

La poética de la falta y el derroche de los desposeídos: una aproximación a César Vallejo

Poetics of Lack and the Splurge of the Dispossessed: An Approach to César Vallejo

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja, s/n. Granada, 18071
erikamc@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0001-6140-2677>

RECIBIDO: 26 DE ABRIL DE 2022
ACEPTADO: 19 DE OCTUBRE DE 2022

Resumen: Lo precario es, en Vallejo, una instancia que atraviesa el orden de la subjetividad. ¿Pero qué tiene esta de distintivo? Frente a la fortaleza del *yo libre*, está fundada sobre la vulnerabilidad. Frente a la lógica de la acumulación, se define por su carestía. Frente a la depuración de la vanguardia deshumanizada, proclama su radical contingencia. Es una subjetividad que hace y deshace su propia humanidad en la multitud inestable del mundo, en la avalancha de lo que existe. El presente artículo analiza las particularidades del sujeto precario y el flujo salvaje de lo particular en la lírica vallejeana y más específicamente en *Trilce*, atendiendo a su propuesta de una *poética de la falta*. En su desarrollo, se realiza un análisis comparativo con el proyecto lírico de José Moreno Villa, para terminar atendiendo a su contracara político-estética: lo que hemos denominado como el *derroche de los desposeídos*.

Palabras clave: César Vallejo. *Trilce*. Fenomenología. Biopolítica. Poesía. Vanguardia.

Abstract: Precariousness is, in Vallejo, an instance that crosses the order of subjectivity. But what distinguishes it? Faced with the strength of the free self, Vallejo's subjectivity is founded on vulnerability. Faced with the logic of accumulation, it is defined by its scarcity. Faced with the purification of the dehumanized avant-garde, it proclaims its radical contingency. It is a subjectivity that makes and un-makes its own humanity in the unstable multitude of the world. Which is mass, and a mass that is not exclusively human, not even exclusively animal, but mundane: an avalanche of what exists. This article studies the particularities of the precarious subject and the wild flow of the particular in Vallejo's lyric and more specifically in *Trilce*, attending to his proposal of certain poetics of lack. In its development, a comparative analysis is carried out with the lyrical project of José Moreno Villa, to finish focusing on its political-aesthetic counterpart: what we have called the splurge of the dispossessed.

Keywords: César Vallejo. *Trilce*. Phenomenology. Biopolitics. Poetry. Avant-garde.

EL SUJETO PRECARIO Y EL FLUJO SALVAJE DE LO PARTICULAR

La poesía lírica ha sido, desde el siglo XVI, bastión de una tenaz fantasía burguesa: el *yo libre*. ¿En qué otro lugar puede manifestarse mejor nuestra auténtica subjetividad? Si durante el Romanticismo ese yo se desbordó por una vía irracional con la intención de revelar la verdad del hombre subterráneo, una buena parte de las vanguardias habría perseguido su esencia mediante la estilización metafórica y el perspectivismo, tratando de fundar bajo presupuestos neokantianos una poesía pura, autorreferencial e incontaminada (véase Rodríguez/Salvador 1994). Otras vanguardias fueron posibles, sin embargo, mucho antes de la publicación del manifiesto nerudiano «Para una poesía sin pureza» (1935) o incluso del nacimiento oficial del surrealismo.

En 1922, *Trilce* viene a inaugurar el Siglo de Oro de la poesía latinoamericana. Tres años antes se había publicado *Piedra y cielo*, de Juan Ramón Jiménez, epítome de la desnudez y la abstracción de lo cotidiano que fundamentaría *La deshumanización del arte* (Ortega y Gasset [1925] 1998). Los de Vallejo y Juan Ramón eran, sin duda, dos libros antagónicos. Toda la poesía de Vallejo, de hecho, parece hoy refractaria a la depuración que proponía Husserl para alcanzar la esencia del sujeto trascendental. Lejos de poner entre paréntesis la realidad del mundo (neutralizando los hechos y los datos, las circunstancias materiales, temporales o existenciales, desconectando de la cotidianidad), la subjetividad vallejana tiende a emerger de su radical contingencia. Vallejo convierte en omnipresentes las cualidades accidentales del sujeto y también las del objeto (el peso de las cosas, por ejemplo, o su valor en calorías). Menciona de forma empecinada las estaciones, los días de la semana y las horas del día, aunque la intervención lírica en esos datos logre cargarlos de emoción, tragedia, burla o sinsentido.

De manera complementaria a esa identidad contingente, Vallejo desarrolla un grotesco en el que tironean la mofa y el respeto compasivo por el hombre sentimental, el grave o el doliente.¹ Esta dialéctica explicaría también que, en la estética de lo informe de *Trilce*, pueda leerse cierto anhelo de sublime (para Kant lo sublime se encuentra en aquello que carece de forma y encarna, por ello, la ilimitación). Dicho anhelo es, sin embargo, boicoteado por el corte de la frase, el verso y la palabra, o sea, por el recordatorio permanente de lo

1. Sobre el humor en Vallejo y más concretamente el grotesco, pueden verse, por ejemplo, las aportaciones de Saúl Yurkievich (1990), Jorge Díaz Herrera (1991) o Helena Usandizaga (2005).

limitado. Esta dinámica obliga a tropezar sin descanso a quien atraviesa *Trilce*, haciendo de la torpeza el eje de nuestra condición.

En Vallejo, «la tierra / tropieza con la técnica del cielo» (1979, 135) y el hambriento pide una piedra en que sentarse, «aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz» (161). El tropiezo es, de hecho, la prueba definitiva de que nos encontramos ante una presencia humana. Así, en el poema LVIII de *Trilce*, el tiempo informe de una celda (materializado en ese gas que nunca se gasta, como un reloj de arena infinita) resulta interrumpido por el hiato de un ruido: un tropiezo afuera que podría percibirse como una aparición fantasmal a la luz de los recuerdos que venía evocando el prisionero, aunque lo cierto es que revela la existencia de un cuerpo. El interior de la prisión resulta, sin duda, mucho más irreal: «En la celda, en el gas ilimitado hasta redondearse en la condensación, / ¿quién tropieza por afuera?» (92). No puede olvidarse, sin embargo, que todo obstáculo tiene algo de aliciente y que, al intensificar la fuerza de la respuesta, los impedimentos producen esa satisfacción indirecta que Kant atribuyera a lo sublime. Cerrando el círculo, la reactivación de lo sublime resulta a su vez replicada por la vía del humor, en un movimiento dialéctico imposible de resolver.

Frente a la fortaleza del *yo libre*, la subjetividad vallejana está fundada sobre la vulnerabilidad. Frente a la lógica de la acumulación, se define por su carestía. Frente a la depuración de la vanguardia deshumanizada, proclama su radical contingencia. La de Vallejo, se diría, es una subjetividad precaria. Que hace y deshace su propia humanidad en la multitud inestable del mundo. Que es, en realidad, una masa no exclusivamente humana, ni siquiera exclusivamente animal, sino mundana: una avalancha de lo que existe.²

DOS VENUS TULLIDAS Y UNA COPA SIN PIE: PARA UNA POÉTICA DE LA FALTA EN VALLEJO Y MORENO VILLA

En un lugar antagónico se encontraría, por ejemplo, la vanguardia de un poeta como José Moreno Villa que, en cierto sentido, fue engullido por Ortega. Puede, de hecho, que el «Ensayo de estética a manera de prólogo» que precediera en 1914 a *El pasajero* sea el hito más temprano y ostensible de dicha

2. Esa avalancha es, al fin y al cabo, la forma en que la poética del absurdo desemboca en una poética de la plenitud. Como señala Gabriella Menczel «hasta a precio del desmantelamiento del sujeto lírico, la palabra generará el nacimiento y la vigencia ontológica del texto poético» (2015, 13).

devoración: el primer signo de un proyecto modernizador al que sirvió desde 1923 la *Revista de Occidente* y cuya célebre formulación teórica fue *La deshumanización del arte*. Parece inevitable desde entonces leer *Jacinta la pelirroja* (Moreno Villa [1929] 2000) como una brillante materialización de ese programa estético-ideológico y acaso un poema, «Al pueblo, sí, pero contigo», como uno de sus ejemplos más emblemáticos. La idea de borde articula el poema con al menos dos implicaciones:

- a) El borde es la parte más exterior de una realidad. Acercarse a algo (pongamos «el pueblo») por su borde supone, por tanto, hacerlo desde la mayor lejanía posible.
- b) El borde es el lugar donde una realidad es, pero está a punto de no ser, con una ambivalencia igual de reveladora que caminar hacia el pueblo llevando de la mano a una judía neoyorquina.

En ambas implicaciones se cumple la exigencia orteguiana de la distancia estética del objeto artístico que permitiría una ruptura con la participación sentimental. Dicha distancia marcará la particularidad de Moreno Villa, que recurre a ella también para retratar un amor de juventud con ironía y desparpajo. Cabría preguntarse en este punto si esa distancia irónica y desparpajo no forman parte del Romanticismo (acaso quizás de otros romanticismos), pero lo cierto es que responden como mínimo a algunos de los principios de la modernidad orteguiana. Al pueblo se lo conoce casi desde fuera. Y Moreno Villa lo mira de lado: de ahí la insistencia en la perspectiva oblicua o diagonal sobre las cosas. ¿Hace cubistas a los poemas de *Jacinta la pelirroja* ese perspectivismo? En parte sí, aunque la calidez y la vocación conversacional los aleje de la vanguardia más analítica.

Si la estilización metafórica fue el instrumento privilegiado del aparato neopopular, puede que una sola imagen del poema «Al pueblo, sí, pero contigo» sea capaz de resumir su impregnación fenomenológica: «copa sin pie, puro equilibrio». Porque una copa es, ya en sí, una forma de aspiración inmaterial (su cristal finísimo y transparente no quiere ser visto). Y porque en este caso, además, ha sido privada del pie, o sea, del elemento que la mantiene en contacto con la mesa (que es suelo por sinécdoque). La copa flota ahora en un estado de irrealidad, o tal vez orteguianamente en una realidad superior. Atendiendo a los presupuestos de Husserl ([1913] 2017), la esencia de las cosas se revelaría cuando su realidad es puesta entre paréntesis. Nada más puro entonces que la esencia de una copa flotando autónoma en el aire, ya emancipada de

lo terrenal. La pureza atañe implícitamente a esa esencia que sostiene la forma desrealizada e inmaterial de la copa. Y explícitamente al equilibrio que guarda todo lo que camina por el borde, los habitantes del límite. Un equilibrio que, en José Moreno Villa, es toda una poética.

Frente a ella, *Trilce* exhorta a romper la armonía estético-política, por ejemplo, en el poema XXXVI. En su primera estrofa, Vallejo apela a la existencia como una lucha por lo irrealizable que impulsa cierto deseo colectivo filtrado por el idealismo: una llamada a la intervención, al rechazo de la seguridad y a la entrada en el conflicto que tiene mucho de afirmación del presente entendido como inagotable realidad espaciotemporal gracias a su existencia en la posibilidad. En el penúltimo verso, el poder del impar es quizás el poder del uno haciéndose tres, de una soledad vuelta multitud y cuya orfandad no es ya castradora sino fuente de potencia.

Si el poema de Moreno Villa constituye una poética del equilibrio y el de Vallejo una diatriba contra la simetría, no es extraño que ambos presenten una misma figura, la de la Venus de Milo, con funciones contrapuestas. Más allá de la estilizada vocación popular del libro *Jacinta la pelirroja*, su evitación de la retórica y ese aire escueto que lo singulariza podrían leerse como una vía para alcanzar el lirismo *por sustracción*. A ella responde la austeridad estética de Moreno Villa, pero también la representación de los cuerpos y los objetos privados de unidad. Imaginando a Jacinta como un cuerpo parcial o una escultura griega mutilada, escribe el poeta malagueño (2000, 89):

Si manoteas en el aire, Jacinta,
puedes herir a un alma que pasa.
Por eso me gustas con los brazos caídos
o con ellos atrás bajo la cabeza roja y clara.
¡Pasa otra vez, Jacinta,
como cariátide recta o virgen romana [...]!

Es como si Jacinta tuviera aquí algo del torso de Hércules mirado por Winkelmann, de la cabeza de Juno Ludovisi mirada por Schiller o de «El hombre de la nariz rota», mirado por Rancière. En su ensayo *Aisthesis* (2014), el mismo Rancière describió la época que inaugura Rodin como un momento en que los artistas detienen la historia al contarla, suspenden el sentido al transmitirlo y sustraen la figura que designan. Lo que caracteriza a la imagen de Jacinta con los brazos caídos u ocultos es su expresión suspendida, su indeterminación. Igual que sucede con la copa sin pie. La potencia de sus figuras está en todas

partes y ninguna, en sus bordes, sobre una superficie que esconde lo que ofrece. Con Ortega y más allá de Ortega, la belleza de *Jacinta la pelirroja* prolifera en sus contornos y funciona como ejemplo emblemático del régimen estético del arte. La historia de ese régimen es, según Rancière, la historia «de un gran cuerpo fragmentado y de la multiplicidad de los cuerpos inéditos nacidos de esa misma fragmentación» (2014, 14). En ella pueden seguirse «las múltiples metamorfosis de lo antiguo de las que se nutre lo moderno» (2014, 14).

Por otro lado, ¿no puede imaginarse en el verso «Por eso me gustas con los brazos caídos» un diálogo implícito con el poema 15 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*? En el poema nerudiano, la mujer también es representada como una figura mutilada, aunque la suya sea una mutilación inmaterial, de la voz (como suele subrayarse citando el célebre «Me gustas cuando callas»), pero también de la vista: «Parece que los ojos se te hubieran volado» (2003, 22). Tanto Neruda como Moreno Villa proponen como arquetipo una mujer simbólicamente incapacitada para la acción, la mirada y la palabra, pero ¿cómo no leer en ese mismo arquetipo una poética de la Modernidad? En ambos casos y en correspondencia con lo que Rancière denominó régimen estético del arte, se percibe un rechazo de la forma como apariencia capaz de remitir a una realidad, pero también del arte y la literatura como formas activas impuestas a una realidad pasiva. Igual que sucedía con el torso de Hércules leído por Winckelmann, la falta accidental de la Venus de Milo manifiesta su virtud esencial. De ahí que la estilización del lenguaje o la fragmentación de la forma funcionen, en su caso, como técnicas depurativas y que el retrato mutilado de una mujer esconda una búsqueda implícita de la esencia femenina. El colmo del poema y el colmo de lo femenino serían por ello una imagen mutilada de mujer, cuya belleza reside en la privación de unos atributos que permitan reconocerla.

A la forma y a la mujer puras de la Modernidad se llega así, según propongo, mediante mecanismos de sustracción o incluso de vaciado (la mujer silenciosa, sin brazos, sin ojos; el verso mudo). Me interesa, también en este punto, un extremo paralelo de esos mecanismos: el de la expoliación y el rapto, codificados como síntomas de esta relación con la belleza clásica. Desde esta lógica, lo que perseguiría quien hace desaparecer una escultura griega o a una mujer no es tanto apropiarse de ellas como producir su hueco.

Si en Vallejo la ruptura de la armonía contrastaba con la vocación equilibrada de Moreno Villa, la *falta* que representa la Venus de Milo también parece en ambos cumplir funciones contrapuestas. En el caso de Moreno Villa, las

técnicas de estilización, depuración y vaciado persiguen, como se ha dicho, la revelación de una realidad esencial. En el caso de Vallejo, sin embargo, una vez producido, el hueco es el lugar desde el que brota la multiplicidad de lo posible, que es la multiplicidad de la vida.³ Y de ahí que pueda leerse, en el poema XXXVI de *Trilce*, una proyección política de la belleza mutilada. El brazo «cercenado, increado» que se revuelve es también el de la revolución por venir:

¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aúnes que gatean
recién, vísperas inmortales,
Lacedora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Entre paréntesis está todo lo que pronto se desbordará: la realidad, por ejemplo, contra los presupuestos de Husserl. La pureza *desmundada* de la vanguardia orteguiana es sustituida a partir de *Trilce* por un *devenir mundo*; la persecución de la esencia, por una identificación y desidentificación permanente con la infinita particularidad de lo que existe. En *Trilce*, podría leerse incluso una inversión de la Nada mallarmeana.⁴ De hecho, *todo* es una de las palabras más repetidas del libro (¿la más repetida?).

En el poema XXVI, la Venus de Milo parece encarnar, en un primer plano, la existencia de todos los desposeídos: su falta es la de los sujetos precarios, privados de las condiciones materiales mínimas para una vida digna. En un segundo plano, Vallejo convierte en virtud la falta: su cualidad es aquello de lo que han sido privados y deviene potencia salvaje. Lejos de funcionar como una sinécdoque catártica de la muerte, la mutilación funciona indirectamente

3. Armonía y desequilibrio, la esencia de lo real o su hueco prolífico son, por tanto, los extremos perseguidos por dos propuestas antagónicas como las de Moreno Villa y Vallejo.

4. Como señaló Juan Carlos Rodríguez (1994, 57), para Mallarmé decir la Nada era decir la Forma.

como incitación, anuncia un nacimiento, esconde una revuelta. El ser manca de la Venus de Milo es celebrado por Vallejo como rasgo de vida en tanto imperfección, pero también como signo de una fuerza que prepara un brazo a punto de emerger. Como si fuera una hidra a la que, cada vez que le cortas una extremidad, le brotasen dos nuevas.

EL DERROCHE DE LOS DESPOSEÍDOS

Como se ha señalado en otro sitio, «la escritura poética trabaja al mismo tiempo con el sentido y con el sinsentido. Se inscribe en un sistema que trasgrede, poniendo en juego una economía de la reserva y el puro gasto» (Martínez 2020, 21).⁵ Desde esa lógica puede entenderse que el límite que conlleva todo verso (y aún más la fragmentación lírica) sea compatible con el discurso desbordante de *Trilce*, muy alejado, por ejemplo, de los hábitos estéticos de la estilización neopopularista. En el verso cercenado de Vallejo resuena el brazo de la Venus de Milo, su fuerza suspendida y al mismo tiempo inminente. Dándole una proyección metaliteraria al suspense, afirmaría Borges: «Esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético» (1989, 13). El poema nos mantiene en relación con el sentido difiriéndolo de forma permanente, algo que rebasa en realidad el binarismo de la presencia y de la ausencia, porque aquello que se posterga está y no está al mismo tiempo; como un miembro amputado o la revolución.⁶ Además de esta inminencia nunca satisfecha, es posible leer en la economía poética del sentido un conflicto permanente entre la violencia propia del discurso y la violencia absoluta del silencio, cuya articulación moderna atraviesa *Trilce*.

Su proliferación, su exceso tienen algo de *potlatch*, esa ceremonia nativa americana que implicaba un intercambio de regalos en busca de prestigio y que podía desembocar en una destrucción exhibicionista de todas las posesiones. Así tituló Arturo Carrera en 2004 su poemario más conocido, donde Delfina Muschietti ha encontrado «oro y nada de la ausencia en la presencia. Contracara de la primera moneda que se choca con la primera ausencia ver-

5. En *Márgenes de la filosofía* ([1972] 1989), revisa Derrida dos conceptos de Bataille: la economía restringida (que se apropia del excedente de energía que circula sin permitir que se pierda nada) y la economía general (que tiene en cuenta el derroche). Ambas economías pueden ser entendidas como lógicas o formas de organizar el sentido.

6. Señala Derrida: «Hay que admitir aquí un juego donde quien pierde gana y donde se gana y pierde cada vez» (1989, 55).

dadera, la de la madre, que prefigura la propia desaparición, la propia *completud*» (2007, 125):

Se trata del ritmo y de la memoria desconocida de la infancia. Allí se despliegan como en el fondo ahuecado de las voces de los otros, el desfalco, la inflación, el vacío giratorio del peso, del Banco Central como un fantasma. Pero todo gira en el molinillo del afecto de las voces de las tías, son sensaciones plenas de olor, de tacto las que traen la historia del fraude como una contra-moneda. [...] Es el procedimiento de Carrera, su quantum formal que destila en ese preparado una devolución ética del robo político que des-funda. (2007, 125)

En *Trilce* y lejos del neobarroco, la ausencia de la madre y las voces fantasmales del prójimo íntimo retumban en una subjetividad inestable que deviene multitud. Vallejo convierte al poema en el *derroche de los desposeídos*.

Partiendo de ahí podría analizarse una relación muy productiva entre poesía y propiedad en toda su obra. En Vallejo, *lo propio* cumple, en primer lugar, una función enfática que tiende a subrayar lo mortal, lo enfermo o lo precario como aquello que, en efecto, se posee o nos define. La carencia que Julio Ortega definiera como una «práctica crítica» (1991, 23) deviene una virtud en negativo, capaz de definir una condición existencial: la del poeta, pero también la de esa comunidad bautizada en *Poemas humanos* como «mi chusma de aprietos» (Vallejo 129). El primer avatar de dicha carencia sería, para Alain Sicard, la orfandad. Una orfandad que es anterior a la muerte de la madre porque apela a su «función genitora» y se sustenta en la paradoja de que el nacer funde la orfandad (2016, 109). Para Sicard, el momento materialista de la poesía de Vallejo es la «somatización de la carencia» porque «el cuerpo de la carencia es un cuerpo solidario» y a través de él la carencia resulta socializada. Así, podría pensarse, con Sicard que, igual que el proletario de Marx, el desgraciado de Vallejo pertenece a la familia de los «débiles poderosos» (2016, 113).

En *Los heraldos negros*, lo propio es la tumba (8) o los sufrimientos (219). En los *Poemas en prosa*, es sangre que salpica (120), fantasma de madre (111) o drama (141). En *Poemas humanos*, son pies que se pisan (155), dientes del hambriento (161), desastres (166). En *España, aparta de mí este cáliz*, es secreción de sangre (197) o un país que se amenaza a sí mismo (212). Siguiendo esa lógica, lo propio en *Trilce* es dedo enfermo (70), uña de muerto (89), hogar quebrado (71); es el designio de quien no alcanzó a ser libre (91) o el traje vacante de los muertos (85). La muerte desposee al poeta de sus cosas, que pasan a ser de

quien falleció o quizás de sí mismas: «Y todas las cosas / del velador de tanto qué será de mí, / todas no están mías / a mi lado. Quedaron de su propiedad, / fratesadas, selladas con su trigueña bondad» (57).

Lo ajeno, por su parte, alude a la desposesión material, a la pobreza, pero también a un extrañamiento subjetivo que genera en los poemas cierto efecto fantástico. En «Ágape», de *Los heraldos negros*, lo ajeno es la cosa que alguien te puso en las manos y se percibe como fuera de sitio. Pero es también lo que te posee el alma, extrañándote a ti mismo (31). En «El pan nuestro», son ajenos los propios huesos (33); igual que en «Hallazgo de la vida», donde leemos: «Al que fuera, se le caería la lengua, se le caerían los huesos y correría el peligro de recoger otros, ajenos, para mantenerse de pie ante mis ojos» (116). No es extraño, por ello, que lo que se posee sea la propia pobreza (192) y, en definitiva, para «expresar la vida», ninguna otra cosa que la muerte.

¿Y qué lugar ocupa aquí el dinero? Para Enrique Foffani, su falta se presenta de forma desnuda en el epistolario vallejiano, mientras en los poemas aparece contrapuesta a lo sublime:

La «orfandad de orfandades», del poema en prosa de *Trilce*, en la etapa postrilceña, se vuelve la traducción de una economía que agudiza cada vez más su bancarrota, una auténtica declaración de quiebra económica. Si en el epistolario, entre la deuda económica y el sentimiento de pecado, la falta se materializa en el dinero y se espiritualiza en los acreedores que no son personajes anónimos y remotos sino sus propios amigos, aquellos que forman parte del círculo fiduciario del afecto, en la poesía la deuda vuelve al sujeto un prójimo del prójimo, uno que se autodenomina «camarada» pero que, pase lo que pase, está siempre a disposición del otro que se llama prójimo, como leemos en «Otro foco de calma, camarada». (Foffani 2021)

Podría leerse el dispendio del poeta como parte de las relaciones de sentido de la Modernidad. Más concretamente, como la reafirmación de una escala de valores opuesta a la que impusieron las clases medias desde el siglo XVIII, con su culto al progreso, al pragmatismo y al dinero como medida de todas las cosas. No tanto como una defensa de lo inútil y desinteresado, sino como una práctica simbólica no reducible a las relaciones económicas. ¿Se trataría entonces de un derroche simbólico que vendría a demostrar la autonomía de la lógica estética frente a las leyes del dinero? En parte sí, hay en ese mecanismo una respuesta defensiva de poder a poder. En un «execrable sistema» –señala

barie positiva o una violencia afirmativa» (2002, 203). Desde esa perspectiva puede entenderse que el poeta peruano llame «sermón de la barbarie» a sus «papeles» (65). O que Vallejo aspire a deshacer el nudo que une al ser humano con la persona, para afirmar al *sí mismo viviente*. El sujeto no es ya una instancia impermeable a lo real, sino constituida por su encrucijada concretísima de espacio-tiempo, por sus coordenadas de clase, por su ser animal y materia. El *todo* de *Trilce* y de *Poemas humanos* es un flujo salvaje de lo particular. Y en él quedarían incluidas las vidas sin valor, lo que podríamos denominar *comunidad de los carentes*.

En el poema «La violencia de las horas» (110-11), se recuerda a una serie de difuntos retratándolos con una anécdota o un detalle que les devuelve su entidad existencial. Una nómina parcial, integrada por vidas irrelevantes, cada una con su diferencia radical. Una lista antologada por el capricho de la memoria afectiva y que no deja de tener algo arbitrario. En ella, la yuxtaposición de personas, animales y abstracciones, de nombres y vivencias trastorna toda voluntad de ordenar, jerarquizar o sesgar la abundancia de lo que existe.

Algo parecido sucede en el poema «El momento más grave de la vida» (112-13), parábola donde la existencia descubre su relevancia ante los grandes acontecimientos y la intervención del azar, de forma puntual o incesante, ante la Historia o la intimidad familiar. Lo concreto se convierte en índice de lo innumerable y una lista finita de hombres esconde su relación dialéctica con lo infinito: al fin y al cabo, esos hombres podrían ser otros cualesquiera con sus respectivas gravedades. Esa variedad múltiple de lo finito es lo que produce de forma implícita la infinitud. No se trata, en todo caso, de una simple suma, sino de una entrada de lo transitorio y limitado espaciotemporalmente en un movimiento incesante de cambio, destrucción y nacimiento, que concibe el flujo de lo real en toda la riqueza de sus manifestaciones.

Regresando a «La violencia de las horas», cabe preguntarse qué comparten, además de su muerte, quienes integran la nómina del poema. ¿Qué permite allí su convivencia? Lo que comparten es el carácter ilegible de sus vidas y el hecho de haber quedado fuera en el reparto del mundo. Por ello, como si fuera una colección de epitafios, Vallejo nombra a quienes fallecieron.⁸ Recuerda sus vidas expuestas de forma prematura a nuestra condición efímera. Hace sitio a la comunidad de los irreconocibles.

8. Lo mismo hará, casi un siglo después, el poeta dominicano Frank Báez en la sección «Dedicatorias» de su libro *Postales* (2008). Véase Martínez 2019.

OBRAS CITADAS

- Báez, Frank. 2008. *Postales*, colección Casa de Poesía. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Borges, Jorge Luis. 1989. «La muralla y los libros». En *Otras inquisiciones. Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé.
- Derrida, Jacques. (1972). 1989. *Márgenes de la Filosofía*, trad. Carmen González Marín. Madrid: Catedra.
- Díaz Herrera, Jorge. 1991. «Y también el humor en la poesía de Vallejo». *Cuadernos hispanoamericanos* 492 (junio): 7-22.
- Foffani, Enrique. 2021. «César Vallejo: el dinero y la intimidad, poesía, epistolario, crónica». *Rialta* 16 de marzo. <https://rialta.org/cesar-vallejo-el-dinero-y-la-intimidad/>.
- Foucault, Michel. (1976). 2007. *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*, trad. Tomás Segovia. México/Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI.
- Husserl, Edmund. (1913). 2017. *La idea de la fenomenología*. Barcelona: Herder.
- Jiménez, Juan Ramón. (1919). 2008. *Piedra y cielo*. Madrid: Catedra.
- Martínez, Erika. 2019. «Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las postales, de Frank Báez». *Cuadernos hispanoamericanos* 834: 112-25.
- Martínez, Erika, ed. 2020. *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.
- Menczel, Gabriella. 2015. «Ob pulso misterioso: la creación poética de César Vallejo». *Espergesia* 1(1): 6-14.
- Moreno Villa, José. (1929). 2000. *Jacinta la pelirroja*, eds. Rafael Ballesteros y Julio Neira. Madrid: Castalia.
- Muschietti, Delfina. 2007. «La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, con T de técnica». *Cahiers de LIRICO* 3, 115-29.
- Negri, Antonio, y Michael Hardt. 2002. *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Neruda, Pablo. 2003. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada y cien sonetos de amor*. Barcelona: Penguin Random House (Vintage Español).
- Ortega, Julio, ed. 1991. César Vallejo, *Trilce*. Madrid: Catedra.
- Ortega y Gasset, José. (1925). 1998. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza/Revista de Occidente.
- Rancière, Jacques. (2011). 2014. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, trad. Mariel Manrique y Hernán Marturet. Santander: Shangrila.
- Rodríguez, Juan Carlos. 1994. *La poesía, la música y el silencio: de Mallarmé a Wittgenstein*. Sevilla: Renacimiento.

- Rodríguez, Juan Carlos, y Álvaro Salvador. 1994. «Modernismo y positivismo: el esteticismo moral y Rubén Darío». En *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, 196-247. Madrid: Akal.
- Sicard, Alain. 2016. «La dialéctica de la carencia en la poesía de César Vallejo». *Zama: revista del instituto de literatura hispanoamericana* 8: 109-15.
- Usandizaga, Helena. 2005. «Pero ya me quiero reír: humor e ironía en la poesía de César Vallejo». En *César Vallejo: estudios de poética*, ed. Jesús Humberto, 87-118. México DF: Eón.
- Vallejo, César. 1979. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Yurkievich, Saúl. 1990. «Aptitud humorística en *Poemas humanos*». *Hispanamérica* 19 (56-57): 3-10.