

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (153-186)

AVES QUE HABITAN HORIZONTES PORTÁTILES.
COMPETENCIA ORNITOLÓGICA EN LA POESÍA DE
CÉSAR VALLEJO¹

Birds inhabiting portable horizons. Ornithological competence in the
poetry of César Vallejo

Des oiseaux qui habitent des horizons portatifs. Compétence
ornithologique dans la poésie de César Vallejo

PABLO LÓPEZ CARBALLO

Universidad Complutense de Madrid
pablolopezcarballo@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-3884-9192>

RESUMEN:

El principal objetivo de este artículo es analizar la competencia ornitológica que presenta la poesía de César Vallejo. El tratamiento que ofrece el poeta de las aves es útil para entender la singularidad de su poética y el sentido que esta presencia particular aporta. Para ello, hemos procurado señalar esa imbricación y analizar el alcance de las conexiones entre ambos elementos. Así, desde sus vínculos con la tradición y el territorio hasta la singularidad de la construcción de su propuesta, vemos cómo

1 Este artículo forma parte del proyecto de I+D+i PID2023-150133NB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (MICIU/AEI/10.13039/501100011033) y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER, «Una manera de hacer Europa»), y del proyecto PR12/24-31555, financiado por la Universidad Complutense de Madrid.

las aves cobran especial protagonismo. Además, este acercamiento reporta la posibilidad de comprender la poesía desde una posición social relacionada con la ecología.

Palabras clave: poesía latinoamericana, César Vallejo, poesía peruana, literalidad, competencia ornitológica.

ABSTRACT:

The main objective of this paper is to analyze the ornithological competence of César Vallejo's poetry. The poet's treatment of birds is useful to understand the singularity of his poetics and the meaning that this particular presence brings. To this end, we have tried to point out this interweaving and to analyze the scope of the connections between both elements. Thus, from his links with tradition and territory to the singularity of the construction of his proposal, we see how birds take on special prominence. Moreover, this approach offers the possibility of understanding poetry from a social position in relation to ecology.

Key words: Latin American poetry, César Vallejo, Peruvian poetry, literality, ornithological competence.

RÉSUMÉ:

L'objet principal de cet article est d'analyser la compétence ornithologique de la poésie de César Vallejo. La figure de l'oiseau chez ce poète est utile pour comprendre la singularité de sa poétique et le sens que cette présence particulière apporte. Pour cela, nous avons essayé de signaler cette imbrication et d'analyser la portée des connexions entre ces deux éléments. Nous voyons de la sorte comment, du lien avec la tradition et le territoire, jusqu'à la singularité de la construction de son approche, les oiseaux acquièrent une importance particulière. De plus ce rapprochement amène la possibilité de comprendre la poésie à partir d'une position sociale en rapport avec l'écologie.

Mots clés: poésie latinoaméricaine, César Vallejo, poésie péruvienne, littéralité, compétence ornithologique.

Recibido: 10/03/2024 Aprobado: 14/09/2024 Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

Si eliminásemos los animales y las plantas de las obras clásicas obtendríamos un vacío muy sugerente, que haría de esos textos algo irreconocible. Ese cercenamiento, desde luego, contribuiría a que pudiéramos percibir de un modo muy nítido el lugar predilecto que ocupan la flora y la fauna en la literatura. Pero no solo la eliminación de estos referentes puede contribuir a valorarlos más o a reducir su importancia, puesto que, en ocasiones, las cosas que se ubican en la posición contraria, de tan visibles, se vuelven indistinguibles. Cuando los estudios literarios —y quizás aquí los de poesía merezcan un estatus distinguido— se centran en resaltar la simbología y los sentidos figurados del reino animal y vegetal, resulta demasiado común asistir a la desaparición de especies de todo tipo del texto. Los símbolos y los desplazamientos tienden a ocultar la singularidad de las especies. En cambio, cuando se procura valorar los elementos literarios de una obra, se resuelve inevitable acudir a lo literal de sus componentes para profundizar en los posibles sentidos que ofrece el poema, por ejemplo. Los arquetipos de contenido innegociable suelen funcionar menos veces de las que fracasan y, sin embargo, son recursos utilizados a modo de catálogo, para leer críticamente una obra. Si al leer «un cisne» no llegamos a visualizar un cisne, y solo somos capaces de relacionarnos con un contenido prestablecido asociado al ave, nuestra relación con el lenguaje se empobrece de forma considerable. Estamos más habituados a condenar a quienes no alcanzan a comprender determinadas relaciones con la tradición (reconocer intertextos), que a quienes son incapaces de experimentar lo

literario, pero lo cierto es que en ambos extremos nos estamos perdiendo algo valioso, se nos está escapando parte del poema.

En poesía contemporánea, la escrita desde los primeros decenios del siglo pasado, parece poco adecuado fiarse de temáticas y símbolos para acercarse a un poema. Salvo honrosas excepciones y momentos históricos en los que estos juegan un papel indiscutible, conviene prestar atención a lo que los poemas dicen y no tanto a lo que queremos que digan. Habitualmente esta sutil diferencia es la clave para transitar de un discurso poético inclasificable y de difícil delimitación, a una lectura cerrada en la que todos los elementos cuadran entre sí a la perfección. Y, si hay un poeta en el que resulta imposible realizar estas maniobras en favor de la homogeneidad, ese es César Vallejo (1892-1938). La obra del autor peruano, especialmente *Trilce* (1922), revoluciona la concepción de lo literario a comienzos de su siglo e influye, de manera creciente, hasta llegar a nuestros días, en los que todavía tiene vigencia en innumerables poéticas.

Los intentos por tratar de sistematizar con coherencia interna la obra de Vallejo han sido siempre infructuosos. Como una pretensión domesticadora que hiciera amable y comprensible su lectura, sus poemas se han revelado a la contra mostrándose, significativamente los de *Trilce*, como textos inagotables en manos de los lectores. Por eso, en el presente artículo, nos acercamos a la competencia ornitológica de Vallejo para dar cuenta de la importancia que tienen las aves en su producción y cómo contribuyen a esa riqueza de sentidos que presuponemos. Desde sus poemas de juventud hasta su póstumo *España, aparta de mí este cáliz*, pasando por *Los heraldos negros* y otros textos no recogidos en libro, además de *Trilce*, y siempre sin ánimo de trazar un itinerario lineal y progresivo, observamos que las ideas del autor peruano en torno a la poesía encuentran un paralelismo en las funciones que ocupan las aves dentro de los textos. Gracias a este recorrido, podremos hacernos

una idea cabal de la competencia ornitológica de César Vallejo, que no se construiría tanto desde la suma de sus conocimientos botánicos y científicos como desde el alcance de sus poemas.

2. Competencia ornitológica

Antes de profundizar en el análisis, es necesario esclarecer que el concepto de *competencia ornitológica* que empleamos proviene de una tradición de estudios previos, que busca dar cuenta de una interconexión entre la literatura y el mundo de las aves, desde una posición de toma de conciencia social. Esta categoría estaría estrechamente emparentada con los términos *biodiversidad* y *competencia ecológica*, mucho más difundidos y empleados con más recurrencia que el término que utilizamos ahora. Por eso, también, hay que matizar que no se debe confundir la palabra *competencia* en su uso habitual en los estudios de biología —esto es, para aludir a la confrontación entre especies— con nuestro propósito. Y otro término relevante podría ser *biodiversidad literaria*: «The range of species to be found in an author or text's literary universe» (Binns, 2022, p. 3). Con todos estos términos hablamos de una combinación de conocimientos, habilidades, valores que traslucen, etc., por lo que en el terreno literario podríamos añadir las posibilidades que adquieren las palabras en manos del lector y que escapan, por tanto, a la voluntad o conocimientos de su autor.

En este sentido, la competencia literaria puede ser rastreada en cualquier autor, porque incluso la ausencia total de referentes ornitológicos genera una imagen relativa de las aves. Como ya mencionamos, no solo las especies de la fauna son determinantes para el poema, sino que también la flora —muchas veces van de la mano— se muestra enfática para nuestros propósitos. Un ejemplo de toma de conciencia relacionada con la magnitud de esta última podría ser la presencia de una planta en el poema «Arsenio», de Eugenio Montale, y su traducción al castellano. En una de las muchas ediciones que hay de este poema de

Ossi di seppia en esta lengua (1925/1973), en concreto la que se propone abordarla en conjunto y que estaba llamada a ser la referente, su *Poesía completa* (2006), incluye el término *bejuco*. Este término de origen taino nos pone tras la pista de un tipo de árbol de comportamiento trepador, que caracteriza sobre todo a árboles selváticos que compiten por alcanzar la luz. En Italia, o en el resto de Europa, es difícil que podamos encontrar árboles que encajen con ese origen. Desde luego, no sería difícil localizar un comportamiento parecido en otros árboles, incluso en algunos presentes tanto en Italia como en muchas partes del mundo, incluido el Caribe y, globalmente, Hispanoamérica. Por tanto, la elección del término evidencia su relevancia.

Sin duda, este ejemplo anecdótico seguro se trata de un desliz que habría que interpretar con el conjunto de la obra traducida, pero llama la atención que cuando se trata de plantas o de aves este tipo de errores resultan muy comunes. Más extraño sería encontrarnos con cambios en mamíferos —por ejemplo, un zorro por un lobo— o en humanos —un occitano por un bereber—. Inmediatamente saltarían las alarmas, y ya no solo para el traductor al revisar sus textos, sino también para la crítica especializada en caso de que el traductor no reparase en ello. En el poema «Arsenio», de Montale, los versos «Così sperso tra i vimini e le stuoie / gradanti, giunco tu che le radici...» son llevados al castellano como «Perdido entre el bejuco y las esteras que chorrean, / junco que las raíces...» (2006, p. 141). El mimbre y las esteras constituyen elementos cercanos tanto al contexto del poeta como para la gran mayoría de hablantes de la lengua meta; en cambio, si pensamos en la eufonía del poema en italiano, no parece que se justifique la elección léxica de bejuco en nuestra lengua. Por ejemplo, en otra traducción previa podemos leer «Así perdido entre los mimbres y las esteras / goteadoras, tú, junco que arrastras...» (1973, p. 111), que, si bien no mantiene ni el metro ni logra trasladar todas sus virtudes fónicas, ofrece al lector castellano un verso próximo al original en cuanto al

sentido, sin necesidad de rebuscar palabras que alteren, como en el primer ejemplo, la lógica interna no ya de su poema, sino de su poética. Se trata de un libro en el que se construye un discurso poético original con una fuerte presencia del entorno del poeta y, por eso, la flora y la fauna son determinantes en las composiciones.

A este tipo de prácticas, con mayor o menor conciencia de estar perpetrándolas, el investigador Niall Binns lo llama *ecocidio*. Lo ejemplifica, en su revelador artículo *Ornithological Competence and Literary Biodiversity in Spanish American Poetry* (2022), con varias traducciones en las que las especies animales sufren un borrado, o una ocultación, con consecuencias trascendentes. Comenta como un caso paradigmático las primeras frases de la novela *To The Lighthouse* (de Virginia Woolf), «—But you'll have to be up with the lark—, she added», remitiendo en su análisis al texto «Algunas traducciones de *Al faro* vistas al microscopio», de Sonsoles García-Albertos (2019). Hay un claro sentido metafórico en esta expresión y, como comentan Binns y García-Albertos, quizás podría parecer que los traductores al español han creído conveniente potenciarlo y utilizar «al despuntar el día», o «levantarse con el alba». García-Albertos cree que resulta importante mantener el ave, no solo su sentido metafórico, y que, quizás, podría parecer más adecuado optar por «antes de que cante el gallo», ya que al mantener la literalidad de la «alondra» se produce una frase muy extraña para el castellano parlante. No obstante, si validamos ese punto de extrañeza, sigue siendo más conveniente mantener la traducción de la «alondra» porque en el contexto de la novela no es solo una metáfora, sino que atesora un sentido específico que se perdería con una gallinácea. Aquella se trata de un ave que habita campos despoblados (no en balde su nombre latino, *Alauda arvensis*, deriva de *arvum*, que remite al significado de campo), mientras que la gallinácea es un ave que habita cerca de los humanos. Además, y aquí destacamos la reivindicación de Binns, su población se ha visto drásticamente reducida y su desaparición no

solo se evidencia en el terreno de las traducciones, sino en el espacio físico que habitamos. Por eso, la protección de la biodiversidad no solo guarda relación con el entorno, sino que afecta a la literatura y constata la responsabilidad de los diferentes agentes intervinientes en no caer en posturas que conduzcan al mencionado ecocidio (Binns, 2022, p. 9).

Sorprende, en este sentido, que en la actualidad el ser humano siga sin tomar conciencia sobre su propia acción destructora. Esta es ya demasiado obvia en los espacios que habitamos, los que utilizamos para abastecernos de comida, o los que empleamos para el recreo. Sin embargo, ni siquiera cuando la evidencia se hace patente llegamos a ser conscientes de forma plena y a obrar en consecuencia como comunidad. Tal y como nos lo plantea Donna J. Haraway en el prólogo de *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene* (2016), resulta aterrador cómo recientemente —y con bastante frecuencia— se han extendido dos ideas relacionadas con nuestros problemas de habitabilidad compartida en el mundo. Por un lado, se encontraría el desaliento ante las oportunidades perdidas, como si ya no se pudiera hacer nada. A esta postura, en ocasiones, se acomoda otra posición: resolver el problema solo desde la especialización, sin intentar comprender el conjunto del trance. Por otro lado, fiamos todo al avance tecnológico, como una patada hacia adelante, confiando en que nuestro nuevo dios solucione los problemas. La pensadora norteamericana —y siempre pese a lo dramático de la exposición— propone utilizar los recursos a nuestro alcance para buscar conexiones más allá de lo evidente, que nos permitan continuar de forma más equilibrada y en sentido grupal, por supuesto, más allá de lo humano.

Desde esta perspectiva, resulta menos sorprendente que en la creación literaria, o en la traducción, nos encontremos con reflejos de este potencial destructor que pasa desapercibido hasta en nuestros gestos más cotidianos. Indudablemente, también existen posturas que

permiten una orientación diversa frente al inmovilismo. Algunos estudios recientes, en los que se conjuga la poesía y la ornitología, buscan ofrecernos una posibilidad de tomar conciencia de las alianzas, *a priori*, alejadas. Por ejemplo, Travis V. Mason, en su libro *Ornithologies of desire: ecocritical essays, avian poetics, and Don McKay* (2013), explora la competencia ornitológica del autor canadiense, con una finalidad, en último término, ecocrítica. Se trata de una vertiente muy explorada desde años anteriores por otros autores de finales del siglo pasado y comienzos del siglo XXI, como Karl Kroeber (1994) o Glen A. Love (2003). Otros autores más recientemente han aprovechado la poesía para reflexionar sobre la naturaleza, como Scott Knickerbocker (2012) o Sarah Nolan (2017). John Charles Ryan presenta un texto precedente con un espíritu afín, *Plants in Contemporary Poetry: ecocriticism and the botanical imagination* (2018), en el que se acerca a las poéticas de las norteamericanas Mary Oliver, Joy Harjo y Louise Glück; las británicas Alice Oswald y Elisabeth Bletsoe; y los australianos John Kinsella, Les Murray y Judith Wright para entender el papel que ocupa la botánica en sus composiciones. Ryan adopta una perspectiva amplia e interdisciplinar y procura ir más allá de lo simbólico, o del simple conocimiento científico, para profundizar en el valor poético al que contribuyen todos los elementos botánicos. Esa crítica botánica que nos propone el autor australiano podríamos trasladarla al terreno de las aves para hablar de una crítica ornitológica, entendida como la posibilidad de dar cuenta del papel significativo que pueden jugar las aves en la construcción de una poética. Por lo tanto, no se trataría de un simple recuento o una utilización metafórica de las aves, sino de pensar que su papel puede ser complejo y variado y afectar de muchas formas distintas al poema. Con ello, se impide establecer unas premisas iniciales que sirvan como puerta de entrada y se hace necesario fundarlas en cada poeta, para ser consecuentes con esa tensión en el lenguaje.

3. César Vallejo: entre las aves del Perú y las literarias

La competencia ornitológica de César Vallejo, como ya apuntábamos respecto de cualquier poeta, va más allá de su voluntad o sus conocimientos. El potencial que adquieren las aves en sus poemas excede sus propias intenciones y, por eso, tratamos de valorar sus posibilidades de lectura a lo largo de toda su producción. Sin ánimo de adoptar un enfoque ecocrítico que condicione nuestra aproximación desde el inicio, podríamos comenzar planteándonos este itinerario como el desvelamiento de un *ecosistema poético*. Si entendemos el término científico *ecosistema* como la suma de las especies que habitan un espacio determinado y la interacción entre ellas, no es difícil desplazarnos hasta el terreno literario para incorporar esa dinámica de observación y análisis. En el fondo, lo interesante del movimiento es que nos reporta una naturalidad en el empleo de las palabras, y que nos permite no encerrarlas en compartimentos estancos prefijados. De esta forma, tenemos que negociar nuestras aproximaciones con las aves. En algunos momentos podemos extrapolar datos, pero en otros es decisiva la singularidad de cada caso. Nuestro enfoque se centra en lo literario, lo que otorga un valor y una relevancia a la presencia de las aves; pero esto no excluye que, *a posteriori*, podamos encontrar una reivindicación ecológica relacionada con el deterioro del planeta o con la emergencia ornitológica. Y está claro que, para no imponerle un pensamiento al poema, es necesario transitar en su condición lingüística antes que en sus posibilidades sociales, pues de ellas surge, pero al mismo tiempo les responde.

Podríamos establecer en la obra poética del peruano un trayecto que iría desde las «eucarísticas palomas» (Vallejo, 2018, p. 121) de sus poemas juveniles hasta los «trozos de paloma» (p. 576) de *España, aparta de mí este cáliz*. En ese arco percibimos un paralelismo entre la evolución de su conciencia lingüística y la construcción de su competencia ornitológica. En sus primeros textos, de circunstancias, las

menciones no dejan de ser visiones librescas y desplazamientos simples que se emplean para trabajar con un lenguaje previamente cifrado: «Vuelo musical de golondrinas» (p. 131), «¡ya en el cadáver llora un triste cuervo!» (p. 132), «como una golondrina que viene y que se va» (p. 134), «llevo en mi mano, como un gran jilguero» (p. 136). Antes de la aparición de *Los heraldos negros*, su primera obra publicada, el poeta utiliza un lenguaje heredado, no exento de hallazgos expresivos, pero difícilmente defendibles como originales o singulares, si no hiciéramos un recorrido inverso en toda su obra. Fruto de ese trabajo inicial con la lengua, el incipiente poeta proyecta unas aves más literarias que reales, donde el cuervo remite a la idea de muerte o la golondrina se relaciona directamente con el lenguaje religioso. Son ideas preestablecidas, que quizás ni siquiera se plasman en los poemas de manera consciente, sino que la cultura o la lengua portan en su uso común. Si ampliamos un poco el foco, nos damos cuenta de que no siempre ha habido esta asociación entre el cuervo y la muerte, tan común hoy en día: véase, por ejemplo, el papel positivo que tenía en las culturas celtas y nórdicas, o los córvidos de San Vicente de Huesca de la tradición cristina, además del mito de Apolo. El dios griego la tenía por ave consagrada, hasta que Coronis, su amada, le fue infiel y el cuervo se erigió con la responsabilidad de informarle. Según algunas variantes del mito, el cuervo era blanco, pero la ira de Apolo lo tornó negro y lo condenó a ser portador de mal augurio.

En todo caso, incluso antes de su primer libro, ya percibimos en Vallejo que el diálogo con la tradición comienza a darse desde una postura crítica. Desde ese momento, los poemas no son simples textos en los que se reflejan de manera involuntaria los usos y costumbres, sino que hay una conciencia lingüística, o poética, que le lleva a explorar las posibilidades de la lengua. El empleo de la tradición, como puede ser el nombre de un ave, no lleva al primer plano un significado cerrado, sino que conlleva un diálogo, un cuestionamiento o la posibilidad de extraer

un usufructo en favor de otras variables contempladas. Entonces, aunque se trate de lenguajes ya codificados, el poeta juega a ir más allá de los discursos, a mezclarlos, actualizarlos o, simplemente, a mantenerlos vivos. Un ejemplo es el poema «Amalia de Isaura en *Malvaloca*»:

¡Y se arrojó de hinojos la enlutada!
Su gesto pecador arrepentido
quebróse como lágrima estrellada
en un fresco temblor despavorido.

Y en cada rosa así sacrificada
chisporroteó un crisol enrojecido;
¡y en su mano de luz transfiguraba
se ajaron muertas cúpulas de nido...!

¡La marcha funeral afuera llora
como un trémulo de hostias argentinas
que acuden a un copín azul de aurora!

¡Y el amor en la triste Magdalena,
a un vuelo musical de golondrinas
se bautizó de angustia nazarena...! (Vallejo, 2018, p. 131)

Aquí, la fascinación que probablemente le produjo la participación de la actriz española en la comedia escrita por los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero se hermana con varios episodios religiosos. Juan Espejo Asturrizaga se hace eco del contexto del poema:

Por aquellos días la compañía de comedias que dirigía Amalia de Isaura hacía una temporada con teatro lleno diariamente. César, que asiste con frecuencia a sus funciones, publica en *La reforma* del 9 de diciembre el soneto Amalia de Isaura en Malvaloca. (1989, p. 50)

En la obra de los dramaturgos sevillanos, una mujer forzada a la prostitución para alimentar a su familia encuentra una segunda oportunidad en el amor de un hombre. Pero esto, en un entorno como es

la España de principios del siglo xx, no contenta a nadie salvo a ellos, por lo que se ven obligados a enfrentar un entorno hostil y poco comprensivo. Vallejo contempla ese personaje en relación con María Magdalena, en concreto, la que el Evangelio de Juan señala como salvada por Jesús de la lapidación. En la comedia hay un episodio recurrente que encuentra su culmen al final: una campana que se conoce popularmente en el pueblo como la Golondrina. Esta campana rota no suena como las demás, estableciéndose así un paralelismo con la protagonista, que no tiene un comportamiento similar al resto de mujeres. En la obra se trabaja con esta cercanía y se llega a representar en escena una copla en la que se especula con la refundición de la mujer, como se haría con una campana envejecida. Finalmente refundirán la campana, pero la mujer seguirá su camino. Vallejo recubre este episodio con un lenguaje religioso y relaciona el personaje de Leonardo, que está caracterizado también por los llantos y las lágrimas, con el único episodio donde Jesús llora: la resurrección de Lázaro. Entonces, en este caso, las golondrinas de la obra teatral connotan una clara filiación cristiana, no muy lejos de la representación a la que asistió el poeta en esos días en Trujillo. También encontramos a la golondrina en otro poema juvenil, «A mi hermano muerto», donde su presencia remarca el tópico de la fugacidad de la vida, «como una golondrina que viene y que se va» (Vallejo, 2018, p. 134).

Una codificación similar mantienen las referencias tanto del cuervo asociado con la premonición de la muerte, que como «pájaro salvaje» aparece en un contexto mortuario en «Idilio muerto», como del jilguero con la pasión religiosa. Existen leyendas populares que defienden que este último —aunque en ocasiones, dependiendo de la tradición, también se menciona al petirrojo— fue el ave que intentó quitar las espinas de Cristo cuando estaba en la cruz. Curiosamente, el jilguero más literario no es el que habita Perú —que se caracteriza, además de por su armonioso canto, por tonalidades del negro y el amarillo—, sino

el jilguero europeo, que lleva por seña el característico rojo de su testa. El nombre del jilguero varía según las fuentes, y en el diccionario etimológico de Joan Corominas se le vincula con la palabra *sirgo*, que sería un paño de seda colorido, porque sus colores recordarían a los de este objeto (1987, p. 345). Sebastián de Covarrubias señala también una relación directa con su coloración, *sietecolores* o en griego como *versicolor*, y añade la procedencia de su nombre latino, *carduelis*, por tener como sustento preferido las semillas y las flores de los cardos (2006, p. 1127). En el caso del poema, pese a que en la cabeza del lector pueda resonar el jilguero en sus variadas formas, sin duda predomina su variante libresca. En la vida de Cristo, el jilguero aparece como una premonición de su muerte; pero no por ello deberíamos desechar la pista de su etimología, ya que en el poema también cabría la posibilidad de complementarse con la versión de ese jilguero que, por ejemplo, pasa de la letra religiosa a la pintura en los siglos precedentes a la escritura del poema. Una de las obras más conocidas en la que podemos encontrarlo es en la *Madonna del cardellino* (circa 1506), de Raffaello Sanzio.

De la tradición literaria también proviene la aparición del ruiseñor, en el poema «Pagana» (Vallejo, 2018, p. 238), del libro *Los heraldos negros*. A medio camino entre la realidad y la tradición literaria encontramos otras aves, como el mirlo, que está presente en el poema precedente al apenas nombrado, «Retablo» (p. 237), y en «De disturbio en disturbio» (p. 448), no incluido en libro y sin fechar. El primero, «Pagana», es un poema de claro gesto dariniano, en lo que podría ser una toma de conciencia de las posibilidades y limitaciones que alberga el modernismo. La primera versión que tenemos de este poema lleva por título «Simbolista» y el verso que contiene el ave cambia de «mientras sueña la vida, como un mirlo, en su mano» a la versión definitiva: «En tanto sueña el mirlo de la vida en su mano» (p. 237). Este simple cambio ya nos ubica tras la pista de las mutaciones que se generan en la

poética vallejana, concretamente, de una metáfora por desplazamiento simple a una por materialización, mucho más eficaz y menos manida:

RETABLO

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
¡Darío de las Américas celestes! ¡Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
se internan, y aparecen... ¡y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios! (Vallejo, 2018, p. 237)

Un similar cambio realiza de «aquellos simbolistas cantores del Dolor» a «aquellos arciprestes vagos del corazón» en la última estrofa. Es un poema repleto de referencias a la poética del simbolismo y, muy concretamente, a Rubén Darío, donde se convocan desde términos habituales que emplea el poeta nicaragüense (*musa*, *éter*, *azabache*, *lira*, etc.) hasta referencias como el mirlo o el azul, de especial protagonismo en su poética, pasando por una consideración estética cercana. No se trata de algo exclusivo de este poema, ya que, como bien señala Luis Alberto Ambroggio (2016), se puede rastrear esa filiación en todo el volumen de *Los heraldos negros* y, más allá de este texto, en toda su producción. Los

otros dos mirlos que aparecen en su poesía, ambos en el mismo poema, «De disturbio en disturbio» (Vallejo, 2018, p. 447), emergen emparentados con lo religioso: «Ha de cantar un mirlo de sotana» y «Cantó un mirlo llevando las cintas de mis gramos entre su pico» (p. 448).

En la misma situación que el mirlo, entre la realidad y el código literario, se encontraría el corequenque, aunque en su caso por motivos diferentes: un ave que puede hallarse en territorio andino, pero que recaba fuerza literaria en su poder simbólico, relacionado con el Imperio incaico. En el apartado «Nostalgias imperiales» de *Los heraldos negros*, además de menciones a un gallo, la alondra y un pájaro salvaje (Vallejo, 2018, p. 215) del que ya dimos cuenta, destaca la presencia de este corequenque en la tercera parte del poema titulado homónimamente a la sección (p. 203) y en el poema «Huaco» (p. 210). El huaco suele estudiarse vinculado a las vasijas de barro que se utilizaban en la tradición andina, a imágenes y objetos de culto, vestimentas o rangos de importancia social, o solo para señalar algo vinculado a lo sagrado; pero podríamos especular con la posibilidad de que el poeta estuviera pensando quizás en las aves que se conocen por el mismo nombre, también llamadas *huairavos* o, más comúnmente, *martinetes* (*Nycticorax nycticorax*). El *Diccionario de peruanismos* (1990), de Juan Álvarez Vita, recoge el término como voz que designa esta ave y la ubica en la zona andina (p. 238), y también como una voz despectiva para referirse al indígena o al mestizo (pp. 237-238). No debería confundirse con el guaco, el halcón reidor o halcón guaco (*Herpetotheres cachinnans*). Si la referencia, improbable, nos llevase hasta el ave huaco, en la cuarta parte del poema «Nostalgias imperiales» tendríamos «como un huaco gigante que vigila» (Vallejo, 2018, p. 203), que encontraría un paralelismo con el final de la tercera parte: «Un viejo coraquenque desterrado» (p. 203). El huaco tiene costumbres nocturnas y destacan sus ojos rojizos, que podrían relacionarse con esa vigilancia que leemos aquí. En cualquier caso, en estos dos poemas se concentran varios elementos incaicos y,

aunque el resto del libro no está exento de ellos, quizás sea en los cuales más se hacen notar.

Curiosamente, en los poemas donde más se concentran esas referencias aparecen varias aves. Por una parte, se encuentra el «pichón de cóndor» (Vallejo, 2018, p. 210), ave andina por excelencia; no obstante, junto a otros animales del entorno, no vuelve a aparecer hasta un poema no fechado que lleva por título «Telúrica y magnética»: «¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!» (p. 459). Por otra parte, el corequenque, o coraquenque, comúnmente conocido por caracara cordillerano o andino, aparece en cambio por partida doble. Es un ave de gran valor simbólico, pues sus plumas eran empleadas por los más altos estratos de poder del mundo incaico; concretamente, se utilizaban dos plumas remeras, casi tan largas como las timoneras, pero más anchas, para ubicarlas en la mascapaycha, la corona que portaban los más altos cargos. El Inca Garcilaso refiere al respecto: «Las plumas son blancas y negras, a pedazos; son del tamaño de las de un halcón baharí prima; y habían de ser hermanas, una de la una ala y otra de la otra. Yo se las vi puestas al Inca Sayri Túpac» (1829, p. 515). Si bien nos sirve como referente cultural, las explicaciones que después ofrece el Inca Garcilaso sobre el comportamiento del ave ya no se refieren al caracara, sino que parece que lo habría confundido con otra ave. La ornitóloga Irma Franke (2020) se da cuenta de esta percepción equivocada, puesto que Garcilaso la describe como un ave veloz, y por las matizaciones que hace bien podría ser un falcónido en lugar de un caracara.

Otra ave americana por excelencia es el ñandú. En *Trilce* (2018) tiene una destacada presencia en el poema xxiv (p. 300) y se relaciona con una imagen religiosa. Nos ubica al principio de la Semana Santa, en el Domingo de Ramos, en el que se celebra la entrada de Jesús a Jerusalén. La tradición dicta que para conmemorarlo se emplean ramas de palma, pero estas han sido sustituidas en diversos puntos del planeta

por las de otras muchas plantas nativas y, en el caso de este poema, tenemos las plumas de un ave, el ñandú. En la escena aparecen «dos marías», primero llorando y luego cantando. Lo interesante de este poema es cómo se esquematizan todos los acontecimientos de la semana en muy pocos versos, aludiendo a eventos que nos hacen avanzar desde el Domingo de Ramos hasta el lunes posterior al Domingo de Resurrección. El paralelismo entre los primeros versos y los últimos es evidente, utilizando técnicas de la poesía popular, en especial, sacando partido de las repeticiones y de las rimas simples. En este contexto que genera el poema cobra especial relevancia ese ñandú, el cual aparece por esta única vez en la obra poética de Vallejo. Es cierto que, en el continente americano, se le llama avestruz en ocasiones por la influencia de los colonizadores, quienes proyectaron sus conocimientos del ave africana; pero este ñandú del poema choca frontalmente con la codificación cristiana. Y es ahí donde cobra especial interés el texto, que además nos trae «el ñandú despumado del recuerdo», no la presencia del animal, que posibilitaría otro tipo de relación. Así, en una confrontación desigual entre lenguajes y culturas, esta ave adquiere la centralidad necesaria como para que pueda comprenderse la confrontación entre los dos mundos, y entre el pasado y el presente.

Culturalmente significativas son también, en los poemas de Vallejo, la alondra y el búho. En *Los heraldos negros* distinguimos varios procedimientos en torno a ellas, desde las «heráldicas alondras» del poema «Comunión» (p. 162), tercero del libro, hasta el «paca-paca» de «Los arrieros», poema final de la penúltima sección, «Truenos». La alondra en su tarea anunciadora del día destaca popularmente por su pureza frente a la corrupta y confusa noche. Por ello, en «Comunión», el poeta utiliza el ave para compararla con los pies de la Virgen, como si se tratase de dos blasones que evocan la valía de sus sacrificios. Establece, así, dentro de un lenguaje cifrado por la cultura religiosa, una comparativa que opera por desplazamiento, una división entre un antes y un después que cambia

radicalmente al sujeto poético en la ceremonia que da título al texto. Con la misma perspectiva religiosa, pero con intenciones que exceden lo litúrgico, podemos localizar otras alondras en sus poemas, por ejemplo, «la alondra que se pudre en mi corazón» del poema «Oración del camino» (p. 209); «y la alondra se va» de «Nervazón de angustia» (pp. 164-165); o las «alondras que mueren al nacer» (p. 251) de «Encaje de fiebre». En este caso la alondra se relacionaría directamente con un proceso material del cuerpo, como es la fiebre.

En el extremo opuesto, encontramos una mención a un ave por su sonido y su inminente presencia, y no tanto por su simbolismo o su significado: el «paca-paca» que aparece hacia el final del libro *Los heraldos negros*, en el poema «Los arrieros». Niall Binns (2022, p. 14) lo identifica, siguiendo el rastro de su sonido y su presencia en la cordillera andina, con el mochuelo peruano, el chuncho del norte (*Glaucidium peruanum*). En el contexto del poema cobra gran relevancia su sonido y, además, si pensamos que se trata de un ave que no se deja ver fácilmente, concuerda todavía más que solo aparezca su «paca-paca» característico —y referencia vulgar— y no otro de sus nombres, que podrían delimitarlo con mayor presencia de su imagen.

En otros dos poemas aparecen menciones al búho. En la del poema fechado el 25 de septiembre de 1937, titulado «La paz, la abispa, el taco, las vertientes», no parece estar relacionado con el chuncho, pero sí que podría tener esta relación en el segundo poema, aunque su ambigüedad no nos permite afirmarlo. En el poema «Heces» (p. 189) leemos «Por eso esta tarde, como nunca, voy / con este búho, con este corazón». El texto tematiza una tarde de lluvia en la cual la presencia vital está muy presente en el sujeto poético. El papel que se le puede atribuir al búho no está muy lejos del ambiente asfixiante al que contribuye el «paca-paca» en el poema citado anteriormente. No obstante, la palabra *búho*, en su empleo coloquial, puede remitir a una persona esquivia y, en

este caso, encajaría de igual modo como elemento metafórico. Al margen de mantener en duda la conveniencia de la filiación ornitológica, si esta se diera, perfectamente podríamos dar cabida en la interpretación a las dos posibilidades. La lengua que empleamos en el día a día está plagada de asimilaciones del comportamiento animal al humano. En este caso, por su carácter escurridizo, un búho termina por ejemplificar la manera en la que se comportan los huraños. Otro caso parecido es el del avestruz, que sirve para dar título a un poema (p. 172) gobernado por la melancolía y la angustia de vivir. En el contexto peruano, como ya apuntábamos, no hay avestruces, existen aves similares, pero no en concreto el avestruz. Por esta razón, podemos pensar que la referencia vendría de la lengua común y no del entorno. Un avestruz similar encontramos en el poema XXI de *Trilce*, «la ternurosa avestruz» (p. 295), que parece estar refiriendo el carácter esquivo que mantienen habitualmente estas aves.

4. La literalidad de lo ambiguo y lo ambiguo de la literalidad

Pese al rastreo que hemos señalado hasta aquí, no siempre podemos localizar las aves que comparecen en los poemas de Vallejo, ya que también cabe especular con algunas y solo asumir con otras que su abstracción impide lo concreto. Del primer tipo hay dos casos en los que existen indicios para pensar en el ya mencionado cuervo: «Llorará en las tejas un pájaro salvaje» (Vallejo, 2018, p. 215) y «como un pájaro lúgubre» (p. 171). La ubicación del ave salvaje en las tejas nos da la posibilidad de pensar en pájaros que habitan entornos en los que destaca la presencia de los humanos. Tiene un carácter salvaje, sí, pero está en un contexto humano. El poema combina el idilio amoroso y la idealización del tópico pastoril, pero se trastocan los códigos habituales en los que encontraríamos una idealización de la vida en el campo y los de una armonía y relación sentimental perfecta. No en balde se titula «Idilio muerto» y quizás por el hecho de que se altere lo habitual podríamos pensar en el cuervo, que es

la premonición de la muerte por excelencia. La misma asociación se podría hacer con «como un pájaro lúgubre me vaya» (p. 171) del poema «Ausente», en el que la muerte hace su presencia. Otro cuervo que cumple una función similar, aunque con resultado contrario, es el del soneto «Intensidad y altura», en el que destaca la reelaboración del tópico amoroso petrarquista desde un poema de Lope de Vega. En este caso, como bien argumenta Marta Ortiz Canseco (2010), Vallejo propone una solución vulgar con «vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva» (2018, p. 508) como contrapartida al texto del autor español.

Más allá de estas aproximaciones, habría que ubicar el segundo tipo, las aves que tienen un deliberado componente abstracto, es decir, la no definición de ninguna ave concreta, sino la evocación del animal: «Pájaro» («Primaveral», poema de 1915; Vallejo, 2018, p. 121); «¡Si después de las alas de los pájaros / no sobrevive el pájaro parado!» (p. 449); «cielo y pájaro» (p. 479); «ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca» (p. 525); «un ave coja al déspota y a su alma» (p. 535); «y se arquearen los saurios a ser aves» (p. 537), o «gorrión en bloque» (p. 545). Salvo la segunda referencia, que procede de *Los heraldos negros*, y la primera que está datada en 1915, el resto son poemas fechados entre septiembre y noviembre de 1937 y no publicados en ningún libro, o recogidos en la edición póstuma de *Poemas humanos*. Los gorriónes también los encontramos en el poema «¡Ande desnudo, en pelo, el millonario!» (p. 534), junto con una codorniz. En este poema se vuelve a poner en marcha la codificación cultural de la religión, por lo cual estos gorriónes se deben entender con su carga connotativa en referencia a lo cuantitativo, tanto desde el punto de vista social como desde sus posibilidades culinarias. En los documentos cristianos, por ejemplo, en Lucas 12:6-8 y Mateo 10:30-32, aparecen con un carácter comercial. Pese a su escasa carne, el gorrión siempre ha sido un pájaro recurrente en la alimentación, aun cuando se trata de un ave discreta, en todos sus sentidos. De manera también

discreta podemos contabilizar algunas menciones abstractas a las aves en *Los heraldos negros*: «Viejos pájaros» (p. 172), con relación al avestruz ya señalado; «como un pájaro cruel» (p. 224), para referirse a un vendedor de billetes de lotería que grita; «cual polluelos en grano» (p. 237), en un desplazamiento metafórico simple; «a ella van mis ojos» (p. 237); «mañana pajarina» (p. 254). *Pajarina* es como se denomina a la lavandera que habitualmente acompaña al ganado, y, pese a que se está adjetivando en la última cita, es inevitable percibir a la propia ave que completa esa adjetivación. En poemas fechados en el otoño de 1937, dos menciones conectan con una posibilidad de pensar las aves en su conjunto: «Trote del ala a pie volando» (p. 478) y «La cólera que quiebra el hombre en niños, / que quiebra al niño en pájaros iguales / y el pájaro, después, en huevecillos» (p. 507).

Mención aparte merecen las palomas y las diversas gallináceas, muy vinculadas con el lenguaje religioso y, a su vez, muy presentes en el día a día de la región andina: «Se corona el tiempo de palomas» (Vallejo, 2018, p. 255) en el poema «Enereida», o «y se lavan la cara acariciándose con sólidas palomas» en «Gleba» (p. 442). En «Dos niños anhelantes» (2023, pp. 250-251), estas se muestran con una connotación de divinidad, y en el poema «Dulzura por dulzura corazona» se aprecia igualmente su carácter religioso (2018, p. 430). Pero, como ya habíamos prevenido, no conviene hablar de símbolos que aporten un contenido pactado porque estaríamos obliterando una parte del sentido ofrecido por los textos. En «La vida, esta vida» (p. 439) la descripción de la paloma en comparación con el hombre y una visión del animal como sucio y fétido obligan al lector a plantearse una posible asociación más permanente. Además, en este poema, encontramos al paujil, ave gallinácea americana, que completa la imagen rural andina.

Un ave próxima a las palomas es la tórtola, también imbuida por lenguajes de la tradición, que aparece en dos ocasiones, entre el lenguaje

cotidiano y un contenido preestablecido. Se evidencian estas relaciones en «corta en tres su trino» (p. 460) de «Telúrica y magnética» o en «esta tórtola mía, nunca nuestra» (p. 539) de «Al revés de las aves del monte». En el segundo de estos dos poemas se aprecia esa dualidad que permite ir siempre más allá de cualquier lenguaje e incorporar una relectura de la tradición constante, o, viéndolo desde otra óptica, utilizar la tradición al servicio del presente: se entiende que no se trata de un lenguaje gastado, sino que, al contrario, es un lenguaje que se debe alterar.

Las gallináceas están presentes en toda la obra poética y aparecen como animales que habitan un territorio, por ejemplo, en el poema «Aldeana» (Vallejo, 2018, p. 213), de *Los heraldos negros*; o con una dimensión que coquetea con la ambigüedad entre el animal y lo que puede llegar a significar en el contexto del poema, como ocurre en el número XIX de *Trilce* (p. 292). En algún caso, las gallináceas han sufrido lexicalizaciones en el lenguaje cotidiano y Vallejo ha trabajado con ello, pero en otras situaciones aparecen como habitantes del entorno del poema, por ejemplo, en el número III de *Trilce*, «las gallinas que se están acostando todavía» (p. 270), donde se pueden considerar como seres que aportan una presencia destacada. Otro ejemplo de *Trilce* es el poema XIX, donde se presenta «el gallo» (p. 292) por partida doble y con un significado decisivo. En su primera aparición se relaciona con el lenguaje cristiano, pues estamos en un establo construido desde esa óptica, aunque no la sigue estrictamente. El último verso del poema nos sitúa frente a «el gallo incierto». Las interpretaciones de esta composición pasan por la esperanza, pero sin ninguna duda lo que se plantea en ella es la indeterminación. Se lleva el lenguaje religioso a lo mundano, y a través de referencias míticas accedemos a un entorno totalmente llano, del día a día, haciendo que las contradicciones que plantea el poema no se resuelvan y queden en posesión de ese gallo, que tiene la clave del texto. No obstante, esta clave no estaría en la interpretación religiosa o en algún sentimiento

expuesto como enigma, no: el ave se queda con la dualidad y la incertidumbre, lo que, por otra parte, es una constante en este libro.

El empleo lexicalizado está presente tanto en *Trilce*, por ejemplo, en el poema LXI con «me despedí con el cantar del gallo» (Vallejo, 2018, p. 356), como en *España, aparta de mí este cáliz*: «antes de que cante el gallo» (p. 590); no obstante, en ambos casos hay margen para que estos elementos sean interpretados, al mismo tiempo, en sentido literal. En otras ocasiones el carácter metafórico lleva a una asociación con lo humano, lo que desplaza el carácter, o el sentido, que pueda asociarse a las gallináceas con las personas: «Ocasiones de ser gallina negra» (p. 443) o «celo / de gallos ajisecos» (poema LXXI de *Trilce*; p. 373). En el caso de la «gallina negra», y dentro del contexto del poema, esta ave podría estar refiriendo algo previo: «La primavera exacta de picotón de buitre» (p. 443). Así, el extendido buitre negro podría ser el que se esconde tras esa mención a la gallinácea, aunque esta opción no está del todo clara en el texto. Este poema sin fechar constituye una de las tres veces en las que aparece el buitre en el conjunto de la obra vallejana. Las otras dos nos colocan en *España, aparta de mí este cáliz* y tienen una clara lectura en relación con los mitos y sus reescrituras: «El buitre, un hombre honesto» (p. 565) y «Viban con esta b de buitre en las extrañas» (p. 570). En la primera mención de estas últimas se rescata la visión del ave como un animal que ataca por sistema, que no tiene piedad con nadie y que, incluso, no tendrá problema en alimentarse de un cuerpo todavía vivo. En la segunda, además, podemos ponerlo en relación con el mito de Prometeo, que en la tradición mitológica a veces es el ave elegida, en lugar del águila, para devorar las tripas del titán mientras está encadenado.

En todo caso, la singularidad de *Trilce* no puede quedar reducida al foco de este acercamiento, pues es tan excepcional que abarca todas las dimensiones del poema y deriva en una multiplicación de las

posibilidades de lectura. Las aves, como no podría ser de otro modo, también se ven afectadas por ese proceso que revoluciona la concepción poética vallejana. Por ello, a continuación, solo nos centramos en su competencia ornitológica, que se enriquece y beneficia gracias a que las aves juegan un papel sustancial en la construcción de significados. En este sentido, y en relación con el resto de los libros, aquí cobran especial protagonismo no ya las aves con su presencia, sino con sus comportamientos. Exceptuando algunos poemas en los que se percibe con claridad cierta temática, en la mayoría de ellos resulta imposible aplicar una lectura centrada en un aspecto en concreto. Cuando esto ocurre y se extrapolan datos en lugar de analizarlos en contexto, la importancia de las aves se reduce considerablemente y pierden sus posibilidades de resemantización. En cambio, cuando los críticos no tratan de desambiguar los textos, en favor de lecturas cerradas y tranquilizadoras, sino que se preocupan por asumir lo contradictorio y sus posibilidades, las aves se erigen como protagonistas destacadas en las composiciones. Un buen resumen de las lecturas que se han hecho de *Trilce* lo podemos obtener en dos textos recientes de Jesús Miguel Delgado del Águila, «Clasificación semántica, hermenéutica y teórica de *Trilce* (1922). Estudios críticos tras su lectura» (2021) y «Estado de la cuestión de *Trilce* (1922) de César Vallejo» (2019). De todos esos acercamientos, podemos extraer como una posible conclusión que el lector de *Trilce* debe aprender a convivir con la incomprensión y la incertidumbre sin eliminarlas. La tentación es tan grande y quizá demasiado recurrente que, en lugar de valorar lo que el poema dice, se acabe optando por lo que nosotros queremos decir.

La literalidad de las aves y sus posibilidades de desplazamiento semántico conviven armoniosamente, es decir, el texto nos pide aceptar esa posibilidad. No en balde, el desplazamiento metafórico siempre incorpora su significado de partida para lograr que funcione la traslación, aunque el papel que juega después en la lectura no es tan elevado como cuando destacamos esa literalidad. Por eso es importante revisar,

en cada caso, la función de esos sentidos en el poema. A este respecto, podríamos señalar un caso singular que nos obliga a mantener ciertas dudas, como ocurre al respecto de la «chirota grata» (Vallejo, 2018, p. 293) del poema xx. No resulta sencillo deshacer la ambigüedad entre el ave y lo humano. Lo más habitual sería intentar unir las imágenes del poema respecto a un todo, pero entraríamos de lleno en un ejercicio de sobreinterpretación. Esa referencia entre puntos, «La chirota grata», puede más bien ser leída según la posibilidad de que se trate del ave, lo cual suma una imagen fragmentaria al conjunto, sin imponerse, y, además, con la opción de asumir su carácter eufemístico. Así, las aves, una vez que se asientan con sus presencias y al igual que lo hacen el resto de los seres que habitan un texto poético, comienzan a destacar en los poemas por sus comportamientos: el sonido que emiten, sus movimientos, sus acciones cotidianas. De igual modo, frente a estas referencias, encontramos otras situaciones poemáticas en las que, sin duda, se ha ejercido un desplazamiento, lo cual nos coloca ante lexicalizaciones o metáforas, algunas originales y otras del lenguaje cotidiano empleado por la comunidad de hablantes: «Emplumar» (p. 275), «engállase» (p. 293), «como polluelo adormido saltón» (p. 303), «esqueleto cantor» (p. 305), «empavado» (p. 312), «alas del Amor» (p. 324), «empollaremos el ala» (p. 332), «con el cantar del gallo» (p. 356), «suelta el mirlo» (p. 317) o «Y la gallina pone su infinito» (p. 487). Inevitablemente, otra de las formas precisas de referencia se relaciona con la cocina. En *Trilce* aparecen en dos poemas las aves cocinadas: en el XLVI, «no hay / valor para servirse de estas aves», y en el XLIX, un «caldo de alas» (p. 340).

Por otra parte, al valorar la presencia de las aves y su contribución, sin recurrir únicamente a la simbolización o lo metafórico, reparamos en la importancia del sonido de las aves en los dos primeros poemas del libro. Si algo destaca en el poema I de *Trilce*, por encima de todo, es el sonido. En nuestra cultura, lo visual prevalece frente al resto de sentidos; sin embargo, en este poema, las informaciones que recibe el lector se

relacionan mucho más con el oído, el olfato o el tacto, frente a la carga visual que predomina en la tradición en lengua española. Esto no quiere decir que el poema «suene», sino que el código fundamental para entenderlo está más cerca de lo fónico que de la imagen. Todas las referencias espaciales que tenemos nos remiten a un contexto concreto: las islas guaneras, donde habitan las aves que se encargan de caracterizar con sus excrementos esos espacios, entre otras muchas el «alcatraz» (Vallejo, 2018, p. 267). La información fónica generada por las aves es la que nos guía. Constantemente influye al sujeto poético y es responsable de sus alteraciones. En el segundo poema del libro, los «gallos» (p. 268) son el único ser vivo que aparece y, de nuevo, su proyección fónica llena la escena del poema: «Gallos cancionan escarbando en vano» (p. 268). En la primera versión de este texto, el poeta había escrito «gallos que cantan», pero la creación del verbo *cancionar* le permite ir más allá de la simple acción de cantar y también otorgarle al ave la posibilidad de construir algo más elaborado, algo que habitualmente se reserva a los humanos. Además, obtenemos como añadido la connotación de acompañamiento que tienen las canciones; pensemos en canción de labranza, canción de cuna, etc.

Con todo ello, se vuelve aún más palpable que la etología de las aves supone un paso más allá en la competencia ornitológica de César Vallejo. Implica incluir en los textos algo más que un código o un simple sustantivo. Otro conjunto de poemas lo componen el III, con «las gallinas que se están acostando todavía» (Vallejo, 2018, p. 270); el VIII, con un «hifalto poder» (p. 277); el X, con un movimiento de palomas (p. 279), y el XXVI, con «apeona ardiente Avestruz coja» (p. 304). No parece casual que todas estas menciones estén en el primer tercio del volumen, independientemente de cuándo fueron escritos los textos, porque la voluntad de acción se muestra en el orden del libro y no cuando fueron creados o corregidos. Destacan el «hifalto poder» (p. 277) y la acción de apeonar, pues tanto uno como otro están señalando una capacidad de

desplazamiento de las aves poco habitual. Sería bastante común en el caso de los avestruces, que no pueden volar, aunque «apeonar» se suele emplear más para las perdices, que no aparecen en ninguno de sus poemas. Veamos en contexto:

VIII

Mañana esotro día, alguna
vez hallaría para el hifalto poder,
entrada eternal.

Mañana algún día,
sería la tienda chapada
con un par de pericardios, pareja
de carnívoros en celo.

Bien puede afincar todo eso.
Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda. (Vallejo, 2018, p. 277)

En este poema encontramos también continuas rupturas temporales y espaciales desde las que se puede entender perfectamente la poética de *Trilce*. Tenemos tres marcadores temporales precedidos del adverbio *mañana*: «esotro día», «algún día», «sin mañana», cada uno de ellos en una estrofa distinta y con una relación progresiva de indeterminación. Todos podemos ubicar «mañana» en una línea temporal, sin embargo, si lo matizamos como en el poema, perdemos esa posibilidad y se produce una ruptura en nuestra percepción cotidiana del tiempo. De manera análoga, el texto nos propone tres imágenes que rompen con nuestras posibilidades perceptivas del espacio, jugando con la

coherencia y la estabilidad. En este marco, cobra especial relevancia la capacidad de las aves para caminar dando saltos, ya que choca frontalmente con la imagen articulada a partir de esa «entrada eternal», que parece remitirnos a una acción continuada en el tiempo y en el espacio, sin posibilidad de finalización. Con esta misma dinámica de formar una imagen compleja en la que destaca un ave, o su comportamiento, tenemos la presencia de los petreles (Vallejo, 2018, p. 274) en el poema v. En este se construye, entre la botánica y el mundo ornitológico, una imagen que requiere de la complicidad y la imaginación del lector para formarse.

Por último, y continuando con los comportamientos, habría que destacar otra de las acciones más comunes de las aves, como su modo de defecar. En el contexto de las «islas guaneras», resulta muy evidente que los excrementos ocupan un lugar esencial en el primer poema de *Trilce*, lo cual permite que la remisión al olfato complete significativamente la lectura. De manera similar ocurre en el poema xxv, donde vuelven a aparecer las islas y sus atributos olfativos por encima de cualquier otra propiedad. En el poema xix, el gallo es acompañado por otros animales para defecar en el establo; en este caso hay una contraposición con la imagen limpia de un establo religioso. Estos comportamientos implican leer los poemas desde una literalidad que nos obliga a no establecer un marco o tematización previa que condicione el sentido del texto.

Las palomas, ya mencionadas en libros anteriores, tienen en el poema x de *Trilce* una presencia diferente a la destacada hasta ahora. No hay que entenderlas como un desplazamiento, sino que debemos incorporar las «palomas» (Vallejo, 2018, p. 279) a la imagen creada. Están ahí, casi como un imán, atrayendo su relación con las ballenas y el mar, además de logrando integrar en la imagen el movimiento de su pico con relación al ala. En el lado opuesto estarían las palomas que aparecen en *España, aparta de mí este cáliz*, donde en el primer poema leemos: «Distribuyendo

españas a los toros, / toros a las palomas» (p. 559). Asumen un carácter enfático en una acción que se resuelve como desplazamiento. Este mismo carácter es similar al metafórico «trozos de paloma» (p. 577) del poema vi del mismo libro, que, teniendo presente el acontecimiento de la Guerra Civil española al que alude el título, «Cortejo tras la toma de Bilbao», no necesita de mucha precisión para ser comprendido.

5. Conclusiones

Con la precaución de no establecer un recorrido lineal, hemos querido recoger y analizar la competencia ornitológica presente en la obra poética de César Vallejo. Si bien es cierto que hemos preferido señalar las ideas que había detrás de las menciones a las aves, independientemente de cuándo fueron escritos o publicados sus poemas, se aprecia una tendencia progresiva: desde el lenguaje de la tradición literaria en sus primeros poemas juveniles hasta una singularidad de *Trilce*. En su último libro, *España, aparta de mí este cáliz*, y en algunos poemas del periodo, percibimos tendencias análogas a aquellos y, por eso, hemos ido mencionándolos paralelamente a los dos extremos señalados. Pese a poder dibujar dos polos alejados entre sí, también es cierto que hay una conexión clara entre sus textos más originales —de *Trilce*, o algunos de *Los heraldos negros*— y los poemas de los años treinta: incitan a la literalidad, al margen de que podamos añadir después otros niveles de lectura. Esto afecta de manera significativa a la comparecencia de las aves, ya que forman parte de los textos como seres con una presencia, comportamiento, significado, etc., no pautados de antemano y articulados con relación al conjunto del texto. No cabe, pues, salvo en algunos casos precisos, simbolización posible en estas aves que habitan los poemas.

La excepcionalidad de la competencia ornitológica de César Vallejo, a la luz de esta manera de entender el poema, es evidente. Se cimenta, por un lado, en un vínculo con un territorio, al margen de que otras aves, como ha sido convenientemente señalado, aludan a la tradición.

Por otro lado, la originalidad proviene de la creación de una poética propia, genuina, que provoca que todos los elementos incluidos deban ser valorados como si fueran nombrados por primera vez, o como si cada ave fuera única en su especie. Esto lo hemos podido comprobar, principalmente, en *Trilce*. Es necesario detenerse en cada escena en la que aparecen las aves, no ya para observar su singularidad, sino para entender con certidumbre lo que dice el poema.

Gracias a estas consideraciones poéticas cambiantes en su obra, podemos construir una imagen multiforme de la competencia ornitológica del poeta peruano. Por último, aunque no fuera ni nuestro propósito inicial, ni quizás tampoco el del poeta, nos proveemos de una relación de lo humano con otras especies que nos ayuda a, como diría Donna J. Haraway (2016), seguir con el problema. Las conexiones con el entorno contribuyen a que comprendamos mejor nuestro papel en un contexto catastrófico. Si bien la debacle parece inevitable, aún estamos a tiempo de apostar por otras formas de percepción, relación y habitabilidad. En este sentido, quizás, los estudios literarios también puedan aportar una contribución, pequeña, sin duda, pero estimable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Vita, J. (1990). *Diccionario de peruanismos*. Studium.
- Ambroggio, L. A. (2016). Vallejo y Darío: dos poetas unidos en un poema. *Espergesía*, 3(1), 26-35. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v3i1.1309>
- Binns, N. (2022). Ornithological Competence and Literary Biodiversity in Spanish American Poetry. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 29(3), 1-20. <https://doi.org/10.1093/isle/isab076>
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- Covarrubias Horozco, S. (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Iberoamericana Vervuert.
- Delgado del Águila, J. M. (2019). Estado de la cuestión de *Trilce* (1922) de César Vallejo. *Espergesía*, 6(1), 92-106. <https://doi.org/10.18050/esp.2014.v6i1.1630>
- Delgado del Águila, J. M. (2021). Clasificación semántica, hermenéutica y teórica de *Trilce* (1922). Estudios críticos tras su lectura. *Artífara*, (21.1), 107-120. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4153>
- Espejo Asturrizaga, J. (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Seglusa.
- Franke, I. (2020, 19 de julio). Aves peruanas en los primeros escritos: Garcilaso de la Vega (1609) I: Aves en los Comentarios Reales. *Aves, Ecología y Medio Ambiente*. <https://avesecologiaymedioambiente.blogspot.com/2020/07/aves-peruanas-en-los-primeros-escritos.html>

- García-Albertos, S. (2019, 5 de mayo). Algunas traducciones de *Al faro* vistas al microscopio. *Lectura crítica Máster Narrativa 2018-2019*. <https://masterdenarrativa.blogspot.com/2019/05/algunas-traduccion-de-al-faro-vistas.html>
- Garcilaso de la Vega, I. (1829). *Comentarios Reales* (Tomo II). Imprenta de los hijos de Doña Catalina Piñuela.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Knickerbocker, S. (2012). *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language*. University of Massachusetts Press.
- Kroeber, K. (1994). *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*. Columbia University Press.
- Love, G. A. (2003). *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment*. University of Virginia Press.
- Mason, T. V. (2013). *Ornithologies of desire: ecocritical essays, avian poetics, and Don McKay*. Wilfrid Laurier.
- Montale, E. (1973). *Huesos de sepia*. Visor. (Obra original publicada en 1925)
- Montale, E. (2006). *Poesía completa*. Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.
- Nolan, S. (2017). *Unnatural Ecopoetics: Unlikely Spaces in Contemporary Poetry*. University of Nevada Press.
- Ortiz Canseco, M. (2010). César Vallejo a la luz de un soneto de Lope de Vega. En P. Civil y F. Crémoux (Eds.), *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. 2 [CD-ROM]). Iberoamericana Vervuert.

Ryan, J. C. (2018). *Plants in Contemporary Poetry: ecocriticism and the botanical imagination*. Routledge.

Vallejo, C. (2018). *Poesías completas* (R. Silva-Santisteban, Ed.). Visor.

Vallejo, C. (2023). *Poesía completa* (R. González Vigil, Ed.). Ediciones Copé.