

LA FIGURA DE LA MADRE EN LA POÉTICA VALLEJIANA *TRILCE*

Araceli Soní Soto

A la memoria de mi madre

En la poesía de César Vallejo la figura de la madre ha ocupado un lugar de indiscutible importancia; en su imagen confluyen otras: la de la amante, la de los hijos, la de la tierra y la de toda la humanidad con sus diferentes formas de vida. Este trabajo da cuenta de la imagen de la madre en *Trilce*, de acuerdo con su concepción arquetípica; esto es, se observará si el tratamiento del tema responde a los esquemas primigenios de pensamiento del poeta, vinculados a los mitos de origen y al cristianismo, dada la herencia cultural de Vallejo y el entorno dentro del cual se creó *Trilce*. Para esto emplearé como herramienta de análisis el símbolo, ya que éste permitirá visualizar el fenómeno en los aspectos relativos a la forma (simbolizante), así como a la significación (simbolizado).

Palabras clave: César Vallejo, madre, arquetipos.

ABSTRACT

In the poetry of Cesar Vallejo, the figure of the mother has occupied a place of unquestionable importance; in her image others come together: the lover, the children, the Earth and the humanity in its different forms of life. This work analyzed the image of the mother in *Trilce* according to its archetype conception, that its to say, It will be observed how the treatment of the subject by the poet, relate to the myths of origin, and Christianity, given the cultural inheritance of Vallejo, and to the surroundings within *Trilce* was created. For this, the concept of symbol will be used as analysis tool, since this allows to visualize aspects such as form, and meaning.

Key words: Cesar Vallejo, mother, archetype.

A lo largo del trabajo poético del peruano César Vallejo la madre ha ocupado un lugar de indiscutible importancia;¹ en su imagen confluyen otras, como la de la amante, la de los hijos, la de la tierra y la de toda la humanidad con sus diferentes formas de vida. Particularmente en *Trilce*, el tema aparece enunciado bajo diferentes modalidades, entre ellas sobresalen, a) la madre como dadora de vida y unidad armónica de todos los elementos vitales; b) en tanto sustituto de la amante o ésta en lugar de la madre; c) como una representación metafórica de la creación poética equiparable a una gestación mediante el esfuerzo y el trabajo del artista. Este trabajo concluirá con el análisis de dos poemas en los que la representación maternal aparece de acuerdo con la primera modalidad.

El estudio que me propongo pretende dar cuenta de la imagen de la madre de acuerdo con su concepción arquetípica, esto es, observaré si el tratamiento del tema responde a los esquemas de pensamiento primigenios vinculados a los mitos de origen y al cristianismo, dada la herencia cultural de Vallejo y al entorno dentro del cual se creó *Trilce*. Para estos fines, utilizaré como herramienta de análisis el símbolo, en el entendido de que una de las maneras de estudiar la poesía, la constituye el análisis de sus representaciones simbólicas, pues la poesía está hecha de símbolos, su lenguaje es simbólico y el símbolo, por su carácter dual permite estudiar los elementos de la forma (simbolizante) y el contenido (simbolizado).²

En lo simbolizado encontraremos la significación, el sentido oculto de los poemas que interpretaremos de acuerdo con los mitos de origen, pues en ellos están las ideas básicas que subyacen al pensamiento de todos los seres humanos y que son universales. También estudiaremos lo simbolizante o representación, ya que la poesía es una obra artística, en la que la “forma”, la manera en cómo está construida influye decisivamente en la fuerza significativa y en los efectos estéticos que llegan a los lectores. En lo simbolizante se hallan los elementos de estilo que dotan a la obra de solidez estética, y por estilo entendemos las características sonoras, el uso particular de la sintaxis en la obra y los procedimientos complejos en el empleo del lenguaje.³ Partimos de la idea de que si

¹ La madre es un tema reiterativo en *Trilce*, aunque hay otros, tales como el relativo a la estancia de Vallejo en la cárcel, el dolor y el sufrimiento ligados a la muerte en cuanto vacío existencial, el erotismo visto como “pequeña muerte”, entre varios más. Todos éstos forman parte de las obsesiones del poeta y aparecen entrelazados unos con otros en la obra que nos ocupa. Este trabajo trata sobre las significaciones de la madre, lo cual no implica que este tema sea el más dominante en *Trilce*.

² Ernest Cassirer, en su magna obra, *Filosofía de las formas simbólicas*, dedica uno de los tres tomos al lenguaje como forma simbólica. Las otras dos formas simbólicas las adjudica al mito y al logos. Esta obra se escribió en alemán en 1923 y se tradujo al español, por primera vez, en 1971 por el Fondo de Cultura Económica.

³ De acuerdo con Giovanni Meo Zilio, por medio del estilo se puede obtener la “radiografía” del texto, pues en él se manifiesta más directamente la esencia de lo que expone el poeta. El término “radiografía” fue

se analiza con detenimiento el estilo de un poema, se pueden extender las apreciaciones a toda la obra.

En suma, las preguntas por responder son las siguientes: ¿de qué manera se representa el concepto de madre en *Trilce*?, y ¿de qué modo los elementos de estilo contribuyen a proyectar el sentido y la emoción estética? Alrededor de estas interrogantes se desarrollará este trabajo, en el que, entre otros elementos, incluiremos un apartado alusivo a los principales mitos de la diosa madre, de los cuales se desprende el arquetipo que subyace en los poemas a estudiar, de acuerdo con el objetivo enunciado.

LA IMAGEN DE LA MADRE EN VALLEJO

La figura de la madre invade los versos de *Trilce*; obra en la que, en varios casos, aparece como núcleo central y en otros de manera secundaria, quizá como reflejo del inmenso dolor causado por su muerte, acaecida en agosto de 1918, un año antes de la gestación de la obra (1919), publicada en 1922. En este poemario a menudo aflora el sentimiento de orfandad ligado a la ausencia materna y al hogar, pero más allá de este elemento biográfico y de las implicaciones de inmadurez que pudieran adjudicarse al poeta, el tema trasciende estos aspectos y la madre se transforma en el gran símbolo afectivo y de creación, así también en el pretexto para construir poemas de gran cohesión estética, en los que se logra articular la forma para transmitir las más hondas emociones.

A diferencia de *Trilce*, en *Los heraldos negros* el tema no tuvo la misma importancia, según Giovanni Meo Zilio; en este último, la imagen de la madre se muestra unas diez veces y no exhibe el carácter de angustia que adquirió después, aunque sí de tristeza; en él la figura materna se presenta, en ocasiones, personalizada en la misma progenitora de Vallejo, en otras, despersonalizada y en algunas más reemplazando a la mujer amada.⁴ En poemas posteriores a *Trilce* la madre alcanza una gran identidad afectiva y dimensiones cósmicas, con mayor presencia verbal e impersonal; así lo indican varios de los *Poemas en prosa* y el símbolo *Madre España* de la obra póstuma, *España, aparta de mí este cáliz*.

Según hemos observado, los temas se entrelazan unos con otros, por ejemplo, en los poemas en los que predomina el tema de la muerte, éste se combina con el del tiempo, la existencia, el dolor, entre algunos más, y en varios fragmentos la madre se vincula a la muerte/renacimiento; por ejemplo, en el poema XXIII el hablante busca la abolición del

retomado por el investigador de Leo Spitzer. Meo Zilio asegura que al penetrar con profundidad en un punto cualquiera de la obra se pueden encontrar las constantes estilísticas de toda la producción literaria del autor. Véase Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Lima, Horizonte/Universidad Ricardo Palma, 2002, p. 27.

⁴ *Ibidem*, p. 113.

tiempo para renacer sin los vínculos afectivos de la madre y de la amada; en el XXVII el miedo a los recuerdos dolorosos está relacionado con la muerte de su familia y de la madre; en el III el desamparo es producto de la ausencia de los padres, en el LXI la muerte también aparece unida al hogar; entre otras formas, en los cuales el orgasmo, como “pequeña muerte” deja ver a la amante disociada de la imagen materna. En *Trilce* XLVI es evidente la añoranza de la madre muerta en el ambiente familiar, enlazada a los alimentos; en este poema, la fuerza de los versos adquiere una emotiva tristeza y se observa la utilización de frases que juegan con el sentido de muerte/vida. Todo esto denota la importante presencia materna, no sólo en los poemas en que se trata como tema central, sino en muchos más en los que se combina con otros asuntos.

En adelante también veremos de qué manera el concepto de madre encierra el prodigio de la vida ligado a la muerte a través del renacimiento, cuyo fundamento arquetípico radica en que, en cuanto unidad del ciclo vital, los muertos llegan a la tierra, símbolo del útero materno, para volver a nacer; así, la madre constituye la representación de todos los procesos de vida dentro de los cuales se halla la muerte. En los poemas en los que prevalecen símbolos maternales, también aparece la muerte, ya que ambos temas forman parte de las obsesiones del poeta. En los dos casos subyacen los arquetipos primigenios y universales, pues sus ingredientes significativos están presentes en los mitos de origen y se hacen evidentes en el pensamiento del poeta; más aún por el fallecimiento de la madre, quien fuera la fuente de sus evocaciones más felices e intensas, junto al hogar y la amada, refugio de calidez en medio de sentimientos de desasosiego producidos por su ausencia.

EL ARQUETIPO DE LA MADRE

El arquetipo de la madre ha estado presente en las diferentes culturas a través de todos los tiempos y se ha manifestado en infinidad de mitos, creencias, rituales, obras de arte: pictóricas, escultóricas, literarias, etcétera, que dan cuenta de su influencia dominante en la humanidad. La diosa madre es el núcleo de ese arquetipo que ha inspirado una percepción del Universo como unidad sagrada y viva, en la que se mezcla una red cósmica que une los órdenes de la vida manifiesta y oculta, cuyo centro ha girado en torno a la creación. Por su esencia de totalidad, la imagen de la diosa ha irradiado ámbitos más allá de los estereotipos de la feminidad, y a lo largo de su historia ha desempeñado el papel de soberana, guerrera, cazadora, junto a otros atributos, entre los cuales están su autonomía, sexualidad y fuerza, así como la unidad de los opuestos, lo masculino y lo femenino, la creación y la destrucción, la vida y la muerte.⁵

⁵ Shahrukh Husain, *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia, mitos y arquetipos femeninos* (trad. del inglés, Margarita Cavándoli), Singapur, Taschen, 2001, p. 6.

El mito de la diosa, en cuanto expresión divina y unidad de vida se difuminó hace más de 4000 años,⁶ y a pesar de su degradación, sus valores inherentes no desaparecieron del todo, por ejemplo, siguen vigentes algunas expresiones vitales afirmadas en las convivencias culturales de antaño. Esos residuos se manifiestan en rasgos como, la espontaneidad, la expresión de sentimientos, los instintos, la intuición, asociados en nuestra cultura a lo femenino, preponderantemente.

Desde los comienzos, los mitos se han elaborado a través de analogías con la naturaleza, así, en el Paleolítico, el Neolítico y la Edad de Bronce el símbolo de la diosa madre fue la Luna, sus fases rítmicas de luz y oscuridad se percibieron por los primitivos a modo de patrón de crecimiento y constante renovación que daba confianza a su existencia. De las fases lunares se derivaron infinidad de mitos que llevaron a entender múltiples fenómenos naturales, así dedujeron que de una semilla nace la flor, de ésta una fruta que se hunde en la oscuridad de la tierra y que regresa de la misma manera que una semilla regenerada.⁷

Asimismo, los primitivos crearon un conjunto de símbolos derivados, por ejemplo, las formas sinuosas de la Luna los llevó a compararla con la serpiente que, al igual que la Luna, moría y regresaba a la vida (la serpiente mudaba de piel y permanecía viva, por lo cual, en épocas posteriores, se convirtió en una imagen de renacimiento y transformación), de igual modo que el útero materno después de dar a luz muere y queda listo para otro nacimiento; la serpiente, el espiral y el laberinto, similares en sus formas, se enroscan y llegan al útero de la tierra que simboliza la madre. La diosa madre daba a luz todas las formas de vida; de esto dan cuenta la multitud de vestigios de figuras gestantes relacionadas con el mito de la fertilidad y la naturaleza sagrada de la vida, con sus transformaciones y con el renacimiento.⁸ De eso se desprende también que la vida y la muerte, en su concepción arquetípica, se derive de ese mito primordial y, debido a ello, hoy en día la Luna es aún la imagen primigenia del nacimiento, del crecimiento, de la muerte y de la putrefacción.

⁶ Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen* (trads. de Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz), México, Siruela/Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 13.

⁷ *Ibidem*, p. 70.

⁸ S. Husain, *op. cit.*, p. 12. Indica el descubrimiento de 1000 imágenes con forma femenina que incluyen esculturas, relieves y grabados alusivos a la diosa. Los más antiguos fueron creados entre 27 000 y 26 000 a. de C. en casi todo Europa. De acuerdo con las investigaciones consultadas por la autora, la hipótesis más acertada sobre su significado refiere a que se trata de sacerdotisas de la diosa o a la diosa misma, pues muchas de ellas son figuras míticas o simbólicas sobre los ciclos de las estaciones y la renovación de la vida.

A finales de la Edad de Bronce y en los albores de la de Hierro los mitos de la diosa se reinterpretaron o se suprimieron para dar lugar a los de los guerreros, de los cuales dan cuenta el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento* y la mitología griega. Zeus es uno de los dioses que respondió a esta necesidad; Eros simbolizó la unión del cielo y la tierra, generó el equilibrio necesario para el nacimiento de todos los seres divinos y humanos e impulsó la fecundidad.⁹ Afrodita encarna el amor, la belleza, el deseo y, por añadidura la fertilidad, ya no fue la gran diosa madre, origen de todas las cosas, sino quien por sus impulsos instintivos se tiende con Hermes sobre las arenas cretenses y juntos engendran a Hermafroditas.¹⁰ En muchos casos, los dioses fueron figuras masculinas todopoderosas que minaron la imagen de las mujeres, con lo cual el concepto lunar de muerte-renacimiento fue desapareciendo. En otros, las representaciones conjugaron tanto las imágenes de la diosa asociada a la fecundidad como el elemento masculino; el agua, la leche, el semen, el rocío, la miel constituyeron la nutrición de la luna.

Posteriormente, en el mito del *Génesis*, de cuyos fundamentos deriva el cristianismo, Eva viene a representar un derrocamiento de la gran madre y aunque varias de sus imágenes conjugan elementos que afirman la vida en los mitos anteriores, por ejemplo, el jardín, los cuatro ríos, el árbol de la vida, la serpiente, entre otros, el de Eva se fundamenta en el miedo, la culpa, el castigo y el reproche, ya que se adjudica a ella, a la mujer y a la serpiente, antes encarnación de la diosa, la responsabilidad del pecado y, a pesar de que Eva significa vida, en el mito se convierte en causa de muerte. La desmitologización de esta primera mujer, creadora de naturaleza, dio pie a que la muerte —antes vista como un todo con la vida, en tanto que los muertos regresaban al útero para renacer— se constituyó en un castigo.

Es hasta el siglo XV, después de 1500 años de la muerte de María, cuando su imagen se reviste de nuevo con las características de las diosas anteriores —la resurrección de Cristo redimió a los seres de las limitaciones de la mortalidad. De la reivindicación de María, con atributos de diosa, dan cuenta numerosas esfinges desde Asia menor hasta el Nilo y desde Grecia hasta el Valle del Indo, en las cuales aparece desnuda; así como en las decenas de iglesias y catedrales construidas en su honor en Francia. La influencia dominante de María se puede entender si se sitúa en la tradición milenaria de la diosa madre, y los historiadores la consideran el último eslabón mediante el cual se diviniza la belleza de la tierra.

En nuestra cultura occidental actual no existe ningún mito femenino de la diosa, por lo que su arquetipo a manera de entidad sagrada está ausente, aunque dicho mito sobreviva parcialmente en la figura de María. En el comienzo, la diosa madre dio a luz

⁹ Martha Robles, “Afrodita”, *Mujeres, mitos y diosas*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 60.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 61 y ss.

sola, todo comparte una identidad común. Después, se unió con el dios, quien fuera su hijo, y posteriormente su amante, para dar a luz al mundo. En la siguiente etapa, el dios —tataranieto de la diosa madre— la mató y construyó el mundo a partir de su cadáver, y a la raza humana con la sangre del hijo amante.¹¹ Finalmente, dios creó el mundo sin referencia a la diosa madre a través de la palabra.¹² En el mito hebreo de la creación, heredado por las tradiciones islámica y cristiana no existe referencia alguna a la gran diosa; su retirada y sustitución por el dios es interpretado a modo de la separación gradual de la humanidad con la naturaleza, que ha llevado a plantearnos la necesidad de comprender el mundo como un todo.¹³

Esto significa que no tener en cuenta el mito de la diosa no implica su ausencia, pues según señala Erich Neumann, el arquetipo de la gran madre opera en la estructura psicosocial, en el inconsciente de la *psique* individual y colectiva, cuya manifestación primaria es el símbolo. Neumann puntualiza que la virtualidad creadora del inconsciente, tiene como trasfondo lo que se llama conciencia matriarcal y es el fundamento de la cultura. Advierte, además, que esa conciencia no debe entenderse mediante su identificación con la mujer, existe también en el varón y hay que reconocerla a modo de niveles psíquicos, que no corresponden, necesariamente, al hombre y a la mujer en cuanto a sus rasgos sexuales. Ambos géneros son psicológicamente bisexuales, el hombre alberga dentro de sí al *ánima* (femenina) y la mujer al *ánimus* (masculino) vinculados al inconsciente.¹⁴ Con estas bases realizaremos el análisis de los poemas, XXIII y XXVIII de *Trilce*,¹⁵ en cuya escritura aparecen, de manera reiterativa, los elementos de la diosa madre, no porque

¹¹ Esto ocurría en el mito babilónico de finales de la Edad de Bronce y comienzos de la de Hierro. Véase A. Baring y J. Cashford, *op. cit.*, p. 747.

¹² EL *Atum* egipcio es un ejemplo del caso mencionado, asimismo el *Ptah* egipcio traducía los pensamientos del corazón en la Edad de Bronce, justo en el periodo en que los mitos incorporan el componente masculino que retroalimenta su imaginario. *Yahvé-Elohim*, fue un dios hebreo de la Edad de Hierro representativo de los virajes del mito; Adán es creado a partir de la tierra inanimada que adquiere vida mediante el aliento divino. *Idem*.

¹³ *Ibidem*, p. 749. Los autores señalan tres descubrimientos que conducen a esta necesidad: el primero se refiere al descubrimiento del átomo (separación de la sustancia y la materia); en el segundo están los estudios de arqueología, antropología, mitología comparada y psicología arquetípica que intentan mostrar que todos compartimos la misma condición humana, a pesar de las diferencias religiosas, y el tercero, referido a que el modelo científico no se puede considerar como entidad de conciencia independiente al margen de lo que se ve y se hace, o sea, no se puede hablar de naturaleza sin hablar de nosotros mismos.

¹⁴ Erich Neumann, “La conciencia matriarcal y la luna”, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Madrid, Anthropos, 1994, pp. 51 y ss.

¹⁵ Elegimos dos poemas en los que se observa con claridad el arquetipo de la madre con la conciencia de que hay muchos otros dignos de analizarse de acuerdo con los objetivos del presente trabajo.

aluda a la adoración de una imagen personalizada, pues ninguna visión se presenta a través de los términos literales de su primera manifestación.

EL SÍMBOLO DE LA GRAN MADRE

En varios poemas de César Vallejo se halla presente el símbolo de la gran madre como unidad de vida, protectora y nutricia, que en su escritura se traslada a escenas cotidianas. El poema XXIII es la recreación de un ritual alimenticio en el que la madre alimenta a sus hijos a la manera de una evocación eucarística; el pan simboliza el alimento tanto en el plano material como espiritual y, de igual modo que en el mito primigenio, la madre representa la armonía de los elementos vitales, la alimentación, el afecto, la protección. La madre es la dadora de vida y, en su ausencia, el hablante poético vive la orfandad y el sufrimiento.¹⁶

POEMA XXIII

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras en relojes en flexión de las 24
en punto parados.

¹⁶ En el análisis que realizaremos, primero expondremos el significado de los versos y estrofas de acuerdo con su secuencia dentro del poema y con su contexto, con ayuda de algunos elementos de estilo. Después, enfatizaremos sobre los aspectos más sobresalientes del estilo, en relación con lo ya expuesto.

Madre, y ahora! Ahora, en cual alvéolo
 quedaría, en qué retoño capilar,
 cierta migaja que hoy se me ata al cuello
 y no quiere pasar. Hoy que hasta
 tus puros huesos estarán harina
 que no habrá en qué amasar
 ¡tierna dulcera de amor,
 hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
 cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
 que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
 en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oírás en tu silenciar,
 cómo nos van cobrando todos
 el alquiler del mundo donde nos dejas
 y el valor de aquel pan inacabable.
 Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
 pequeños entonces, como tú verías,
 no se lo podíamos haber arrebatado
 a nadie; cuando tú nos lo diste,
 ¿di, mamá?

Los dos versos iniciales de la primera estrofa incluyen una combinación de palabras cuyo significado apunta hacia distintas direcciones; todas ellas relacionadas con el arquetipo de la madre en el sentido expuesto en el apartado anterior. La “tahona estuosa” es un símbolo de la madre universal, los arcaísmos que lo componen connotan un horno caliente, ardiente, semejante al útero materno que produce el pan para los hijos aún pequeños. Además, esos versos proyectan la imagen de la madre nutricia y fértil, tal y como se percibe mediante el calificativo, “innumerable”; palabra clave para referir a su amplia capacidad de prodigar vida, alimento y afecto. Los términos, “yema infantil” introducen la relación con la infancia, con los hijos y la sensibilidad de éstos, como ocurre con la parte más sensible de los dedos de las manos; también alude a la yema de los huevos, con la cual se elabora el pan que simboliza el alimento.

La siguiente estrofa, ahora de cinco versos, nos proporciona, de manera clara, los datos biográficos de Vallejo para comunicarnos que el poema se inspiró en su propia madre. “Gorgas” es una metáfora de los cuatro hermanos, a la vez, proyecta la idea de la comida que la madre raciona para darla a sus hijos, es también una analogía de las migajas de alimento que se da a las aves y de la forma en que los polluelos, estirando sus picos, circundan a quien les da de comer. Otro de los significados de “gorga” es remolino, cuyo sentido

arquetípico se asocia al seno materno, en tanto que todas las formas espirales desembocan en la tierra. Esta segunda estrofa es una evocación del mito, los hijos ocupan el lugar de los mendigos, como en el mito de antaño los vástagos de la diosa se lamentaban, imploraban y rendían tributo a su protectora. Los dos últimos versos de esta estrofa ubican, más o menos, la edad del hablante lírico por la referencia metafórica a la dificultad de construir las palabras al momento en que se produce el aprendizaje de la escritura, “y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario”.

La tercera estrofa es una clara evocación eucarística y una combinación del mito primigenio con el de la religión cristiana en un espacio y tiempo concretos, “En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo”. En ese ámbito se recrea el sacramento eucarístico, sólo que quien provee el alimento, no es el dios padre o el sacerdote, sino la madre, “de dual estiba”, o la que lleva la carga y su sacrificio a costas. Las hostias son “ricas” y “de tiempo”, lo cual conduce a la percepción tanto de la dimensión alimenticia concreta y placentera, la de alimentarse para el crecimiento y vida futura, necesaria en todos los seres humanos, a la vez la del ingrediente espiritual, puesto que en el rito cristiano, la hostia es el cuerpo de Cristo que se ingiere para purificar al cuerpo de los pecados después de la confesión. El alimento dado por la madre adquiere en los versos una importante dimensión, en la medida que servirá para el futuro y rebasa el tiempo marcado por los relojes que, incluso, ya no existen como tales, sino como “cáscaras”, “para / que ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes en flexión de las 24 / en punto parados”. Estos versos de compleja sintaxis, están asociados a la significación central y connotan un más allá del tiempo recreado en el poema y una suspensión del mismo en el momento que la madre muera. La madre da de comer tiempo, idea arquetípica que subyace a la diosa madre, en tanto fuente perpetua del mismo, como ser inmortal.

La cuarta estrofa nos traslada a la presencia-ausencia de una madre terrenal, la evocada por el hablante lírico y cuya muerte inspiró la fuerza emotiva del poema. El hablante plasma sus inquietudes del misterio de la muerte y dice, “Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar,” para indicar que la madre se ha reducido casi a la nada, ya que desconoce en cuál de las diminutas celdillas que existen en el universo o en cuál de los miles de pequeños orificios de los que surge un cabello se halla y expresa el dolor por su ausencia al aludir a una migaja del mismo pan que antes le proporcionó, “cierta migaja que hoy se me ata al cuello / y no quiere pasar”, así como el nudo en la garganta que inhibe la respiración a causa del dolor por la ausencia de la persona amada.

En los siguientes versos, Vallejo alude al polvo en el que se convierten los cadáveres y a la frase enunciada por Dios en el *Génesis*, “polvo eres y en polvo te convertirás”, pero establece, una vez más, la relación con el pan, con el alimento y con el papel nutricional de la madre; entonces expresa: “Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no

habrá en qué amasar”, pues la idea de prodigar penetra hasta los huesos, hasta lo más profundo del ser de la madre, ya que en ellos se amasaba la harina del pan, que adquiere una privilegiada dimensión simbólica. El siguiente verso de esta larga estrofa califica en tono admirativo las características centrales de la madre, “¡tierna dulcera de amor,” en el que Vallejo conjuga dos sentidos, el dulce de los bizcochos y la dulzura y ternura de la madre amorosa. En los versos contiguos la muerte se entrelaza con la vida:

hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.

La sombra y el molar de la madre que ha fallecido albergan vida, ya que la encía late y el hoyuelo del molar produce la leche que da la madre; imágenes que remiten a la germinación comúnmente asociada a la muerte. “Lábrase” y “pulula” o anda por ahí, también indican vida en tanto referencias a construir, forjar y en cuanto a movimiento. Esto, según los versos, es visto por la madre desde el más allá, a quien apela el hablante poético, “¡tú lo viste tanto!” implícitamente referido al momento en que la madre dio a luz a cada uno de sus hijos, así lo constata el verso, “en la cerradas manos recién nacidas”. Aunque la sintaxis es difícil, los versos proyectan la eterna capacidad de la madre de dar vida y del mismo modo que en los mitos, la muerte trae en consecuencia la esperanza, el renacimiento que se produce de manera inadvertida en cuanto parte del ciclo natural de la existencia.

En la última estrofa se aprecia una alusión arquetípica a la gran madre, “Tal la tierra oírás en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejás”. La tierra, símbolo de la madre, de la diosa que escucha, que prodiga, es testigo de lo que ocurre en el mundo, de que el bienestar, la felicidad, el alimento, el pan, el amor disfrutados por el hablante lírico tienen precio y al igual que gran parte de los poemas de Vallejo, el costo es el sufrimiento causado por la orfandad, por el abandono de la felicidad indiscutiblemente ligada al hogar y a la madre. Para el pensamiento vallejiano, la madre responde a las cualidades del arquetipo primigenio en tanto núcleo reunificador de la realidad, ella prodiga todos los elementos vitales, el alimento que favorece el crecimiento, la protección, la seguridad, el afecto y además, la esperanza de vida con su muerte. Para el poeta el precio de la felicidad del “pan” recibido es injustificado pues dice:

el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros

pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,

Es decir, al mundo se viene a sufrir, nacer implica dolor y nadie pide vivir y mucho menos arrebatada la vida. El sufrimiento producto de la orfandad por la ausencia de la madre, la cual otorgada por la naturaleza y centro de vitalidad y fuerza deja un vacío, que el hablante lírico experimenta a manera de pago por la felicidad vivida. El poeta, en el último verso, interpela de modo cariñoso a la madre que le dará la razón en sus apreciaciones, “¿di, mamá?”, con lo cual constata que aún muerta vive en sus pensamientos. En este poema se venera a la madre, y al igual que todo lo que asimila la naturaleza y el espíritu, constituye la armonía, la razón y la redención del mundo.

Según Juan Espejo Asturrizaga este poema se escribió en 1919,¹⁷ el rasgo más sobresaliente de su estilo es la unidad interior producida por dos momentos, el primero de ellos se visualiza en las tres primeras estrofas, mediante la recreación de los recuerdos felices de infancia con la presencia de la madre y el ritual alimenticio, y el segundo en las dos últimas estrofas, en las que el hablante expresa el dolor por la ausencia de la madre muerta y su rebeldía por esa injusticia de la vida, de la cual el poeta se excusa. Para cerrar, el hablante manifiesta los vínculos con la madre que sigue presente en sus pensamientos y a quien habla para hacerla partícipe de su desdicha, pues ella, desde el más allá, es testigo de las injusticias que la vida se cobra por los momentos felices. Una vez más, como elemento constante en su escritura, Vallejo recrea la culpa, en este caso, por la felicidad.

En el aspecto fonético el poema emplea sonidos similares a la palabra madre que repite en tres ocasiones y en una más escribe, mamá. Con fines sonoros se recurre al uso reiterativo de las emes en varias palabras o sea, se emplea la figura llamada paronomasia, estos son los casos de, “innumerable”, “asombrosamente”, “mendigos”, “hermanas”, “muerto”, “mañana”, “migaja”, “amasar”, “amor”, “sombra”, “molar”, “mundo” y otras más; todas ellas favorables a la tonalidad intencional de enfatizar en el sentido de madre y proporcionar un ritmo interior armónico. El tono es grave y la mayoría de los vocablos se acentúan de ese modo, lo cual da seriedad a la temática abordada, cuyo núcleo central es la madre que en el poema alcanza dimensiones de grandeza mítica.

El uso del lenguaje reproduce muchos símbolos del mito primigenio, por ejemplo, la “tahona estuosa” que significa un horno caliente y que por tratarse de una cavidad se convierte, dentro del contexto, en símbolo del útero materno; “innumerable” que alude

¹⁷ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 130.

a la fertilidad, a los múltiples atributos de la madre, “gorgas” es también un símbolo materno, pues una de sus acepciones es laberinto y en la mitología todas las formas espirales remiten a la madre porque desembocan en la tierra. Ésta es un símbolo universal de la gran madre en el sentido de prodigalidad, de fertilidad de todos los vegetales y de toda la vida que emerge de ella; el “pan” adquiere un valor simbólico en tanto alimento material y espiritual y éste se relaciona con los bizcochos, la hostia, la harina y la comida; los mendigos en lugar de hijos son la contraparte del que da y se emplea para acentuar la generosidad de la madre que da sin solicitar nada a cambio.

Hay otros símbolos, por ejemplo, la sombra, el gran molar, los cabellos, los huesos, generalmente asociados a la muerte que en el poema subrayan el deceso de la madre, ya que Vallejo visualiza la muerte como parte de la vida y, en este caso, la madre es la generadora de vida, incluso en la muerte. Por esto encontramos símbolos de vida, este es el caso de “retoño”, aun cuando el término “capilar” remita a muerte, del mismo modo que “cerradas manos recién nacidas” incluye ambos elementos; lo cerrado, oscuro denota muerte, “recién nacidas” nacimiento; así, “el gran molar” proporciona una idea de muerte y la “encía” que late connota vida. Los términos “lábrase” y “pulula” se asocian con vida, la primera por su significación de construir y la segunda, por sus implicaciones de movimiento. Así, constatamos, una vez más, el carácter simbólico del lenguaje y su relación con los arquetipos.

Un rasgo de estilo en Vallejo es la recurrencia a construcciones complejas y a una sintaxis que induce a la interpretación contextual o a la percepción del sentido y no a la significación precisa, aunque también hay rasgos objetivos, en este caso, por ejemplo, lo más concreto son los referentes autobiográficos, las dos hermanas, Miguel que ha muerto, la madre que también feneció, entre algunas más; las otras son metáforas, pero como las nombra Paul Ricœur, de raíz, puesto que no son convencionales, sino creadas de modo original y entendibles en su contexto. Este es el caso de “y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario” para aludir a su edad y a la dificultad en el aprendizaje de la escritura; trenza podría ser la palabra construida aún con torpeza, ya que la palabra, “arrastrando” denota dificultad. Los versos, “para / que ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes en flexión de las 24 / en punto parados” deducimos que refiere a la previsión de la madre de prodigar un alimento duradero cuando falte. La complejidad de las frases permite el juego de las significaciones, por ejemplo, en los versos, “Hoy que hasta tus puros huesos estarán harina / que no habrá en que amasar” en los que el hablante refiere a que los huesos estarán hechos polvo como los de los muertos, pero también a que en ellos se amasaba la harina.

Este poema ha sido interpretado por la crítica en un sentido similar al nuestro, André Coyné atribuye al poema un tono religioso correspondiente a una especie de ritual alimenticio que se precisa en “aquellas ricas hostias de tiempo” y que se prolonga en las

demás estrofas; a esto agrega que, “pura yema infantil” remite al “Jesús aún mejor de otra gran Yema” aludido en *Los heraldos negros*.¹⁸ Para Mariano Ibérico el poema presenta reservas de felicidad que ofreció la madre y que cobra cruelmente la vida, asimismo, alude al sentido eucarístico simbolizado en las hostias de tiempo.¹⁹ Para Julio Ortega, el hogar aparece en el poema como la unidad protectora en el que la madre es la figura esencial,²⁰ y para Américo Ferrari, la mesa sigue siendo el centro del universo humano, espiritual y cargado de significación amorosa, cuando no religiosa; agrega que al igual que en *Poemas humanos* el pan es un símbolo privilegiado, patente en *Los heraldos negros* y acentuado en *Trilce* que trasciende a la noción religiosa de hostia. El crítico agrega que la madre, el huérfano y el pan se asocian con la “deuda” y para él, el poema rebasa el plano de lo afectivo simbólico para convertirse en una queja de amargura que concierne a la relación del hombre con el mundo.²¹

Neale-Silva observa aproximaciones nocionales, plurisemia, discontinuidad gramatical, fusiones temporales e intensidad afectiva y, de manera similar a nuestra lectura, en la primera parte advierte ensoñación y paz y en el resto conciencia de pérdida.²² Irene Vegas analiza de manera detallada el poema en términos de sus desviaciones gramaticales siguiendo a Jean Cohen y dice, “De la visión evocadora de la madre cociendo bizcochos [...] surge la metáfora que la transfigura en ‘tahona’ [...] amplificando su función.” La asociación se acentúa con el adjetivo “estuosa”, y la ausencia de puntuación carga al segundo verso de un nuevo sentido, al abrir una nueva frase nominal en cuanto al predicado de madres, que provoca una ambigüedad por la asociación de “bizcochos” con “pura yema”, el más rico manjar de la niñez, que al relacionarse con la madre le confiere una nueva transfiguración simbólica, de modo que se convierte en la más excelsa nutriz.²³ Observemos que la mayoría de los críticos coinciden, junto con nosotros, en un punto central: que el poema constituye una veneración a la madre, aun cuando cada uno enfatice en aspectos de distinta índole.

POEMA XXVIII

En este poema aparece como trasfondo, una vez más, la imagen de grandeza que los mitos otorgaron a la diosa madre, como nutricia, protectora, dadora de afecto, es decir, como

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibidem*, p. 131.

²² *Idem*.

²³ *Ibidem*, pp. 132-34.

centro armónico de todos los elementos vitales. El dolor producido por la muerte de la madre del poeta es quizá el aspecto biográfico que ahonda su veneración y por lo que en *Trilce* se transforma en una idealización o, más bien, en la revalorización de actitudes que en la convivencia diaria pudieran constituir simples elementos con los cuales los seres humanos se enfrentan al mundo; sin embargo, la muerte del ser más amado, impacta de manera profunda a cualquier persona y más aún a las que, como el poeta, fueron dotados de una gran sensibilidad. A pesar de esto, Vallejo fue capaz de sublimar su dolor a través de la poesía y junto a él, logró articular la forma para darnos un poema que transmite la emoción de la pérdida de manera honda. El poema refleja que el hablante extraña su hogar, cuyo núcleo es la madre, quien lo procuraba y daba amor a través de atenciones nutricias. Veamos el poema:

XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrás quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroreros,
porque están en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que nos brinda la
MADRE,

hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Desde la primera estrofa los versos connotan soledad, aquella que produce la ausencia de lo amado aun con la compañía física de otras personas. La comida existe como materia para saciar el hambre biológica, pero el elemento afectivo proveniente del hogar materno está ausente:

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte por su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

La soledad durante el almuerzo está directamente relacionada con la ausencia de la madre, quien en forma acostumbrada le rogaba e indicaba al hablante que se sirviera. Tampoco hay agua, pues la madre ha muerto y, además de que el líquido forma parte de los alimentos, está relacionado simbólicamente con la vida que prodigaba la madre. Según se puede observar, el padre, conforme al orden de los versos y los significados que proyectan, se ubica en segundo lugar en relación con la madre, aunque también forma parte del añorado hogar. El almuerzo connota sacralidad, ya que “el facundo ofertorio / de los choclos” es equiparado con la escena sagrada de la misa cristiana; en el “ofertorio” el sacerdote ofrece a Dios la hostia y el vino del cáliz en medio de oraciones, el cura ingiere el vino y después, reparte las hostias a los fieles que se han confesado como símbolo de purificación del alma por sus pecados. La analogía de los versos con el ofertorio connota el esmero en la invitación verbal (facundo) o bien, la elocuencia de la madre para procurar que la familia coma con agrado. “Choclos” significa mazorca o elote tierno, alimento, aunque Monique Lemaître nos aporta el dato de que el término significa hostias en el Perú.²⁴ El padre, durante el almuerzo, pregunta por la tardanza de la madre, “por los broches mayores del sonido” o bien, por la presencia de mayor importancia, la que más

²⁴ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, México, Plaza y Valdés, 2001, p. 111.

ruido hace en la escena hogareña. El padre está ausente, lejos del almuerzo narrado por la voz poética, pero la madre está doblemente ausente, puesto que en la escena añorada el padre pregunta, “por su tardanza de imagen” o bien reclama su ausencia momentánea.

La segunda estrofa describe la sensación de ansiedad que vive el hablante ante la comida, cuyo estado de ánimo, directamente relacionado con el hogar desintegrado—debido a que la madre ha muerto—; le impide pasar bocado y en un tono que solicita comprensión, expresa “Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir”; los platos le parecen “distantes” y lo que contienen es algo indefinido, “esas cosas”. Después indica el motivo por el que no siente deseos de comer, “cuando habrás quebrado el propio hogar” y cuando no puede ni siquiera pronunciar la palabra madre y no sólo eso, sino que no puede decir nada, “cuando no asoma ni madre a los labios”, condiciones que le impiden probar al menos un poco de alimento, “Cómo iba yo a almorzar nonada”.

En la tercera estrofa la voz lírica narra y describe el ambiente del lugar del almuerzo que le ha traído a la mente el hogar evocado y nombra a su acompañante, el padre de su amigo “recién llegado del mundo”, o llegado del trabajo o de fuera, donde ocurre lo que concierne a la vida mundana, mientras las tías, circunscritas al hogar y de edad avanzada, “canas tías”, “hablan / en tordillo retinte de porcelana, / bisbiseando por todos sus viudos alvéolos”; estos versos confusos por su sintaxis podrían significar una comparación pintoresca de las tías con los tordos, pues éstos son unos pájaros de cuerpo grueso, pico delgado y negro, lomo gris y vientre blanco amarillento, que por sus colores podrían semejar el retinte de la porcelana; a la vez “retinte” proyecta la idea de sonido, el de la porcelana que se combina con la conversación entre dientes (bisbiseando) y cuyo sonido, por falta de ellos y por sus cavidades vacías (viudos alvéolos), produce una especie de cuchicheo.

El verso siguiente dice, “y con cubiertos francos de alegres tiroreros” o bien que los cubiertos están relucientes, limpios y reproducen un sonido musical; “tiroreros” es la onomatopeya de ese sonido. El ambiente pintoresco que describe la voz lírica contrasta con su vivencia interior y añade, “porque están en su casa. Así qué gracia!”, esto es, la alegría observada por el hablante es atribuida a que, a diferencia de él, los demás están en su hogar, y a él, por el contrario, le “han dolido los cuchillos [...] en todo el paladar”; este dolor que vive el hablante lírico es equiparado al que producen las heridas de esos instrumentos cortantes y en el paladar porque forman parte de los utensilios usados para comer que tienen contacto con la boca, con el gusto por la comida vinculada a la falta de amor materno y al hogar.

La cuarta estrofa insiste en las ideas que se han expuesto en las estrofas anteriores e indica que el “yantar” significa amor en todos los casos, pero que no es el que el hablante requiere, no es el de su hogar, sino el ajeno que, “torna tierra el bocado que nos brinda la/MADRE”, pues ese bocado se convierte en “tierra”, como arquetipo de la madre que ha muerto y ha sido absorbida por la misma pero que sin la presencia de la “MADRE” en

vida se convierte en ella, la que le trae recuerdos felices, la asociada con sus atenciones y afecto, sólo que esa ya no existe y “hace golpe la dura deglución; el dulce, hiel; aceite funéreo, el café”, es decir, el hablante no puede masticar y traga; “el dulce” se convierte en amargura, “hiel”, y el café en “aceite funéreo” o muerte. El uso de las mayúsculas para designar a la madre acentúa la grandeza con la que el poeta busca representarla y venerarla elevándola a mito, como lo hicieron antaño las culturas primitivas con su diosa. En la quinta y última estrofa reitera lo que tanto le obsesiona a la voz poética, el hogar desintegrado por la ausencia materna, imposible de revivir que trae en consecuencia la soledad, la orfandad o la miseria de amor como lo expresa en los últimos versos del poema, “Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria de amor”.

Este poema se escribió en el verano de 1920. Espejo narra que, por esas fechas, su padre recién llegaba de Trujillo, y que Vallejo almorzaba diariamente en casa de sus tías; en una ocasión el padre de Espejo pidió el almuerzo temprano porque tenía que salir de la casa, César llegó tarde y comió solo. De este acontecimiento, según el crítico, se derivó el poema.²⁵ Su estilo gira en torno del centro temático de falta de amor materno y familiar, asociado a la comida; sus versos y estrofas insisten de manera obsesiva en los sentimientos de dolor y pérdida por la imposibilidad de sustituir el hogar propio por el ajeno. Tal obstinación se presenta, en la primera estrofa, mediante la sensación de soledad por la falta de atención materna y la ausencia familiar del hablante; en la segunda, se proporciona la causa de esa sensación, cuyo tono denota la solicitud de comprensión reiterando en la imposibilidad de que la voz lírica pruebe alimento, al evocar la desintegración familiar por la ausencia de la madre. En la tercera se introducen elementos de alegría al recrear el hogar ajeno, situación que rompe con el tono de queja de la estrofa anterior, pero eso es el pretexto para insistir, una vez más, en el dolor desgarrado del poeta, pues mientras sus anfitriones están en su casa, el hablante no está en la suya. La cuarta estrofa incide, de nuevo, en la misma idea, pero el sentido alcanza dimensiones profundas que se extienden a cualquier persona que se halle en esa situación y el deceso de la “MADRE” se extrapola a una sensación de muerte en todo lo que rodea al hablante poético.

La fonética del poema se halla en estrecha relación con la insistencia temática antes referida y se genera por la enumeración larga de términos que repiten aspectos negativos para reforzar la sensación de soledad, “y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, ni padre...”, todos ellos elementos que denotan carencias y que en el contexto tienen que ver con la ausencia de amor. Del mismo modo, se reitera en la queja, “cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir”, “cómo iba yo a almorzar ahora” y en la justificación de la misma, “cuando habrásse quebrado el propio hogar, / cuando no asoma

²⁵ J. Ortega, *op. cit.*, p. 151.

ni madre” que en la estrofa final se torna en motivo de la falta de afecto, “Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,…” se produce “la miseria de amor” y una sensación de muerte expresada en la frase, “la cocina a oscuras”. Asimismo, “el yantar” ajeno, “torna tierra el bocado”, “hace golpe la dura deglución”, “el dulce, hiel”, “aceite funéreo, el café”, encaminadas a lograr la profundización del sentido y no la expansión hacia otras significaciones. Estas características contribuyen a una fonética rítmica en la lectura, directamente relacionada con la semántica.

La crítica, coincide, en general, con la interpretación de este poema, Neale-Silva advierte que el poema es de doble orientación: suma sencillez y complejidad; su característica formal más importante es su lenguaje prosaico y familiar en el cual se oculta una intención puramente referencial. Así parecen indicarlo los diferentes tipos de coloquialismos plasmados en exhortaciones indirectas, exclamaciones interrogativas y admirativas, frases explicativas, calificaciones genéricas. El crítico entiende que la imagen de las tías funde el color oscuro de utensilios muy usados (tordillo) con el ruido (retinte = retintín) de las cacerolas, del tipo que se usaría en días de informalidad casera.²⁶ Juan Larrea consigna tordillo como animal de pelo negro y blanco aplicable metafóricamente a las personas. La imagen está hecha de una típica transposición sincrética: “con sus canas tías que hablan / en tordillo retinte de porcelana”, que sugiere que las tías trasiegan utensilios de porcelana blanca y negra y que ellas son unos pajarillos algo pintorescos.²⁷ Monique Lemaître realiza algunos señalamientos distintos a los nuestros, por ejemplo, dice que el “ofertorio” es “facundo”, elocuente porque los comensales hacen ruido al comer los “choclos”, mientras que el padre para resaltar su presencia, cuestiona los silencios referidos en, “broches mayores del sonido” o sea, las pausas en la deglución de los “choclos”. Respecto a que las tías hablan “en tordillo retinte de porcelana” piensa que “tordillo” se asocia con los caballos, cuyos colores en el pelo son una mezcla entre negro y blanco y que al faltarles los dientes a las tías, los alvéolos negros contrastan con la porcelana blanca de los dientes que aún tienen.²⁸

Roberto Paoli afirma que este poema forma parte de uno de los ejes de *Trilce*, el recuerdo de la familia andina y en su centro la madre (o la mujer amada, en la cual Vallejo proyecta o identifica los atributos maternos) como el numen de protección y de orden. De acuerdo con el crítico, este es uno de los poemas confesionales del libro y señala la capacidad del habla poética de explorar una perspectiva contrastante y paralelística de situaciones cotidianas puestas en crisis. Los primeros contrastes se plantean entre soledad y núcleo familiar, evidencia que se enumera acumulativamente por negaciones y que

²⁶ *Ibidem*, p. 152.

²⁷ *Idem*.

²⁸ M. Lemaître, *op. cit.*, p. 111.

suscita el cotejo de abundancia celebratoria de la mesa paterna y la cocina materna más próximas a la naturaleza, con el presente de urbanidad anacrónica y ligeramente cómica de las tías bisbiseantes. “Almorzar nonada” es una imagen que concentra la suma de negaciones (no más nada).

La estrofa del yantar, prosigue Paoli, contrasta el bocado de la madre con el presente, que supone una verdadera deglución de angustia; la audacia figurativa de ligar la tumba y la cocina materna son expresiones explícitas de orfandad, pero la verbalización directa de la ansiedad hace pensar que el lenguaje se mueve más allá de la experiencia de desamparo. El poema sugiere que si el lenguaje poético es capaz de decir explícitamente la experiencia de intranquilidad es porque ésta ha sido excedida como tal y el habla sería la transición de la catarsis a la narración, de la confesión al drama de lo cotidiano, porque el habla poética es la materia de una exploración hecha de varias voces, por lo cual se puede decir que el testimonio de Espejo revela que el poema no es derivado sólo de la experiencia de almorzar, sino que hace esa experiencia, la constituye y así la excede como tal, designada y explicitada. El habla poética, distanciada de los hechos, dramatiza y narra, compara y enfatiza y se mueve más allá de la experiencia.²⁹ Observemos que el crítico explica la forma en que la articulación del lenguaje proyecta las sensaciones para incidir en la magnitud del sentido de orfandad ya mencionada.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El análisis realizado constata la importante presencia de la figura de la madre en la poesía de César Vallejo, particularmente en *Trilce*. Observamos también, que el tema se enlaza con otros de similar importancia para el poeta, por ejemplo, con la muerte, siempre vista como parte de la vida y derivada de la idea primigenia de la madre. La escritura poética de Vallejo responde a los esquemas arquetípicos, cuyos elementos se hallan en los mitos universales de la diosa madre y el cristianismo, que afloran en el lenguaje poético a través de símbolos verbales, que el poeta combina con aspectos de la vida cotidiana y con infinitud de recursos formales para rendir homenaje a la madre, quien alcanza dimensiones de grandeza mítica.

Los poemas estudiados exhiben rasgos estilísticos extensivos a toda la obra, por ejemplo, aquellos relacionados con el fenómeno vanguardista internacional y nacional en el Perú. *Trilce* voluntaria o involuntariamente posee características estéticas provenientes de los cambios europeos y latinoamericanos gestantes en esa época, y notorios en todos los poemas, pero sobresalientes en unos, más que en otros; entre ellos, la sintaxis caótica, la

²⁹ J. Ortega, *op. cit.*, p. 152.

construcción de frases poco legibles, el uso de signos de admiración, mayúsculas, entre muchos más, empleados en desacuerdo con las convenciones, y aunque las corrientes de vanguardia exaltaron el empleo de artificios formales que en varios casos cayeron en lo superficial, *Trilce*, según se ha visto, es capaz de generar hondas emociones y significaciones profundas.

Las particularidades biográficas, según se ve, desempeñan un papel decisivo en las referencias de sentido de estas composiciones, pues constituyen la fuente de inspiración en la construcción artística. Es notable que en los temas muerte/vida y en los relacionados con la madre tuvo gran incidencia el deceso de la madre del poeta, quien sublimó su experiencia personal y favoreció la reflexión hasta adquirir dimensiones existenciales que dieron lugar a la creación de verdaderas obras artísticas. Al lado de este acontecimiento biográfico se dejan ver algunos otros datos relacionados con la familia inmediata, por ejemplo, la mención del padre, su ambiente hogareño, los amigos que constituyeron referentes en la construcción de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Baring, Anne y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen* (trads. de Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urzáiz), México, Siruela/Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.
- Cassirer, Ernest, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Husain, Shahrukh, *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia, mitos y arquetipos femeninos* (trad. del inglés, Margarita Cavándoli), Singapur, Taschen, 2001.
- Lemaître, Monique J., *Viaje a Trilce*, México, Plaza y Valdés, 2001.
- Meo Zilio, Giovanni, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Lima, Horizonte/Universidad Ricardo Palma, 2002.
- Neumann, Erich, "La conciencia matriarcal y la luna", *Arquetipos y símbolos colectivos*, Madrid, Anthropos, 1994.
- Ortega, Julio, *César Vallejo, Trilce*, Madrid, Cátedra, 5a ed., 2003.
- Robles, Martha, *Mujeres, mitos y diosas*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.