



César Vallejo al pie de la letra

Federico Bravo

► To cite this version:

Federico Bravo. César Vallejo al pie de la letra. Vallejo : su tiempo y su obra, Universidad de Lima, 1994.
〈hal-02955382〉

HAL Id: hal-02955382

<https://hal.science/hal-02955382v1>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

CÉSAR VALLEJO AL PIE DE LA LETRA

Arriver de la phrase à la lettre par le mot ; en nous servant du Signe ou de l'écriture, qui relie le mot à son sens. La Science n'est donc pas autre chose que la Grammaire, historique et comparée, afin de devenir générale, et la Rhétorique.

Stéphane MALLARMÉ, *Notes*.

*Todo acto de enunciación poética es un acto de mostración lingüística: escenario de múltiples prácticas significantes, el discurso poético es discurso mostrado en su acto de significar. Válido para todo enunciado poético, este postulado es aún más cierto en el caso de la obra de Vallejo, donde el lenguaje aparece como constante y privilegiado objeto de estudio. Los mecanismos por los que la escritura poética se erige como centro referencial del discurso son, en la obra de Vallejo, tan numerosos como variados, y van desde el simple y esporádico corto-circuito referencial a la inflexión completa del discurso, como ocurre, por citar un caso extremo, en los versos de *Poemas humanos*:*

¿Qué me da, que me azoto con la línea

y creo que me sigue, al trote, el punto?

[¿Qué me da, que me azoto con la línea]

*donde la primera persona parece remitir, más que a la instancia escritora, al instrumento mismo de la escritura, es decir, a la pluma del poeta, convertida aquí en una especie de narrador imaginario, que, discurriendo por la hoja blanca, ve cómo, tras ella, va quedando grabada la línea del verso (¿qué me da que me azoto con la línea...), es decir, el surco escrito que lacera y "azota" el papel (etimológicamente *azote* significa precisamente "instrumento"), a la vez que presiente, como una amenaza, la inminente irrupción de ese signo tipográfico que, inevitablemente, acabará poniendo punto final a la estrofa (...y creo que me sigue, al trote, el punto?).*

Pero donde reside la singularidad del quehacer poético de Vallejo es en la aptitud del discurso para asumir la enunciación de la teoría poética que lo informa dentro de una escritura que no sólo desvía hacia sí misma su centro referencial, sino que, además, explica, nombrándolas y enunciando las leyes que la rigen, las estrategias que moviliza. Algunos versos, en los que la escritura parece glosarse a sí misma, vienen a desempeñar así, dentro del discurso, una función

*metatextual que les confiere un estatuto casi didascálico, comparable, por ejemplo, al que pueden tener las acotaciones en el texto dramático, las notas a pie de página en un ensayo o la advertencia al lector al inicio de una novela. Estos versos que el lector deberá poner entre comillas, estos fragmentos de discurso en que la palabra se ensimisma y la escritura "se atolla" –como dirá el propio Vallejo en el poema *Intensidad y altura*¹–, constituyen algo así como el "modo de empleo" de los poemas, modo de empleo literal que reclama por parte del lector una lectura no menos literal de los textos.*

Leer a Vallejo "al pie de la letra" no supone ni renunciar a la lectura metafórica de su obra, ni hacer abstracción de aquello a lo que remite o parece remitir su escritura; leer literalmente a Vallejo es, sencillamente, seguir "ad pedem litterae" las instrucciones de lectura que la escritura –habitada por el espectro de su teoría y surcada por las huellas indelebles de su propio engendramiento– proporciona al lector, unas veces veladamente, otras de forma ostentatoria, para su cabal interpretación.

*La escritura poética de Vallejo enuncia, según hemos dicho, las mismas leyes que la sustentan. Si circunscribimos la descripción al segundo poemario de Vallejo, podemos enunciar, entre los principios poéticos que se encuentran explícitamente formulados en los versos de *Trilce*, los siguientes: un principio de reflexividad referencial, en virtud del cual la palabra no actúa simplemente como nombre de un referente externo, sino también como meta-signo o como nombre de sí mismo, principio explícitamente enunciado en los versos finales de *Trilce II*: "Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE"; un principio de ruptura y de asimetría, formulado en la estrofa central de *Trilce XXXVI*: "Rehusad [...] a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía. / Rehusad la simetría a buen seguro"; un principio de rescritura o de absorción textual de discursos ajenos, fagocitados por la escritura e integrados en el tejido del discurso poético, hasta cuya superficie emergen en forma de citas explícitas o en forma de "reminiscencias" textuales², principio textualmente decretado en el incipit de *Trilce LV*, mediante la oposición "Samain diría... / Vallejo dice hoy..."; un principio antinómico de fusión dialéctica de contrarios, por el cual cada unidad actualizada en el discurso –o casi– provoca inmediatamente en la escritura la irrupción de su contrario, principio poético enunciado en los versos de *Trilce X*: "...detrás desahucian juntas / de contrarios", y en el verso de *Trilce LIV*: "...doyme contra todas las contras"; un principio algorítmico, responsable de las casi doscientas referencias numerales que se encuentran dispersas tanto en los setenta y siete títulos como en los aproximadamente mil*

¹ "Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo..."

² Ver nuestro estudio "*En mis falsillas encañona...: ¿Una reminiscencia de Los heraldos negros?*".

seiscientos versos de que consta *Trilce*, principio simbólico-matemático evocado por el propio Vallejo en su cuaderno de apuntes de 1936/37, donde escribe³: "Aludo a *Trilce* y a su eje dialéctico de orden matemático -I-2-O-", pero también declarado explícitamente en forma de ley poética en los versos de *Trilce X*: "...siempre asoma el guarismo bajo la línea de todo avatar".

Extendiendo el campo de estudio a otros títulos de la producción vallejana, pueden añadirse a este rápido inventario los siguientes principios: un principio dialógico de apropiación translingüística de la escritura bíblica por la escritura vallejana, cuya textura discursiva se encuentra literalmente impregnada de la gramática, de la sintaxis y de la retórica bíblicas y en cuya letra late "cifrado" el eco de las Escrituras, como así lo declaran los versos de *Los heraldos negros*: "¡Que en cada cifra lata, / recluso en albas frágiles, / el Jesús aún mejor de la otra gran Yema!" (*Líneas*); un principio metonímico instaurador del conflicto dialéctico entre fragmento y totalidad, claramente expuesto en *Poemas humanos*: "Dije chaleco, dije todo, / parte..." (*Me viene, hay días, una gana ubérrima, política*); un principio analógico de "imantación" entre significantes y/o entre significados, por contigüidad, contraste o analogía, declarado y ejemplificado en los versos de *Poemas humanos*: "...la [expresión] del suave sonando rudamente... / Es lo que bien narraba mi garganta [...] Y exijo del sombrero la infausta analogía del recuerdo" (*Y no me digan nada*); o un principio de multivectorización de la lectura, que autoriza e invita a leer cada texto, no solo de izquierda a derecha, como exige nuestro sistema de transcripción, sino también de derecha a izquierda, como en *Trilce XIII*: "Oh estruendo mudo. / Odumodneurtse", de arriba abajo, como en *Trilce LXVIII*: "Y era negro, colgado en un rincón, / sin proferir ni jota, mi paletó, / a / t / o / d / a / s / t / A", o incluso de abajo arriba, a imagen del murciélago bauderairiano, que, según explica Vallejo en *Contra el secreto profesional*, "practica la caída para arriba"⁴, o como el miliciano del "Himno a los voluntarios de la república" (*España, aparta de mí este cáliz*) que "decae para arriba".

No cabe duda: la escritura de Vallejo hace rigurosamente lo que dice y dice literalmente lo que hace. En el poema "Tengo un miedo terrible de ser un animal" de *Poemas humanos* –texto que hemos elegido aquí para ilustrar el funcionamiento de estas "acotaciones internas" de la escritura, encargadas de guiar al lector en su tarea de decodificación–, es un simple adverbio, el adverbio *linealmente*, destacado por la segmentación versal del discurso, que lo convierte en verso independiente, el que nombra y explica el proceder de la escritura en el poema:

³ Barcelona, Laia, 1983, p. 90.

⁴ Barcelona, Laia, 1983, p. 36.

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

*Sería pena grande
que fuera yo tan hombre hasta ese punto.
Un disparate, una premisa ubérrima
a cuyo yugo ocasional sucumbe
el gonce espiritual de mi cintura.
Un disparate... En tanto,
es así, más acá de la cabeza de Dios,
en la tabla de Locke, de Bacon, en el lívido pescuezo
de la bestia, en el hocico del alma.*

*Y, en lógica aromática,
tengo ese miedo práctico, este día
espléndido, lunar, de ser aquél, éste talvez,
a cuyo olfato huele a muerto el suelo,
el disparate vivo y el disparate muerto.*

*¡Oh revolcarse, estar, toser, fajarse,
fajarse la doctrina, la sien, de un hombro a otro,
alejarse, llorar, darlo por ocho
o por siete o por seis, por cinco o darlo
por la vida que tiene tres potencias.*

*A primera vista, el texto presenta una distribución estrófica, versal y rítmica irregular: número variable de versos por estrofa, número variable de sílabas por verso y ausencia casi absoluta de rima entre los versos, con la salvedad notable de los versos primero y cuarto, alejandrinos rigurosamente cesurados y rimados, que concluyen, respectivamente, con las palabras *animal* y *arzobispal*:*

Tengo un miedo terrible / de ser un animal

.....

y que, este día espléndido, / solar y arzobispal

*Sin embargo, la lectura atenta del poema permite detectar –siempre y cuando el lector renuncie a llevar a cabo una lectura exclusivamente versal del poema– una estructura homofónica “subterránea” que vertebrada en su totalidad las dos largas estrofas que abren el poema, prolongando así, más allá de los versos inaugurales, la rima versal con que se inicia el texto. En efecto, a partir del sexto verso, la rima pasa de ser externa a ser interna, esto es, de versal a intraversal. Así, completando la rima *animal/arzobispal*, aparecen, “camufladas” en posición interior de verso, las voces *lineal*, *animal*, *ocasional* y *espiritual*, lo que eleva a seis las palabras acabadas en *-al* que, en el espacio de doce versos escasos, aparecen en el texto.*

*De ellas, el adverbio *linealmente* es el que, por su estratégica colocación en el texto (que lo aísla tipográficamente del resto como verso independiente), se impone con mayor fuerza a la atención del lector. Es precisamente a este significante adverbial al que corresponderá definir la organización interna del poema, en tanto que enunciado programático encargado de declarar y aclarar la configuración de todo el discurso. En efecto, el adverbio *linealmente* solicita aquí, por parte del lector, una lectura lineal del texto, es decir, una lectura progresiva, unidireccional y descendente, que no solo debe permitirle detectar, sucesiva y linealmente, cada eslabón de la cadena léxica *animal-arzobispal-lineal-animal-ocasional-espiritual*, parcialmente sepultada en los versos, sino que debe llevarle también a establecer cierto tipo de relación de continuidad, de proporción o de simetría entre los seis términos implicados, uno de los cuales, el nombre *animal*, representa, por su función sustantiva, una excepción sintáctica frente a los otros cinco miembros de la serie, todos ellos uniformemente empleados en función adjetiva. Partiendo, pues, del presupuesto que los seis miembros de la cadena léxica guardan entre sí algún tipo de proporción interna, se trata de determinar, como si de una ecuación se tratara, en términos “algebraicos” o, como dice el poema, en términos de *lógica aromática*, por no decir *aritmética*, como escribió el*

propio Vallejo en el original mecanografiado del texto⁵, el valor del elemento que, por su carácter anómalo o excepcional (aquí el sustantivo *animal*), funciona como incógnita dentro de la serie. Este principio aritmético, generalmente conocido como "regla de oro" o "regla de tres", no es, si lo transponemos al lenguaje, otra cosa que la formulación lingüística, rigurosamente exacta, de la ley de la analogía, simple regla de tres operada con letras en vez de con cifras⁶.

En virtud, pues, de este principio de analogía, puede decirse, por una simple regla de tres, que los adjetivos derivados *arzobispal*, *lineal*, *ocasional* y *espiritual* son, respectivamente, a los sustantivos de base *arzobispo*, *línea*, *ocasión* y *espíritu*, lo que la palabra *animal*, primer eslabón de la cadena léxica, es a la palabra *ánima*, cuya forma evolucionada, el sustantivo *alma*, aparece precisamente, junto con el adjetivo *espiritual*, cerrando la cadena semiológica al final de la segunda estrofa. Despejada la incógnita, se despeja también la estructura y el sentido del poema, todo él articulado en torno a la bisemia de la palabra *animal*, cuyo étimo, *animam*, la emparenta genéticamente con el sustantivo *alma*. El sentido del verso inaugural, "Tengo un miedo terrible de ser un animal", que activa los dos sentidos de la palabra *animal*, se despeja, pues, en el verso final, "el lívido pescuezo de la bestia, en el hocico del alma", donde el alma, un alma animal, bestializada y dotada no solo de hocico, como dice el verso, sino también dotada de rabo, según consta en el dactilograma original⁷, acaba animalizándose y tomando apariencia zoomórfica. Del mismo modo que el día está visto a través de la noche (*día que representa así a la noche*) y la lógica a través del disparate (*un disparate, una premisa ubérrima*), el hombre está visto a través del animal y el animal a través del hombre. En efecto, leer el poema "al pie de la letra" supone aplicar también "al pie de la letra" el principio de linealidad decretado por el adverbio *linealmente* y considerar la palabra *animal* tanto en su acepción propia como en su sentido etimológico. Lo que, a primera vista, no pasa de ser una simple correspondencia fónica entre significantes responde, como se ve, a una estrategia poética que motiva el discurso provocando una especie de reacción semiótica en cadena e invitando retroactivamente al lector a descomponer la palabra animal del

⁵ Entre el sustantivo "lógica" y el adjetivo "aromática" aparece, tachada a máquina en el texto original, la palabra "aritmética". Análogamente, en el verso 18, Vallejo escribió originalmente la palabra "rabo", que decidió sustituir después por la palabra "hocico", rectificación hecha a mano en el dactilograma original.

⁶ De ella escribe Michel Foucault: "Son pouvoir est immense [...] elle peut tendre, à partir d'un même point, un nombre indéfini de parentés [...] Une analogie peut aussi se retourner sur elle-même sans être pour autant contestée [...] Cette réversibilité, comme cette polyvalence, donne à l'analogie un champ universel d'application. Par elle, toutes les figures du monde peuvent se rapprocher. Il existe cependant, dans cet espace sillonné en toutes les directions, un point privilégié: il est saturé d'analogies (chacune peut y trouver l'un de ses points d'appui) et, passant par lui, les rapports s'inversent sans s'altérer. Ce point, c'est l'homme; il est en proportion avec le ciel, comme avec les animaux et les plantes, comme avec la terre, les métaux, les stalactites ou les orages. Dressé entre les faces du monde, il a rapport au firmament [...]; mais tous ces rapports, il les fait basculer, et on les retrouve, similaires, dans l'analogie de l'animal humain avec la terre qu'il habite", *Les mots et les choses*, II, 1.

⁷ Cf. *supra*, nota 5.

primer verso –voz opaca, raramente interpretada por el hablante, por no decir nunca, como término sufijado– y a reconocer en ella el mismo sufijo *-al* que la emparenta con el resto de la serie⁸. Señalaremos de paso que el morfema *-al* es sufijo singularmente productivo en la escritura de Vallejo, especialmente en un libro como *Los heraldos negros*, donde la derivación léxica mediante este sufijo es casi un “tic” de escritura, responsable de formas como *sol funeral*, *hora final*, *puñal [...]* *auroral*, *aullido pastoral*, *alameda vesperal*, *ascua astral*, *recodo espiritual*, *mano matinal*, *minuto horizontal*, *tedio estatual*, *Romeo rural*, *ruido aperital*, *fragancia rural*, *ámbar otoñal*, *suertero nominal*, *hervor mercurial*, *pestaña matinal*, *cuerpo hostial*, *leyenda fatal*, *día [...]* *coral*, *oracional* o *joroba musical*, por no citar sino algunos ejemplos.

La lectura lineal de la cadena semiológica *animal-arzobispal-lineal-animal-ocasional-espiritual* desemboca, pues, y se resuelve en el sustantivo *alma*, cuyo significante parece nacido, si hacemos abstracción de la verdadera evolución fonética de la palabra, de la inversión posicional del sufijo *-al*, aquí desplazado a la primera sílaba, *al-ma*, y convertido en prefijo ficticio⁹. A medida que se produce la metamorfosis o, más exactamente, la zoomorfosis del cuerpo y del alma, es la palabra *animal* la que, presentada en plena mutación, se transforma progresivamente en el poema, encarnándose en significantes sucesivos del texto. De este modo, el “principio de linealidad” postulado en el sexto verso como “premisa” poética de la escritura –el texto habla precisamente en el undécimo verso de una *premisa ubérrima*– establece también la existencia de una línea de continuidad que, del primer al último eslabón de la cadena léxica, lleva progresivamente del sustantivo *animal*, es decir, del étimo verbal, al sustantivo *alma*, esto es, a su resultado, pasando por su “traducción” o, si se prefiere, por su versión sinónima, el adjetivo *espiritual*, eslabón intermedio que, a la vez, explica y establece la transición del étimo *animal* a su forma evolucionada *alma*, despejándose así las tres potencias a que alude el último verso del poema.

Obsérvese, por otra parte, que la palabra *animal*, aquí objeto de una verdadera “reanimación” etimológica, aparece nuevamente, esta vez en función de adjetivo, en el séptimo verso, *este animal estar contento, respirar*. Puede verse aquí una nueva pauta para la lectura, un indicio que vuelve aún más transparente, si cabe, la presencia del sustantivo *ánima* en su derivado opaco *animal*. En

⁸ A propósito de *Trilce XXXVIII* (véase estudio en este mismo volumen el estudio titulado “Du temps et de sa géométrisation : lecture de *Trilce XXXVIII*”), propusimos una lectura análoga de los significantes *cristal* y *animal*, en tanto que posibles formas sufijadas de **Cristo* y **ánima*, respectivamente. Esta interpretación, presentada en el referido estudio como una simple hipótesis de trabajo, parece si no verificarse, cuando menos consolidarse en el poema que analizamos aquí.

⁹ Sobre la función estructural de ciertas sílabas temáticas en la escritura vallejana, véase aquí mismo “De la letra al étimo: ...*al* son de un alfabeto competente”.

efecto, el verso *este animal estar contento, respirar puede leerse tanto en el sentido de “estar contento como un animal”, como en el sentido etimológico de “estar contento de ánimo”, es decir, en el sentido que coloquialmente damos a la expresión “estar animado”. En cuanto al infinitivo respirar, es inútil recordar aquí que procede precisamente del mismo verbo spirare que da origen al sustantivo espíritu¹⁰. Sí merece la pena recordar, en cambio, la observación que, a propósito de la primera documentación histórica de la palabra “animal”, hace Margherita Morreale, quien señala que es precisamente en las traducciones bíblicas donde animal aparece atestiguado por primera vez en castellano en tanto que adjetivo¹¹. En efecto, si el discurso vallejiano introduce aquí toda una terminología de consonancias marcadamente filosóficas y matemáticas, el juego léxico que establece el poema entre las palabras alma, espiritual, hombre y animal (esta última en su doble empleo, sustantivo y adjetivo, y en su doble acepción, etimológica y moderna) parece salido directamente de la Biblia. Así, en la *Epístola a los Corintios*, puede leerse, por ejemplo:*

[De los dones de Dios] os hemos hablado, y no con estudiadas palabras de humana sabiduría, sino con palabras aprendidas del Espíritu, adaptando a los espirituales las enseñanzas de los espirituales, pues el hombre animal no percibe las cosas del Espíritu de Dios... (I Cor 2, 13)

Se siembra cuerpo animal y se levanta un cuerpo espiritual. Pues si hay un cuerpo animal, también lo hay espiritual (I Cor 15, 44)

En efecto, la palabra *animal* es lo que, dada la contradicción fundamental que encierra su significado, bien puede considerarse como un oxímoron etimológico: si el alma es lo que distingue al hombre del animal¹², es, paradójicamente, este último el que detenta en su significante el nombre del principio anímico-racional que, “en buena lógica” o, como escribe Vallejo, en *lógica aromática*, cabría asignar con exclusividad al hombre: el significante latino *ánima*. Y es que el alma aparece en la tradición bíblica no solo como sede de la actividad afectiva e intelectual, sino también como principio de vida que anima por igual a humanos y a animales¹³. Estamos, pues, en

¹⁰ Lo mismo ocurre con su correlato griego, el sustantivo ψυχή, del que Sócrates, en el *Cratilo* de Platón, nos explica: “[el alma (psiké)] designa lo que, por su presencia, es para el cuerpo principio de vida, dotándolo de la facultad de respirar y refrigerándolo (anapsikon); en cuanto este principio refrigerador falta, el cuerpo perece y muere; de ahí, según creo, el nombre de psiké...” (399 d, c).

¹¹ Véase su excelente estudio *Versiones españolas de “animus” y “ánima”*, Universidad de Granada, 1957, en el que nos apoyamos para algunos puntos de la argumentación que sigue.

¹² En su acepción de “ser animado”, la palabra *ánima* engloba efectivamente, en su empleo bíblico, tanto al hombre como al animal, sin distinción alguna entre ellos: “Dijo luego Dios: Brote la tierra seres animados según su especie, ganados, reptiles y bestias de la tierra según su especie” (Gén. 1, 24). Sin embargo, el vocabulario paulino –según observa André-Marie Gérard– tiende a circunscribir el empleo del sustantivo griego ψυχή a la función básicamente sensitiva del alma humana y animal, reservando el término πνεύμα para designar, más específicamente, las facultades espirituales del alma humana (*Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 60).

¹³ No es esta, desde luego, la única “contradicción” que encierra la palabra *ánima*, como así lo ponen de manifiesto los diferentes empleos que de ella –juntamente con su derivado *alma*– hace la escritura bíblica. Pudiérase pensar que el

presencia aquí de lo que Gérard Genette llamaría un monstruo etimológico¹⁴, expresión felizmente acuñada por el crítico francés para designar aquellas palabras cuyo significante es receptáculo de significados encontrados e irreconciliables, como el adjetivo latino *altus*, que significa tanto el lugar elevado y prominente como el lugar profundo y abisal, el sustantivo francés *hôte*, que designa tanto al huésped como al que hospeda, o el adjetivo castellano *inapreciable*, definido por los diccionarios como lo que no se puede apreciar por su mucho valor o, al contrario, por su pequeñez y exigüidad. La palabra *animal*, que bien merece el calificativo de monstruo etimológico, por cuanto remite directamente al animal irracional, a la vez que, etimológicamente, nombra el doble principio, racional y espiritual, distintivo de la especie humana, es escenario de un conflicto semántico en el que se intersectan, fruto de una doble colisión etimológica y paronímica, los significantes latinos *animus* y *anima*, el primero, según exégesis isidoriana, referido a la vida y el segundo a la inteligencia¹⁵.

De ahí el “disparate”, la paradoja verbal, el dislate etimológico que hace coincidir, en el mismo vocablo, un significado y su contrario exacto, enfrentando dialécticamente dentro de la misma palabra el significado actual –*el disparate vivo*– con el de su étimo –*el disparate muerto*–. Porque tan disparatada como un *día lunar* o como un *día que representa a la noche* y tan disparatada como una *premisa ubérrima*, como la *lógica aromática* o como *fajarse la doctrina*, es la palabra que puede significar indistintamente una cosa y su antónimo y en la que cohabitan contradictoriamente hombre y bestia, razón e irracionalidad, alma y animalidad. Lo que construye aquí el discurso, asumiendo todas las perplejidades del lenguaje, es ni más ni menos que una coherente teoría del disparate verbal y de la paradoja. Con este “dislate etimológico” y con la ambigüedad que de él resulta se enfrentó ya, en su tiempo, el propio Juan de Valdés, traductor y comentarista de las Epístolas de San Pablo, quien, glosando el versículo *animalis autem homo*, explica primero que “el hombre animal” es “el hombre no regenerado por el Espíritu Santo”, pero que, unas líneas más adelante, a propósito de la expresión bíblica *corpus animale*, explica, para aclararle al lector el sentido del adjetivo *animal*, que la expresión “cuerpos animales” debe

alma aparece en las Escrituras únicamente como principio espiritual sistemáticamente opuesto, en cuanto tal, al cuerpo, que constituye la materia corruptible a la que esta insufla la vida. Numerosos son, sin embargo, los versículos bíblicos en que la palabra *alma*, lejos de contrastar o de oponerse al cuerpo, lo engloba, para tomar así una significación concreta, próxima al valor metonímico que presenta en expresiones como no *haber un alma* o una ciudad de *diez mil almas*. Cf.: “Sesenta eran todas las almas salidas del muslo de Jacob...” (Ex. I, 5), “Aquel mismo día [...] pasaron a filo de espada a todos los vivientes” (Jos. IO, 35).

¹⁴ “Avatars du Cratylisme”, *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, num. II, 1972, p. 384.

¹⁵ “Cabe decir igualmente que ánimo (*animus*) y alma (*anima*) son una misma cosa. Pero el alma está referida a la vida, mientras el ánimo lo está a la inteligencia. De ahí que los filósofos digan que la vida puede seguir existiendo aunque falte el ánimo; y que el *alma* subsiste aun careciendo de inteligencia. De ahí la palabra *amentes* (sin mente). Y es que la inteligencia tiene como función el saber, y el ánimo, el querer” (Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XI, I, II).

entenderse estrictamente en el sentido de cuerpos “vivificados por el ánima vital”¹⁶, explicación que Vallejo parece hacer suya en el poema “Los arrieros” de Los heraldos negros, donde nos habla de un espíritu que anima al cuerpo apenas. No he encontrado, por mi parte, cita más esclarecedora ni ilustración más justa del primer verso del poema de Vallejo que otro verso del propio Vallejo, el primero del poema “En las tiendas griegas” de Los heraldos negros, que dice: Y el Alma se asustó, verso que, invirtiendo el orden de los miembros, dice exactamente lo mismo que declara el verso Tengo un miedo terrible de ser un animal.

La escritura define y explicita así la propia teoría que pone en práctica. El principio de linealidad decretado en el poema se subsume, como todos los demás principios poéticos enunciados anteriormente, en un principio mayor: un principio de literalidad textual que, más allá de la enunciación específica del proceder textual en cada poema, regenta la totalidad de la escritura de Vallejo. Como una incursión de la teoría poética dentro de la práctica textual de la escritura, el lector ve irrumpir en el discurso, dispersas, pero perfectamente integradas en él, acotaciones poéticas al texto, que dirigen su lectura. A ellas debe aferrarse el lector y de ellas despejar las claves que le permitan descubrir la coherencia del discurso.

*Contra la improductiva y reductora concepción tradicional que lleva a concebir el texto literario como la suma de un “fondo” y de una “forma” —como si la forma no significara o como si el “fondo” significado no naciera de la “forma” significante—, Vallejo invierte los parámetros haciendo del cómo el fundamento mismo del qué, como así lo indica el propio autor, de forma, una vez más, perfectamente explícita, cuando en *El arte y la revolución*, proclama la máxima poética “Dime cómo escribes y te diré lo que escribes”, aboliendo de este modo cualquier forma de jerarquía entre el significado poético y el significante textual. Esta dicotomía, Graciela Reyes la ilustra mediante el gráfico ejemplo de la fotografía: “Quien muestra la foto de sus hijos pequeños, puede recibir estas dos respuestas: ¡Qué guapos son! o ¡Qué bonita foto!”¹⁷. Adaptando el símil fotográfico a la lectura del texto poético, puede afirmarse que, más que cualquier otra, la escritura de Vallejo obliga al lector a conciliar los dos puntos de vista y a leer paralela y simultáneamente en cada texto otro texto “sobreimpresionado”, que, sin anular el primero, desvía la atención del lector hacia la configuración del propio discurso. Es precisamente este segundo texto el que, leído*

¹⁶ “Entiendo que el cuerpo humano, el de cada uno de los hombres al tiempo que es enterrado, es corruptible, es vil, es flaco, y es solamente animado. Y que el cuerpo que será resucitado, será incorruptible, será glorioso, será poderoso y será espiritual. Adonde entiendo que del ser estos nuestros cuerpos animales, quiero decir, vivificados por el ánima vital, procede que son corruptibles, viles y flacos; y que del ser los cuerpos con que resucitaremos espirituales, quiero decir vivificados por el Espíritu Santo, procederá que serán incorruptibles, gloriosos y poderosos” (*Diálogo de la doctrina cristiana*, ed. facs. de Marcel Bataillon, Coimbra, 1925, p. 299).

¹⁷ Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, p.

Federico BRAVO, “César Vallejo al pie de la letra”, *Vallejo: su tiempo y su obra*, Jorge Cornejo Polar (dir.), Universidad de Lima, Lima, 1994, p. 35-44.

“al pie de la letra”, como si de una glosa se tratara, da acceso al primero, explicando su configuración y desvelando su significado.

Federico BRAVO, “César Vallejo al pie de la letra”, *Vallejo: su tiempo y su obra*, Jorge Cornejo Polar (dir.), Universidad de Lima, Lima, 1994, p. 35-44.
