donde el poema participa abiertamente del drama sin que medie entre estos dos “géneros” una aclaración que justifique la mezcla. La versificación irregular de este pasaje está repleta de una poderosa carga emotiva:

Mentira. Calla.
Ya está bien.
Como otras veces tú me haces esto mismo,
por eso yo también he sido así.

A mí, que había tanto atisbado si de veras
llorabas,
ya que otras veces solo te quedaste
en tus dulces pucheros,
a mí, que ni soñé que los creyeses,
me ganaron tus lágrimas.

Los recuerdos, o las ensoñaciones, que Vallejo podría estar entreteniéndose en su celda retocan el contorno de la casa materna (LII) y la forma en que esto repercute sobre la naturaleza especular del lenguaje, acomodando las palabras, situándolas o volviéndolas, en todo caso, necesarias:

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

Pero estos escenarios se desvanecen frente al sordo resplandor de la palabra, que impone su quietud meditativa frente a los flujos de la nostalgia o el recuerdo. De pronto ya no hay celda, ni casa materna, ni diálogo entre sombras. De pronto, la reflexión sobre la naturaleza ambivalente del lenguaje, y su leve connotación autobiográfica, se presenta bajo la forma de una amplitud concatenante muy parecida a los ritmos de la prosa. Es usufructo de las rutinas del poema en el despilfarro de la prosa o, mejor dicho, reificación del poema en el barrizal de la prosa, como sucede en LV:

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a
cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal,
donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos
en guardia, y versos antisépticos sin dueño.

La puntuación es anárquica, busca aproximar lo más posible los sujetos (Vallejo, la Muerte) a la acción aparentemente incomprensible del verbo que coordina este larguísimo enunciado, es decir, la acción de estar soldando “cada

lindero a cada hebra de cabello perdido”. Se une esta misma acción incomprensible a una serie de complementos elegidos por mero capricho asociativo: algas, toronjiles, almácigos y “versos antisépticos sin dueño”, como si un extremo de la estrofa contradijera al otro, ya que aquel Vallejo del principio se disuelve en la orfandad de esta última frase (de suerte que los dos extremos se podrían contrastar, como si fueran los dos extremos de un pañuelo o de un lienzo, el cual permite que, al extenderse su superficie, se disemine la escritura).

Cuando Vallejo disuelve sus versos en la prosa genera un discurso líquido o un discurso río, que tiene la función de arrastrar en su corriente procelosa la noción de Vallejo mismo. Vallejo no quiere ser Vallejo, y por eso inventa la fórmula de *Trilce*, para disolverse en esas aguas y olvidarse de sí, anticipándose, por décadas, a la muerte del autor de los estructuralistas; si bien esto ya estaba de alguna manera enunciado en los poemas de Mallarmé, a quien acaso hiciera referencia, en aquel soneto de los *Poemas humanos* que intituló “Piedra negra sobre una piedra blanca”, como si tuviera en mente esa condición del papel como lienzo sobre el cual se esparce tinta negra sobre fondo blanco. El símbolo y la realidad de la palabra “piedra” es recurrente en la obra de Vallejo —se me dirá, y con razón—; pero también es cierto que Vallejo, con aquel título, estaba generando un alto contraste que ponía de relieve los valores gráficos del poema.

Sed del vaso, pero no del vino

Para entender la rebelión de Vallejo en contra de las formas establecidas, habría que escuchar a la voz que resuena en *Los heraldos negros*, su primer libro, publicado en 1919, cuando tenía 27 años. He dicho “la voz” porque es audible, con profundidad y fuerza declamatoria, la influencia del modernismo, escuela donde se formó su sensibilidad poética. Uno pensaría en autores como José Santos Chocano como las principales referencias de una poética que, ya desde entonces, muestra signos de que se está llevando a cabo una erosión; pero quizá quien mejor se otea desde el promontorio de la voz en el que está situado el libro de *Los heraldos negros* es Darío. Más que una influencia, Darío es un modelo contra el cual se recorta la silueta de Vallejo, quitando los flecos y todo aquello que sobraba, para dejarlo a él como era realmente: un hombre sin adornos.

En *Los heraldos negros* Vallejo hace la crítica formal del modernismo y toma distancia de personalidades como las de Manuel González Prada o José María Eguren. En cierto sentido, podría decirse que escribe este libro para comenzar a parecerse a sí mismo y anticipar la revuelta que significaría *Trilce* en el panorama de la literatura de lengua española. Sorprende que la mutación de una forma a otra sucediera tan pronto (hay apenas tres años de diferencia entre los libros, si bien los poemas de *Los heraldos* comienzan a escribirse en 1916), pero el Vallejo de *Trilce* ya se estaba

pronunciando en *Los heraldos*. En este libro hace la crítica objetiva del modernismo de Darío y el simbolismo de Eguren para dejarlos atrás, pero también es cierto que ambos poetas le dieron a Vallejo la potestad sobre todas las provincias del idioma. Pusieron ante sus ojos el español cosmopolita de Darío y la veta del español mestizo que hablaron los abuelos y padres de Vallejo en los pueblos de Santiago de Chuco y Huamachuco, donde se crio antes de emigrar a Trujillo para comenzar sus estudios universitarios.

Si uno lee los poemas que incluyó Larrea en su edición de la *Poesía completa* de Vallejo, los poemas de juventud que anteceden a la publicación de *Los heraldos negros*, y atiende a un criterio cronológico que iría colocando los poemas en el supuesto orden en el que fueron escritos, se vuelve muy evidente la manera en que el poeta va dejando atrás esa cadencia modernista e instituye la aspereza característica de *Trilce*, consustancial a su propia voz. Entender los pasos que va dando en esa dirección nos haría pensar en una línea progresiva que va del modernismo latinoamericano a la vanguardia, que Vallejo estaría inaugurando entre nosotros no propiamente con los poemas de *Trilce*, sino con las incorporaciones y las enmiendas, las tachaduras, las derivas, la parquedad, la rispidez y el viento áspero, que está alojando, con un descaro cada vez más notorio, en *Los heraldos negros*. Pero esta consideración sería inadecuada si se piensa que Vallejo está modelando su propia voz solitaria y no está creando con ello ninguna adherencia que pudiera redundar en una escuela o un movimiento; ni siquiera podríamos hablar aquí de una *sintonía*, ya que sus poemas de esa época eran muy distintos de los de Huidobro en *Ecuatorial* (1918) o los de Neruda en su primera *Residencia* (1925-1931). En el camino que estaba labrando para su poesía, Vallejo no tenía pares, ni mucho menos seguidores, y esto contribuye a volver aún más densa la atmósfera de soledad y alienación que se respira en su poesía como una constante.

Labrado en orfandad baja el instante

¿Es *Trilce* el mejor libro de poesía de la lengua española del siglo xx? Estamos hablando de la literatura que se escribió en este continente y estamos hablando de un libro fragmentado, desigual, que, con una enorme conciencia de lo que está sucediendo, trata de salirse de los registros de lo conocido hasta entonces como “poético” o “lírico”. Si no es el mejor, sí es uno de los más significativos y el de influencia más extendida en la poesía posterior de las diferentes lenguas que se hablan en América. Con *Trilce*, Vallejo sentó un precedente importante de lo que se puede hacer en poesía a partir de una “materia” no clasificable: la historia y su repercusión en la sensibilidad del hombre; el dolor y la conciencia de la muerte, vista no solo a través de la muerte de los otros (la madre, el hermano), sino de la propia.

Pero *Trilce* solo puede entenderse a cabalidad si se ha leído a conciencia el desarrollo de *Los heraldos negros*, y si se

ha confrontado uno a sí mismo con la realidad aplastante de los *Poemas humanos*. Vallejo, como poeta, como voz profunda que emerge de la entraña de la tierra —o de la entraña de un lenguaje profundamente americano—, es todos esos libros, sin excluir de ellos la dimensión netamente histórica que se encuentra representada en *España, aparta de mí este cáliz*, su libro póstumo que escribió a la sombra de sus estudios marxistas, la radicalización que estos significaron en su conciencia política, y, asimismo, de la paradoja que esto supuso en relación con su catolicismo.

Los heraldos está conformado por seis secciones que difícilmente guardan relación entre sí y que, pese a la escala modernista con que fueron medidos la mayoría de los poemas, tienen subtítulos muy cercanos a la sensibilidad de las vanguardias: 1. *Plafones ágiles*, 2. *Buzos*, 3. *De la tierra*, 4. *Nostalgias imperiales*, 5. *Truenos*, 6. *Canciones de hogar*. De todos, el de *Plafones ágiles* es el más difícil de interpretar: ¿bocetos del natural o apuntes que se recogen a bote pronto? Pero ¿por qué “plafón” y no “boceto”? La preocupación por el movimiento y la simultaneidad podría explicar este gesto: la inestabilidad propia del poema y su condición efímera o performática.

Pero todo cambia, y se vuelve aún más complejo, cuando comienzan a examinarse los poemas. El primero se titula “Deshojación sagrada” y comienza igualando la imagen de la luna a una corona, que termina posándose en la cabeza sangrante del Cristo. La retórica es francamente modernista, pero lo que interesa es el tema sacro. El sentimiento religioso es aún más evidente en el segundo poema, “Comunión”, donde Vallejo comienza a cosechar una serie de sujetos compuestos (“noser” en este caso) que forman parte de su propio léxico poético. El tercer poema es el más excéntrico en su título, “Nervazón de angustia”, pero es el más logrado, desde el punto de vista de la composición, y el más teológico, por la alianza que establece entre el dolor humano y la simbología de la Pasión cristiana: “Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla; / desclava mi tensión nerviosa y mi dolor... / Desclava, amada eterna, mi largo afán y los / dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!” La melodía sigue estando ceñida al canon modernista, pero comienza a haber elementos verbales (el “curare”, el “crema brujo”) y rotaciones hacia un realismo crudo que rompen con el esquema metafórico y rítmico de la tradición a la que Vallejo está apostrofando: “... un perro pasa royendo el hueso de otro / perro que fue...”, dice en el segundo y el tercer versos de la quinta estrofa, creando con ello una franca disonancia respecto de todo lo anterior. Más que a la contribución del azar, pareciera que Vallejo está abriéndose a la intervención del error en su poesía.

Espergesia

Expolición y espergesia, que es declaración de la sentencia, quando se explica una misma cosa, trocando las sentencias.
(Diccionario de Autoridades, 1732).

Juan Larrea, uno de los primeros lectores e intérpretes de la obra de Vallejo, señala dos anomalías en el índice general de *Los heraldos*: el poema con que empieza el libro, titulado precisamente “Los heraldos negros”, y el último poema de la serie *Canciones de hogar*, de hecho, el poema que cierra el libro: “Espergesia”. Larrea tiene razón: el poema que le sirve a Vallejo de proemio para su primer libro, y que de hecho constituye una declaración de principios, no corresponde al desarrollo de la etapa modernista que *Los heraldos* expone a la mirada del lector. Este parece un retrato de cuerpo entero, que podría servir de frontispicio a una obra completa. Empieza diciendo: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!” Seguramente se escribió luego de la muerte de la madre de Vallejo, que vino después de la muerte de su hermano Miguel. Y lo que hay en él ya no es esta lucha retórica del joven poeta que busca distanciarse de aquella tradición que lo ha formado y ahora le parece un tanto hueca, aparatosa y descuadrada; lo que hay es una forma de sabiduría que viene a raíz de la muerte sentida en lo más hondo, la muerte de lo otro, y una elipsis. Vallejo desconstruye el poema escultórico de sus maestros modernistas para quedarse con esa forma de ausencia o negativo que son las elipsis, los silencios y la confesión postrera de un no saber. “Los heraldos negros” no solo es la muestra de la maduración de ese periodo en la poesía de Vallejo —su liberación definitiva de la retórica modernista—, sino uno de los grandes poemas de la poesía de lengua española del siglo xx:

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

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

Perdura, sin embargo, la fuerza del alejandrino que viene de Darío, pero hay algo de hondo y de triste que solo está en Vallejo: su catolicismo, su confrontación con la muerte y su apego a los giros verbales de un terruño que tiende a disolverse en la noche de los Andes; es decir, en una aspiración a la sencillez o la claridad en una de sus formas más rotundas. ~

*Una versión más extensa de este artículo
puede leerse en letraslibres.com*

GABRIEL BERNAL GRANADOS es escritor. Su libro más reciente es *El ciervo sagrado. San Juan en la pintura de Leonardo* (Archivos Vola, 2025).