

IRENE VEGAS

**LA TENSION EROS/TÁNATOS EN LA OBRA POÉTICA  
DE CÉSAR VALLEJO: UN ESTUDIO  
HERMENÉUTICO-PSICOANALÍTICO**

**EROS/TANATOS TENSION IN VALLEJO'S POETIC  
WORK: A HERMENEUTIC-PSYCHOANALYTICAL STUDY**

**LA TENSION EROS/THANATOS DANS L'OEUVRE POÉTI-  
QUE DE CESAR VALLEJO : UNE ÉTUDE HERMÉNEUTIQUE**

*En suma no poseo para expresar mi vida,  
sino mi muerte  
César Vallejo*

---

*Resumen*

Los textos poéticos vallejanos manifiestan la tensión Eros/Tánatos, vivenciada como una unidad inseparable, con diversas variantes de representación. Ésta se expresa, principalmente, en cinco binomios: Dios/Hombre, Madre/Hijo, Hombre/Mujer, Yo/el Mismo y Yo/el Otro y, Resurrección/Tánatos, los cuales se analizarán con un enfoque hermenéutico-psicoanalítico sustentado en Freud, Heidegger y Lacan.

*Palabras clave*

Pulsiones de vida y muerte, economía libidinal, orden simbólico, orden imaginario, *jouissance*.

*Abstract*

The tension between Eros and Tanatos, experimented as a unity, and expressed in Vallejo's poetic texts with different modalities of representation, especially through the opposed pairs God/ Man, Mother/Son, Man/Woman, I/the Same, I /the Other , Resurrection/Tanatos is here analysed following Freud, Heidegger and Lacan.

*Key words*

Life and Death; libidinous economy; symbolic order; imaginary order; Jouisance.

*Résumé*

Les textes poétiques de Vallejo manifestent la tension Eros/Thanatos, vécue comme unité inséparable, avec des diverses variantes de représentation. Celle-ci s'exprime principalement en cinq binômes : Dieux/Homme, Mère/Fils, Homme/Femme, Moi/le Soi-même et Moi/l'Autre et, Résurrection/Thanatos, lesquels seront analysés dans une approche herméneutique-psychanalytique soutenue chez Freud, Heidegger et Lacan

*Mots clés*

Pulsions de vie et mort, économie libidinale, ordre symbolique, ordre imaginaire,

La obra poética de Vallejo (1892-1938)<sup>1</sup>, célebre poeta peruano y una de las más grandes voces hispanoamericanas del siglo XX, tiene evidentes iconos poéticos. Uno de los más importantes y, ampliamente estudiado por los críticos, es la imagen de la muerte, que atraviesa su poesía de principio a fin<sup>2</sup>.

En este ensayo, me propongo demostrar que los textos poéticos vallejanos presentan varias manifestaciones de la tensión Eros/Thanatos, con diversas variantes de representación. Al efecto, como lo indico en el título, realizaré una interpretación hermenéutico-psicoanalítica, para lo cual utilizaré como marco teórico a Freud, a cuyas ideas me iré refiriendo cuando sea necesario<sup>3</sup>.

Ambos son mencionados por primera vez en la *Teogonía* hesiódica y en la *Iliada* homérica, asociados con divinidades: Eros, como el dios

- 1 César Vallejo, *Obra poética completa*, 1974. En adelante, todas las citas de este ensayo provienen de dicha edición.
- 2 Entre ellos cabe mencionar a: Coyné, 1999: 171-174; Ferrari 1972: 85-108; Franco, 1976; González Vigil 1991; Higgins 1970; Montiel 1968: 803-812; Neale Silva 1974: 265-288; Vélez 1968: 839-852.
- 3 Sigmund Freud, "Más allá del principio del placer" y "El malestar de la cultura", 1923. "Martin Heidegger, "El 'ser ahí' y la temporalidad", 1930: 253-327 y 1977: 253-327. Jacques Lacan, "El deseo, la vida y la muerte", 1983: 331-351.

primordial responsable de la lujuria, el amor y el sexo; Tánatos, personificando la muerte y la mortalidad. Estos mitos fueron más tarde retomados por filósofos presocráticos griegos como Empédocles y Heráclito, aunque ninguno se refiere a ellos como Eros y Tánatos<sup>4</sup>.

En tiempos modernos, filósofos como Heidegger y psicoanalistas como Freud y Lacan –entre otros– han aportado sus concepciones sobre lo que, en el fondo, vienen a ser Eros/Tánatos, llamados también principio del placer o pulsión de vida y principio de muerte o pulsión de muerte, respectivamente.

En efecto, el creador del psicoanálisis trabajó lo que, en principio, era una fantasía cósmica para explicar las características de la psique humana. Según el *Diccionario de Psicoanálisis* (Laplanche y Pontalis 1981), Freud define el término *pulsión* como un proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de movilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Asimismo, designa como pulsión destructiva a las que tienen como fin la destrucción del objeto. Éstas operan fundamentalmente en silencio y no pueden reconocerse más que cuando actúan en el exterior.

---

4 Empédocles de Agrigento, (c. 492-432 AC), presupone un ciclo cósmico en eterno cambio, desarrollo y decadencia en el cual hay dos fuerzas cósmicas personificadas: Amor y Conflicto, envueltos en eterna lucha por la supremacía.

Heráclito de Éfeso (584-484 AC), afirma que el fundamento de todo está en el cambio incesante o el devenir de la realidad, y que todo se transforma en un proceso de continuo nacimiento y destrucción al que nada escapa. Sostiene también, a diferencia de Empédocles, que los opuestos no se contradicen sino que forman una unidad armónica (pero no estática).

En el caso de Empédocles lo que él llama *Amor* puede asociarse fácilmente con Eros y lo que llama *Conflicto* con Tánatos, pero que él concibe como opuestos. En el de Heráclito, el proceso de continuo nacimiento y destrucción pueden asociarse, igualmente, a Eros y Tánatos; en su concepción, sin embargo, estos no se oponen, sino se armonizan en una unidad. Heráclito quería significar no que eran “idénticos” sino que pertenecían a un único complejo, o que no estaban esencialmente separados. Kirk y Raven, *Los filósofos presocráticos* (Madrid: Gredos, 1970).

La idea de Heráclito está más cerca del planteamiento de Freud ya que éste considera a ambas pulsiones no como dos instancias separadas, sino interpenetrantes, complementarias, indispensables la una respecto de la otra.

Además, Freud describió el juego combinado de la pulsión de vida y la pulsión de muerte en el desarrollo libidinal del individuo. En esta última, ve la pulsión por excelencia. Eros representaría un principio de cohesión consistente en crear unidades cada vez mayores y mantenerlas: es la ligazón; el fin de Tánatos es, por el contrario, disolver los conjuntos y, de este modo, destruir las cosas.

En la teoría de las pulsiones, Freud, adjudica al hombre una inherente "...pulsión de odiar y aniquilar..." en la complejidad de su constitución instintiva y, afirma que: "la tendencia agresiva es una disposición instintiva innata y autónoma del ser humano [...] que constituye el mayor obstáculo con que tropieza la cultura." (Freud, 1923)<sup>5</sup>

Debo aclarar que no intento "psicoanalizar" al hombre César Vallejo por medio de su poesía, sino, simplemente, aplicar algunos conceptos del psicoanálisis para complementar mi interpretación. Se trata pues, de analizar en la poesía de Vallejo al "Yo poético", interpretando hermenéuticamente su uso del lenguaje poético (imágenes, símbolos, metáforas, iconos poéticos, metonimias, sinécdoques, antítesis, etc.) con que se expresa en los poemas, no al "Yo empírico".

En la obra poética de Vallejo he logrado encontrar cinco manifestaciones de la tensión erótico/tanáctica, siempre vivenciadas como una

5 Freud, "El malestar..." afirma que estos impulsos instintivos no son en sí ni buenos ni malos, sino que van transformándose en el camino evolutivo hasta mostrarse eficientes en el adulto. Dicha transformación responde tanto a factores internos como externos. Los primeros, por la necesidad de amor y aceptación y, el externo, la educación, que representa las exigencias de la civilización. Si se plantea el tema de la constitución de cada individuo desde la teoría freudiana del dualismo pulsional, es para enfatizar que el odio y la destructividad dependen de la pulsión de muerte y que ésta es inseparable de la pulsión de vida. La cultura, por lo tanto, se construye, en lo esencial, a expensas de esta pulsión. Por ello, se rompen las ligazones que permiten un cierto control de la agresividad ya que la pulsión de muerte es mucho menos dócil que la de vida. Así, Tánatos tiene dos caminos: o la autodestrucción del individuo o de la comunidad o, la exteriorización como pulsión de destrucción dirigida hacia el exterior, sea la sociedad en el caso del individuo, sea el estado enemigo en el caso de las naciones. Véase también Ana Lucía Brass, "Eros y Tánatos una tensión inevitable" en:

<http://www.ib.edu.ar/bib2004/Finalistas/AnaBrass.pdf> / 12 de octubre de 2007.

unidad inseparable, las cuales he clasificado en cinco binomios principales que agrupo de la siguiente manera:

1. Dios/Hombre (el Yo y su relación con la divinidad)
2. Madre/Hijo (objeto amoroso sublimado)
3. Hombre/Mujer (objeto amoroso sexual)
4. a. Yo/el Mismo (el individuo consciente/ inconsciente)  
b. Yo/el Otro (el individuo y su relación con la colectividad)
5. Resurrección/Tánatos que se manifiesta en dos relaciones también binómicas:
  - a. Solidaridad/Tánatos (sublimación de la muerte por el amor de la colectividad) <sup>6</sup> y
  - b. Poesía/Tánatos/ (relación de la poesía con la muerte).

## 1. Dios/Hombre

Es en su primer poemario *Los heraldos negros* (1918), donde se destaca este binomio, asociado a la tensión erótico/tanáctica. Como es sabido, el libro fue escrito en su etapa de transición modernista-post-modernista; época en que Vallejo atravesaba por una crisis existencial, en la cual dudaba de la omnipotencia de Dios y expresaba el profundo conflicto que esto le causó.

El poema liminar, que da título al libro, presenta unos misteriosos “heraldos”, que causan dolor y angustia al ser humano, éstos son emisarios de la Muerte, con mayúsculas y se relacionan con los “golpes

---

<sup>6</sup> Es importante subrayar que, según Freud, estas pulsiones son *inconscientes*; que ambas conviven en el aparato psíquico de la persona; y que Eros tiende a unir –a hacer unidades cada vez mayores– mientras que Tánatos tiende a deshacer dichas unidades. Estos binomios en la obra poética de Vallejo, han sido clasificados por mí y son los más representativos. Algunos aparecen en toda su obra, otros, son privativos de un solo libro. Es muy probable que puedan encontrarse otros más, pero no tengo ahora el tiempo suficiente para desarrollarlos.

de la vida" que son también asociados con "golpes ... como del odio de Dios". Dichos golpes vienen a ser las pequeñas muertes que el individuo sufre desde que empieza su trayectoria hacia su fin que, para Vallejo, implica toda la existencia. El ser que sufre los "golpes de la vida" manifiesta su angustia por no poder explicar las razones de éstos con un reiterado "Yo no sé"... La muerte, es entonces, para el hablante lírico, la compañera ineludible y omnipresente de la vida y, el culpable de que ésta exista, es Dios<sup>7</sup>. Evidentemente, este poema enfatiza la fuerza destructiva de Tánatos.

Otro de los poemas que representa este binomio es "Los dados eternos" (*LHN*) en donde reaparece el icono de la Muerte personificada esta vez con ojeras y, como una fuerza mayor que la divina. Dios es aquí representado no sólo como impotente e indiferente, sino como un jugador irreflexivo que juega con el destino fatal de la humanidad. Después de crear el mundo y al ser humano, Dios se aburre de su creación y la deja librada a su suerte. Este duro y magistral<sup>8</sup> poema ha recibido diversas interpretaciones de la crítica vallejista, con distintos enfoques.

Ante el llanto del hombre por su existencia fatal y su toma de conciencia de que su sufrimiento es mayor que el de Dios —que no fue hombre: Cristo es el hombre, no Dios Padre— el hablante desafía a Dios a jugarse el destino a los dados, pero al hacerlo, lo perderán ambos. Lo que se impone, entonces, ante la divinidad, es el principio de muerte: Tánatos.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,  
ya no podrás jugar, porque la Tierra

7 Quiero insistir en que no voy a explorar aquí todos los poemas en los que aparece el icono de la muerte ni necesariamente me detendré a ver detalladamente cada uno, por cuestiones de tiempo. Además, si se trata de poemas ya extensivamente analizados, solamente mencionaré algunas de sus partes, para no redundar en lo ya señalado por la crítica. Por lo tanto, me referiré sucintamente a aquéllos en que Tánatos es una presencia importante y, más bien, me explayaré en el análisis más profundo de los poemas en que la imagen es más significativa o diferente. Además, hay poemas en los que se presenta más de un binomio, en cuyo caso, analizaré solamente el principal, mencionando el otro.

8 En efecto, ha sido extensamente analizado por una gran mayoría de críticos vallejistas. Entre ellos se destaca Monguió 1971: 43-46, y casi todos los mencionados en la nota 2.

es un dado roído y ya redondo  
a fuerza de rodar a la aventura,  
que no puede parar sino en un hueco,  
en el hueco de inmensa sepultura.

Así, el mundo creado por Dios es imperfecto, como la propia divinidad. Roído por el tiempo, de tanto jugar con él, el dado pierde sus ángulos para hacerse redondo, en una extraordinaria metáfora y, por ello, aludiendo a otros juegos (como el golf, el cricket, el billar, etc.), sólo puede detenerse en el agujero donde lo aguarda la muerte definitiva.

La vida es vista por el hablante lírico como un juego de azar entre un ser humano impotente y un ser divino no omnipotente, pero en el que ninguno de los dos contendientes gana: la que triunfa sobre ambos es la muerte. El carácter de la divinidad que -como origen de la vida debía representar a Eros- resulta anulado por el principio de muerte. El poder de Tánatos aquí es más complejo que en las anteriores manifestaciones, porque prefigura, simbólicamente, la invalidación de la divinidad y, por lo tanto, la de la esperanza del hombre de llegar a la unidad, al triunfar sobre ambos contendientes, la muerte.

## 2. Madre/Hijo

“Absoluta” (*LHN*) es un poema que remite a la muerte de la madre. En un ambiente sombrío se presenta un mundo enlutado, en el que se hace referencia a ropa antigua, oscura, asociada a la madre muerta. El “agosto recién segado” es una metonimia, por medio de la cual el hablante traslada el significado de la muerte de la madre al mes en que ésta falleció<sup>9</sup> y evoca la hoz que acompaña al icono tradicional de la muerte al referirse a la siega. Por su parte, “el pino/ resinoso” es una

9 La madre de César Vallejo, el Yo empírico, murió en Santiago de Chuco en agosto de 1918. A ella dedicó bellísimos poemas: *Trilce* “XXIII”, “XXVIII”, “XLVI”, “LII”, “LXI”. El poeta inmortalizó a su madre, convirtiéndola en la “muerta inmortal”, como veremos más adelante. Véase Noel Altamirano, 1992: 15-24.

sinécdoque referida a la madera del ataúd de los pobres; el “tedio”, se asocia con la languidez de la muerte y, las “malas frutas”, implica una metáfora referida a los hijos.

Las dos primeras estrofas son profundamente melancólicas y reflexivas. En la segunda, continúa la imagen de la madre como ropa oscura, anclada en el tiempo infinito de la muerte. Sin embargo, aquí empieza a cambiar a una evocación de características positivas: “...tornas rociada de un suntuoso olor/a tiempo, a abreviación...”. La yuxtaposición de la imagen del tiempo sin fin con la que conlleva “la abreviación”, su opuesta, subraya la brevedad de la vida de su progenitora, pero está matizada por “el suntuoso olor” de su recuerdo. El Yo poético entona su lamento por la desaparición materna: “Y he cantado/el proclive festín que se volcó.”

Como en un ir y venir oscilan los sentimientos del hablante que imprec a Dios por su impotencia ante la muerte y expresa su dolor con mayor énfasis: “¡Ay! la llaga en color de ropa antigua, /cómo se entreabre y huele a miel quemada!”. Aquí regresa al recuerdo del olor materno, pero ahora éste ya no es “suntuoso”; la carencia de la dulzura materna es representada por la imagen de la miel, de perfume exquisito, cuyo calificativo torna en mal olor, quemado por la muerte.

En los apóstrofes siguientes, hay un clamor por la unidad divina y humana, que puede sostenerse aún “contra el espacio y contra el tiempo” con un sólo latido y un único ritmo: el divino, como expresión de la esperanza del Yo poético en el Ser Supremo que podría impedir esa desaparición. No obstante, a continuación, vuelve la imagen de la divinidad que, en un gesto displicente muestra su indiferencia por el dolor del hijo.

El uso de “linderos” para referirse metafóricamente a Dios, remite a los límites de la vida: Dios es el Alfa y el Omega, principio y fin. El desdén divino es “bronco” e “irreductible”, esto es, rudo e indómito; por ello, el hablante lírico ve en su lugar “un riego de sierpes”, demonios, que surgen de “la doncella plenitud del 1.”



Así, la suprema unidad indivisible de Dios y los hombres se plasma segada también por la muerte y sólo quedan: “¡Una arruga, una sombra!”.

El poema se cierra nuevamente con la imagen sombría de la muerte que percibimos al inicio, en un círculo perfecto del cual se infiere la imposibilidad de cambio: La muerte de la madre se impone no sólo en el hijo, sino también en el Padre. Esta representación de la muerte añade otro significado a las anteriores, mostrándola como una fuerza Todopoderosa. Aquí se evidencian dos de los binomios que plantean la tensión Eros/Tánatos: Madre/Hijo y Dios/Hombre.

En *Trilce* (1922), poemario experimental, en el cual el poeta expresa principalmente el absurdo de la existencia humana, curiosamente hay pocas menciones de la muerte; las principales, son las referidas a la madre. Al respecto, “LXV”, es un hermoso y significativo poema, en el cual el hablante lírico perpetúa la memoria de su progenitora, sublimando su muerte con la inmortalidad. Para hacerlo, presenta a la madre con imágenes arquitectónicas que se asocian más a una catedral que a una persona, con lo cual la sacraliza. Entre éstas: “arco” por las cejas, “columnas” por las piernas, “dobles arcos de tu sangre” por la pelvis, “columnata” por la columna vertebral. Poco a poco, el hablante va recuperando la figura materna por medio de recuerdos ligados a su persona.

El poema empieza con un viaje imaginario del Yo poético a Santiago de Chuco, ciudad de nacimiento del yo empírico y donde transcurriera su infancia en perfecta unidad con su progenitora. Este viaje está precedido de una serie de rituales para prepararse y purificarse a fin de recuperar a la madre.

Desde el presente de la evocación, siendo ya adulto, el hablante, con una metáfora, convierte a su padre en el primero que penetró a la madre, haciéndose pequeño: “Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde/hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre/ para ir por allí, /humildóse hasta menos de la mitad del hombre, / hasta ser el primer pequeño que tuviste.” Aunque la metáfora nos remite al erotismo de las relaciones

sexuales de sus progenitores, no hay en el poema, la menor sugerencia sexual, sino, más bien, una represión del instinto sexual, una *desexualización*, que podría tratar de anular, inconscientemente, la relación erótica Padre /Madre y que muestra una especie de unión respetuosa en la que el padre se rinde ante la madre y entra en ella como un niño a un ámbito sagrado<sup>10</sup>.

A continuación, se realiza sin decirlo explícita, sino implícitamente –por medio de la repetición del adverbio “así”– un ingreso del hijo al útero materno, para lo cual había pasado antes por todos los rituales de la purificación: “Así, muerta inmortal. /Entre la columnata de tus huesos/ que no puede caer ni a lloros, /y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer/ni un solo dedo suyo. //Así, muerta inmortal. /Así.”

Se presenta aquí, lo que en psicoanálisis se conoce como una fantasía de *reinfetación* o el deseo de retorno a la vida intrauterina: espacio de integridad versus fragmentación del ser en el nacimiento; regreso al estado de nirvana, en expectativa de una unión indisoluble y eterna con la imago de la madre.

Esta imagen simbólica podría interpretarse de dos maneras: por una parte, como una regresión del hijo adulto quien, por instinto de protección, busca retroceder a sus orígenes prenatales; al único espacio seguro, perfecto, en contraste con el exterior del mundo, lleno de peli-

10 Esto me sugiere el complejo de Edipo, ya que podría representar el deseo inconsciente del hijo –fijado en el *Orden imaginario* lacaniano– de penetrar a la madre y, los consiguientes celos hacia su padre, que estarían manifestados aquí en la proyección del sujeto en el padre y explicarían el porqué de la disminución del padre a niño y esa entrada hacia el ámbito sagrado del útero materno. No lo analizo, porque necesitaría más argumentos psicoanalíticos para demostrarlo. Sin embargo, el hecho de que en todos los poemas de “amor” vallejianos se produzca una desexualización por medio de la deserotización del objeto, contribuirían a afirmar mi intuición. Para Lacan, “otro de los nombres del objeto *a* es el de *plus de goce*. Esa dimensión de goce que ni se perdió, ni se puede dejar avanzar por ser, desde una categorización freudiana, ‘incestuosa’. “La no reintroyección del producto como mandamiento de la no efectivización del incesto, es una versión dramática del mito de humanización que es el Edipo, pero que en esencia obliga a la renuncia y a perder viejas aspiraciones narcisistas de reunificación gozosa.” Leonardo Peski, 1988: 805-814.

gros y fuerzas hostiles. Por otra, la madre es penetrada primero por el padre que será desplazado, para ser ahora penetrada por el hijo quien, al ingresar al útero, será capaz de devolverle simbólicamente la vida y, convertirla así, en la “muerta inmortal”.

También se produce en este poema lo que Freud y Lacan consideran como una manifestación de negación del principio de muerte, sublimado y convertido así, en principio del placer. El poema cabe dentro del binomio Madre/Hijo, como el caso de “Aldeana” (LHN), pero con una percepción diferente de la tensión Eros/Tánatos. En efecto, aquí la pulsión de vida será más fuerte que la de muerte<sup>11</sup>. En toda la obra poética de Vallejo hay sólo dos instancias en las que esto ocurre: este poema y los de *España, aparta de mí este cáliz*, que se verán en la sección 4.

Asimismo, puede considerarse en este binomio, lo que Lacan denominó *Orden imaginario*. Este concepto corresponde a la “etapa del espejo” lacaniana –diferente de la freudiana– y, señala el movimiento del sujeto hacia la necesidad primaria, lo cual el autor llama *demanda*<sup>12</sup>. En efecto, una vez que el infante reconoce que su cuerpo está separado del mundo y de su madre, empieza a sentir ansiedad, causada por el sentimiento de pérdida. La demanda del niño, entonces, es hacer al otro parte de sí mismo, como parece ocurrir en el perdido estado natural del infante (los meses neonatales). La imagen es una fantasía, que el niño fija para compensar su sensación de pérdida o carencia, lo cual Lacan designa como *el Yo Ideal* o *el ego ideal*. Esta demanda es, por lo tanto, imposible de realizar y funciona, finalmente, como un recuerdo de pérdida o carencia.

---

11 Véase mi interpretación completa de este poema en Irene Vegas, 1978: 119-130. Ha sido también estudiado por Monique Lemaitre, 2001.

12 Como la conexión con la etapa del espejo sugiere, lo *imaginario* es primariamente narcisístico, aunque prepare la etapa para las fantasías del deseo. Mientras las necesidades puedan satisfacerse, las demandas son, por definición, insatisfactorias; es decir, que estaríamos haciendo ya el movimiento hacia una suerte de carencia que, para Lacan, define al sujeto humano. Jacques Lacan, 1983: 229.

Es importante recordar que para Lacan este mundo imaginario continúa ejerciendo su influencia a lo largo de la vida del adulto y no es meramente dejado atrás en el movimiento del infante hacia el *Orden simbólico*. De hecho lo imaginario y lo simbólico están, según el autor, entretreídos inextricablemente y funcionan en tensión con lo *Real*<sup>13</sup>.

### 3. Hombre/Mujer

“El poeta a su Amada” (*LHN*), es un poema, aparentemente, erótico en el cual el yo poético visualiza la unión con su amada como una crucifixión, cuyo testigo, la Muerte, se alegra y canta, como gozando de antemano el devenir de la pareja. De hecho, desde su inicio, el hablante lírico expresa el acto amoroso como un sacrificio al referirse a la crucifixión del objeto: “Amada, en esta noche tú te has crucificado/bajo los dos maderos curvados de mi beso...”. Además, se despoja la carga sexual al considerar al objeto como una hermana: “Y en una sepultura /los dos nos dormiremos como dos hermanitos...”. Aquí Eros, o el principio del placer, aparece no como goce sino como inmolación y será anulado por Tánatos al final del poema: “Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos...”.

Mientras, por una parte, los amantes se acuestan juntos, esto no será para consumir el acto sexual, sino para dormir y, eventualmente, morir, no como amantes sino como hermanos, término que anula completamente el elemento erótico. Del mismo modo, la imagen del lecho de placer es transformada, metafóricamente, en sepultura.

13 El estado natural del cual hemos sido separados para siempre por nuestra entrada en el lenguaje. Según Lacan, solo como infantes recién nacidos estuvimos cerca de este estado natural, en el cual nada es necesario. Por ello, representa, a veces, este estado natural como una época de satisfacción o perfección que va perdiéndose por medio de la entrada en el lenguaje. En cuanto a los humanos, sin embargo -como le gustaba decir al autor- “lo real es imposible”. Esto es así, en cuanto no podemos expresarlo en el lenguaje, puesto que, la misma entrada en éste, marca nuestra irrevocable separación de lo real. A pesar de ello, lo real continúa ejerciendo su influencia a lo largo de nuestra vida adulta ya que es “el impacto contra el cual, eventualmente, fracasan nuestras fantasías y estructuras lingüísticas”. De éste, además, deriva el autor su idea de la *jouissance* (el goce).

En este texto, sigue en pie la imagen de la muerte cruel del poema liminar que no sólo destruye a los humanos en el transcurso de su vida, sino que, además, no permite la consumación de la relación sexual entre la pareja<sup>14</sup>.

Así, en el poema, el amor representa la caída, el sexo, la ofensa y la muerte, el castigo que hermana a los amantes.

#### 4. a. Yo/el Mismo

*Poemas humanos* (1938)<sup>15</sup>, publicado póstumamente en 1939 –un año después de la muerte de Vallejo– reúne algunos de los poemas más valiosos del poeta y, entre ellos, hay un número evidente e importante del tema que me ocupa. En estos poemas, lo que sobresale en la tensión Eros/Tánatos son los binomios Yo/el Mismo o Yo/el Otro.

Creo que el texto que mejor representa la tensión en el primer binomio es el famoso poema “Piedra negra sobre una piedra blanca” (*PH*) –que considero necesario citar completo– el cual, desde su título alude simbólicamente a la muerte y a la vida. En este soneto, el Yo poético asume la personalidad del Yo empírico, prefigurando una fantasía de su propia muerte, como una especie de profeta que pudiera anunciar el porvenir<sup>16</sup>.

---

14 Esta unidad inseparable entre Eros/Tánatos, pulsiones de vida y muerte, referida a los poemas eróticos, es común en los versos de Vallejo, como en “Desnudo en barro”: “¡La tumba es todavía/un sexo de mujer que atrae al hombre!”; en “El tálamo eterno” (*LHN*): “Sólo al dejar de ser, Amor es fuerte!/Y la tumba será una gran pupila,/en cuyo fondo supervive y llora/la angustia del amor, como en un cáliz/de dulce eternidad y negra aurora.” También en *Trilce* “LX”: “...esta horrible sutura/ del placer que nos engendra sin querer, /y el placer que nos DestieRRA!”

15 Cuyo título no fue puesto por Vallejo, sino por sus editores.

16 Efectivamente, este poema expresa la premonición del poeta de su muerte ya cercana (aquí me refiero al Yo empírico) y, es relevante apuntar que, casi acertó el día exacto y el espacio en que ésta ocurriría: el otoño de 1938, pero en un viernes en que llovía tenuemente en París.

Me moriré en París con aguacero  
un día del cual tengo ya el recuerdo  
Me moriré en París –y no me corro–  
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.  
Jueves será, porque hoy, jueves, que proso  
estos versos, los húmeros me he puesto  
a la mala y, jamás como hoy, he vuelto,  
con todo mi camino, a verme solo.  
César Vallejo ha muerto, le pegaban  
todos sin que él les haga nada;  
le daban duro con un palo y duro  
también con una sogá; son testigos  
los días jueves y los huesos húmeros,  
la soledad, la lluvia, los caminos...

A lo largo del poema, es evidente la predominancia de la pulsión de muerte, pues todo él gira en torno a ésta, pero con una revisión de la propia vida, una cavilación de la existencia. La pulsión de vida está completamente soterrada.

Suggerente es el uso de la temporalidad que es disuelta al reunir el presente “hoy”, con el futuro: “moriré” y el pasado: “pegaban” o, el pasado insinuado: “un día del cual tengo ya el recuerdo”. La abolición de la temporalidad con la que se rige la vida consciente de las personas, contribuye a que los lectores se pongan en la situación del hablante, además de unirse a la proyección inconsciente del Yo que considera su muerte, situación en la que no funciona el tiempo.

Es por esto que clasifico este poema dentro del binomio Yo/el Mismo, puesto que se trata de una confrontación entre el Yo consciente y el inconsciente<sup>17</sup>.

17 La confrontación Yo/el Mismo, con la correspondiente visión de la vida como muerte es planteada en otros poemas de este libro, como en “Epístola a los transeúntes”, donde nuevamente fantasea con una muerte por venir: “Pero cuando yo muera/de vida y no de tiempo”; “La violencia de las horas”, poema que repasa una lista de todos los personajes que han muerto y, termina diciendo: “Murió mi eternidad y estoy velándola.” *Poemas en prosa*; en “De puro

Sin embargo, no estamos aquí ante la muerte biológico-fisiológica, sino ante el concepto de muerte interiorizado.

Al respecto, Heidegger se refiere a la *inminencia* de la muerte que el *ser ahí* no puede evitar. Por ello, esto le produce una angustia existencial: “El *ante qué* de esa angustia es el *ser en el mundo* mismo... El *por qué* es el *poder ser* del *ser ahí* absolutamente [...]. La angustia hacia la muerte resulta puesto el *ser ahí ante sí mismo* en cuanto entregado a la responsabilidad de la posibilidad.”<sup>18</sup> A este ser lo denomina *ser relativamente hacia la muerte* que conoce la certidumbre de la muerte y, sin embargo, la esquiva. A dicha certidumbre va unida la “indeterminación” de su cuándo. Esto lo esquiva el cotidiano *ser relativamente hacia la muerte*, prestándole *determinación*.

Por ello, en “Piedra negra sobre una piedra blanca”, el yo poético anuncia la inminencia de su muerte en un espacio, un día, una estación y un clima determinados: en París, un jueves, en otoño, con aguacero.

Según Heidegger, esto equivale a *embozar* la mayor peculiaridad de la muerte: “ser cierta y a la par indeterminada, es decir, posible a cada instante.”<sup>19</sup> Así, el hecho de que el hablante lírico cavile sobre su muerte, además de ser fantástico, no le quita su carácter de posibilidad; la muerte sigue siendo considerada como algo que viene, pero su fuerza se debilita al querer disponer de ella calculándola. Por ello, el *ser relativamente hacia la muerte*, en este caso, el Yo poético, es en esencia angustia.

---

calor tengo frío” vuelve a repetirse el fantasma de la muerte: “Hasta que un día sin dos, /esposa Tumba, /mi último hierro dé el son...”. Es singular la representación de la muerte como esposa pues sugiere una relación erótica con ella, que será anulada inmediatamente por la palabra Tumba. Esta imagen revela la fuerza de la pulsión de muerte, que aparece aquí como la pareja (esposa) del Yo poético. Otro poema donde se evidencia la unión entre el yo y la muerte planteando la tensión Eros/Tánatos en forma contradictoria es: “Hoy me gusta la vida mucho menos”, en el que el hablante reflexiona sobre su vida, su pasado, su presente y su futuro: “Hoy me gusta la vida mucho menos, /pero siempre me gusta vivir: ya lo decía...” [...] “Me gusta la vida enormemente /pero, desde luego, con mi muerte querida y mi café...” [...] “Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga...”. Aquí, a pesar de manifestarse su amor a la muerte, lo que prevalece es la pulsión de vida. Eros triunfa sobre Tánatos. El subrayado es mío.

18 Martin Heidegger, “El ‘ser ahí’ y la temporalidad”..., 274.

19 Heidegger, 282.

## b. Yo/el Otro

“Ágape” (*LHN*), no muestra a la muerte personificada de los poemas anteriores en el primer libro, sino más bien, su efecto sobre el hablante, su interiorización. El Yo poético asocia morir con la falta de comunicación; en completa antítesis con su título, el poema desarrolla no un banquete, sino una lenta muerte, pero esta muerte es interior y se opone vívidamente a las imágenes festivas y luminosas del mundo exterior.

El Yo se siente solo ante los otros: le hace falta participar en el dolor humano. Su soledad y aislamiento son evidentes, porque: “Hoy no ha venido nadie a preguntar;” [...] y todos han pasado “sin preguntarme ni pedirme nada...”.

A consecuencia de su necesidad de compartir, se siente inútil porque casi no ha muerto en esa tarde. Muere “poco”, porque apenas existe, pues no hay salida para el individuo sin el banquete compartido con la colectividad.

Tanto “Ágape”, como “Los heraldos negros”, señalan el inicio de lo que será el tema constante de Vallejo: la solidaridad con la condición humana, con el dolor de los demás que es sentido como propio. Y perfilan la tensión Eros/Tánatos en el binomio Yo/el Otro.

Hay un sinnúmero de poemas en los que el Yo se asocia con la muerte de los demás, con la colectividad. Entre estos se destaca “Los nueve monstruos” (*PH*). El texto desarrolla las distintas facetas del dolor humano que se multiplican “a treinta minutos por segundo”.

En una larga enumeración, se observa que el dolor lo permea todo, lo invade todo. En dicha enumeración se mezclan elementos humanos que, por medio de sinédoques, representan a las personas, como pecho, salud, corazón, ojo, oreja, con otros que se refieren al mundo material de objetos usados por el hombre: solapa, cartera, vaso, mueble; y, otros más, referidos al mundo intelectual: aritmética; al natural: sol, nieve; y,



al alimenticio: carnicería, pan, nabo, cebolla, cereal, agua, vino; todos necesarios para la vida humana, reducidos a su mínima expresión.

Como resultado de tanto dolor “hay algunos /que nacen, otros crecen, otros mueren, /y otros que nacen y no mueren; otros/que sin haber nacido, mueren, y otros que no nacen ni mueren (son los más)...”.

En el primer verso se muestra la evolución de la persona en tres etapas constitutivas de la vida; el segundo, plantea la situación de los ancianos; el tercero, la de los niños abortados y, el último –que es el más trágico y el de la mayoría– el de aquellos a quienes el sufrimiento ha anulado y que han “muerto” en vida. Estas intensas imágenes presentan el terrible espectáculo del mundo en el cual está inserto el hablante lírico, quien siente al igual que los demás el dolor propio, pero también el del Otro.

El Yo poético se conmueve de pies a cabeza: “Y también de resultados /del sufrimiento, estoy triste /hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo...”. Se desespera con lo que contempla y percibe y estalla en un grito: “¡Cómo hermanos humanos, /no deciros que ya no puedo y/ya no puedo con tanto cajón, /tanto minuto, tanta /lagartija y tanta /inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!” [Sic]<sup>20</sup>.

Lo más significativo del poema en cuanto a la tensión Eros/Tánatos, es que a pesar del intenso poderío de la muerte, implicada en el dolor, cuando parece que va a rendirse ante las fuerzas negativas, el hablante lírico se levanta y decide hacer un llamado a la acción: “¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay hermanos, muchísimo que hacer”. Una vez más Eros se impone a Tánatos<sup>21</sup>.

20 Idéntico sufrimiento del yo poético se transmite en “Himno a los voluntarios de la República” de España, *aparta de mí este cáliz*. Efectivamente, el hablante expresa así su dolor solidario con el de los miembros de las Brigadas Internacionales: “Voluntario de España, miliciano /de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón, /cuando marcha a matar con su agonía/mundial, no sé verdaderamente /qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo, /lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo / a mi pecho que acabe, al bien, que venga, /y quiero desgraciarme...”.

21 “Sermón sobre la muerte” es otra reflexión sobre ésta y sobre la vida. El Yo poético analiza “el dominio de la muerte, /que actúa en escuadrón...”, asociando la muerte con la guerra y se pregunta

Finalmente, *España, aparta de mí este cáliz* (1938), publicado en el frente de batalla republicano<sup>22</sup>, es el canto del cisne vallejiano. Contiene quince himnos dedicados a los soldados republicanos y escritos casi de corrido en un tiempo muy breve. De hecho Vallejo, vivió esos días sumamente angustiado por el futuro de la libertad española y el peligro de que España cayera en el fascismo franquista.

En su último libro, lo más evidente es la tensión Eros/Tánatos en el binomio: Resurrección/Tánatos, del cual se desprenden dos relaciones:

- a. Solidaridad/Tánatos, referido al amor de la colectividad, y
- b. Poesía/Tánatos (la creatividad contra la muerte).

En este poemario descuellan las imágenes somáticas de las partes del cuerpo, calaveras, cadáveres y sangre de los guerreros republicanos caídos en los campos de batalla.

En poemas dedicados a cada una de las ciudades –en las que se libraron luchas que perdieron los republicanos– o a los héroes de la guerra –unos conocidos y otros anónimos– el Yo poético reproduce terribles imágenes de la contienda. Sin embargo, aunque la imagen de la muerte es la predominante, lo que se transmite en los quince cantos de

---

para qué sirve la vida si ésta terminará indefectiblemente y ni siquiera como muerte heroica, sino como una muerte común: “¿Es para terminar, /mañana, en prototipo del alarde fálico, /en diabetes y en blanca vacínica, [sic] /en rostro geométrico, en difunto...?” “¿Es para eso, que morimos tanto? / ¿Para sólo morir a cada instante?”. El subrayado es mío. La muerte aquí implica tanto la física como las pequeñas muertes interiores. “Y si después de tantas palabras” vuelve a manifestar la conciencia metafísica de la vida como muerte: “¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!”.

La empatía del Yo/el Otro se expresa en “Un hombre pasa con un pan al hombro” donde el hablante contempla las duras realidades de la vida y las opone a los constructos intelectuales de la humanidad, incluyendo los artísticos: “Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza/ ¡Innovar luego el tropo, la metáfora?”. Para un análisis extenso de este poema que considero el arte poética de Vallejo en *Poemas humanos*, consúltese: Irene Vegas, “Clausura y estructura en *Poemas humanos*”. *Vallejo, su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional* (Lima: Universidad de Lima, 1992) 229-237.

22 Los soldados del Ejército del Este fabricaron el papel, utilizando camisas rotas, pedazos de banderas y cuanto trapo pudieron conseguir y el libro se imprimió en la imprenta manual del poeta de la Generación del 27, Manuel Altolaquirre, quien también publicó *España en el corazón* de Neruda.

este libro es la esperanza en la resurrección de España y una sublimación del principio de muerte transmutado en principio de vida<sup>23</sup>.

## 5. Resurrección /Tánatos<sup>24</sup>:

### a. Solidaridad /Tánatos

Este poemario es ejemplar en la expresión de la solidaridad con los demás, persistente en la poesía de Vallejo desde su primer libro hasta el último. Como indiqué al principio, el poeta parece sentir en su propio ser el ser de los demás y por ello su obra está considerada como una poética de amor y entrega al Otro.

23 Para análisis más completos de *España, aparta de mí este cáliz*, en los que se exploran ambos fenómenos, véase: Irene Vegas, "Clausura...", 236-237. Allí afirmo: "El libro manifiesta la trágica agonía de un pueblo que lucha por su libertad de saber, decir y tener, en suma: de ser, constantes idénticas a las del discurso vallejian. Sin embargo, aunque esté sembrado de cuerpos despedazados cuyos huesos y sangre se salen de las páginas; aunque el verbo *morir* (en sus varias derivaciones) se repita, explícitamente, sesenta y nueve veces y muchas más implícitamente; aunque constituya la crónica de una guerra; aunque rezume dolor y angustia, *España...* es un canto a la vida, al renacimiento, al amor y a la esperanza en el futuro."

En otro ensayo dedicado específicamente a ese libro, estudio todas las imágenes somáticas que aparecen y señalo: "La incidencia y reiteración de tales imágenes en todo el poemario, sugiere la elaboración poética de una doble visión: por una parte, física y realista de los estragos causados por la Guerra Civil en los combatientes de la República y el pueblo español y, por la otra, la configuración de una *topografía* corporal simbólica de España, que posibilite su salvación y su inmortalidad." Irene Vegas, 1988: 18. Finalmente, en mi Conferencia Magistral por el Centenario de Nicolás Guillén, 2002, publicada parcialmente en 2002: 597-609, hago un análisis exhaustivo de lo que he llamado "los vasos comunicantes" que encuentro entre los tres poetas hispanoamericanos que cantaron a la Guerra Civil Española: Nicolás Guillén, *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), Pablo Neruda, *España en el corazón* (1938) y César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz* (1938); en estos poemarios distingo varios aspectos comunes: además del tema, el lenguaje y la ideología, una serie de elementos simbólicos, míticos, religiosos e históricos en cuanto al espacio, la temporalidad, las imágenes de la guerra, la sangre derramada, las imágenes somáticas, el mito del origen, el símbolo arquetípico de la "Madre" España, la angustia y la esperanza. Obviamente, además, este libro ha recibido numerosas críticas, pero con distintos enfoques de los míos.

24 He colocado estas dos relaciones dentro del binomio Resurrección/Tánatos, porque es por medio de ambas como se alude, simbólicamente, a la resurrección de los muertos republicanos, que implican por sinécdoque, a la "madre" España.

Creo que el poema más característico de dicha solidaridad –que llega al grado de hacer resucitar a un cadáver, en una suerte de “milagro” realizado por la colectividad– es “Masa”, el cual ha sido ampliamente interpretado por la crítica<sup>25</sup>. Compuesto de cinco cuartetos –cuatro de los cuales terminan con el mismo estribillo– en la primera estrofa, el hablante lírico contempla el terrible espectáculo de un campo de batalla en el cual yace un cadáver, aunque éste se encuentra en una situación de “seguir muriendo”.

La primera persona que se le aproxima, le suplica: “¡No mueras, te amo tanto! / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo”. En forma consecutiva, en cada una de las estrofas, se le acercan más personas: dos, veinte, cien mil, quinientos mil, millones de individuos, todos clamando para que vuelva a la vida y, lamentando su impotencia al no poder nada contra la muerte, mas en cada una se repite el estribillo: “Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo”. En la última estrofa, sin embargo, se produce el milagro de la resurrección:

Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre;  
echóse a andar...

“Masa” –usado en el sentido de colectividad– se convierte así, en un himno de amor universal. El poema se expresa en un lenguaje directo, en el cual resaltan con efecto poético: la multiplicación de voces que se escuchan *in crescendo* hasta convertirse en un solo clamor; los signos de exclamación, usados –para enfatizar el dolor que produce en el hablante la muerte del *cadáver*, así como para resaltar la emoción y los llamados a la vida– más la clausura del texto, terminado

---

25 Es interesante comentar que este poema ha sido también fuente de inspiración para algunos célebres cantautores, especialmente, un cubano y un uruguayo: Pablo Milanés, en versión muy difundida, y Daniel Viglietti. Esto significa que la poesía de Vallejo ha calado no solamente en los críticos literarios que le han dedicado sendos y complejos estudios especializados, sino también en la música popular.

con puntos suspensivos, que expresan la reticencia que sugiere el no querer aceptar la muerte.

No obstante, el poema encierra un símbolo en el cadáver que es usado como sinécdote para representar a la España republicana en agonía y, con ella, el baluarte de las ideas antifascistas que significó la Segunda República.

El hecho de que se unan “todos los hombres de la tierra” para realizar el milagro de su resurrección, alude a los hombres y mujeres libres del mundo, aquéllos que como Vallejo, Neruda o Guillén, Alberti, María Teresa León, Malraux y muchos otros pensadores, poetas y artistas de Europa y las Américas, acudieron a España a manifestar su solidaridad<sup>26</sup>, así como también, a los miembros de las Brigadas Internacionales –compuestas tanto por intelectuales como por obreros de muchos países– que fueron a luchar e inmolarse a España para que esas ideas no murieran.

De esta manera, conjurando la pulsión de muerte con la de vida, se realiza, fantásticamente, la recuperación de la vida en un ser que estaba muerto<sup>27</sup>.

26 En 1937 tuvo lugar el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que se celebró durante la primera quincena de julio de 1937 en Barcelona, Valencia y Madrid. A éste asistieron intelectuales de diversas partes del mundo, tanto europeos como latinoamericanos y norteamericanos que fueron a prestar su apoyo solidario a la Segunda República.

27 Este binomio Resurrección/Tánatos, en su fase Solidaridad/Tánatos, aparece en muchos otros poemas del libro, como por ejemplo en el “Himno a los voluntarios de la república”: al meditar en la gran cantidad de héroes anónimos que van a inmolarse por España, expresa lo que como consecuencia de tanta muerte, ocurrirá en otros que no fueron a pelear, pero que comprenderán en el futuro lo que significó su sacrificio; y el Yo poético adopta el tono profético que usará para anunciar su propia muerte en “Piedra negra sobre una piedra blanca”; en esta ocasión, para comunicar la pulsión de vida: “¡Se amarán todos los hombres / y comerán tomados de la punta de vuestros pañuelos tristes/ y beberán en nombre/ de vuestras gargantas infaustas!/ Descansarán andando al pie de esta carrera, /sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos/ serán y al son/ de vuestro atroz retorno, florecido, innato,/ ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!”. Eros, en la forma de la solidaridad colectiva se impondrá nuevamente sobre Tánatos.

Refiriéndose a la batalla de Guernica, tan trágicamente pintada por Picasso, exclama: “¡Tácticos defensores de Guernica! / ¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos, / que os eleváis, crecéis, y llenáis de poderosos débiles el mundo!”. Aquí la antítesis final, desrealiza el significado de débiles, convirtiéndolos en poderosos.

Aquí estaríamos, también, en presencia de lo que Lacan llama el *Orden simbólico*, esto es, el mundo social de la comunicación lingüística; las relaciones intersubjetivas; el conocimiento de las convenciones ideológicas y, la aceptación de la ley (también llamada el *gran Otro*)<sup>28</sup>. Lo simbólico, por medio del lenguaje es “el pacto que vincula a los sujetos unidos en una acción. La acción humana por excelencia está basada originalmente en la existencia del mundo del símbolo...”<sup>29</sup>.

Aparte de los poemas mencionados en las notas, el otro texto que repercute en el poemario, por la relación Solidaridad /Tánatos, es “España, aparta de mí este cáliz”. En efecto, desde su título, el poema prefigura el dolor del hablante lírico ante la muerte de los españoles y transforma las palabras de máximo dolor –expresadas por Cristo en la cruz (en tanto Hombre), pidiéndole a su Padre que lo libere del atroz sufrimiento que siente– en un lamento meramente humano. Así, el

---

Otro de los poemas importantes de la sublimación de la fuerza tánática para que prevalezca la pulsión de vida está expresado en uno de los más hermosos poemas del libro, el canto III, referido a Pedro Rojas, el miliciano muerto, el albañil que escribía con su dedo grande en el aire y sus faltas de ortografía: “¡Viban los compañeros! Pedro Rojas.” El poema narra la muerte de Pedro que ha sido asesinado, pero cuyo mensaje de vida y solidaridad sigue vivo en las paredes en que lo escribió. Se refiere a diversas situaciones de la vida de Pedro Rojas y en la última estrofa cierra el poema con una imagen de vida que vence a la muerte: “Pedro Rojas, así, *después de muerto*, /se levantó, besó su catafalco ensangrentado, /lloró por España/ y volvió a escribir con el dedo gordo en el aire:/ ‘¡Viban los compañeros! Pedro Rojas’. /Su cadáver estaba lleno de mundo.” Los subrayados son míos. Otra vez estamos aquí ante un poema de Resurrección: un cadáver que se levanta y afirma lo que escribía en vida, que es un grito a la Vida, no a la Muerte.

En “Cortejo tras la toma de Bilbao”, el personaje muerto es Ernesto Zúñiga. El poema es un canto elegíaco por este personaje al que el hablante lírico se dirige: “Herido y muerto, hermano, /criatura veraz, republicana, están andando en tu trono, /desde que tu espinazo cayó famosamente...” En las siguientes estrofas va explicando diversas características del difunto, hasta que al final del poema lo invita a sentarse: “Siéntate, pues, Ernesto, /oye que están andando, aquí, en tu trono...”. Esto constituye un llamado a la vida, una sublimación de la muerte por la solidaridad.

28 Cuando el niño ingresa en el lenguaje y acepta las reglas y dictados de la sociedad, es capaz de tratar con los otros. La aceptación de las reglas del lenguaje se alinea con el Complejo de Edipo, según Lacan. Lo simbólico se hace posible a causa de la aceptación del *Nombre-del-Padre*, cuyas leyes y restricciones controlan tanto el deseo como las reglas de la comunicación. Por medio del reconocimiento del Nombre-del-Padre, seríamos capaces de entrar en una comunidad de otros.

29 Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, 230.

hablante lírico, en un calco de esa exclamación, implora a España que lo libre del sufrimiento de verla morir.

El poema va dirigido a los “niños del mundo”, a quienes invita a reflexionar sobre lo que está ocurriendo a la “Madre” España; a la “maestra”. La caída de España anticipada –porque al tiempo de la escritura de este libro, aún se luchaba por lograr el triunfo de la República– implicaría el cese del crecimiento de los niños; la reducción de los dientes en “diez”; la de su aprendizaje de la escritura, en “palote” que no llegará a ser “diptongo”; la medalla, símbolo del premio escolar, se convertirá en llanto por la falta de progreso; y los niños retrocederán “por las gradas del alfabeto /hasta la letra en que nació la pena”.

Además, hay una doble significación metafórica que visualiza al alfabeto en escaleras, por una parte, mientras que, por otra, la “letra en que nació la pena” se asocia con la pe. Pe de pena dónde quedarán estáticos los niños por el atraso en sus estudios debido a la muerte de la “maestra” (España) y al dolor que los estancará.

El yo poético insta a los niños a bajar la voz, como muestra de respeto por el dolor de España; a bajar el aliento, casi suspendiendo la respiración, para, finalmente, hacerles una invitación a buscar y rescatar a España en caso de que caiga, exhortándolos: “... si la madre España cae –digo, es un decir- / ¡Salid, niños del mundo; id a buscarla! ...”.

De esta manera, se conjura la posibilidad del dolor tremendo del yo poético porque la “madre” España pudiera ser derrotada y, asimismo, se transmuta la muerte en opción de vida. Al mismo tiempo, se perfila la esperanza utópica de la resurrección de España.

## **b. Poesía/Tánatos:**

Por último, en el libro se realiza otro milagro, logrado esta vez por la potencia de la Poesía, como principio de vida. Esto no sólo es eviden-

te en todo el poemario –por el sólo hecho de haber sido escrito inconscientemente para sublimar la pulsión de muerte que, de otro modo, sería palpable– sino también, explícitamente, en varios de los poemas. Me detendré en “Pequeño responso a un héroe de la república”, que citaré completo y que es el ejemplo más significativo entre todos:

*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 hombligo a cuestras; [Sic]  
 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 de 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 hombligo a cuestras,  
 también sudaba de tristeza el muerto  
 y un libro, atrás un libro, arriba un libro  
*retoñó del cadáver ex abrupto*<sup>30</sup>.

Evidentemente, lo extraordinario de este poema va unido al hecho de que del cadáver florezca no sólo un libro, sino varios, en todas las posiciones. El uso de los adverbios *atrás*, *arriba*, reiterados en la segunda y en la última estrofa, inscriben una suerte de inundación de libros que llenarán el espacio ahora cubierto por cadáveres y que, luego, se concretarán en *Poesía* que surge del pómulo del muerto.

30 Los subrayados son míos.



El cadáver -en cuanto a representación de todos los soldados republicanos y de la propia España- recibe un premio por su heroicidad y su boca, el órgano de la expresión, entra en el aliento de los demás, confundándose con ellos, transmitiéndoles su poesía.

Las imágenes negativas del sudor de todos, del muerto, de su tristeza, de llevar el ombligo -punto de conexión con la vida- a costas, aludiendo a ésta como una carga pesada, se contraponen con el símbolo del libro: la Poesía.

Entre todo lo que contempla la mirada del hablante lírico, lo que prevalece es la Poesía, que no podrá ser devorada por los "insectos" de la tumba: los gusanos, puesto que no es mortal. La última estrofa reitera la presencia permanente de esta invasión de libros, de creación poética que retoña, como una flor, del cadáver.

Es así como -al final de su vida y de su obra poética- Vallejo logra sublimar la pulsión de muerte por medio de la Poesía: proyección de vida eterna e imperecedera.

Simultáneamente, el poeta cierra un ciclo de su existencia, uniendo de manera simbólica a la "madre inmortal" -su progenitora, que aparecerá convertida en la "madre España", por un proceso de asociación, a la cual todos los "niños del mundo" -ya no únicamente el "adulto-niño" de *Trilce*- buscarán para hacerla renacer.

Esa nueva España que surgirá en el futuro, como producto del amor de todos los hombres ("Masa"), de todos los niños ("España, aparta de mí este cáliz") y, de la creación poética, ("Pequeño responso a un héroe de la república") deviene, así, "inmortal" también (Paoli, 1974).

En suma, la obra poética de César Vallejo comunica su insuperable empatía por la condición humana del ser en continua tensión entre Eros y Tánatos, expresada en su poesía: creatividad, manifestación

libidinal que proviene de Eros, tal como lo indica Lacan en su reformulación de la libido freudiana<sup>31</sup>.

La Poesía es Logos, es la expresión del deseo encarnado en la palabra.

### **Bibliografía**

- ALTAMIRANO, Noel. "Vallejo, el lenguaje del cuerpo, la madre y otros problemas cruciales", en *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional. Tomo II. Lima, U. de Lima, 1992: 15-24.
- BRASS, Ana Lucía. "Eros y Tánatos una tensión inevitable", en <http://www.ib.edu.ar/bib2004/Finalistas/AnaBrass.pdf>. 12 de octubre de 2007, 11:30 p.m.
- COYNÉ, André. "Vallejo, España y la muerte", en *Medio Siglo con César Vallejo*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999: 171-174.
- FERRARI, Américo. "La existencia y la muerte" *El universo poético de César Vallejo* Caracas, Monte Ávila, 1972: 85-108.
- FRANCO, Jean. *Cesar Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Londres, Cambridge UP, 1976.
- FREUD, Sigmund. "El malestar de la cultura", en *Obras Completas*, Vol. XXI. Madrid, Alianza, 1930
- \_\_\_\_\_. "Más allá del principio del placer", en *Obras Completas* Vol. XVII. Madrid, Alianza, 1923.

31 Lacan, en "El deseo, la vida, la muerte" manifiesta que cuando la formulación freudiana aparece en los *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*: "cumple ya la función de unificar las diferentes estructuras de las fases de la sexualidad", pero que su teoría parte "de una noción exactamente opuesta a la perspectiva teórica", 332-333. Más adelante, precisa que la teoría freudiana puede parecer explicarlo todo, "incluido lo vinculado con la muerte, dentro del marco de una economía libidinal cerrada, regulada por el principio del placer y el retorno al equilibrio, que supone relaciones de objeto definidas", 347. Por ello, concluye: "*Es siempre en el empalme de la palabra (en cuanto Logos), a nivel de su aparición, de su emergencia, donde se produce la manifestación del deseo. El deseo surge en el momento de encarnarse en una palabra, surge con el simbolismo.*", 350. El subrayado es mío.

- GUILLÉN, Nicolás. *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, en *Obra poética 1920-1972*, Tomo I. Ilustraciones del autor. La Habana, Arte y Literatura, 1974: 207-219.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *César Vallejo. Obras completas*. Lima, Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. "El 'ser ahí' y la temporalidad", en *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México, FCE, 1977: 253-327.
- HIGGINS, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México, Siglo XXI, 1970.
- KIRK, C.S., J.E. RAVEN Y M. SCHOFIELD. *Los filósofos presocráticos*. Vol. 2. Madrid, Gredos, 1970.
- ..... *Los escritos técnicos de Freud. El Seminario I*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Irene Agoff. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1983: 229.
- LAPLANCHE, J. y J.B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1981.
- LEMAITRE, Monique. *Viaje a Trilce*. México, Plaza y Valdés, 2001.
- MONGUIÓ, Luis. "Los heraldos negros", en *Aproximaciones a César Vallejo*, Ángel Flores (ed.) II Vols. New York, Las Américas, 1971: 43-46.
- MONTIEL, Luis. "Desde el dolor y la muerte", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 456-457, II Vols. Madrid, Junio-julio, 1968: 803-812.
- NEALE SILVA, Eduardo. "Visión de la vida y la muerte en tres poemas trilce de César Vallejo", en *César Vallejo*, Julio Ortega (ed.). Madrid, Taurus, 1974: 265-288.
- NERUDA, Pablo. *España en el corazón*. 1ª ed., Santiago de Chile, Ercilla, 1937.
- PAOLI, Roberto. "España, aparta de mí este cáliz", en *César Vallejo*, Julio Ortega (ed.). Madrid, Taurus, 1974.
- PESKI, Leonardo. "La angustia... rostro imaginario de lo real", en *Revista de Psicoanálisis*, 45: 4, Asociación Psicoanalítica Argentina, 1988: 805-814.
- VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Lima, Mosca Azul, 1974.

VEGAS, Irene. "Clausura y estructura en *Poemas humanos*", en *Vallejo, su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*. Lima, Universidad de Lima, 1992: 229-237.

\_\_\_\_\_. "El cuerpo y sus imágenes en *España, aparta de mí este cáliz*", en *Diálogo Universitario*. Monterrey: Universidad de Monterrey, Departamento de Difusión Cultural. Primavera-Otoño, 1988: 18-27.

\_\_\_\_\_. "Guillén, Vallejo y Neruda: España en tres angustias y una esperanza". "Conferencia Internacional Nicolás Guillén en su primer centenario". Fundación "Nicolás Guillén", La Habana, Cuba, 7-14 de julio de 2002, publicada parcialmente en *Tercer Foro de Investigación*. Monterrey, Universidad de Monterrey, 2002: 597-609.

\_\_\_\_\_. *'Trilce': Estructura de un nuevo lenguaje*. Lima, Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1978: 119-130.

VÉLEZ, Julio. "Muerte y vida: constantes del tiempo vallejiano", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 456-457, II Vols. Madrid, Junio-julio, 1968: 839-852.