

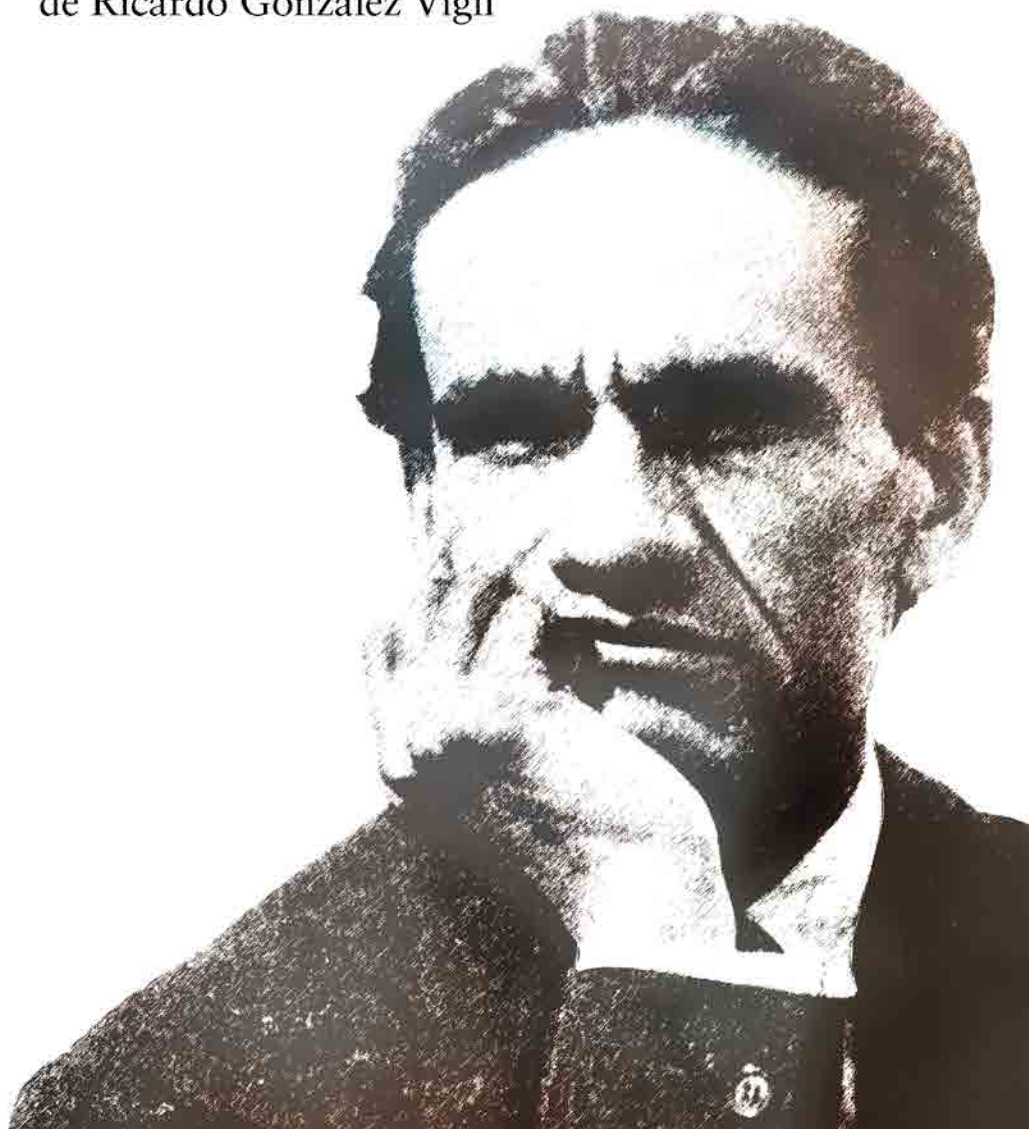
Seix Barral Biblioteca Breve



César Vallejo

Poesía completa

Edición, prólogo y notas
de Ricardo González Vigil



César Vallejo. Poesía completa



Seix Barral Biblioteca Breve

César Vallejo
Poesía completa

Edición, prólogo y notas
de Ricardo González Vigil

PRÓLOGO

César Vallejo cultivó todos los géneros literarios, plasmando páginas perdurables en todos ellos: narrativa (cuento y novela), teatro (cómico y trágico), ensayo, periodismo creativo (artículos, crónicas, reportajes y entrevista) y, sobre todo, poesía. Reina un consenso que lo sitúa como el más grande poeta del Perú de todos los tiempos y uno de los mayores de la lengua española, a la vez que del mundo entero, en el siglo XX.

Brindemos una visión sintética de su genial trayectoria poética.

Los heraldos negros

En dos tercios de los 69 poemas que conforman *Los heraldos negros* (y, por cierto, en los poemas que publicó en diarios y revistas entre 1911 y 1917, y que no recogió en dicho poemario) son claras las deudas con el Romanticismo y el Modernismo. Pero lo importante es que un tercio posee rasgos marcadamente personales e intransferibles, que lo alejan de la ensoñación y el exotismo románticos, poniéndolo claramente en un contexto desnudo, con prosaísmos deliberados, adverso a las rimas rebuscadas

y con irregularidades en el metros del verso, consciente de que se aparta del ritmo armonioso de la *dulce musa* de Rubén Darío (lo menciona así en el poema «Retablo»), porque dentro de él *chirrían* vientos nacidos de los grandes enigmas de la existencia que lo agobian (último poema del libro: «Espergesia»).

Las correcciones introducidas en el poema «Los heraldos negros» muestran con nitidez la diferencia entre las metáforas modernistas y el lenguaje nuevo de Vallejo. Los versos 11 y 12 decían (en la revista *Mundo Limeño*, enero de 1918): “Son esos rudos golpes las explosiones súbitas/ de alguna almohada de oro que el sol se pone” (decadente, enfermo, ‘maligno’) y acierta a insertar una expresión del lenguaje cotidiano que alude a algo que se malogra cuando ya estaba a punto (y con un vocablo de tanto simbolismo vallejiano: pan): “Esos golpes sangrientos son las crepitaciones/ de algún pan que en la puerta del horno se nos quema”. En general, como ya explicó Luis Monguió, el poema «Los heraldos negros» sintetiza lo que supone el libro de deuda con el Modernismo y de superación mediante un lenguaje nuevo: “Un poema de base modernista, simbolista aún, pero que ya no lo es del todo; poema transicional entre modernismo y algo que ya no lo es”.

En el poema irrumpe un tema central en toda la obra de Vallejo: la presencia desgarradora del sufrimiento humano, frente al cual no hay explicación convincente (un no saber por qué) y las palabras no aciertan a dar cuenta exacta de la conmoción que produce (un no saber qué decir, intentando vanamente comparaciones que brinden una idea aproximada de él: “cómo”, “serán tal vez”). El mismo tema aparecerá en *Trilce*, por ejemplo: “Ha triunfado otro ay. La verdad está allí [...] Absurdo (LXXIII). Y, por cierto, en Poemas humanos: I, desgraciadamente;/ el dolor crece en el mundo a cada rato [...] crece el mal por razones que

ignoramos" («Los nueve monstruos»). Los grandes dolores suscitan la imagen que da título al poema y al libro: parecen "los heraldos negros que nos manda la Muerte".

En cuanto a la rima, nótese que no existe en los versos: 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13 y 15; y que resulta fácil la terminación -ada, y recurso pobrísimo (todo lo contrario del lujo de las rimas modernistas) repetir la palabra "sé". De otro lado, el metro es el alejandrino (14 sílabas), el preferido por los modernistas, pero los versos 3 y 4 traen endecasílabos (el metro predilecto de Vallejo) quebrando la regularidad métrica. En cuanto a coloquialismos, además de lo dicho sobre el pan que se quema en la puerta del horno, figura un expresivo "Yo no sé" (varias veces en el poemario brota el "no sé" vallejiano); un notable "Son pocos; pero son" (se ha vuelto una frase de uso extendido) y la reiteración del "Pobre... pobre!" que ilustra que las palabras no saben cómo decir la magnitud del sufrimiento humano.

Otro ejemplo del alejamiento de la estética modernista lo hallamos en «Idilio muerto». La sensibilidad andina de Vallejo hace que retrate a una amada sin los rasgos vaporosos y cosmopolitas de las damiselas modernistas, claramente sofisticadas y de raza blanca u oriental. La andina Rita es trigueña ("capuli"); su talle es comparado con un "junco", y su sabor con las "cañas de Mayo del lugar". Su fervor religioso salta aquí y allá (a diferencia de las mujeres modernas de las urbes): "actitud contrita y exclama ¡Jesús!" Viste una vulgar "falda de franela" y realiza labores impensables en una damisela idealizada: plancha. Harto de la urbe decadente (Lima o Trujillo, calificadas como *Bizancio*), donde la sangre ha degenerado en "flojo coñac" y la lluvia ha perdido su carácter vital, fecundador (efectivamente, en "Urna solo garúa", y en Trujillo casi no hay precipitación pluvial en todo el año, a diferencia de las lluvias torrenciales de

la sierra), el poeta añora a su amada andina: el vocablo "idilio" resulta preciso, porque los poemas griegos llamados idilios (de Teócrito) estaban ambientados en el campo.

De otro lado, repárese en la irregularidad métrica del poema (con un verso 7 al que se le quita sílabas, concordando con el significado, reforzado este por la brevedad del verso 8) y en las rimas con terminaciones fáciles (-ita, -í, -ir, -ar, -aje).

A pesar de su corazón andino, la cultura occidental pesa mucho en el primer libro de Vallejo. El ser humano es dividido en dos partes que no armonizan entre sí, conforme sostuvo Platón: el cuerpo (componente de tendencias bajas, negativas) y el alma (componente superior, de origen celestial, preso en el cuerpo, del cual se liberará al morir). Lamentablemente, la prédica cristiana ha asumido esa división griega (no es bíblica: Dios hizo al ser humano como una totalidad psicossomática, y al resucitar lo haremos en cuerpo y alma) que repercute en *Los heraldos negros*, sintetizada en el poema «La araña», el cual compara al ser humano con una araña: el abdomen (parte animal) impide que la cabeza mande, y la araña ha llegado al extremo de no andar, sangrante y atónita, despertando en el yo que la mira la gran respuesta vallejana (que madurará en *Poemas humanos y España, aparta de mi este cáliz*) de la solidaridad, de sentir como suyo el dolor ajeno.

En «La araña» estamos muy lejos del Modernismo, no solo por la mayor irregularidad métrica y sencillez de la rima (solo hay asonancias: a-a, e-o, e-a, o-o), sino porque se ha elegido a un animal repulsivo como símbolo, y no animales hermosos o de prestigio cultural (el cisne de Darío, por ejemplo). Vallejo se luce en la organización de las partes: la primera y la tercera estrofas abordan a la araña ("Es una araña..."), mientras que el yo que la observa ocupa la segunda estrofa y la cuarta (en

esta, invirtiendo el orden de lo dicho en la segunda: “pies-la he visto”); finalmente, la última estrofa resume los dos elementos: la araña y el yo que la observa apenado.

Buscando una salida al dolor humano, a los “heraldos negros que nos manda la Muerte”, el poeta anhela una versión de Jesús (es decir, el Redentor que derrotó a la muerte con su Resurrección, en la creencia cristiana) diferente a la bíblica. Lo proclama el poema «Líneas», conforme lo subrayó Juan Larrea: el amor (ligado a lo humano, en este mundo: “la voz del Hombre”) traerá la “libertad suprema”, y lo que era “negro” lo convertirá en “azul” (dice transustanciación, vocablo que la fe cristiana aplica a la transustanciación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, en la Eucaristía):

Hay tendida hacia el fondo de los seres,
un eje ultranervioso, honda plomada.
¡La hebra del destino!
Amor desviará tal ley de vida,
hacia la voz del Hombre;
y nos dará la libertad suprema
en transustanciación azul, virtuosa
contra lo ciego y lo fatal.

¡Que en cada cifra lata,
recluso en albas frágiles,
el Jesús aún mejor de otra gran Yema!

Rechazando la resignación cristiana, se rebela ante el hambre (los que padecen ayuno no lo dejan desayunar tranquilo) y la muerte (“tierra de cementerio, la tierra trasciende a polvo humano y es tan triste”). Imagina, entonces, en el poema «El Pan Nuestro», un Jesús que baja de la Cruz para “saquear a los ricos

sus viñedos”, y él desea “tocar todas las puertas” pidiendo perdón porque él sí tiene qué comer, con qué seguir viviendo, dispuesto a que los sufrientes coman “pedacitos de pan fresco” en el “horno” de su corazón: comunión terrestre, humanamente solidaria.

El modelo de ese amor redentor lo encuentra en su padre y su madre que, en «Encaje de fiebre», logran rescatarlo de la acción de la muerte que lo toma gravemente enfermo. Esos padres que en «Los pasos lejanos», ausentes los hijos, viven pendientes de las noticias de ellos, con el corazón paralizado (restañar: detener el flujo sanguíneo) en el momento del adiós, sin nada que ponga sabor a su existencia:

Hay la creencia andina en los “pasos lejanos” de almas que están recogiendo sus pasos antes de morir: como si estuviera agonizando o muerto en vida (en Bizancio-Lima, distante de sus seres queridos), el yo ha vencido la separación espacial para caminar con los pies del corazón por los “dos viejos caminos blancos, curvos”, que son sus padres. Admírese cómo Vallejo rompe la regla gramatical con sumo acierto expresivo, al sostener que la madre está “tan ala” (en vez de ‘tan alada’) y “tan amor” (y no ‘tan amorosa’); o extrae intensidad significativa de una simple negación: “un sabor ya sin sabor”. En esos hallazgos y en los de los tres poemas que le siguen (los formidables «A mi hermano Miguel», «Enereida» y «Espergesia», los que cierran espléndidamente el libro) ya se vislumbra el lenguaje libérrimo de *Trilce*.

Trilce

El vanguardismo de *Trilce* (libro comenzado en 1919; cuajado en la cárcel de Trujillo, a fines de 1920; publicado en 1922) resulta innegable. Se trata de un vanguardismo profundo, no de

un mero calco de recursos de los ismos vanguardistas de Europa y América. Vallejo hizo suyo el anhelo de una Nueva Estética, conectándolo con una innovación integral: una Nueva Ética, una Nueva Lógica y una Nueva Antropología, sabiéndose un adelantado (la vanguardia va al frente, antes que el cuerpo del ejército) en la ardua labor de acabar con el orden existente (gramatical, poético, lógico, etcétera) para hacer posible el arribo de una época verdaderamente nueva, liberadora, acorde a una Nueva Humanidad.

Un vanguardismo sumamente original, no encasillable en ningún ismo conocido. Asimiló lecciones del Cubismo (diversas perspectivas, cambios en el sujeto del poema, collage de niveles diferentes del lenguaje y el flujo mental), el Dadaísmo (humor disparatado, proclamación de la ruptura total y del absurdo, creación de neologismos sin sentido preciso) y el Unanimismo (exaltación de la multitud, de la masa con un lenguaje cargado de movimiento, de acciones verbales); en menor medida, aprendió del Ultraísmo (juegos gráficos de efecto "visual", versos enteramente en mayúsculas, cultivo de la metáfora: sin comparaciones convencionales ni nexos lógicos), porque temía que este ismo propiciara innovaciones epidérmicas y no una «nueva sensibilidad». Rechazó tajantemente el Futurismo (culto a la máquina, los inventos tecnológicos, la metrópolis, el deporte, la guerra), fiel a su sensibilidad andina, rural, terrígena; y a los valores del amor, la dulzura, la compasión, la solidaridad, la paz y la energía espiritual.

Téngase en cuenta que, cuando vivió en París, trabajó amistad con reconocidos vanguardistas: el ultraísta Juan Larrea, el creacionista Vicente Huidobro, el cubista Juan Gris, el dadaísta Tristán Tzara, etcétera. Con Larrea, en 1916, codirigió la revista vanguardista *París-Favorables-Poema*. Además, hay una actitud

vanguardista en las narraciones de *Escalas y Contra el secreto profesional*, y en su propuesta de una "nueva estética teatral".

Puede constatarse que *Trilce* es el poemario que más ha revolucionado el lenguaje y las codificaciones culturales en el idioma español. Y, casi no tiene par; en radicalismo y profundidad, en otros idiomas: Al respecto, Roberto Paoli juzga que es el mejor poeta de la vanguardia posterior a la Primera Guerra Mundial, en cualquier idioma. En todo caso, no conocemos otra obra tan genialmente innovadora que se haya escrito fuera de los centros culturales europeos (donde estuvieron sus pares en vanguardia: Eliot, Pound, Joyce, Pessoa, Apollinaire...).

Sobre el neologismo "trilce" hay muchas interpretaciones, aunque no faltan quienes, apoyándose en la respuesta del poeta a una entrevista de César González Ruano (publicada el 27 de enero de 1931, en *El Heraldo* de Madrid, con motivo de la segunda edición de *Trilce*, recientemente aparecida en España) y el testimonio de Georgette de Vallejo (sostiene que le preguntó a César qué significaba "trilce" y él le dijo, con una actitud de sabor dadaísta, que simplemente le gustaba cómo sonaba, sin admitir que poseía un significado determinado) sostienen que únicamente tiene un sonido eufónico y carece de significado.

Las interpretaciones más difundidas son dos: 1. Fusiona las palabras "triste" (polo negativo, doloroso) y "dulce" (polo positivo, habitado por el amor), y 2. "tri" remite a "tres", sugiriendo el paso del dos (la pareja) al tres (la triada, el "nuevo impar"), ya que así como podemos ir de "dúo" (donde "du" aludiría a dos) a "trío", nos lleva de lo "dulce" (condición positiva de la pareja: madre-hijo, novio-novia) a lo "trilce". Esa segunda interpretación, propuesta por Juan Larrea, resulta más convincente, porque concuerda con el recuerdo de los amigos de Vallejo que presenciaron la invención de la palabra (todos rememoran

vanguardista en las narraciones de *Escalas y Contra el secreto profesional*, y en su propuesta de una "nueva estética teatral".

Puede constatarse que *Trilce* es el poemario que más ha revolucionado el lenguaje y las codificaciones culturales en el idioma español. Y, casi no tiene par; en radicalismo y profundidad, en otros idiomas: Al respecto, Roberto Paoli juzga que es el mejor poeta de la vanguardia posterior a la Primera Guerra Mundial, en cualquier idioma. En todo caso, no conocemos otra obra tan genialmente innovadora que se haya escrito fuera de los centros culturales europeos (donde estuvieron sus pares en vanguardia: Eliot, Pound, Joyce, Pessoa, Apollinaire...).

Sobre el neologismo "trilce" hay muchas interpretaciones, aunque no faltan quienes, apoyándose en la respuesta del poeta a una entrevista de César González Ruano (publicada el 27 de enero de 1931, en *El Heraldo* de Madrid, con motivo de la segunda edición de *Trilce*, recientemente aparecida en España) y el testimonio de Georgette de Vallejo (sostiene que le preguntó a César qué significaba "trilce" y él le dijo, con una actitud de sabor dadaísta, que simplemente le gustaba cómo sonaba, sin admitir que poseía un significado determinado) sostienen que únicamente tiene un sonido eufónico y carece de significado.

Las interpretaciones más difundidas son dos: 1. Fusiona las palabras "triste" (polo negativo, doloroso) y "dulce" (polo positivo, habitado por el amor), y 2. "tri" remite a "tres", sugiriendo el paso del dos (la pareja) al tres (la triada, el "nuevo impar"), ya que así como podemos ir de "dúo" (donde "du" aludiría a dos) a "trío", nos lleva de lo "dulce" (condición positiva de la pareja: madre-hijo, novio-novia) a lo "trilce". Esa segunda interpretación, propuesta por Juan Larrea, resulta más convincente, porque concuerda con el recuerdo de los amigos de Vallejo que presenciaron la invención de la palabra (todos rememoran

Téngase en cuenta que el título que iba a poner Vallejo cuando entregó el poemario a la imprenta era *Cráneos de bronce* (es decir, cráneo-cabeza-pensamiento-espíritu de la raza de bronce), firmándolo, además, con el seudónimo de César Perú (Espejo, p. 108), proclamándose así portavoz de la raza de bronce, del mundo andino. Agreguemos que, cuando concursó en un certamen de cuento en 1921, escogió el seudónimo Del Ande.

La postura vanguardista de *Trilce* puede detectarse en el poema XXXVI. Sus estrofas primera y tercera presentan un “nosotros” vanguardista dispuesto a la hazaña de lo radicalmente nuevo, que parece muy difícil o imposible (como que el camello pase por el ojo de una aguja, según la comparación usada por Jesús; como demostrar la cuadratura del círculo; y como que las tetillas del macho crezcan hasta volverse senos de mujer); ese “nosotros” pide a un “vosotros” que abandone la vieja estética de la Armonía y se enrola en la aventura vanguardista. La segunda estrofa extrae una lección irónicamente vanguardista de la estatua clásica por excelencia, la Venus de Milo; al carecer de brazos, no es ejemplo de acabamiento perfecto, sino de imperfección abierta a lo desconocido, potencialmente sin limitaciones. Elogio de la carencia en tanto puede ser la plenitud del futuro; por ejemplo, el gago Demóstenes fortaleció sus órganos de la articulación hablando con piedrecillas (“guijarros gagos”) y terminó siendo el más grande orador griego (los guijarros contenían la esperanza, “verdeantes”). Y el humor es más burlesco en la última estrofa: al yo vanguardista no le agrada que sus dedos sean simétricos y quisiera que por lo menos su meñique izquierdo no exista (pequeña mutilación si la cotejamos con la falta de brazos de la Venus de Milo).

La mención del “jueves” (día obsesivo para Vallejo, presente hasta en la premonición de que morirá en París “con aguacero”,

en el poema «Piedra negra sobre una piedra blanca», de Poemas humanos) ha recibido varias interpretaciones, de las que quizás la más pertinente sea aquella que remite al dicho popular “No es nada del otro jueves” (nada del otro mundo), para sugerir que en el día jueves cabe el logro de lo imposible, de lo desconocido, o de lo nuevo invocado en el poema XXXVI.

Semejante estética vanguardista, al romper con los criterios establecidos desde la cultura griega, reclama un receptor distinto del acostumbrado a la poesía existente antes de la vanguardia. Por eso, en el poema XXXVIII, el lenguaje trífico es comparado con un “cristal” y un “pan no venido todavía” (nótese la conexión con el cáliz y la hostia cristianos, como connotando que el poema traerá una especie de comunión redentora) que exige una boca futura (no la actual, sino la “venidera”) “sin dientes”, pero no porque los haya perdido por acción de la vejez o por un percance (es decir, “desdentada”), sino porque “ya no tendrá dientes” (y ya no será depredadora, no se alimentará matando otros seres vivos) y “sorberá” con la inocencia de los bebés recién nacidos.

La dificultad del lenguaje trífico no existe cuando el receptor, en lugar de querer forzar su hermetismo (verso 5), ese no darse de modo claro “por ninguno de sus costados” (verso 13), lo acoge con la sensibilidad dispuesta a apasionarse (a sintonizar con el corazón). Entonces, se entrega con dulzura (“se melaría”, dé miel), como si un sustantivo (palabra subordinante) se tornara un adjetivo (palabra subordinada al sustantivo) por el afán de “brindarse a los demás”, identificándose con los desposeídos: las mayorías populares, los “nuevos Menos” (los que son considerados “menos” por los poderosos o los que tienen menos siendo la mayoría de la gente).

La nueva visión del hombre en *Trilce* implica que, a diferencia de lo que vimos en el poema «La araña» de *Los heraldos*

negros, todo lo humano resulta digno, tanto el cuerpo como el alma. Inclusive Vallejo se complace en enaltecer con más decisión el cuerpo (sus necesidades naturales, fisiológicas, hasta las que no se juzgaban temas poéticos: comer y beber, pero también defecar y miccionar; por cierto, el deseo sexual), dado que lo instintivo brota “inocente” y “puro”, dictado por el ritmo mismo de la Naturaleza (que sabe lo que hace mejor que nadie). La lectura de Charles Darwin y el evolucionismo, más la de J. J. Rousseau (celebra la “bondad natural” y arremete contra el “contrato social” como causa de lo que deforma y corrompe la conducta humana), lo llevan a predicar la liberación de los deseos de nuestra naturaleza, encadenada por las normas y las instituciones sociales.

Subrayemos el poema V, en el que aborda la cópula sexual (cuando los gametos masculino y femenino están fusionados, cual un “grupo dicotiledón”) como algo que debiera consumarse en sí mismo (“sea sin ser más”, “no trascienda hacia afuera”, suene sin que nadie más lo escuche, coloree —lo cromático— sin ser visto), sin estar sometida a la necesidad de la reproducción de la especie. Nótese que la pareja dejaría de ser la unión dulce de dos (lo “dulce”), si se convirtiera en “obertura” (preludio, pórtico) de un hijo, que impondría la trinidad (lo “trilce”, recordemos). Entonces, lo que debería ser un final (culminación del placer) devendría en comienzo de la gestación; del orgasmo (“ohs”) se pasaría a los dolores del embarazo y el parto (“ayes”); lo cual sería cometer un desliz o tropiezo, palabras que familiarmente se usan para referirse al embarazo no deseado (que Vallejo traslada al vocablo de origen francés “glise”), en pleno colapso del orgasmo.

Añádase algo capital: reclama la libertad erótica sin fines reproductivos (“novios en eternidad”, sin obligación de volverse esposos y padres), con una contundencia sin antecedentes que

conozcamos en la poesía anterior a *Trilce* (¡estamos en 1922!), Vallejo va más allá de las prédicas de “liberación sexual” y “amor libre” (o el “amor loco” del surrealismo, movimiento que recién nació en 1924). Sabe que al convivir largo tiempo, la pareja sentirá el peso de la ausencia de hijos. Y es que una pareja humana no es solo entrega genital; también es unión de sentimientos, fusión amorosa: “grupo bicardiaco”, lo cual impone otra necesidad opuesta: tener un hijo para que la pareja no sienta el vacío que crecería entre los dos.

El tema principal de la obra de Vallejo, la utopía del amor para vencer el dolor y la muerte, encuentra expresión soberana en el poema LXV: Con sus “desengaños” y las llagas de sus trajines, ha decidido visitar a la madre en Santiago de Chuco (solo escribe “Santiago”, sugiriendo la peregrinación religiosa a Santiago de Compostela, conforme interpreta Irene Vegas). Se entrecruza la visión del cuerpo de la madre, de la arquitectura del hogar y, sobre todo, de la tumba donde la madre está enterrada; ese claroscuro de la madre que parece viva y está muerta se apoya en que es una “muerta inmortal” (se adelanta a los “muertos inmortales” que poblarán *España, aparta de mí este cáliz*). Y es inmortal por su capacidad de amar que vence a la muerte; “de ahí que el poeta quiera plasma!”, “tu fórmula de amor” como el remedio que nos permita llenar de vida o existencia “todos los huecos de este suelo”.

¡Hermosísimo himno al amor materno! Igualmente supremo es el poema XXIII. La madre es una “dulcera” que hace bizcochos en el horno doméstico (la “tahona” muy ardiente, “estuosa”, de estío o verano). Pero, en la visión del poeta, esos bizcochos eran dulcísimos porque tenían el ingrediente del amor materno: así como Cristo se da de comer en la hostia, la madre resulta el horno (la tahona) y la verdadera yema (en los versos

18 y 19 dirá, en concordancia, que sus “puros huesos estarán harina/ que no habrá en qué amasar”) de “aquellas ricas hostias de tiempo” (así las califica en el verso 10). En el desayuno y en el lonche (bordeando las horas del Ángelus, que anuncia la Encarnación de Dios en el vientre de María: seis de la mañana y seis de la tarde) la madre reparte esas hostias a sus cuatro hijos más pequeños: las “dos hermanas últimas” (“Aguedita”, “Nativa”, del poema III de *Trilce*), Miguel (con el sombrío “que ha muerto”, que nos transporta al doloroso presente-adulto) y el poeta, el “benjamín” (o “shulca”) de la familia, entonces tan pequeño que ostentaba trenzas (no le habían cortado el pelo como varón) y se afana en aprender el abecedario. Los hijos se engríen y pelean por recibir más bizcochos, cual mendigos de desagradable voz lastimera (“gorgas, asombrosamente mal plañidas”). La generosidad de la madre les daba de más, como para que no les faltara el alimento cuando fueran adultos, sin ella, a las doce de la noche (hora de las almas difuntas). El poeta adulto padece el orden social adverso al amor materno (le cobran “el alquiler del mundo”) y el recuerdo de la madre se le atraviesa como una migaja que no quiere pasar (¿guardada en la base de los dientes, cuando era un alvéolo que mamó a la madre, alimentándose literalmente de ella?, ¿en la base del cabello, en esas trenzas que le cortaron decretando que ya era un niño con “uso de razón?”), sirviéndole para rebelarse contra la injusticia del “contrato social” existente.

Una experiencia particularmente atroz del “contrato social” es sufrir sin merecerlo. De hecho, encarcelado en Trujillo, el espíritu vanguardista (rebelde y libérrimo) de Vallejo cuajó plenamente, dando forma (escribiendo o reescribiendo la mayoría de las páginas) al lenguaje trífico, conforme propuso Roberto Paoli. El poema XVIII muestra la tortura del encierro dentro de cuatro paredes: un criadero para engendrar nervios, una mala

brecha porque sus rincones (aparentes brechas) solo son como cortes que arrancan las cuatro extremidades del prisionero (jalándolo a impulsos del deseo de huir a través de ellas en vano). Piensa que la solución sería que lo acompañara la madre, desesperado porque hasta las paredes parecen formar parejas: las dos largas simulan madres que llevan de la mano, como hijas, a las dos paredes chicas. Levanta la diestra “en busca de un terciario brazo” (el factor 3, nuevamente) que “ha de pupilar” (tanto ver, pupila, como enseñar y guiar, pupilo) su condición de persona que no sabe cómo valerse, mayor de edad, pero inválida por huérfana del amor materno, perseguida injustamente y aprisionada por el “contrato social”.

Espléndido en su radical lenguaje innovador, *Trike* ostenta como último poema un texto que más que cerrar el libro, lo abre a lo que va a venir, según explica Julio Ortega. Los poemas clásicos exclaman en el primer verso: “Canta, Musa...”; aquí el último verso enarbola un “Canta”, dirigiéndose a la “lluvia”, la que deberá caer durante largo tiempo para que se formen los ríos y estos den origen al “mar”. Por eso la “costa” está “aún sin mar”: claro vanguardismo del que siente que el poemario está abriendo la trocha del futuro y falta mucho para que arribe totalmente lo nuevo.

Vallejo reelabora la antigua relación entre agua e inspiración poética: el agua de la fuente Castalia, en el Monte Parnaso, en la mitología griega (en la cultura andina, los músicos se inspiran con los sonidos de las aguas en crecida de los ríos, conforme acontece en los escritos de José María Arguedas). En plena inspiración trícola (pensemos que en poco más de tres meses, en la cárcel, escribió o reescribió gran parte del libro), tan abundante que dice “Graniza tánto” y “cada tempestad”, le asiste al poeta el temor de la esterilidad creadora: la lluvia se secará y habrá sequía en

sus “cuerdas vocales” (no funciona el intento de enterrarse en el agua para asegurarse el estar totalmente mojado, ya que teme que quede “algún flanco seco”, nada menos que las “cuerdas vocales”: alude a Aquiles, que fue sumergido en aguas que lo harían invulnerable; pero no mojaron su talón). Y es que pide un lenguaje completamente nuevo, el que debe surgir después de la ruptura desplegada, con tanto radicalismo, en *Trilce*; y eso puede demandar muchos años, ya que es un lenguaje desconocido, por hacer.

De hecho, cuando menos durante siete años (de 1923 a 1929), Vallejo padeció algo cercano a la sequía poética (esos años produjo, en cambio, muchas páginas periodísticas y narrativas), componiendo pocos poemas (la mayoría en prosa, sintomáticamente) y no llegando a plasmar un poemario —un conjunto orgánico—, porque estaba a la espera del nuevo lenguaje invocado en *Trilce*. Recién en los años treinta, y de modo creciente, hasta arribar al pasmoso período creador del segundo semestre de 1937 y comienzos de 1938 (sacudido por la Guerra Civil Española, escribió o reescribió gran parte de los poemas que serían publicados póstumamente en dos conjuntos), renacería una fiebre poética tan genialmente intensa como la de los meses de la cárcel trujillana, ya plenamente maduro el lenguaje que buscaba: el singularísimo de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.