



**HAL**  
open science

## Transtextualidad en la escritura de César Vallejo. En mis fassilas encañona... Del étimo verbal al étimo textual

Federico Bravo

### ► To cite this version:

Federico Bravo. Transtextualidad en la escritura de César Vallejo. En mis fassilas encañona... Del étimo verbal al étimo textual. The poetry and poetics of César Vallejo. The fourth angle of the circle, 1997, pp.17-25. hal-02955450

**HAL Id: hal-02955450**

**<https://hal.science/hal-02955450>**

Submitted on 6 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.

## TRANSTEXTUALIDAD EN LA ESCRITURA DE CÉSAR VALLEJO.

### *EN MIS FALSILLAS ENCAÑONA...:*

#### DEL ÉTIMO VERBAL AL ÉTIMO TEXTUAL

---

*Nous ne faisons que nous entregloser.*

MONTAIGNE

Suele darse el nombre de “performativos” o “realizativos” a los verbos cuya mera actualización equivale al cumplimiento de la acción misma que designan. Los ejemplos más comúnmente citados por los teóricos de la enunciación son verbos como “jurar”, “ordenar” o “prometer”, en los que lo que se dice (la orden, la promesa, etc.) coincide con lo que hace el hablante al decirlos. Es este adjetivo, aplicado no a un inventario limitado de verbos, sino a todo un discurso y a la poética misma que lo gobierna, uno de los que más cabal y ajustadamente me parecen definir el quehacer poético de César Vallejo. El que Vallejo decida poner punto final a un poema diciendo *¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!*, el que, al inicio de una estrofa y a modo de transición con la anterior, el poeta ataje escribiendo *Y después... La otra línea...*<sup>2</sup>, el que, en un texto de versos hipertrofiados hasta el límite de lo métricamente tolerable, Vallejo hable de *horizontizante frustración de pies*<sup>3</sup> a la vez que las líneas del poema se despliegan horizontalmente y se expanden hasta tomar las dimensiones de la prosa, o el que, en otro poema, el autor interrumpa su discurso en el preciso instante en que declara que la pluma con que está escribiendo *por último se troncha*<sup>4</sup>, no son sino algunos paradigmas de esta escritura que, aunando el decir poético con el hacer lingüístico, escenifica, a través de las estructuras que moviliza, aquello mismo que declara.

Singularmente representativo de esta escritura realizativa es, para cuestión que nos hemos propuesto elucidar en estas líneas, el enunciado con que se inicia el segundo párrafo de *Trilce LV*: *Vallejo dice hoy...* En él, el carácter auto-referencial y realizativo de la escritura vallejana se hace doblemente patente, ya que no solo la acción de “decir” se da a la vez que su formulación, sino que, en contraposición con el verso anterior, *Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza*

---

<sup>1</sup> “Los anillos fatigados”, *Los heraldos negros*.

<sup>2</sup> “Líneas”, *Idem*.

<sup>3</sup> *Trilce LXX*.

<sup>4</sup> *Trilce XXXIII*.

(traducción literal de un verso del poema *Automne* del simbolista francés), el enunciado Vallejo dice hoy... viene a acotar dentro del espacio textual el término del espacio intertextual: Vallejo nombra un referente literario a la vez que dice que lo está nombrando, esto es, cita a un autor del que afirma estar citándolo.

Ciertamente, la presencia tácita o declarada de textos “ajenos” dentro del discurso no puede sorprender al lector de Vallejo, cuya escritura –como toda escritura– se nutre, consciente o inconscientemente, de todos cuantos escritos ha podido absorber el poeta a través de la lectura. Así, además de las referencias explícitas y directas a autores como Daudet, Breton, Dante, Anatole France o el ya citado Samain, la crítica vallejana ha ido detectando reminiscencias de la obra de un Baudelaire (*Trilce F*), de un Quevedo (*Trilce LXXV*<sup>6</sup>) o de un Lope de Vega (*Intensidad y altura*<sup>7</sup>), por no citar sino a estos. Otras, más puntuales y subterráneas, pero no menos determinantes, quedan por establecer todavía. Así, el pensamiento nihilista de un Omar Jayyam, quien, en una de sus *Rubaiyyat* se dirige a Dios para preguntarle si no estaría borracho cuando dictó sus leyes morales, parece resonar en los versos finales de *Los heraldos negros*, en que Vallejo declara haber nacido un día / que Dios estuvo enfermo / grave. En el mismo poeta y filósofo persa hacen pensar también los últimos versos de *Trilce LXXI*, *Regocíjate, huérfano; bebe tu copa de agua / desde la pulpería de una esquina cualquiera*, donde parece percibirse el eco de la *rubai* en que el poeta exhorta al desheredado diciéndole [ya que] no tienes otro amigo que la copa de vino / regocíjate de que aún sea tuya<sup>8</sup>, así como los primeros versos de *Trilce LIX*, *La esfera terrestre... da vuelta / y vuelta... y nosotros estamos condenados a sufrir / como un centro su girar* (Jayyam dirá: *El círculo del mundo se parece a un anillo. / No hay duda de que nosotros somos su sello*<sup>9</sup>) o incluso la *costa aún sin mar* de *Trilce LXXVII*, negación inversiva del jayyamiano *mar sin orillas*<sup>10</sup>. Otro tanto podría decirse aquí de la tradición mística, fuertemente enraizada en la escritura de Vallejo: al *cauterio suave*, a la *llaga delicada* o a la *gozosa pena* místicas (Jayyam escribiría por su parte ¡*Oh sabroso dolor, meta ardua, pasión dulce!*<sup>11</sup>), parecen responder, cuatrocientos años más tarde, el *cruel dulzor* de *Trilce XXVII*, el *placer que nos destierra* de *Trilce*

---

<sup>5</sup> Cf. Donald L. Shaw, “*Trilce I revised*”, *Romance notes*, XX, 2, winter 1979-80, p. 167-171 y Nadine Ly, “L’ordre métonymique dans le discours poétique de César Vallejo”, *Co-textes*, num. 10, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1985, p. 16 y s.

<sup>6</sup> Xavier Abril, *Vallejo. Ensayo de aproximación crítica*, Buenos Aires, Ediciones Front, 1958.

<sup>7</sup> Antonio Armisen, “Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética”, *Bulletin hispanique*, juillet-décembre, 1985.

<sup>8</sup> *Rubaiyyat* (antología de Carlos Areán), Madrid, Visor, 1985, *rubai* núm. 88.

<sup>9</sup> *Ibidem*, *rubai* núm. 139.

<sup>10</sup> *Idem*, *rubai* núm. 73.

<sup>11</sup> *Idem*, *rubai* núm. 56.

Federico BRAVO, « Transtextuality in the writing of César Vallejo. *En mis falsillas encañona...*: From Verbal to Textual Etymon », *The Poetry and Poetics of César Vallejo. The Fourth Angle of the Circle*, edited by Adam Sharman, The Edwin Mellen Press, University of Nottingham, 1997, p. 17-25.

*LX* o la herida que no duele de *Trilce LXXV*, y bien podría leerse el penúltimo verso de *Trilce*, ¿No subimos acaso para abajo? como resultado de la rescritura de los versos de San Juan de la Cruz *Y abatíme tanto, tanto, / que subí tan alto, tan alto*. Por lo demás, resulta tan difícil no ver en *aquel punto tan espantablemente conocido de Trilce LIX* la réplica vallejana de *aquel lugar tan espantable del soneto XXX de Garcilaso*, como lo es leer los versos de *Trilce XXVIII*, *El yantar... hace golpe la dura deglución; el dulce, / hiel*, sin recordar aquellos otros en los que el Arcipreste, dirigiéndose a la muerte, declara: *lo dulce haces hiel con tu mucha amargura* (estribillo 1548).

Pero por crucial que sea su estudio –no nos es posible en tan limitado espacio ampliar el inventario ni abundar en su análisis–, el trabajo intertextual no es, ya se ha dicho, patrimonio de la escritura de Vallejo: todo texto es, según la fórmula consagrada, un diálogo entre varios textos<sup>12</sup>. Sí lo es, en cambio, el carácter a la vez auto-referencial y realizativo que subtiende las transacciones intertextuales de que son escenario algunos poemas en los que, como en el caso de *Trilce VI*, la escritura ostenta su estatuto de código transliterado:

*El traje que vestí mañana  
no lo ha lavado mi lavandera:  
lo lavaba en sus venas otilinas,  
en el chorro de su corazón, y hoy no he  
de preguntarme si yo dejaba  
el traje turbio de injusticia.*

*A hora que no hay quien vaya a las aguas,  
en mis falsillas encañona  
el lienzo para emplumar, 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.*

---

<sup>12</sup> Julia Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Federico BRAVO, « Transtextuality in the writing of César Vallejo. *En mis falsillas encañona...: From Verbal to Textual Etymon* », *The Poetry and Poetics of César Vallejo. The Fourth Angle of the Circle*, edited by Adam Sharman, The Edwin Mellen Press, University of Nottingham, 1997, p. 17-25.

*Y si supiera si ha de volver;*  
*y si supiera qué mañana entrará*  
*a entregarme las ropas lavadas, mi aquella*  
*lavandera del alma. Qué mañana entrará*  
*satisfecha, capulí de obrería, dichosa*  
*de probar que sí sabe, que sí puede*  
*¡COMO NO VAA PODER!*  
*azular y planchar todos los caos.*

*La asociación inmediata en el primer verso del verbo regresivo vestí con el adverbio progresivo mañana instituye un tiempo bidimensional y fracturado, declarando así la inexistencia del tiempo presente, mero umbral entre un pasado y un futuro imposibles. Esta ruptura temporal, la escritura la espacializa visualmente al comienzo de la estrofa siguiente escindiendo tipográficamente el adverbio de actualidad a hora con arreglo a su étimo perifrástico latino: hac hora. En perfecta correlación con esta dislocación temporal, aparece en el poema la figura de Otilia, sucesivamente nombrada mediante un neologismo léxico, el adjetivo Otilinas, y un arcaísmo sintáctico, la construcción mi aquella lavandera del alma. La figura etimológica lavado-lavandera-lavaba, eficazmente subrayada por las voces vestí y venas, palabras todas ellas presentes en los tres primeros versos del poema, parecen prefigurar, a su vez, la matriz aliterante que, tres poemas más adelante (en Trilce IX), amplificará el discurso multiplicando hasta el vértigo la fricativa labiodental: Vusco volvvver de golpe el golpe. Este último texto, en el que se describe el espejismo del acto amoroso fallido que se disuelve y desvanece en la ilusoria veleidad del sueño y de la apariencia engañosa, realizará la síntesis de estos tres tiempos en el verso omnitemporal todo avía verdad, que puede leerse en pasado, todo había [=tenía] verdad, en presente, todavía verdad, o en futuro, todo avía [=prepara, anuncia la] verdad.*

*Variadas y muy distintas han sido las lecturas que la crítica ha ofrecido de Trilce VI, pero todas coinciden en ser en extremo metaforizantes (cuando no son biográficas o puramente anecdóticas) y ninguna explica sino de forma muy parcial los oscuros y enigmáticos versos en mis falsillas encañona / el lienzo para emplumar. El sentido del texto se aclara, sin embargo, si se acepta la lectura autofórica de los versos centrales del poema. Más allá de lo que “sugiere” el poema a través de su organización metafórica, simbólica o icónica y más allá de los datos biográficos que inevitablemente deja translucir (parece insalvable aquí la referencia a Otilia Villanueva, amante de Vallejo, de quien Espejo Asturrizaga recuerda que “en alguna ocasión...*

Federico BRAVO, « Transtextuality in the writing of César Vallejo. *En mis falsillas encañona...*: From Verbal to Textual Etymon », *The Poetry and Poetics of César Vallejo. The Fourth Angle of the Circle*, edited by Adam Sharman, The Edwin Mellen Press, University of Nottingham, 1997, p. 17-25.

*tuvo la atención –coquetería de enamorada– de hacerle el lavado de una prenda de uso<sup>13</sup>“), el texto se organiza como sistema signifiante autónomo analizable desde dentro. Así, lo que encañona o asoma tras el papel por el que discurre la pluma del poeta es, en realidad, otro texto que, al modo de una falsilla, se transparenta a través de él guiando su escritura. Lo singular de este nuevo trasvase de escrituras es que el texto no convoca aquí un referente textual “ajeno”, por así llamarlo, sino que remite a la escritura del propio Vallejo, quien, citándose a sí mismo, no hace sino decir lo que (que lo) está haciendo, como cuando en *Trilce LV* declara *Vallejo dice hoy...* Como un enigma al revés, la lectura de *Trilce VI* se resuelve, según creo, en un poema anterior de Vallejo, el soneto de pie quebrado “Idilio muerto” de *Los heraldos negros*:*

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita  
de junco y capulí;  
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita  
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita  
planchaban en las tardes blancuras por venir;  
ahora, en esta lluvia que me quita  
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus  
afanes; de su andar;  
de su sabor a cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,  
y al fin dirá temblando: “Qué frío hay... Jesús!”  
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

No es éste lugar para extendernos en la enumeración de cuantas isotopías resultan del cotejo entre ambos textos. El lector habrá detectado a buen seguro los principales engarces que emparentan inconfundiblemente lo que podemos llamar el poema-lienzo, *Trilce VI*, con el poema-falsilla, *Idilio muerto* (“planchaban” / “planchar”, “cañas de mayo” / “encañona”, “qué será de su

---

<sup>13</sup> César Vallejo, *itinerario del hombre*, Lima, Mejía Baca, 1965, p. 118.

*falda*” / “*qué será de mí*”, “*blancuras por venir*” / “*mañana entrará / a entregarme las ropas lavadas*”), máxime si se tiene en cuenta que algunos de estos enclaves textuales están representados por voces poco comunes que, como el sustantivo *capulí* –presente en ambos poemas–, constituyen ocurrencias únicas en toda la producción poética de Vallejo. Baste indicar aquí que buen número de estas correspondencias se dan rigurosamente de estrofa a estrofa: “*Rita*” / “*otilinas*”, “*mi andina y dulce Rita*” / “*mi lavandera*”, “*la sangre*” / “*sus venas... su corazón*” (primera estrofa); “*ahora que me asfixia... ahora en esta lluvia*” / “*a hora que no hay quien vaya*” (segunda estrofa); “*su falda... sus afanes... su andar... su labor*” / “*su propiedad... su bondad*” (tercera estrofa); “*Qué frío hay... Jesús!*” / “*¡Cómo no va a poder!*” (cuarta estrofa). Incluso la triple aliteración final de la velar sorda *las tejas de un pájaro salvaje* parece percutir en los versos *si yo dejaba / el traje turbio de injusticia*.

No puede pasarse por alto el doble referente a que remite la primera palabra del título, el sustantivo *idilio*, que a su acepción común de ‘romance, relación amorosa’, suma aquí, como índice de la auto-reflexión del trabajo poético, la literaria y etimológica de ‘poema bucólico, égloga’, ni el que las dos últimas palabras del poema inmediatamente anterior, el titulado *Aldeana*, cuyo verso final reza “*llora un trágico azul de idilios muertos*”, sean precisamente las que dan título a nuestro poema. No es preciso insistir, por lo demás, en los obvios modelos literarios que la escritura poética ha elegido aquí como marco discursivo (como “falsilla” textual) para la edificación del poema, que no es, en puridad, otra cosa que la lectura vallejana de la tradicional fórmula del *ubi sunt* (aquí transformada en “*ubi sint*” por mor de la delectación especulativa con que el yo poético se recrea imaginando lo que estará haciendo la amada ausente), tópico declarada y literalmente formulado al inicio del segundo cuarteto: “*Dónde estarán sus manos...*” (recuérdense los versos de la *Égloga primera* de Garcilaso: “*¿Dó está la blanca mano delicada, / llena de vencimientos y despojos / que de mí mis sentidos l’ofrecían?*”).

Pero lo que, por encima de todo, evidencia la coherencia del discurso es la filiación etimológica que, abiertamente reivindicada por la escritura, vincula los dos poemas, ambos dialógicamente concebidos a la vez como *rescritura* y como *prolongación* uno de otro. En efecto, a la ya citada *dislocación temporal* del verso primero de *Trilce VI*, *El traje que vestí mañana*, *dislocación visualmente escenificada*, como quedó apuntado, por la *escisión etimológica* del adverbio *a/hora*, le corresponde, en el poema-falsilla, el verso *planchaban en las tardes blancuras por venir*, que alía con el pretérito *planchaban* la *perífrasis futura por venir* (tal vez subrayada esta por una *pseudo-etimología* culta que, a imitación del participio futuro latino, haría de *blanc-uras* el equivalente de “*prendas por blanquear*”). El lector descubre entonces que, a la par que la historia

*de este idilio muerto y lejano, la escritura relata en dos tiempos (en dos textos) la historia del significante ahora, que el primer verso de Idilio muerto, “Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita”, parafrasea –explicándolo etimológicamente– por medio del arcaísmo gramatical esta hora (sin preposición), puro vestigio sintáctico del periclitado ablativo hac hora. El discurso actualizado en los dos poemas reconstruye así el trazado genealógico del significante adverbial, tejiendo regresivamente la cadena semiótica y etimológica ahora > a hora > esta hora.*

*Idilio muerto es a Trilce VI lo que el étimo es a su resultado, es decir, lo que hac hora, fielmente “traducido” por esta hora en el primer poema, es a ahora, etimológicamente transcrito a/hora en el segundo. Una teoría general de la intertextualidad que se proponga describir los mecanismos de absorción de discursos pretendidamente ajenos por la escritura deberá necesariamente alinearse, por cuanto hasta aquí se ha dicho, con los parámetros lingüísticos del trabajo etimológico. Construir una teoría del intertexto supone necesariamente inscribir el fenómeno literario en una perspectiva genética, lo que equivale a cuestionarse sobre el concepto retórico y lingüístico de figura etimológica, concepto este que, celosa y tenazmente acantonado hasta hoy en el dominio del mero léxico, exige y merece una profunda revisión. Considerada la intertextualidad como una figura etimológica más, puede decirse de los dos textos aquí estudiados que, del mismo modo que el significante adverbial ahora halla su étimo verbal en el sintagma hac hora, el poema Idilio muerto constituye el étimo textual –felizmente asociado por Vallejo a la imagen de la falsilla– de Trilce VI. El innegable acierto de Vallejo consiste en haber trazado un paralelo estrecho entre étimo y texto, haciendo que palabra y discurso sean, cada cual a su propia escala, reflejo fiel uno de otro. Por eso, puede verse en estos dos poemas una magistral lección de genética textual declinada en verso.*

Federico BRAVO, « Transtextuality in the writing of César Vallejo. *En mis falsillas encañona...*: From Verbal to Textual Etymon », *The Poetry and Poetics of César Vallejo. The Fourth Angle of the Circle*, edited by Adam Sharman, The Edwin Mellen Press, University of Nottingham, 1997, p. 17-25.

---