

**¿QUIÉN TROPIEZA POR AFUERA? POÉTICAS DEL OBSTÁCULO Y  
ERRANCIA DEL SENTIDO EN CÉSAR VALLEJO Y BERTA GARCÍA  
FAET**

**WHO STUMBLES ON THE OUTSIDE? POETICS OF THE OBSTACLE  
AND WANDERING OF MEANING IN CÉSAR VALLEJO Y BERTA  
GARCÍA FAET**

ERIKA MARTÍNEZ  
Universidad de Granada

RESUMEN:

*Los salmos fosforitos* (2017), de Berta García Faet, entablan una charla poética con Vallejo. Más allá de las citas, glosas y variaciones que contienen, *Los salmos* pueden ser leídos junto a *Trilce* porque comparten lo que podríamos llamar un ludismo existencial, su manejo de la inadecuación y la irreverencia, cierto espíritu tragicómico y una estructura polifónica. Porque proponen un trabajo libérrimo con el lenguaje y convierten a la trituradora del experimentalismo en una vorágine inaugural. Pero también y sobre todo porque, con todas sus diferencias históricas, comparten una vacilación enunciativa y el milagro de un tono: la simultaneidad de la exaltación y su cuestionamiento humorístico.

PALABRAS CLAVE:

César Vallejo, Berta García Faet, humor, subjetividad, vanguardia.

ABSTRACT:

*Los salmos fosforitos* (2017), by Berta García Faet, engage in a poetic conversation with Vallejo. Beyond the quotations, glosses, and variations they contain, *Los salmos* can be read alongside *Trilce* because they share what we could call an *existential luddism*, their handling of inadequacy and irreverence, a certain tragicomic spirit, and a polyphonic structure. Because they propose a very free work with language and turn the crusher of experimentalism into an inaugural maelstrom. But also, and above all because, with all their historical differences, they share an enunciative hesitation and the miracle of a tone: the simultaneity of exaltation and its humorous questioning.

KEY WORDS:

César Vallejo, Berta García Faet, humor, subjectivity, vanguard.

## 1. Vallejo: contra la fenomenología, por un *más-que-romanticismo*

Cuando llega la madurez, la razón cede terreno a la fantasía. Así lo creía César Vallejo, contra la opinión de casi cualquiera, y así lo afirmó en su tesis de grado *El Romanticismo en la literatura castellana* (1915), donde escribió: “Al sentido de reflexión sucede el instinto por los delirios” (1954: 15). Esa capacidad de disenso terminó atravesando hasta la forma en que el poeta peruano corregía, sustituyendo sistemáticamente en sus manuscritos adjetivos predecibles por sus antónimos. Las tachaduras de esos manuscritos son ya parte del libro *Los salmos fosforitos* (2017), de la poeta española Berta García Faet, que la propia autora recomienda leer al lado de *Trilce* (1922) y cuyas concomitancias trataremos de rastrear en las páginas que siguen.

En su tesis, Vallejo escamotea de Taine tres claves del Romanticismo (raza, medio y momento), a las que considera responsables de un nuevo estado del alma. El temperamento español estaría caracterizado, según él, por un romanticismo proclive al ensalzamiento de la dignidad, el amor o la religión, a los arranques de valor y de arrogancia, a un predominio de lo robusto, lo fuerte y lo grandioso. ¿No son todas ellas cualidades caricaturizadas en su obra? Entre todos los sentidos que *Trilce* no deja de causar, puede que se encuentre una sátira de esa tendencia a la exaltación, la grandilocuencia y la altanería que atribuye al viejo Imperio.

Vallejo debe mucho, en efecto, a su admiración por lo que él mismo denomina la revolución romántica, pero también a su formación modernista. De esta última procede una moral estética de raigambre neokantiana, a la que habría que añadir la presencia del voluntarismo luterano. Partiendo de dicha categoría, su obra participó inicialmente en la constitución de ese ámbito unitario que el idealismo alemán llamó *vida*.<sup>1</sup> Sin embargo, en los *Poemas humanos* leemos: “Hoy me gusta la vida mucho menos, / pero siempre me gusta vivir: ya lo decía” (1979: 139). ¿Cómo llegó Vallejo hasta ahí?

*Trilce* ha sido leído con frecuencia como un poemario atravesado por la crisis trascendente que, en plena Modernidad, habría dejado huérfanos al sujeto y al discurso poético por la vía del absurdo. En otro plano, se han propuesto algunas lecturas del poemario como representativo de la vanguardia fenomenológica. ¿Proponen sus versos una idea de la poesía como esencia pura, siguiendo los presupuestos de Husserl, Heidegger o Merleau Ponty? Atendiendo a ese horizonte crítico, yo diría más bien que Vallejo transita directamente desde el neokantismo romántico de *Los heraldos negros* hacia las variantes rehumanizadoras de la vanguardia, presentes no solo

---

<sup>1</sup> Así, Jean Franco (1988) señaló que en *Los heraldos negros* todavía opera un idealismo fundamentado en “oposiciones tales como alma/cuerpo, razón/sentimiento, interior/exterior” (575).

en los *Poemas humanos*, sino también en *Trilce*, sin detenerse en la vanguardia pura y su giro epistemológico. La vida sería ese ámbito supuestamente unitario que la rehumanización vallejana vendría a disgregar con su apuesta por el vivir. De hecho, refutando las lecturas fenomenológicas de *Trilce*, se podría decir que no hay nada autónomo ni autosuficiente en sus versos. En ellos, el “alma bella” o el espíritu no se manifiestan desconectados de la cotidianeidad. Ni la realidad está entre paréntesis. Más bien al contrario: la subjetividad de *Trilce* aparece atravesada constitutivamente por todos sus condicionantes históricos y de clase, por la enfermedad, la penuria, su existencia fisiológica, la meteorología o el dinero. La *epoché* o reducción fenomenológica de Husserl despojaba al objeto de su conocimiento, de sus coordenadas espaciotemporales, para que se revelara lo que había en él de invariable, su esencia. Vallejo, sin embargo, convierte en omnipresentes los datos accidentales del objeto (el peso de las cosas, por ejemplo, o su valor en calorías). Menciona de forma empecinada las estaciones, los días de la semana y las horas del día, aunque la intervención lírica en esos datos –habitualmente consignados con una función pragmática– logre cargarlos de emoción, tragedia, burla o sinsentido.

No hay una esencia pura que emerja detrás de la realidad. Hay, si se quiere, una constatación de cómo el yo trascendente del Romanticismo y sus aspiraciones sublimes han sido quebrados por la mencionada orfandad de absoluto, dejando al sujeto expuesto a su vulnerabilidad, quebrado y constituido en adelante por dicha quiebra. Y hay también una exacerbación paródica, en parte doliente y en parte autocompasiva, del perdido afán de trascendencia y su tragedia existencial. Creo que desde ese ademán paródico pueden leerse afirmaciones como el “déjenlo solo no más”, del poema XXXVIII de *Trilce*, que se mofa del aislamiento orgulloso del sujeto romántico<sup>2</sup> y, al mismo tiempo, cierta compasión por el afán frustrado de individuación y trascendencia. El yo vallejano parece experimentar una desinhibición de su condición animal, que a veces se materializa en el poema como una verdad íntima temible que irrumpe por la vía irracional: “¿Me percibes, animal?” (214) o “Tengo un miedo terrible a ser un animal” (264).<sup>3</sup> Ese bestiario, que pone al ser humano y a la bestia en pie de igualdad, ejerce un cuestionamiento del humanismo amansador y sus procesos domesticadores. Hay algo sacro en estos poemas, pero no es otra cosa que la

<sup>2</sup> Señalaba Juan Carlos Rodríguez (2001) que hay una creencia “romántica de que los últimos estratos del espíritu, los más ocultos, son también los más puros y que en ellos radica la verdad última de un individuo o de una sociedad. Es la imagen misma con que Rousseau hablaba de una regresión interior para recuperarse a sí mismo, una vuelta a la verdad íntima, última del individuo, su verdad natural, sensible y por eso más oculta” (39-44).

<sup>3</sup> ¿No hay una sintonía clara entre Vallejo y Pizarnik en este miedo al animal doblegado?: “¿Es que yo soy, verdad que sí? / ¿no es verdad que yo existo / y no soy la pesadilla de una bestia?” (Pizarnik, 2001: 97-98) o “Qué bestia caída de pasmo / se arrastra por mi sangre / y quiere salvarse?” (78).

propia vida: con el conjunto de condicionamientos biológicos que la constituye, pero también con su ímpetu, su *élan* spinoziano, con esa potencia suya que –como diría Didi-Huberman– no aspira al poder. El yo lírico es multitud en *Trilce*. Es una masa no exclusivamente humana, ni siquiera exclusivamente animal o viva, sino mundana: una avalancha de lo que existe.

El discurso se ha roto, igual que el sujeto, y de ahí la estrategia deconstructivista de la que hablara Franco (1988: 582). Pero nada más tangible que el lenguaje de *Trilce* y por tanto nada más lejano a la desnudez de la poesía pura juanramoniana. Si hay en Vallejo una obsesión por la desnudez (con la que Husserl metaforizara la reducción fenomenológica), se trata de una desnudez que revela a un cuerpo cojo, manco, que tiene estrías, está herido: es impuro. No resulta sorprendente, por ello, que al alma se la nombre a veces como una víscera más o que se la lleve la muerte: “Prístina y última de infundada / ventura, acaba de morir / con alma y todo” (1979: 59). El sujeto no está suspendido en *Trilce*, sino que rebosa y fluye entrecortado, es exceso y tajo (igual que el poema, cuyo cuerpo desencajado padece una luxación constante, una falta de coincidencia entre sonido y sentido). El sujeto existe en la masa ingobernable del cosmos.

La vanguardia fenomenológica aspiraba a distanciarse del objeto artístico, rompiendo con la implicación sentimental que había protagonizado el siglo XIX. Fue un movimiento antirromántico que desplazó su foco de interés desde lo subjetivo hacia lo objetivo. Pero *Trilce* no es un libro romántico ni antirromántico, sino quizás *más-que-romántico* (¿ultrarromántico?, ¿suprarromántico?). Es un libro regido por una absoluta implicación sentimental capaz de la autoironía. Su exceso, diría, está en las antípodas de la distancia orteguiana. Frente a la destrucción lingüística en que desemboca por ejemplo *Altazor*, hay en *Trilce* un conocido afán de balbuceo, un discurso naciente. Pero en ese balbuceo no se escucha al lenguaje hablándose a sí mismo, ni a la poesía diciendo su forma. Más bien parece que el lenguaje de *Trilce* ha sido arrasado con violencia por lo real; que da cuenta de su precariedad ante las inclemencias del tiempo y de la historia. No comienza puro desde cero, sino que aprende a decir desde un saberse expuesto. ¿No parece acaso más impermeable a lo real un discurso articulado desde la coherencia y la corrección, desde la ficción de un logos intacto? La deconstrucción trilceana no responde a la disección cubista, sino más bien a la proliferación de las vanguardias impuras. No es analítica ni persigue la revelación de una verdad inmanente. Tampoco incurre en el nihilismo dadá, sino que es fructífera, igual que lo fue la moral de los surrealistas con su antología del humor negro, su búsqueda de una positividad en lo negativo o de la potencialidad irracional de lo romántico. Si para Anthony Geist (1980) la transición de la vanguardia al compromiso supuso un paso de la forma a lo informe, de la estética a la ética, de la

evasión al compromiso o de la asepsia a la pasión, *Trilce* propone una vanguardia en la que caben al mismo tiempo lo informe, la ética, el compromiso o la pasión.

En *Trilce* podría leerse incluso una inversión de la Nada mallarmeana.<sup>4</sup> De hecho, *todo* es una de las palabras más repetidas del libro (¿la más repetida?), aunque ese *todo* no debiera ser leído –creo– como la cara trascendente de la misma moneda, sino más bien como marca de la aspiración inútil a lo absoluto. El Romanticismo siembra en *Trilce* una expectativa que resulta constantemente frustrada. Es como si lo sublime fuera un vuelo malogrado y los poemas de Vallejo lo retrataran en el instante preciso en que empieza su caída, allí donde permanece todavía su afán, pero ya impregnado de fracaso y quizás sorprendido en un gesto ridículo, una mueca. No hay absoluto ni unidad cósmica. El *todo* de *Trilce* es un flujo salvaje de lo particular, como lo será también en *Poemas humanos*.<sup>5</sup> Igual que el discurso, el sujeto no es ya una instancia impermeable a lo real, sino constituida por su encrucijada concretísima de espacio-tiempo, por sus coordenadas de clase, por su ser animal y materia. ¿Hay en *Trilce* un lamento de esta condición, una melancolía por la pérdida de la esencia trascendente? Lo que hace imposible responder *sí* a esta pregunta es el humor. Un humor que dota de una complejidad irreductible a la dirección emocional e ideológica de los poemas.

## 2. *Trilce* y las tecnologías del humor

Analizado en detalle por Saúl Yurkievich, Jorge Díaz Herrera o Helena Usandizaga y frecuentemente soslayado, el humor de Vallejo se nutre del grotesco modernista, tal como Bajtín lo definiera en su introducción a *La cultura popular* (1965). La lectura grave de la obra de Vallejo se ha convertido, sin duda, en su principal enemigo. Para Yurkievich, sus exégetas han ignorado demasiado a menudo “la postura fundamental del locutor lírico, el punto de vista a partir del cual todos los poemas se enuncian. Obliteran al humorista, olvidan que el humor es el modo elocutivo inherente tanto a *Trilce* como a *Poemas humanos*” (1990: 3). *Trilce*, señala el crítico argentino, rebosa de picardía verbal y su humor opera neutralizando el delirio (1970: 35), alejándolo de toda inmovilidad psicológica, hegemonía, totalitarismo sentimental o dogmatismo (1990: 4).

La obra de Vallejo no podría explicarse sin su manejo del patetismo, la tragedia existencial o la exacerbación sentimental. La seriedad (y digo seriedad con todas

<sup>4</sup> Como señaló Juan Carlos Rodríguez, decir la Nada era decir la Forma para Mallarmé (2001: 233).

<sup>5</sup> Según V. Pueyo, “la clase obrera, desgajada de su verdadero lugar en el mundo en nombre de una *falsa conciencia*, se reconcilia con el Todo al que pertenece en el momento en que se reconoce como parte de él, en una especie de anagnórisis que Lukács llamará *autoconciencia*” (2010: 3).

sus consecuencias bajtinianas, como sujeción a la autoridad) resulta sin embargo permanentemente boicoteada con un giro cómico que, en su caso, admite una genuina atención a las emociones y el drama existencial. Ese tono le permite a Vallejo, por ejemplo, mofarse desde la cárcel de Rousseau, de su fe en las bondades del ser humano y el contrato social: “Don Juan Jacobo está en hacerlo / Y las burlas le tiran de su soledad, / Como a un tonto” (1979: 66). También le lleva a cultivar lo que podría llamarse un tremendismo satírico, que explica su constante recurrencia al léxico patético-romántico (*horrendo, horrible, horriblemente, hórrido, infernalmente, terrible, terror*, etc.). Vallejo acude a la enumeración caótica como herramienta de confusión cómica. Apunta Yurkievich que, en todas sus enumeraciones, siempre “hay al menos un miembro que disuena, un disidente que desentona, cuya discordia, al provocar una reversión humorística, afecta a toda la secuencia. La irrisión que ese intruso suscita frustra la unidad de la serie o la pervierte” (1990: 9).<sup>6</sup> Lo grave, solemne y patético es sistemáticamente desbaratado mediante la hipérbole, el abuso de las exclamaciones, la vehemencia y una sobreactuación que se juega en el tono teatral y declamatorio. Lo mismo sucedería con los arcaísmos, los tecnicismos y la pedantería, incluso con los resabios de retórica modernista: su rimbombancia se frustra mediante el cultivo de un exceso autoevidenciador, del giro humorístico o de la introducción de elementos impropios cuyo *fuera de lugar* produce igualmente un efecto irreverente y cómico. La inadecuación, el disparate o lo desatinado son espiados por Vallejo de las vanguardias más insolentes,<sup>7</sup> aunque en su caso la ofensiva a la autoridad lingüística tenga fuertes implicaciones coloniales.

Para Helena Usandizaga, “la risa y la ironía en *Trilce* colocan al sujeto en los límites de la fatalidad y la orfandad del no saber; pero también son una posibilidad de trascenderlas por la ruptura de lo que es previo a la percepción, lo que se impone mentalmente a ella y la limita: la ironía desmonta la supuesta organizacidad de la

<sup>6</sup> Yurkievich emprende en su artículo de 1990 un análisis tan profundo como inspirado del humorismo vallejiano. Puede, sin embargo, que su insistencia en poner el humor al servicio de la autonomía estética desdibuje la función crítica de la distancia humorística vallejiana, su empeño en derrocar al doble autorizado, a la gravedad y la trascendencia: para el crítico argentino, la forma de *Poemas humanos* se regodea en dispositivos arquitectónicos y geométricos que subrayan “su autonomía estética”, mientras que el contenido expresionista haría resaltar “la impronta de una subjetividad egocéntrica vehemente que pugna por autoexpresarse” (9). Considera asimismo al humor como una herramienta de la autopreservación, de atenuación y desprendimiento, que “protege al ego de la absorción anuladora”, (...) “preservando mientras puede un margen de autonomía humorística” (5).

<sup>7</sup> Vallejo se integraría en una amplia lista de poetas que cultivaron la vanguardia más humorística del español durante las primeras décadas del siglo XX. Pienso, por ejemplo, en Oliverio Girondo, León de Grieff, Vicente Huidobro, Mariano Brull, Salvador Novo, César Moro, Alberto Hidalgo, Luís Pales Matos o en Ramón Gómez de la Serna y José Bergamín, autor de *El disparate en la literatura española* (1936).

conciencia y la risa desafía desde este punto de partida al destino para traspasar el absurdo con la creación y lo imaginario” (2005: 101). En general, puede rastrearse en los poemas la presencia de todas las herramientas que conforman, según Martin Grotjahn, la tecnología del humor: combinatorias de palabras o elementos de palabras (condensación, sustitución, trasposición división); variación semántica y rima (doble significado, juegos de palabras, ambigüedad, equívocos, desplazamientos); desviaciones (absurdos, sofismas, errores); manejo de los opuestos (sinónimos, contradicción, omisión, comparación, etc. (1961: 3). Lo curioso es que, si en vez de “tecnologías del humor” escribiéramos “tecnologías del poema”, la sistematización de Grotjahn seguiría funcionando. La obra de Vallejo trabaja en esa frontera (más espiritual que retórica) entre lo lírico y lo humorístico. Y hay en ello una fuerza antifundacional: lo poético y lo no poético, lo culturalista y lo popular, lo lírico y lo prosaico, lo altisonante y lo ordinario conviven en igualdad de condiciones dentro del poema. Los elementos ajenos a la poesía entran a formar parte de ella no como injertos sino con toda legitimidad. Por la vía del humor, Vallejo le pone una zancadilla a la altisonancia. Décadas más tarde, Parra dinamitaría mediante el chiste toda solemnidad.<sup>8</sup>

Algo parecido podría decirse del sentimentalismo y hasta el melodrama que atraviesa la lírica de Vallejo: son una parte ineludible de su emoción mientras reciben una burla no exenta de piedad. La diferencia con Parra es salvaje porque el sentimentalismo, la gravedad existencial y el dolor trágico no resultan vejados en Vallejo por la violencia del humorismo, ni encarnan el doble destituido de la parodia, tal como la definiría Tyniánov. Pero tampoco permanecen en pie, tutelando el tono de los poemas. El grotesco vallejiano está atravesado por una fuerza paradójica en la que tironean la mofa y el respeto compasivo por el hombre sentimental, el grave o el doliente. Esta dialéctica explicaría también que la estética de lo informe de *Trilce* responda a su anhelo de sublime (para Kant lo sublime se encuentra en aquello que carece de forma y encarna, por ello, la ilimitación). Un anhelo que es al mismo tiempo boicoteado por el corte de la frase, el verso y la palabra, o sea, por su recordatorio permanente de lo limitado. Esa dinámica, que llamaré improvisadamente *poética del obstáculo*, obliga a tropezar sin descanso a quien atraviesa *Trilce*, haciendo de la torpeza el eje de nuestra condición. Pero es al mismo tiempo un aliciente: todo impedimento vivifica la fuerza de la respuesta, produciendo esa satisfacción indirecta que

<sup>8</sup> En *Teoría de la expresión poética* (1952), Carlos Bousoño defiende que todo poema sería el resultado de una ruptura que no ha terminado en chiste. Tanto el humor como la poesía manejan, según él, un código de rupturas. Dicha contraposición fue dinamitada por Parra, que publicó poco después sus *Poemas y antipoemas* (1954) y utilizó el chiste como una herramienta privilegiada del asedio a la solemnidad lírica, el sentimentalismo y el melodrama. No es extraño, por ello, que terminara titulado uno de sus libros como *Chistes par(R)a desorientar a la policía poesía* (1983).

le atribuyera Kant a lo sublime. Y, sin embargo, la reactivación de lo sublime resulta a su vez nuevamente replicada por la vía del humor, en un movimiento dialéctico imposible de resolver.

De forma secundaria, esa misma vía humorística permite a Vallejo además alejarse del miserabilismo con que la literatura católica redentorista venía retratando a la clase proletaria. Así, escribe en el célebre poema “Los desgraciados”: “No tengas pena, que no es de pobres [...] / Ya va a venir el día, ponte el alma” (1979: 169), convirtiendo de nuevo al alma en una realidad accesoria (una vestimenta) al tiempo que connota su capacidad de abrigar, o su enternecedora y ridícula formalidad (es algo que ponerse en ocasiones especiales, como la ropa de domingo). Dice Yurkievich que Vallejo hace cohabitar las cuestiones más cruciales “con lo nimio, con lo trivial, con lo intrascendente; restablece la noción de mundo cambiante y variado, el movimiento del vaivén dialéctico entre lo grande y lo pequeño, lo pesadoso y lo ligero” (1990: 4). Partiendo de ahí, *Trilce* se nutre de la temática de la muerte propia del humorismo modernista, del grotesco romántico existencial y de la función regeneradora que cumplió la risa en la Antigüedad. También en el poema XLI de *Trilce* se dice: “La muerte de rodillas mana / su sangre blanca que no es sangre. / Se huele a garantía. / Pero ya me quiero reír” (1979: 80).

La vida es en Vallejo una categoría dialógica. Si para el organicismo medieval el carnaval funcionaba como ejemplo de un desorden a evitar, para el primer animismo pasó a revelar la posibilidad de transformación y el movimiento en que viven instalados todos los seres del mundo, o sea, la falsedad de las esencias.<sup>9</sup> La cosmovisión de Vallejo debe mucho más a ese animismo que a ninguna forma de esencialismo. Así, el sujeto aparece en *Trilce* constituido por una permanente metamorfosis que cuestiona el carácter indisoluble de su identidad, pero también la supuesta rigidez de las fronteras naturales: ser humano es ser animal y ser cosa. Ser humano es, en Vallejo, ser mundo.

El discurso de *Trilce* está caracterizado por el pluriestilismo y la heteroglosia. Comparte con la cultura popular el gusto por la retórica del exceso. Los poemas frecuentan la serie temática de la risa y la corporalidad pasa a ser una problemática

---

<sup>9</sup> Como he señalado en otro lugar (Martínez, 2017), tanto durante el feudalismo como durante los absolutismos, el carnaval potencia –como era de esperar– su versión organicista; es un espectáculo ejemplarizante que ilustra sobre el desorden para llamar al orden y cuya última función ideológica deviene represora. Sin embargo, dado que ninguna forma es esencial, el hecho de que el carnaval estuviera al servicio de la ideología dominante durante la Edad Media no supone que, a partir de ese momento, toda utilización del imaginario carnavalesco sea o bien feudalizante o bien un instrumento al servicio del poder. En algunas ocasiones, sobre todo desde una perspectiva marxista tradicional, las teorías bajtinianas del carnaval han sido confundidas con la función medieval del carnaval y desautorizadas por ello. La categoría del carnaval es tan histórica como cualquier otra y de la obra de Bajtín no se infiere lo contrario.



de primer orden. Su grotesco modernista entronca –según Bajtín– con toda una tradición carnavalesca anterior, modificándola a través de la presencia de lo existencial. La falta de certidumbre, que transforma la vanguardia en el periodo de entreguerras,<sup>10</sup> aboca a la poesía al reino de lo ilusorio, tanto en la dimensión carnavalesca como en la fantasmagórica. ¿Pero hay fantasmas en *Trilce*? Sí, o al menos eso pienso. *Trilce* está atravesado por la sombra espectral de los miembros de la familia y del pueblo donde Vallejo se crió. Así, el poema III, comienza como el monólogo de un niño temeroso que se pregunta “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?” (1979: 54), para terminar invocándolas: “Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo” (55). También parece revelar una inquietante presencia el final del poema LVIII: “¿quién tropieza por afuera?” (91). O el comienzo del poema XXXIX: “Quién ha encendido fósforo!” (78), que puede leerse como la reprimenda de un carcelero o la exclamación temerosa de quien está a oscuras y cree ser testigo de una aparición (todo ello más allá de la revelación efímera del sentido que subyace en la imagen y funciona en ambas lecturas). El drama que despliegan los fantasmas es el del origen escenificado como hueco. El poema LXXV, dirigido a los muertos, contiene una última vuelta de tuerca a esa lógica: “en verdad vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue”, les dice; “vosotros sois el original” (103).

### 3. Neurosis y reescritura: la fuga subjetiva de *Trilce* a *Los salmos fosforitos*

*Los salmos fosforitos* (2017), de Berta García Faet, tienen algo de charla con Vallejo. Más allá de las citas, glosas y variaciones que contienen, *Los salmos* pueden ser leídos junto a *Trilce* porque ambos comparten lo que podríamos llamar un ludismo existencial, su manejo de la inadecuación y la irreverencia, un espíritu tragicómico y una estructura polifónica. Porque proponen un trabajo libérrimo con el lenguaje poético y convierten a la trituradora del experimentalismo en una vorágine inaugural. Pero también y sobre todo porque, con todas sus diferencias históricas, comparten una vacilación enunciativa y el milagro de un tono: la simultaneidad de la exaltación y su cuestionamiento humorístico. La propia García Faet explica así su trabajo en una entrevista:

Practiqué lo que pensé luego en llamar una “escritura acompañada” (...) poema a poema (todos numerados en el mismo orden que los de *Trilce*), verso a verso, y en ocasiones pa-

<sup>10</sup> Otro libro de entreguerras, *Altazor*, experimentó ese giro de la vanguardia dentro de sí mismo y durante su larga gestación. Así, las primeras versiones de algunos de sus poemas (que Huidobro publicó en revistas de forma exenta ya en 1925) eran bufonescas, quedando dicho humor transformado en una parodia doliente en la versión final de 1931.

labra a palabra y sílaba a sílaba, compuse *algo* “al lado de” (a veces físicamente “al lado de”: a lápiz) del de Vallejo. (...) Por ejemplo, tomaba la temática que intuía de un poema de *Trilce* y modificaba sus leitmotifs con una lógica contrapuntística (un ejemplo claro sería el poema XXIII), o le hurtaba algún personaje a Vallejo y le inventaba otra pequeña odisea o gesto o lo resignificaba (Hélpide; la niña-probablemente-su-Otilia que en mi libro es la neo-niña y probablemente mi-Lulú y mi-Eulalia o yo-Eulalia; su hermano Miguel...), o mal-parafraseaba con sinónimos, antónimos, o falsos sinónimos o antónimos manchados de paranomasia, sus versos, o hacía derivaciones léxicas o derivaciones ensoñaciones, o replicaba (con variaciones) algunos de sus sonidos o grafías (López Vega, 2017).

Como puede percibirse ya desde su título, *Los salmos fosforitos* contienen una aspiración a lo sublime pasada por la autoironía. Sus poemas actualizan la tradición del sentimentalismo trascendente mientras dudan, temen y se ríen de sí mismos. ¿Cómo conciliar la poesía confesional con la disolución del sujeto que la propia autora menciona? ¿Se puede hablar aquí de una *disolución del sujeto*? ¿De un post-confesionalismo? *Los salmos fosforitos* proponen, como se ha dicho, una estructura ostensiblemente polifónica del discurso poético: “una voz, supuestamente la mía, se transparentaba y se le veían todas las otras”, dice la autora en la citada entrevista. Sus vías son, como poco, dos:

1. La reescritura. *Los salmos fosforitos* no son solo una declaración de amor a *Trilce* (desquiciada y excesiva, como toda declaración de amor que se precie). Ni siquiera son tan solo una *escritura con Trilce*, sino también con la tradición poética amorosa del castellano, con una larga lista de poetas consignados en los agradecimientos finales, pero también omitidos. Pienso, por ejemplo, en Efraín Huerta, cuyo intertexto es rastreable en el libro. ¿Por qué no aparece en esa lista? ¿Es acaso ese “novio mexicano” al que se dirigen los poemas, un amor imposible, un amor póstumo? Su voz permanece secreta, como secreto es el amor en la tradición romántica.
2. La neurosis. Decía un poco antes que la lírica de Vallejo estaba impulsada por una fuerza paradójica que oscilaba entre la implicación y la distancia humorística. Esta dialéctica irresuelta era también un anhelo de lo sublime constantemente boicoteado por lo que he denominado *poética del obstáculo*. *Los salmos fosforitos* participan de una oscilación igualmente irresoluble entre la franqueza (exhibicionismo confesional, exaltación celebratoria/doliente, etc.) y la autoironía, pero lo hacen bajo lo que considero el signo de la neurosis.

La subjetividad de *Los salmos* no se disuelve en el discurso. El *yo*, los *temas*, el *contenido* no son trascendidos por la forma. No hay en sus versos ninguna variante

del idealismo, sino más bien una visión de la subjetividad como entidad conformada por un *maremágnum* a menudo disonante de voces (muchas de ellas íntimas) e integrada en igualdad de condiciones con el resto de vidas, animales y cosas, en la simultaneidad permeable de todo lo que existe: “Pasado mañana / de nuevo soy un pájaro o una catarata” (24). Eso no es desaparecer. Ni quizás tampoco trascender, sino acaso cuestionar nuestra supuesta estabilidad, coherencia y unicidad, abrazando –como hacía Vallejo– nuestra entidad de masa, de mundo. Algo que, por supuesto, atraviesa todos los niveles del poema, afectando indistinguiblemente a su tono, sintaxis, música o ideología. La inestabilidad subjetiva va haciendo mella en la autenticidad del sujeto romántico y su filtración poética, por ejemplo, mediante la revisión de lugares comunes del tipo “ten una voz propia”. En el poema V, leemos: “Mírame, te refieres a que sea yo misma? Te refieres / a que sea? Es” (18). El conflicto subjetivo queda sintetizado en esos dos versos que comienzan conjugando el verbo ser como copulativo y acaban haciéndolo como intransitivo. O aquí, donde la tercera persona es intercambiable con la primera: “Entre tanto, ella (a.k.a. yo)” (82). Cada vez que se repite el “yo misma” dentro de *Los salmos* suena más raro, dubitativo y hasta irónico. Igual que sonaba el “qué raro que me llame Federico”, de las *Canciones lorquianas*.<sup>11</sup>

La repetición del propio nombre hasta el extrañamiento llega al paroxismo en el poema III, donde se lee “Berta García Faet Berta García Faet Berta García Faet Berta García Faet ten cuidado” (14), en una invocación de resonancias mágicas que recuerda a Antoine Doinel de *Besos robados* repitiendo su nombre frente al espejo (1968). En la película, Doinel se debate entre el amor de dos mujeres, a las que también nombra frente al espejo para terminar nombrándose a sí mismo de forma desquiciada. Su furor va evolucionando desde la sobreactuación con que trata de infundirse seguridad, hasta un extrañamiento que convierte a la figura del espejo en otro (al fin y al cabo, Doinel es el *alter ego* de Truffaut). O incluso en multitud, como multitud son también las personas amadas. No es extraño que, unos versos después de repetir su nombre, García Faet afirme: “mi novio favorito es mexicano!”. La multiplicación del sujeto amoroso discute los cimientos del amor romántico (verdadero, dentro de esa lógica, sólo puede haber uno), algo que adquiere en el caso de *Los salmos* implicaciones feministas. A su vez, la desmitificación de la sacralidad del amor romántico va acompañada de la desmitificación del ejercicio poético: “hazme caso sin más / dilación busca en un diccionario de rimas / *online*” (14). Un paralelismo que resulta acentuado en este poema por la aparición de las oscuras golondrinas becquerianas, que traen inevitablemente a la memoria la doctrina del “poesía eres tú”.

<sup>11</sup> El poema, titulado “De otro modo”, pertenece al libro *Canciones* (1921-1924). Ver García Lorca (1966: 414).

García Faet cultiva lo que podría denominarse una *naïvité alerta*, que celebra arrebatadamente el amor a la palabra y el amor al amor sin olvidar que son un campo minado por las lógicas de la colonia, el patriarcado o el capital. Tal vez pueda hablarse hoy en España de una crisis del confesionalismo, al menos tal como se entendió en los años 80 y 90. La respuesta de una parte de la poesía española del siglo XXI ha sido una exacerbación sentimental que reformula el concepto de cursilería. Es el caso de poetas como Juan Andrés García Román y, sin duda, Berta García Faet. Pareciera que ambos regresan al nacimiento simultáneo del sujeto moderno y el amor cortés, a la fundación mítica del yo sensible para saturarla. El sentimentalismo exacerbado que deviene en cursilería es practicado burlescamente (“Esta prosopopeya es demasiado cursi, ahora / debo descansar” o “deposítame en un cajón cursi”, 13) y aludido en giros del tipo “Qué opinas? / demasiado dulce?” (130) o “gemiré mis fados kitsch mis misceláneos grados de cliché” (168). A lo que habría que añadir la problematización de la sinceridad: “Sin embargo te juro por Dios que (di!) / las margaritas están vivas a 7.000 km. de altura (wow!): / un séquito de ínsulas de dientes // mordisquean mi alegría sincera en sucesivos escorzos” (59).

Su humor juguetón, su pulsión celebratoria y el goce permanente que transmiten sitúan a *Los salmos fosforitos* en las antípodas de, por ejemplo, el neorromanticismo pizarnikiano. También se apartan del tono tremendista del neorromanticismo español de posguerra (cuya tradición está presente en *Los salmos*, de Dámaso Alonso a Luis Rosales, aunque intervenida por el experimentalismo). Lo que sí tienen del Romanticismo, igual que *Trilce*, es la mencionada tendencia a lo sublime con resolución humorística (menos trágica en García Faet y quizás por ello más caricaturesca que grotesca). También por saturación, podríamos hablar en su caso de un más-allá-del-Romanticismo y, sin duda, de una tensión explícita con él: “tengo un pronto romántico, lo admito” (36).

Frente a la intimidad reflexiva y la enunciación mesurada, García Faet ha cultivado el exceso sentimental y una consciencia desquiciada, fuera de sí. Este *fuera de sí* es también el de la propia subjetividad que, como sucedía en Vallejo, rebosa y fluye entrecortada, es profusión y tajo. De su multiplicidad hablan, por ejemplo, los numerosos apóstrofes utilizados para nombrar con vehemencia al personaje de la neo-niña: *revolución-muchacha, parvulita insurgente, cholita, güerita, chica, doncella próspera*, etc. En estos apóstrofes, también resuenan los vallejianos y su declamación paródica: *ah gravísimo cetáceo, desgraciado mono, atrocísimo microbio, hombrecillo, hombrezuelo, hombre con taco*, etc. En *Los salmos*, la tensión paradójica hace que la multitud vaya acompañada de la repetición con variaciones del mantra “no estoy sola”, donde a base de repetir pareciera que se desconfía de la negación, quedando la sospecha flotando en el aire del poema, como sucedía en el citado núme-

ro III de *Trilce* (“Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo”, 55). La estructura mítica del yo parece invocada por García Faet mediante una caricatura profética, en versos que incluyen una burla a su propia interpretación: “por lo menos estoy ahí ando por ahí / me alfeñico me rebujo / gracias a la muerte del auctor. / 1.000 gracias a la muerte / del auctor, que es un paréntesis. / Después del paréntesis me sentaré yo / que no sé nada a horcajadas (85).

¿Pero quién es la neo-niña? Su irrupción, en la que se omite “toda alusión mitológica” (31), la muestra sin embargo como una figura legendaria y *alter ego* que emerge de las “avenidas de la memoria”. De hecho, la tercera persona resulta a menudo intercambiable, como se ha dicho, con una primera: “Ella, siendo Berta García Faet” (113). La neo-niña es, en todo caso, con quien viaja y cohabita el yo lírico (145). En su genealogía, puede que se encuentre algún eco del libro *Lumbre de ciervos* (2013) y la revuelta que pone en marcha Emma Villazón al imaginar otra comunidad integrada por una alianza de subjetividades subalternas contra toda autoridad. Sobre ello habla la propia García Faet en un ensayo sobre la autora boliviana (2020: 229). La torsión, lucha cuerpo a cuerpo y desintegración del lenguaje oficial que caracteriza a *Lumbre de ciervos* (y, en realidad, a buena parte de la poesía latinoamericana del siglo XXI) están igualmente presentes en *Los salmos fosforitos*. También en sus poemas se cuestiona, de forma puntual pero explícita, la apología de lo propio subyacente a cada estructura familiar y patriótica: quizás por ello el yo lírico declara que la neo-niña “no es nada mío” (31). Incluso podrían leerse las variantes del *leitmotiv* “te refieres a que sea yo misma?” como parte de esta resistencia a la “mismidad”. La subjetividad también es una comunidad de disímiles.

Tácitamente, toda la propuesta de *Los salmos* implica un cuestionamiento de la similitud como base necesaria del vínculo, algo que subyace en su pastiche de tonos y registros, en su desjerarquización festiva de las cosas del mundo, pero también en la naturalidad con que hace propio lo extraño y extraño lo propio, mientras devora como una lengua de lava todo lo que encuentra a su paso: materiales literarios canónicos y bizarros, del arte popular y digital, de la cultura basura y la erudición académica. De manera algo más anecdótica, pueden encontrarse también en *Los salmos fosforitos* algunos elementos del imaginario obrero-infantil que conforma la utopía comunitaria de *Lumbre de ciervos*: así, por ejemplo, la “fábrica de trajes de niños” o el “traje que vestiría / si tuviera una cita con mi novio mexicano”, también fabricado por niños a pesar de que “ningún niño quiere trabajar en la industria” (20). A la aparición de ese imaginario, García Faet añade la sospecha de nuestra implicación en la estructura colonial y explotadora: “ningún niño / ninguna persona oscura / quiere trabajar pero todos los trajes o la mayoría / de los trajes / están manchados, qué será

de mí? Seré buena?” (20). Examen de conciencia que aparece en otros momentos del libro: “querido / Bourdieu: / cómo consigo no ser clase dominante?” (146).

Lo infantil no sólo se concreta en un personaje insurrecto y en un imaginario de enorme relevancia dentro del libro, sino también en ciertos exabruptos y derivaciones tonales. Es, como sucedía en *Trilce*, una forma de existir que tiene mucho de poética y revolucionaria, en la que se encarnan el asombro, la alegría, la vulnerabilidad, el capricho, la impertinencia, el extremismo sentimental, la fantasía o un desprejuicio que atenta contra las jerarquías. El “estarse niño” (80) vallejiano encuentra su paralelo en el “regreso, infantil” (137) de García Faet. Por momentos, tanto en *Trilce* como en *Los salmos*, parece que alguien hubiera pillado al yo lírico en falta, que lo estuvieran riñendo, como si hubiese tenido un comportamiento inapropiado, soltado una insolencia o sido muy desobediente, aunque muchas de estas conductas resulten elididas. “Ya no reiré cuando mi madre rece”, escribe Vallejo (91), y García Faet: “No seas maleducado conmigo, Lázaro” (103). De forma inversa, a veces pareciera que en Vallejo también hay una madre desactivando con humor y ternura los excesos trágicos de su hijo, como si se hubiera caído y fuera esa la manera de consolarlo. La madre es añorada en *Trilce* desde la pérdida y es “la que llega tarde” en *Los salmos fosforitos*. En ambos casos, su figura parece marcada por la falta y el anhelo: es la que ya no puede estar y la que no acaba de llegar. Más allá del hueco originario (en el lugar de la familia y de la patria hay un vacío), incluso más allá de la ausencia de Dios, la orfandad de Vallejo atañe al desamparo de todas las criaturas del mundo expuestas a la precariedad del vivir: “¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!” (76). La suya es, de hecho, una orfandad que subraya el hueco de un vínculo (el paterno-filial) mientras inventa otro: el de la hermandad entre todo aquello que existe en la carencia. Las cosas del mundo no necesitan de ninguna similitud para hermanarse. Como también sucedía en *Lumbre de ciervos*, donde –atendiendo a la lectura de García Faet– la orfandad es condición necesaria para construir una comunidad de subalternos. Y es por tanto un poder. En *Los salmos fosforitos*, carecer de amantes es como carecer de padre y madre, algo que te dejaría “gravísimamente triste” (77). ¿Sería, además, un poder? ¿Es el mejor de los amantes por ello el imposible, el que ya ha muerto? ¿El novio mexicano? ¿Efraín Huerta? Frente a la idea psicoanalítica de que los referentes poéticos de la tradición son padres a los que matar o castradores (Bloom), quizás asome aquí la figura romántico-tétrica (y sin duda burlona) del poeta fallecido como amante.

#### 4. Lo inestable: vulnerabilidad y potencia

Ennoviarse con un difunto no es solo un acto de romanticismo macabro: forma parte de una problematización muy concreta del tiempo. Como la música, la poesía posee en *Trilce* una potencia que perturba el *Cronos*, entendido como el tiempo lineal que nos arrastra de un punto a otro de manera irreversible. Esta perturbación afecta a las coordenadas temporales que pierden su carácter accesorio para revelarse altamente significativas por la vía del extrañamiento. Así, los días de la semana, los meses, las estaciones se convierten en acontecimientos mucho más cercanos al *Aiôn* griego (tiempo que vuelve sobre sí y cuyo presente se divide en instantes infinitos de pasado y futuro). A ese *Aiôn* responderían las incongruencias temporales y anacronías, no sólo de *Trilce* sino también de *Los salmos fosforitos*. El absurdo en el que parecen incurrir afirmaciones como “el traje que vestí mañana” (Vallejo, 1979: 56) o “pasado mañana / de nuevo soy un pájaro o una catarata” (García Faet, 2017: 24) da cuenta, en realidad, de la vivencia lírica de esa perturbación y forma parte de la obstinada conversión de lo contingente en eje existencial. A la misma lógica responde la centralidad expresiva que adquieren, por ejemplo, los adverbios en “mente” dentro de la poética vallejana y su eco en García Faet.

Esta incertidumbre temporal es tan solo uno más de los elementos de la mencionada inestabilidad. El discurso lírico funciona, en *Trilce* y en *Los salmos fosforitos*, como un mecanismo de encuentro y conexión de elementos disímiles que generan movimientos conjuntos de fuerzas que los arrastran. La masa cósmica vallejana (y también la de García Faet) tiene algo de ese movimiento lírico de variación continua que hace funcionar a unas cosas con otras, que las compone. El orden del mundo experimenta constantes dislocaciones, intercambios, quiebras; sus elementos y sus categorías migran impredecibles, existen de forma simultánea, se yuxtaponen. Por su parte, el discurso poético deambula desorientado, igual que la subjetividad que lo atraviesa: baraja opciones contrapuestas, aborta sentidos, da giros bruscos, se equivoca, titubea, se arrepiente, avanza con desconcierto. “Todo es confuso –escribe García Faet– por eso importa y todo es / torpe, / hermoso” (18). Así, la inestabilidad y la desorientación resultan paradójicamente una fuerza: vuelven la condición humana ingobernable. Esa potencia política no está escenificada, sin embargo, como una forma heroica de rebelión. Las jerarquías son, de hecho, trastornadas desde dos instancias subalternas, concebidas como *débiles*: la infancia (con su picardía y su energía díscola); y el extravío (inseguro es el camino, el discurso y el sujeto en ambos poemarios).

Entre Vallejo y García Faet, un tercer poeta, Juan Gelman, traza otro puente en la desestabilización del lenguaje poético y del propio castellano mediante la apropiación

ción lírica de la lengua de los dominados (el loco, el inmigrante, el niño), buscando los puntos de conexión entre la mística española de los Siglos de Oro y el idioma de los desclasados. En Gelman, la poesía es descalabro sintáctico, como diría Miguel Dalmaroni (2001): responde al intento de construir una lengua sin Estado. Las tradiciones quedan molidas y recompuestas en sus poemas, incluida la conversacional en la que tanto Vallejo como Gelman y García Faet se inscriben con su correspondiente problematización: lo oral es una polifonía entrecortada de voces que se aglomeran, superponen, producen contrapuntos, acotaciones, que ponen en duda lo dicho, replican, introducen disonancias, exabruptos y confusión. A veces pareciera que nos halláramos ante el diálogo de un melodrama del que solo nos llegan frases sueltas, como si lo escucháramos desde lejos con interferencias o estuviéramos ante su manuscrito deteriorado. El resultado es, por momentos, de teatro del absurdo, a lo que colaboran el tono declamatorio, la importancia del gesto y los elementos escénicos. No dejan de escucharse en García Faet, además, la pulsión desescriptorial de Leónidas Lamborghini, la infancia mortífera de Blanca Andreu o la erótica disruptora de Carmen Ollé.

Todo parece atropellarse en el torrente del habla lírica. Decía Yurkievich que los poemas de Vallejo “causan sentido sin detenerlo” (1990: 3). Esta proliferación, que es también una errancia, se irradia más allá del sentido hacia cada nivel del discurso. A la conformación de este enloquecido palimpsesto colabora, por ejemplo, el uso de los paréntesis: “En tanto, el redoblante policial / (otra vez me quiero reír) / se desquita y nos tunde a palos / dale y dale / de membrana a membrana / tas / con / tas” (148). En García Faet, además, el uso de los paréntesis contiene a menudo una burla sobre su uso formal como parte de la parodia general del aparato retórico-academicista: “mis garras solitarias celebraron su existencia / (rápidamente) / en la edad / de oro de las letras españolas (L. de Góngora, / aguafiestas, / aprecias la belleza / qua muerte, adiós! Aléjate de ella! Mi neo-niña / se aleja ya, buena.)” (31). Habría que añadir el uso de ciertos recursos gráficos (las tachaduras, las anotaciones en gris) que incorporan a *Los salmos* las huellas de su proceso escritural y visibilizan lo suprimible o accesorio, aquello que supuestamente tendría que haber quedado fuera: “El traje que vestiría / ~~si tuviera una cita con mi novio mexicano~~ / tengo una cita con mi novio mexicano, para / agosto o así / fue fabricado por unos niños” (21). Más allá del efecto polifónico y del espesor discursivo que transmiten, *Los salmos* se convierten por esta vía en un libro con su excedente. Un excedente que, en otro tipo de textos, permanece subterráneo, percibiéndose tan solo como pista de lo borrado. Hay también un efecto de intimidad en la revelación de lo tachado, de las dudas, correcciones o cuestionamiento interno de lo escrito. Todas ellas son marcas de un proceso que tiende a compartirse tan solo con un círculo muy estrecho de afectos o



cómplices durante el trabajo de escritura y corrección. Se diría, por tanto, que exhibir ese paratexto es como exponer las propias vergüenzas sentimentales: un efecto de la poética post-confesional.

La voz del no-saber era en Vallejo un mecanismo de deslegitimación de la pedantería y los discursos de autoridad, una vía de conocimiento negativo, como diría Julio Ortega (1992: 4). En el caso de García Faet, se escucha a una voz que trata de abrirse paso en medio de un contradictorio y apabullante torbellino de saberes académicos, filosóficos, técnicos, reducidos a su ridículo y tratados en pie de igualdad con saberes mucho menos canónicos o directamente con el no-saber. Comparten, sin duda, la negativa a instalarse en la certeza y un desgarramiento que, en el caso de Vallejo, se lee desde el cuestionamiento del sujeto pobre aculturado y, en el de García Faet, como la neurosis de quien sospecha de su lugar de enunciación desde su conciencia de la tradición y el privilegio. La puesta en evidencia de nuestra lógica y nuestro saber están igualmente en el origen de la oralidad de ambos poemarios, cuyos versos se revelan a veces como pedazos de una conversación. Así la define Julio Ortega: “un habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que se desdice, para rehacerse de nuevo en el habla de la poesía” (1996: 606-607). Algo que no impide cierta aspiración a la obra integral, aunque sea en forma de amalgama. ¿No es *todo* también la palabra más repetida de *Los salmos fosforitos*? “Te llamé de madrugada para decirte «quiero decirte / que todo está / muy junto»” (103), escribe García Faet, donde los encabalgamientos ponen en entredicho su propia afirmación.

Podría decirse que Vallejo deshalla, en efecto, la lengua castellana. Como lo hace García Faet, en cuyo poemario resuenan muchos castellanos y una ironía permanente sobre el uso del propio que hereda la dislocación de las estéticas coloquialistas que emprendiera Gelman, su intervención experimental de los dialectos. Vallejo sigue dirigiéndose al lector a su manera. No porque hable varios castellanos, sino porque los deja a todos tocados. Quizás la capacidad potencial de ser zarandeados como hablantes por Vallejo nos convierta en una fugaz comunidad lectora, aunque Vallejo nos zarandee de muy diferentes formas. A esa misma comunidad se dirigen *Los salmos fosforitos*, la energía neurótica y gozosa de su lírica.

## Bibliografía

Ángeles L., César (1999). “César Vallejo y el humor”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n.º 12, [http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c\\_vallej.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c_vallej.html)

- Bajtín, Mijaíl M. (1974). *La cultura popular en la edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Alianza Universidad.
- Bousoño, Carlos (1952). *Teoría de la expresión poética (hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Madrid, Editorial Gredos.
- Dalmaroni, Miguel (2001). “Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado”. *Orbis Tertius*, año 4, n.º 8, 1-15.
- Deleuze, Gilles (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- Díaz Herrera, Jorge (1991). “Y también el humor en la poesía de Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 492, junio, 7-22.
- Franco, Jean (1988). “La Temática de *Los Heraldos Negros* a los *Poemas Póstumos*”. En Ferrari, Américo (coord.). *César Vallejo. Obra poética*. Colección Archivos, ALLCA XX, 575-605.
- García Faet, Berta (2017). *Los salmos fosforitos*. Madrid, La Bella Varsovia.
- García Faet, Berta (2020). “La poesía de Emma Villazón. Figuras alternativas de hijas y niños: sin padres, sin patrias, sin patrón”. En Martínez, Erika. *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 225-246.
- García Lorca, Federico (1966). *Obras Completas*. Madrid, Aguilar.
- Geist, Anthony (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso*. Madrid, Guadarrama.
- Grotjahn, Martin (1961). *Psicología del humorismo*. Madrid, Ediciones Morata.
- Martínez, Erika (2017). “Políticas estéticas del pensamiento bajtiniano: hacia una dialogía poética”. *Badebec*, vol. 7, n.º 13, septiembre, 240-259.
- López Vega, Martín (2017). “Berta García Faet, identidad y reescritura” (entrevista). *El Cultural. Rima Interna*, 3 de abril, URL: <https://elcultural.com/berta-garcia-faet-identidad-y-reescritura>.
- Ortega, Julio (1988). “La hermenéutica vallejjiana y el hablar materno”. En Ferrari, Américo (coord.). *César Vallejo. Obra poética*. Colección Archivos, ALLCA XX, 606-620.
- Ortega, Julio (1992). “Cien años de Vallejo”. *INTI*, otoño, n.º 36, 3-10.
- Pizarnik, Alejandra (2001). *Poesía (1955-1972)*. Barcelona, Lumen.
- Pueyo Zoco, Víctor M. (2010). “*Desnúdese el desnudo*. Para seguir leyendo los *Poemas humanos* de César Vallejo”. *Aula Lírica. Revista sobre poesía ibérica e iberoamericana*, n.º 1, 1-16.
- Rodríguez, Juan Carlos (2001). *La norma literaria*. Madrid, Debate.
- Soria Olmedo, Andrés (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid, Visor.

*¿Quién tropieza por fuera?* poéticas del obstáculo y errancia del sentido en César Vallejo y Berta...

- Vallejo, César (1954). *El Romanticismo en la lengua castellana*. Lima, Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva Editores.
- Vallejo, César (1979). *Obra poética completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho
- Usandizaga, Helena (2005). “*Pero ya me quiero reír: humor e ironía en la poesía de César Vallejo*”. En Humberto, Jesús (comp.), *César Vallejo: estudios de poética*, México DF, Ediciones Eón, 87-118.
- Yurkievich, Saúl (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona, Barral Editores.
- Yurkievich, Saúl (1990). “Aptitud humorística en “Poemas humanos””. *Hispanérica*, año 19, n.º 56-57, agosto-diciembre, 3-10.