

# El soliloquio sobre el cadáver: vitalidad existencial en *Trilce* LXXV y *España, aparta de mí* *este cáliz IX*

Edwin Murillo  
University of Miami

*Angst about death must not be confused with a fear of one's demise...  
but, as a fundamental attunement of Dasein.*  
-Martin Heidegger

Como bien sugiere el título del presente trabajo la propuesta de este ensayo es constatar mediante un análisis cualitativo de dos poemas del peruano César Vallejo el aporte lírico de dichos poemas al canon existencial, ya que no ha sido trazado suficientemente por la crítica especializada. Mi enfoque se concentra en *Trilce* LXXV (1922) y *España, aparta de mí este cáliz IX* (1937)<sup>1</sup> con el propósito de analizar la vitalidad existencial de estos poemas a la luz de las teorías de Friedrich Nietzsche en *The Birth of Tragedy* (1872) y *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) de Miguel de Unamuno.<sup>2</sup> Me valgo de las obras de estos europeos para mostrar que los poemas de Vallejo participan en un discurso filosófico análogo, en función de exponer la situación del hombre moderno. Aduzco la relativa semejanza de los dos poemas trabajados aquí con los discursos existenciales de Nietzsche y Unamuno en sus respectivos textos porque estos dan un puesto privilegiado al arte debido a su poder curativo y vindicador, en torno al problema del hombre fragmentado y angustiado.

Comienzo con los trabajos críticos-filosóficos del prusiano y el español por razones cronológicas y por similitudes temáticas. Naturalmente ambos escritores europeos se anticipan al pensamiento existencial del peruano por ser estos pensadores de generaciones que aparecen antes de la obra del poeta. A su vez críticos como Robert D. Solomon, William Barrett y Walter Kaufmann<sup>3</sup> han establecido en la historia del existencialismo el puesto fundacional de la

obra de Nietzsche y Unamuno, pero han dejado por fuera el aporte de Vallejo. Este trabajo intenta incorporar estos dos poemas vallejanos al discurso existencialista elucidando en la cosmovisión vallejana el perspectivismo humanista, de suma importancia en la metafísica existencialista de Nietzsche, Unamuno y el ya citado Martin Heidegger, entre otros. En este conjunto de poemas el existencialismo vallejano nace de una conciencia atormentada en *Trilce* LXXV para prolongar su renacimiento en *España* IX.

### ***Trilce* y España en la mira crítica**

Los kilómetros de crítica de *Trilce*, el segundo poemario de César Vallejo, se han enfocado en su mayor parte en las características innovadoras y herméticas, poéticamente hablando, del texto. Julio Ortega, en su introducción al poemario, sostiene que se trata “del libro más radical de la poesía escrita en lengua castellana” (9). *Trilce* hace manifestar lo que a posteriori sería llamado “avant-garde attitudes” (Franco 42), las bien conocidas posturas de renovación, experimentación y rebeldía poética.<sup>4</sup> A su vez el compromiso socio-temporal del Vallejo de *España* que se debate “entre el dolor individual y el querer universal” (Docter 73), aunque parece menos enigmático, no deja de ser filosóficamente revolucionario.

Por su parte Jean Franco en “Vallejo and the Crisis of the Thirties” ha subrayado que una de las virtudes fundamentales de la

obra de César Vallejo fue su complejidad artística y la polifonía discursiva de su obra, lo cual “represents quite different responses to the crisis of modernity and can neither be subsumed under the rubric of modernism nor of the avant-garde” (42). Este dinamismo en los recursos poéticos vallejanos resiste la sistematización crítica mientras exige la discusión de perspectivas discursivas alternativas implícitas en la obra del peruano y en específico los poemas que analizo. Particularmente me refiero a la cosmovisión de la existencia auténtica en su poesía. La configuración del sinsentido trágico de la vida y los mecanismos paliativos para enfrentar ese sentimiento en la poesía de Vallejo sugieren que estas obras entran en diálogo con lo que en las décadas posteriores a los años cuarenta será llamado existencialismo, entendido aquí como la filosofía de la incredulidad, que aboga por la existencia auténtica mientras enaltece la fuerza auto-determinante del hombre.<sup>5</sup>

### **Renovación y Contestación**

*Trilce*, como he mencionado previamente, transgrede el esquema poético tradicional y los clásicos paradigmas de referencialidad lingüística. Según Ortega “el hermetismo de *Trilce* afecta a la lógica representacional del discurso: el poema dice menos para contra-decir la imposición discursiva del código de la lengua” (“Introducción” 9). A partir de aquí se puede entender que esta obra de Vallejo fractura la relación genérica entre significante y

significado; violenta la correspondencia entre palabra y objeto, la cual está precariamente basada en la conciencia colectiva. Resulta provechoso hacer notar que esta manifestación anticipadora de rotura referencial la llevó a cabo el ensayo de Friedrich Nietzsche *On truth and lie in an Extra-Moral Sense*, escrito casi 50 años antes de la publicación de *Trilce*, con el concepto de la verdad: “truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are [...] coins which have lost their pictures and now matter only as metal, no longer as coins” (47). Así como Nietzsche denuncia la subjetividad de la verdad y a su vez la desmitifica, *Trilce* mediante la experimentación del lenguaje entrega al lector una poesía formalmente quebrada logrando la desmitificación semántica de la poesía y por ende su transformación.<sup>6</sup>

*España* representa una cosmovisión poética distinta pero temáticamente relacionada con *Trilce*. Este poemario con un enfoque histórico y socialmente consciente intenta representar la totalidad de la violencia, el hombre de carne y hueso arrojado al precipicio de la guerra. Rafael Gutiérrez Girardot en su artículo “Celan y Vallejo” mantiene que esta obra de Vallejo “constituye el único intento de expresar la complejidad del mundo contemporáneo, la complejidad de la Nada-como Nihilismo, y como destrucción por la guerra” (52-3). Como sugiere Gutiérrez Girardot es este poemario vallecano el cual hace explotar las contradicciones ideológicas de su época y

en donde la muerte se convierte en un personaje explícito. El crítico Américo Ferrari, comparte con Girardot esta interpretación sobre el protagonismo que cobra la muerte en el mundo lírico vallecano. Según Ferrari en *El universo poético de César Vallejo* (1972) el poeta “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” (89). Sin embargo, esta visión totalizadora y destructiva en *España* también resulta ser generativa puesto que en dicho poemario se evidencia una corriente positiva donde “las fuerzas de la vida triunfan sobre el absurdo y la muerte” (Higgins 293) mediante el comunismo fraternal.

Con *España*, el discurso vallecano pretende contrarrestar la miseria humana en guerra y alcanzar la plenitud humanista a través de la esperanza radical en el igualitarismo: “Vallejo believed [...] that capitalism had entered into its death agony. For Vallejo, the utopian hope is not only the achievement of a just society but even more the outrageous hope of conquering death. What makes him different from the avant-garde is that he believed this hope to be a rational one” (Franco 47). Como es evidente ahora, según la crítica, en el Vallejo de *España* late una actitud contestataria frente al vacío de la muerte, frente al sentimiento trágico de la vida. Una perspectiva vital de esperanza en/para la humanidad. No obstante esta semilla vital se siembra en su

obra de 1922 para luego ser cultivada durante plena guerra civil española, mediante la palabra convertida en memoria individual y colectiva.

### **Breve genealogía del sinsentido de la vida**

Conviene ahora recalcar que juntos el teutón, el vasco y el peruano son *fundacionales* en la genealogía del existencialismo que aparece después de la Segunda Guerra mundial. Situándolos cronológicamente Nietzsche aparece en la Europa decimonónica, Unamuno en el mundo hispano de entre siglos y Vallejo en la Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX. Todos estos momentos de transformaciones socioculturales que catalizan filosofías de auto-inquisición. Estos vínculos discursivos entre Nietzsche, Unamuno y Vallejo están basados en la valorización de la palabra escrita como vehículo detonante y una preocupación sobre el espíritu del hombre huérfano, el que ha quedado en crisis, sin fe ni ciencia para ampararlo.<sup>7</sup>

La crítica, entre tanto, ha valorado que en la historia del existencialismo Nietzsche, junto con el danés Søren Kierkegaard, resulta ser uno de los padres de dicha filosofía del siglo XX. De igual manera, Unamuno representa, como lo propone William Barrett en *Irrational Man* (1950), el primer existencialista de lengua española anticipando por una generación al trabajo de José Ortega y Gasset. Tomando en cuenta que el existencialismo es tanto un

fenómeno literario como filosófico, los poemas *Trilce* LXXV y *España* IX reclaman su sitio en el panteón literario del existencialismo junto a los canónicos europeos y norteamericanos.<sup>8</sup>

A mí parecer el espíritu incrédulo del poeta peruano, explícito en las transfiguraciones poéticas de *Trilce* y la ansiedad fraternal en *España*, lo pone en diálogo con el filósofo prusiano y el rector salmantino por ser estos de igual manera pensadores de la sospecha y la indagación del espíritu del hombre. Para terminar aquí con este tema de justificaciones analíticas es imperativo subrayar que la crítica ha comprobado la proliferación del pensamiento Nietzscheano en la península ibérica y en particular en la obra del salmantino.<sup>9</sup> En suma, estos textos que pongo en diálogo atestiguan a una preocupación filosófica con la problemática del hombre moderno aislado, que encuentra su auténtico ser mediante el poder redentor del arte.

### **Autenticidad existencial a través del arte**

La cosmovisión Nietzscheana en *El nacimiento*, su obra que más directamente trata el tema del arte, es una reflexión crítica sobre el estado inauténtico y estático del arte. Igualmente es un tratado filosófico sobre el trágico sentido de la vida. Queda bien ahora detenerme un momento para explicar este concepto Nietzscheano, en particular la relación entre la cultura Apolínea y el arte Dionisiaco.

Nietzsche considera que la existencia del hombre es un estado constante de frustración provocado por los credos sociales que abogan a favor de la represión de los instintos. Lo mismo sucede con el arte, que viene a simbolizar ese estado trágico. Nietzsche describe este estado trágico del arte como absurdo debido a su preocupación por las apariencias y la forma. En esta concepción de arte, la cual Nietzsche llama la Apolínea, el observador nunca está realmente unido al arte, sólo permanece en contemplación. Este *impasse* artístico tiene su salvación mediante la recuperación de lo que él llama lo Dionisiaco: la exuberancia de las pasiones. Según el filósofo teutón es mediante la reconciliación de estas dos fuerzas poéticas que el hombre y el arte consiguen la autenticidad:

But, at this juncture, when the will is most imperiled, *art* approaches, as a redeeming and healing enchantress; she alone may transform these horrible reflections on the terror and absurdity of existence into representations with which man may live. These are the representation of the *sublime* as the artistic conquest of the awful, and of the *comic* as the artistic release from the nausea of the absurd. (*Birth* 60)

Esa “nausea de lo absurdo” que sufre el hombre es la existencia inauténtica que el arte empleando lo Apolíneo y lo Dionisiaco

juntos puede contrarrestar. Esta hibridez Nietzscheana en *Trilce* logra su más exaltada representación. *Trilce* es la reconciliación máxima entre estas dos fuerzas creadoras.

Esta relación simbiótica también está latente en *España* sólo que privilegia lo Apolíneo. Según Mary Docter en “La piedra y la masa” Vallejo con su obra de 1937 logra “transformar el dolor en arma no violenta para crear un mundo donde el sufrimiento y la muerte ya no puedan entrar” (76). Como bien señala Docter, en esta obra de Vallejo la poesía nace del sufrimiento y cobra una fuerza social inédita. Sin embargo, esta concienciación social pasa primero por el reconocimiento del ser inauténtico en *Trilce* LXXV.

### Contrarrestando el sinsentido de la vida

La producción vallejana, en los poemas *Trilce* LXXV y *España* IX, habla del estado anonado del hombre civilizado. Este mismo dilema lo problematiza Unamuno en *Del sentimiento*, en particular el vasco se ve interesado por el destino del individuo en plena crisis espiritual. Este hombre culto y angustiado que Unamuno problematiza sufre a causa de su mortalidad, siendo ésta espiritual y física. Se trata de la perplejidad espiritual del hombre que no halla alivio mediante discursos científicos ni promesas religiosas, su salvación radica en el escepticismo mismo: “Sí, acaso, como dice el sabio, nada digno de probarse puede ser probado ni des-probado [...] ¿podemos contener a ese instinto que lleva al hombre a

querer conocer y sobre todo a querer conocer aquello que a vivir, y a vivir siempre, conduzca?” (Unamuno 35). Esta cita alude a las tensiones intrapersonales del hombre moderno las cuales se cristalizan en tres fuerzas antagónicas. Primero, la zozobra de la incertidumbre. Segundo, la conciencia de mortalidad del hombre y por último el deseo de contrarrestar el entumecimiento de su mortalidad. Muchos años después Albert Camus llamará esta condición irremediable del hombre lo absurdo.<sup>10</sup>

Este deseo frustrado se personifica en la constante de la condición humana, la realidad dolorida unamuniana que supone: “sólo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor [...] eso que llamamos voluntad, ¿qué es sino dolor?” (*Sentimiento* 180). No obstante, esta cosmovisión del rector salmantino no se paraliza en un fatalismo ideológico, sino que mediante su resignación desesperada opta por la “lucha” (Unamuno 35) y desentierra el mismo mecanismo paliativo exaltado por Nietzsche y muchos de los existencialistas del siglo XX, el arte: “En el arte, en efecto, buscamos un remedo de eterización [...] se aquieta un momento el espíritu, y descansa [...] ya que no se le cure la congoja” (Unamuno 177). El arte actúa como arma espiritual, a pesar de ser ésta una solución efímera ya que el existir significa la constante del sufrimiento. Cobrando así pragmatismo poético, el arte supera el estatismo filosófico. El arte pasa de objeto representacional a disciplina contestataria. Y en esta

magnitud, Vallejo reconfigura el significado metafísico de la poesía para emplearla como arma de concienciación.

Esta actitud vis-à-vis el arte en los textos de Nietzsche y Unamuno la comparte la poética vallejana con respecto a la visión desintegrada del ser. La bancarrota espiritual del hombre, en total derrumbe filosófico para el Vallejo de *Trilce* LXXV y *España* IX a su vez no lo resigna a una ataraxia poética. A primera vista Vallejo acude a la denuncia interpersonal para después construir una propuesta lírica, que va más allá de la fraternidad y el amor al prójimo, al que apuntan, entre otros, James Higgins y Mary Docter. Es con *España* IX donde se germina la apología al poder compensatorio de la escritura para contrarrestar el sinsentido de la vida sembrada en *Trilce* LXXV.

### **La pulverización del *tú* inauténtico**

*Trilce* LXXV se distingue entre los otros poemas del libro de Vallejo porque favorece estructuralmente lo Apolíneo sobre lo Dionisiaco. Es decir, la forma sobre la experimentación poética. Como sostiene Américo Ferrari este poema representa “la expresión, menos abrupta, menos contrastada que otros poemas del mismo libro” (278), pero de igual manera enigmática y discursivamente polifónica. Se trata de un poema en prosa, el cual utilizando una organización epistolar íntima al lector. El empleo de la segunda persona del plural en dieciséis ocasiones

establece según Eduardo Neale-Silva “la solemnidad” (258) del poema y la entonación soliloquiar. Estamos frente a una elegía en la cual la muerte se convierte en protagonista, como se advierte en la simbolización de los cadáveres naufragados. Es la personificación de la muerte, como nunca antes en el poemario de Vallejo,<sup>11</sup> con el fin de increpar contra la mala fe del hombre.<sup>12</sup>

Neale-Silva en “César Vallejo en su fase tríllica” sostiene que este soliloquio trabaja con contraposiciones sorprendentes que enlazan el imaginario de dos dimensiones “el exterior (cielo, tierra, aguas, costas) y el interior (dolor, transfiguración, ser)” (347) con el fin de ser taumatúrgico, en función de advertencia y admonición. Sin embargo, me parece que en su totalidad *Trilce* LXXV es una filosofía explicativa. No sólo como Ortega entiende la moraleja del libro “vivir es una pasión de riesgo”<sup>13</sup> (*Trilce* 350) sino como una apología de la cualidad regenerativa de la muerte. Este ensalzamiento obliga a la aniquilación del ser falso que rehúsa afrontar su libertad, ese hombre nacido de la razón que niega su libre albedrío, su libertad y por ende su responsabilidad como sujeto afectivo.

La primera estrofa (una apóstrofe) y la segunda funcionan de exposición reflexiva para reproducir la antedicha trama existencial, el estar muerto sin percibirlo: “Estáis Muertos / Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos,

muertos” (1-2). Esta afirmación ideológica implica que el *tú* al que se dirige la voz lírica es un ser inauténtico, ignora su decadencia física y espiritual. De igual manera, se intuyen en esta apertura poética dos perspectivas: la del oyente poético que sufre su mal inconscientemente y la voz lírica que se diferencia del espectador por ser ésta una voz acusadora.

La tercera estrofa introduce la primera metáfora existencial del poema la “imagen del tiempo como dolor” (Ortega, *Trilce* 348). Valiéndose de representaciones cósmicas e imágenes mitológicas, la referencia a una péndula relaciona, analógicamente, tiempo y muerte:

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo / a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo, pues, que la vida está en / el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte. (3-5)

Según Ortega esta péndula oscilante connota la “condición humana [...] imperfecta, pero [...] plena de posibilidades” (*Trilce* 348). Esta lectura de Ortega propone que el cuadro poético aduce a la relación angustiada de la condición humana, la cual constituye una equivalencia entre vivir y sufrir. En mi lectura este cadáver flotante que esta en primer lugar “detrás” del péndulo y en segunda instancia “ante” una caja sonora (ambas alusiones a relojes) viene a simbolizar el hombre que no siente, sino

sufre el paso del tiempo.

Simultáneamente a la problematización del tiempo como fuerza erosiva, el poema alarga la recriminación a la falta de autenticidad del *tú* cadáver, empleando una imagen mitológica: la espada de Damocles a la sombra del hombre moderno. Esta espada vista, simbolizada en la péndula vallejana, alude a la relación paradójica de la existencia humana. Se trata del individuo anestesiado frente a su mortalidad, metaforizada en esta tercera estrofa con el cadáver atónito frente a los símbolos cronométricos. Es el ser oyente que no siente la “herida” (4) del péndulo pero que de igual manera sigue su marcha hacia la muerte sin haber percibido “el original” (5), es decir la muerte de la inautenticidad existencial, la cual hubiese significado la liberación de una supervivencia anonadada.

El espejo que aparece por primera vez en el tercer verso sirve para subrayar la conciencia del dolor humano. El espejo vallejano reitera la diferencia imaginaria entre ser y no ser, la cual se basa en la asimilación de la muerte, necesidad indivisible para cualquier sujeto que verdaderamente *es*. En el mundo poético vallejano el reflejo de la muerte funciona para facilitar la concientización de lo auténtico en la cosmovisión del poema. El “os digo” (4) interpela al oyente a reconocer su imagen auténtica, la de la mortalidad humana. De esta manera el *ser* se construye como conciencia de la mortalidad del hombre, mientras que el *no ser* consiste en la

parálisis/suspensión por/de esa realidad, lo cual resulta ser uno de los puntos cardinales del existencialismo del siglo XX.<sup>14</sup>

Con la cuarta estrofa se evidencia una nueva dilatación del significado de la muerte en Vallejo. Se trata de lograr la plenitud existencial mediante la muerte, la necesaria inversión significativa de morir: “Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando las aguas se / quebrantan en los bordes enfrentados y se doblan y doblan, entonces os transfiguráis y creyendo morir, percibís la / sexta cuerda que ya no es vuestra” (6-8). Para la metamorfosis filosófica del cadáver la muerte física resulta ser el estímulo necesario, junto con los momentos liminales de crisis representados con la mención de “los bordes enfrentados” (7). Como es evidente hasta ahora, se trata de la concientización del *tú* muerto que infelizmente captó tardíamente las facultadas reivindicadoras del arte, como implica el ícono de la “sexta cuerda” (8). Esta metáfora la interpreta Alberto Escobar en *Cómo leer a Vallejo* (1973) como “aquella capacidad que singulariza al artista” (349). Mi lectura hace pensar en la connotación más inmediata de ese símbolo, la música y más específicamente los instrumentos de cuerda.

En el mundo de la guitarra la sexta cuerda funciona como la base de entonación. Por ejemplo, en la ausencia de un diapason el guitarrista utiliza la sexta cuerda como base para la afinación, permitiendo una



progresión de afinamiento desde la sexta hasta la primera cuerda. Su función es esencial para la armonía del instrumento. La sexta cuerda representa la lucidez, lo armónico y lo medular. La “sexta cuerda” (8) vallejana de igual manera funciona como centro básico pero constituye el eje espiritual mal logrado por el cadáver y hace alusión al intento tardío de afinidad harmónica del nuevo difunto con la realización de haber sido “muertos siempre” (11). Puesto que la cuerda “ya no es vuestra” (8) el cadáver *percibe* la verdad absurda de estar hechos para la muerte y el estar muertos de antemano, pero no puede ser más que una transfiguración inútil.

La cuarta estrofa resume la insensatez de la vida que viene argumentando el poema. La muerte queda confirmada como la única certidumbre para el hombre. La presencia de la muerte en medio de la vida es la manifestación absoluta de la inmoralidad de la existencia, es decir su subjetividad y su arbitrariedad. Es más el desapercibimiento de la insuperable realidad de la vida, es lo absurdo de la realidad humana llevado a sus últimas consecuencias. La voz recriminatoria del poema denuncia de “hojas secas, sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades” (11) al oyente poético por tratarse de un tú espiritualmente fracasado. Ésta estrofa hace ver que la falta de conciencia sobre la desilusión del hombre civilizado, es la muerte en vida que resulta ser lo más abyecto de una

existencia moderna miserable.

No obstante, la sexta estrofa funciona como intervalo transitorio. La voz lírica expresa un momento de vacilación en cuanto a su discurso explicativo y acusador: “Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida / Estáis Muertos” (12-14). Ese “no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido” (12) reinstala el escepticismo unamuniano de todas las aseveraciones que viene construyendo la voz interpeladora desde la apertura del poema. En vista de ese titubeo lírico se intuye que para morir es necesario vivir, o sea concienciar el estado moribundo de la vida para después morir auténticamente. A diferencia de la tercera y la quinta estrofa donde el cadáver nunca vivió y yace en su estado decadente, en la sexta se cuestiona la posibilidad de morir sin vivir y se plantea a la vida como fuerza desgastadora. De igual manera que en las primeras estrofas del poema, en donde el significado de la muerte se invierte para expresar una fuerza generativa, en la sexta el valor referencial de la vida se desmonta. La vida se convierte en impulso devastador y erosivo, es más queda irresoluta la virtud de estar vivo.

Al cerrar el poema en el presente plural, “Estáis” (14), la voz lírica denota la acción o el estado de los muertos como simultáneo al momento de la enunciación. Este recurso lingüístico de interpelación verbal produce tres efectos poéticos.

Primero traslada la trama existencial del sinsentido de la vida a su principio, habiendo pasado por un proceso de dilucidación del dilema sisífico del individuo que encuentra en la muerte su última verdad. Segundo, erige mediante la evolución circular del poema la idea Nietzscheana del eterno recurrente, el inevitable regreso de la vida al estado donde comienza. Tercero, enfatiza la inmediatez del problema existencial. En este poema el retorno implica la vuelta al estado presente de *estar* muerto habiendo pasado por un proceso de acusación poética. No estamos en el pasado ni miramos hacia el futuro, es el presente del *tú* imperfecto que desasosiega al poema. A pesar de esta denuncia lírica, la vacilación filosófica de las últimas estrofas implica que el poema confiesa su propia subjetividad y su propio escepticismo filosófico. Es esta indeterminación discursiva la que abre la brecha lírica para la pulverización del yo poético desorientado que permitirá la regeneración espiritual de *España*.

### **El retoño de la memoria**

El poema IX de *España* inaugura el proceso de regeneración espiritual llevado a la vaporización en *Trilce* LXXV. Este proceso regenerativo culminará con la resurrección del cadáver en el poema XII. Felipe D. Obarrio en su comentario al poema sustenta que es este “el cadáver que [...] reaparecerá en los poemas subsiguientes hasta lograr la apoteosis de su oficio

trascendental” (119). Con el poema IX continúa la matización de la filosofía vital y marca otra evolución semántica en la obra de Vallejo. Según Ortega en “Proceso de la nominación poética en Vallejo” se trata de la culminación poética del bardo peruano: “el sujeto sublevado, capaz de rehacer con su discurso, desde las urgencias de la guerra, el orden natural y el orden del lenguaje” (13). Este poema renueva el protagonismo del cadáver trícico y la aparente transparencia lírica del poema disimula una compleja conciencia trágica de la existencia, la cual reafirma su vivacidad a través de la escritura.

La crisis espiritual vallejana intuida en 1922, se manifiesta en toda su agonía en plena guerra civil con *España*. La bancarrota espiritual discernida en *Trilce* LXXV, se vuelve a personificar en el cadáver anónimo de *España* IX. Conviene recordar que ya para 1926, Vallejo estaba vociferando el fracaso espiritual del nuevo milenio al confrontar la ausencia de “la brecha espiritual que necesita nuestra época” (Obarrio 121).<sup>15</sup>

De aquí se explica que el poemario se desenmaraña con narrativas religiosas, por tratarse de un texto preocupado con la moralidad, la inmortalidad y el espíritu del hombre angustiado.

En el epígrafe al poema encontramos explícitamente esta apelación al discurso religioso, se trata de un epígrafe que funciona como responsorio para un difunto, más exactamente un “*responso* a un héroe de la República”. El uso de lenguaje religioso

promueve la solemnidad del poema, y aparentemente se trata de un poemario que funcionará de súplica por el difunto. Sin embargo, la obra Vallejana va más allá de lo religioso para trascender al espacio espiritual y reconciliar al hombre y su contemporaneidad. Se trata de la germinación de la ética vital vallejana la cual propone la solidaridad del hombre y el amor al prójimo en los poemas X al XII, pero comienza privilegiando la fuerza generativa del lenguaje, la palabra y la escritura en el poema IX. Es una demostración lírica frente al caos del ser vivo, frente al fracaso simbolizado en las catástrofes bélicas del mundo civilizado.

El concepto de la regeneración a través de la muerte queda escenificado con la inauguración del poema. Una anáfora en función de declaración descriptiva enfoca dos íconos contrastantes. Aparece metafóricamente la memoria y el arte representadas en un libro que queda temáticamente y espacialmente contrapuesta a la muerte: “*Un libro* quedó al borde de su cintura *muerta/ un libro* retoñaba de su cadáver *muerto*” (1-2, énfasis mío). Julio Ortega comenta que la mención de la cintura entre el libro y la muerte, sirve de sinécdoque para el cuerpo. Obarrio concuerda con Ortega y sostiene que esa imagen cumple una función similar, la de connotar el ego del héroe. Mi lectura propone una visión aun más visceral. La cintura espacialmente alude a la zona corporal de gestación. De aquí que retoñe

“al borde” (1) de la cintura muerta una creación literaria viene a significar que de la muerte nace una propuesta filosófica vital metaforizada en el libro. Una vez más como en su poema tríflico, la muerte es generativa. Pero a diferencia del texto de 1922, donde emerge la conciencia absurda del hombre mediante una concientización interpersonal entre yo increpador y tú oyente, en estos dos versos que dan comienzo al poema IX se simboliza el poder de eternizar y de memoria a través de la palabra escrita.

La recurrente aparición de “un libro”, en la segunda estrofa, insiste en la ubicuidad de la palabra en medio de la guerra y la muerte: “Y un libro, en la batalla de Toledo / un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver” (8-9). Imperativo para la significación semántica del libro es su omnipresencia “*en la batalla de Toledo*” (8 énfasis mío). En las líneas ocho y nueve, se personifica el libro, puesto que éste está *en* la batalla. No sólo da cuenta de ella, sino que queda implícito mediante el uso preposicional que interviene en la contienda, como memoria y testigo. En un segundo nivel discursivo, el libro cobra ímpetu autoritativo por su involucramiento testimonial de los horrores de la guerra. De está manera, el libro crece en importancia enunciativa y denunciante por su participación activa y visceral. La palabra se transforma en el ojo universal de la historia sin nombre, guardián de mártires olvidados, en este caso el

conmemorado héroe republicano.

La tercera estrofa continúa la apología del arte. La poesía por su poder enunciativo, connotativo y filosófico se enaltece:

Poesía del pómulo morado, entre el  
decirlo  
y el callarlo,  
poesía en la carta moral que  
acompañara  
a su corazón. (10-13)

Junto con el cadáver procreador, la palabra escrita se convierte en protagonista. La poesía es dotada de un poder moralizante como constatamos con la presencia de la carta que acompaña al héroe difunto. Es más, la supremacía de la escritura queda remarcada cuando la voz lírica afirma que “quedose el libro y nada más [...] haciéndose gaseoso, infinito” (17). Al relacionar el libro como lo “infinito”, este verso corrobora la apoteosis de la escritura elaborado a través del poema. Se celebra la fuerza trascendental de la palabra, manifiesta en poesía, historia y carta, por su poder inmortalizador.

La última estrofa cierra la propuesta lírica del poema y el discurso sobre la soberanía de la escritura. En esta estrofa encontramos las últimas cuatro apariciones de la escritura en la forma del libro ubicuo. Con estas, son catorce las apariencias de la palabra escrita, once menciones del libro, dos menciones de poesía y una carta. Igualmente, queda reanudada la temática

del cadáver progenitor, pero con un modificador adverbial. Este cadáver es descrito como “exabrupto” (22). Este adjetivo es empleado conscientemente y en su doble connotación. Estamos frente a una locución adverbial empleada para denotar explícitamente un cadáver en estado animado, exhibiendo inesperadamente potencia de creación. Este recurso adverbial recoge la cosmovisión existencial planteada en todo el poema, el retoño *en* la muerte. En suma, otorgarle una función ética y social a la poesía en *España IX* transfigura la característica desasociada del arte vanguardista, ya en declive durante los últimos años de los treinta, sin embargo la metamorfosis semántica y filosófica de la muerte como agente de vida continua la visión existencialista de la poética trícica.

A modo de cerrar aquí los comentarios analíticos sobre esta obra del poeta peruano conviene notar que la última imagen del poema es la de la palabra nacida del muerto: “un libro, atrás un libro, arriba un libro retoñó del cadáver exabrupto” (21-22). Aquí tomando en cuenta que el verbo *retoñar* aparece como un acto cumplido, se cierra el primer acto del soliloquio sobre el cadáver, el cual culminará con la resurrección del mismo en *España XII*. No obstante, esta evolución existencial precisa primeramente de la muerte del cadáver nunca vivo de *Trilce LXXV* y continúa con la apoteosis de la palabra como vehículo de indagación del ser auténtico y de la creación de historia

en *España IX*.

### Vallejo en la historia del existencialismo

A lo largo de estas páginas mi lectura de los poemas comentados hasta ahora ha subrayado la reconstitución valorativa de la muerte y la palabra. He llevado a cabo esta aproximación crítica con el fin de hacer relucir en la poética vallejana las inquietudes viscerales del hombre en su estado más abyecto de existencia: la desolación filosófica y la guerra. Al respecto, la obra de Vallejo se desvela como una filosofía pionera que anticipe a los exponentes más emblemáticos del existencialismo del siglo XX.

La filosofía poética vital de Vallejo en estos dos poemas comienza con la muerte física y metafísica para que a través del renacimiento de la palabra, en todas sus dimensiones, logre no solo la apoteosis del ser, sino también la del arte. Esta visión de mundo de lucha y contestación en Vallejo lo une al *zeitgeist* existencialista que nace de la desilusión ética del teutón y pasa por la crisis moral del vasco. Temáticamente, la indagación de una existencia auténtica a través del *engagement* con la vida enlaza el concepto mismo de filosofía con lo visceral, lo humano con lo abstracto, devolviendo la filosofía al servicio del hombre, y no viceversa. Es una propuesta ideológica por parte de Vallejo que resulta ser “el fin de la esperanza, acaso irracional en su fondo” (Unamuno 177) pero el cual reclama para el peruano su sitio fundacional en la

constelación existencial de Nietzsche, Unamuno, Heidegger, Sartre y Camus.

### Notas

<sup>1</sup>Las versiones de los poemas corresponden a la edición de Cátedra de 1991 para *Trilce* y Ediciones de la Torre de 1992 para *España, aparta de mí este cáliz*. Ver apéndice. De ahora en adelante uso *Trilce y España* para referirme los poemarios. Para los análisis concretos de los poemas uso *Trilce LXXV* y *España IX*, para diferenciar entre poema y poemario.

<sup>2</sup>De ahora en adelante uso *El nacimiento* para referirme al trabajo de Nietzsche y *Del sentimiento* para la obra de Unamuno.

<sup>3</sup>Véase William Barrett *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*. Anchor Books ed. Garden City, N.Y: Doubleday, 1962; Walter Kaufmann *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, 1956 y Robert D. Solomon *Existentialism*. Oxford: Oxford University Press, 2005 para estudios sobre la genealogía del pensamiento existencial.

<sup>4</sup>Jean Franco sugiere que la rúbrica vanguardia se ha visto usurpada por “modernism”, porque “most critics recognize that experiments and innovations can be identified much earlier than the 1920s and also that “avant-garde attitudes” have persisted to the present long after the demise of the historical avant-garde” (42). Sin embargo, Franco hace notar que los años veinte y treinta marcan en definitiva una ruptura ideológica en lo que concierne a la poética y el arte en general.

<sup>5</sup>Para José Fernández en *O existencialismo na ficção brasileira* (1986) “tomado como sistema filosófico, dever-se-ia...falar de existencialismos” (28), por tratarse de una filosofía que resiste la sistematización comprensiva. Walter Kaufmann en *Existentialism from Dostoevsky to Sartre* (1989) comparte esta idea, para él el existencialismo es “the refusal to belong to any school of thought, the repudiation of the adequacy of any body of beliefs, and especially of systems, and a marked dissatisfaction with traditional philosophy as superficial, academic and remote from life, the human” (12).

<sup>6</sup>De hecho, Vallejo criticó “la falta de honestidad espiritual” (Flores 78) de los supuestos vanguardistas,

los cuales él acusó de “impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho...de sana y auténtica inspiración humana” (Flores 78).

<sup>8</sup> Cuando menciono el canon existencial literario me refiero en Francia a Jean Paúl Sartre *La náusea* (1938) Albert Camus *El extranjero* (1942) Simone de Beauvoir *La invitada* (1943). En España el trabajo de Miguel de Unamuno *San Manuel bueno, mártir* (1930), Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte* (1942), Carmen Laforet *Nada* (1942) y Dámaso Alonso *Hijos de la ira* (1944). En Latinoamérica Roberto Arlt *Los siete locos* (1929); Jorge Luis Borges *El sur* (1944); María Flora Yáñez *El estanque* (1936); Juan Carlos Onetti *El pozo* (1939); Ernesto Sábato *El túnel* (1948). En Norteamérica la obra de William Faulkner *Absalom! Absalom!* (1936) y Ralph Ellison *El hombre invisible* (1940), entre otros. Todas estas obras contemporáneas a los textos de Vallejo.

<sup>9</sup> Hay también una conexión biográfica que une al peruano a los pensadores europeos. Vallejo pasó su etapa final en Francia y España después de 1923 hasta su muerte en París en 1938. Esta etapa europea de Vallejo aproxima aun más al poeta a los filósofos europeos. Se puede ver el clásico texto de Gonzalo Sobejano *Nietzsche en España* publicado en 1967 sobre la presencia Nietzscheana en la península. Y queda más que constatado la presencia Nietzscheana en la obra de Unamuno, al igual que Kierkegaard.

<sup>10</sup> Albert Camus sintetiza la situación del hombre de los años cuarenta sugiriendo que “this world in itself is not reasonable, that is all that can be said. But what is absurd is the confrontation of this irrational and the wild longing for clarity whose call echoes in the human heart. The absurd depends as much on man as on the world” (*Myth* 15).

<sup>11</sup> *Trilce LXXV* es la única muestra del poemario en la cual el cadáver se convierte en personaje. Hay 2 menciones previas al poema IX de *España*, sin embargo su uso es calificativo. El cadáver como protagonista aparece en toda su plenitud en el poema IX y culmina en el poema XII, conocido como “Masa”.

<sup>12</sup> Según Sartre, algunos individuos propagan un proyecto de *mauvaise foi* que es la negación del auto-determinismo del individuo: “To be sure, the one who practices bad faith is hiding a displeasing truth or presenting as truth a pleasing untruth. Bad faith then has in appearance the structure of falsehood. Only what changes everything is the fact that in bad faith it is from

myself that I am hiding the truth” (*Being and Nothingness* 139-40). La mala fe existencial significa un auto-engaño (auto-negación) en el cual el individuo profesa estar en condición de la verdad.

<sup>13</sup> Ortega implícitamente dialoga con el Nietzsche que aboga por la exhuberancia vital de *The Gay Science* (1887): “For believe me! — the secret for harvesting from existence the greatest fruitfulness and the greatest enjoyment is: to live dangerously!” (IV, sección 283), también hace uso de la idea Nietzscheana de la aparición del Übermensch, después de la muerte de Dios y del hombre moral visto en *Así habló Zaratustra* de 1891, aunque en ninguna instancia lo cita directamente.

<sup>14</sup> Es importante notar lo que Heidegger escribe en 1927, cinco años después de Vallejo: “Death is a possibility of being that Dasein always has to take upon itself. With death, Dasein stands before itself in its ownmost potentiality-of-being” (*Being and Time* 232). Dasein representa la existencia auténtica para Heidegger, la cual presisa de la asimilación de su mortalidad para emprender proyectos de vida verdaderos. Albert Camus expresa una visión muy similar en 1942, la cual él denomina como la absurda realidad del hombre: “completely turned toward death (taken here as the most obvious absurdity), the absurd man feels released from everything outside that passionate attention crystallizing in him. He enjoys a freedom with regard to common rules” (*Myth* 44).

<sup>15</sup> Se trata de una crónica escrita por Vallejo el 28 de julio de 1926 en *Mundial* bajo el título “París renuncia a ser centro del mundo”.

## Obras Citadas

Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus*. New York: Knopf, 1955.

Docter, Mary. “La piedra y la masa.” *Hispania* Vol. 72 (1989): 73-77.

Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L. Villanueva Editor, 1973.

Fernandes, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiania: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986.

Ferrari, Américo. *El universo poético de César*

- Vallejo. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- Flores, Ángel. *Aproximaciones a César Vallejo*. Long Island City: Las Américas, 1971.
- Franco, Jean. "Vallejo and the Crisis of the Thirties." *Hispania* Vol. 72 (1989): 42-48.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Celan y Vallejo." *Hispania* Vol. 72 (1989): 49-54.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Albany: State University of New York Press, 1996.
- Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo XXI, 1970.
- Kaufman, Walter. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Penguin Books, 1989.
- Neale-Silva, Eduardo. *César Vallejo en su fase tríllica*. Madison: University of Wisconsin Press, 1975.
- Nietzsche, Friedrich. "On truth and lie in an Extra-Moral Sense." *The Portable Nietzsche*. Ed. Walter Kaufmann. New York: Penguin Books, 1954.
- . *The Birth of Tragedy*. New York: Vintage Books, 1967.
- . *The Gay Science*. New York: Vintage Books, 1974.
- Obarrio, Felipe D. *España, aparta de mí este cáliz*. By César Vallejo. Ed. Felipe D. Obarrio. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992.
- Ortega, Julio. *Trilce*. By César Vallejo. Ed. Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1991.
- . "Proceso de la nominación poética en Vallejo." *Hispania* Vol. 72 (1989): 13-22.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. New York: Philosophical Library, 1956.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2003.
- Vallejo, César. *Trilce*. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992.

## Apéndice

### Trilce LXXV

Estáis Muertos.  
 Qué extraña manera de estarse muertos.  
 Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en  
 verdad, estáis muertos, muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquesa  
 membrana que, péndula del zenit al  
 nadir, viene y va de crepúsculo a  
 crepúsculo, vibrando ante la sonora caja  
 de una herida que a vosotros no os  
 duele. Os digo, pues, que la vida está en  
 el espejo, y que vosotros sois el original,  
 la muerte.

Mientras la onda va, mientras la  
 onda viene, cuán impunemente se está  
 uno muerto. Sólo cuando las aguas se  
 quebrantan en los bordes enfrentados y  
 se doblan y doblan, entonces os  
 transfiguráis y creyendo morir, percibís  
 la sexta cuerda que ya no es vuestra.

Estáis muertos, no habiendo antes  
 vivido jamás. Quienquiera diría que, no

siendo ahora, en otro tiempo fuisteis.  
Pero, en verdad, vosotros sois los  
cadáveres de una vida que nunca fue.  
Triste destino el no haber sido sino  
muertos siempre. El ser hoja seca sin  
haber sido verde jamás. Orfandad de  
orfandades.

Y sinembargo, los muertos no son,  
no pueden ser cadáveres de una vida  
que todavía no han vivido. Ellos  
murieron siempre de vida.

Estáis muertos.

### **España, aparta de mí este cáliz IX**

*Pequeño responso a un héroe de la  
República*

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

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

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

Todos sudamos, el ombligo a cuestras,

también sudaba de tristeza el muerto  
y un libro, yo lo vi sentidamente,  
un libro, atrás un libro, arriba un libro  
retoñó del cadáver exabrupto.