

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

Fortuna de una poética. El diálogo trilceano de «Los salmos fosforitos».

Autor: Francisco Arsenio Cobo-Reyes Lendínez

Tutora: Dra. María Ángeles Pérez López

Salamanca. Curso 2021-2022

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

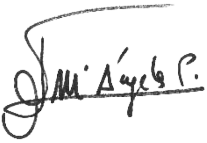
Trabajo de Fin de Grado

Fortuna de una poética. El
diálogo trilceano de «Los
salmos fosforitos».

Autor: Francisco Arsenio Cobo-Reyes Lendínez

Tutora: Dra. María Ángeles Pérez López

VºBº

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature is written in a cursive style and reads "María Ángeles P.". Above the signature, the text "VºBº" is printed.

Salamanca. Curso 2021-2022

*A don Manuel M^a Morales Cuesta,
con quien estoy en deuda todavía*

Índice

1.- Introducción: la transmisión de una ruptura.....	5
2.- <i>Trilce</i>	6
3.- <i>Los salmos fosforitos</i>	10
4.- Comparativa	16
5.- Conclusiones	24
Bibliografía.....	27

1.- Introducción: la transmisión de una ruptura.

Cualquier autoridad refrendaría lo que ya es insustancial repetir: *Trilce* no solo es uno de los poemarios centrales en cualquier lengua de lo que denominamos vanguardias históricas, sino, como ha aventurado Julio Ortega en más de una vez (y sin correr demasiados riesgos), «el libro más complejo, hermético y misterioso de la poesía en español» (Ortega, 2017, p. 13). Este monumento, que se levantó en el más absoluto silencio¹ cuando salió de la imprenta de la penitenciaría de Lima en 1922, poco a poco ha ido deparando la atención de más y más lectores, y las observaciones, estudios, trabajos e incluso carreras profesionales dedicados a penetrar en el sentido de sus setenta y siete poemas se ven reflejados hoy en el voluminoso (y a todas luces inabarcable) aparato crítico al que debe enfrentarse, con no poco arrojo, cualquier investigador de la obra. Asimismo, la estela de admiradores es extraordinaria: Antenor Orrego, José Bergamín, Blanca Varela, José Ángel Valente o incluso Silvio Rodríguez son algunos de los que alguna vez manifestaron su entusiasmo por el hermetismo (también el humanismo) vallejanos. Y esta admiración no ha disminuido al doblar el siglo XXI. Berta García Faet, joven poeta española que puede postularse sin dificultad como referente para las últimas generaciones de poetas en España, ganó en 2018 el Premio Nacional de Poesía Joven “Miguel Hernández” con una obra que vino a establecer un diálogo insólito con el libro de Vallejo: *Los salmos fosforitos*. Este trabajo, en fin, se propone investigar cómo interactúa García Faet con el poeta peruano y demostrar, si es que hacía falta, que *Trilce* todavía tiene mucho que decir a los creadores de nuestro tiempo, no importa en qué orilla del Atlántico.

Son tantos los enfoques desde los que se ha abordado *Trilce*, y tantas las expectativas que generan los nacientes trabajos sobre *Los salmos fosforitos*, que pretender realizar un análisis de conjunto de ambos poemarios en el espacio que nos brinda este trabajo sería no solo disparatado, sino acaso deshonesto, pues quien se acerque a ellos debe ser consciente de que mucho, muchísimo, quedará aún por decir después de su minúsculo trabajo. Por eso hemos optado por acercarnos a un único poema, concretamente el *XIII*, y hacer una comparativa a partir de él entre la ejecución de los dos poetas. Pero para poder llevar a cabo dicha comparación, antes se hace necesario presentar algunos aspectos básicos de la poética de *Trilce*, por un lado, y de *Los salmos fosforitos*,

¹ Véase la nota 3.

por otro. Así pues, en las páginas siguientes se expondrán las ideas de algunos de los estudiosos más reconocidos (por no decir canónicos) de la obra de Vallejo, y las recientes impresiones de autores bien instalados en el panorama poético de la España contemporánea acerca del poemario de García Faet. Una vez seleccionados algunos rasgos de ambas poéticas, nuestro cometido será leer de forma paralela los dos poemas y establecer semejanzas y diferencias entre ambos. Como ya ha podido verse hasta aquí, nuestro trabajo parte de la firme creencia en la comunicación entre poetas muy distantes en el tiempo y en el espacio, y en la idea de que, una vez sembrada una poética de consecuencias radicales para una literatura como la hispánica, sus frutos pueden cosecharse desde perspectivas a veces concomitantes, otras disonantes, como es el caso de Berta García Faet. La ruptura, cuando es penetrante y radical, no es un fuego artificial que se desvanece de inmediato en el cielo: al estallar, esta nova deja una impresión ya indeleble en el firmamento.

2.- *Trilce*.

No nos podemos detener demasiado en cuestiones de tipo biográfico en torno a César Vallejo, ni tampoco precisar con detalle las circunstancias que rodearon la publicación de *Trilce*. Pero como todo libro guarda siempre un vínculo (más o menos estrecho, según el caso) con el momento en el que fue publicado, no sería injustificado hacerse una pregunta que ya muchos se hicieron anteriormente: ¿por qué Vallejo decidió que su libro saliera de la imprenta de la Penitenciaría de Lima? Son varias las respuestas que se han dado a esta pregunta, sin ser ninguna de ellas del todo contradictoria entre sí². Sea como fuere, en ese mismo lugar habían publicado autores tan destacados de las letras peruanas de inicios del siglo XX como Abraham Valdelomar, José María Eguren o Luis Berninzone (Aguirre y Fischer, 2022). En el caso de Vallejo, su recepción nos es de sobra

² Las exponen muy claramente Carlos Aguirre y Bill Fischer en un excelente artículo sobre la relación de *Trilce* y los talleres tipográficos de la Penitenciaría de Lima: «Encargar la impresión de su libro a un taller que funcionaba en la prisión más importante del país puede ser interpretado como un acto de reivindicación: ahora podía ejercer su libertad (como ciudadano y como poeta) entrando y saliendo de la penitenciaría a voluntad para supervisar la publicación de su libro. A la vez, puede ser visto como un acto de subversión; como ha sugerido Luis Alberto Castillo, Vallejo hizo uso de la máquina carcelaria para hacer poesía, y no cualquier poesía, sino una que en cierto modo criticaba el sistema carcelario. Por último, se puede entender como un impulso de Vallejo, el poeta humano, de querer interactuar con los detenidos, ser testigo de su sufrimiento y, a lo mejor, usar esa experiencia para seguir procesando su propia experiencia de encarcelamiento» (Aguirre y Fischer, 2022, p. 23).

conocida: él mismo, en una famosa carta a Antenor Orrego, comentaba que, «el libro ha nacido en el mayor vacío»³; y otro de sus contemporáneos, José Bergamín, declaraba al inicio del prólogo a la segunda edición de *Trilce*, que «[este] fue acogido con indiferencia o con hostilidad» (Bergamín, 2021, p. 377). No nos extraña en absoluto. El libro de Vallejo, que ya desde el título propone una ruptura del sentido y advierte de nuevos mecanismos de producción lingüística, no solo es que no se pareciera a nada de lo que se había publicado previamente en Perú (ni en el resto del mundo hispánico, pues *Altazor* no vería la luz hasta 1931 y el ultraísmo guardaba pocas semejanzas con el estilo trilceano), sino que proponía, desde el primer poema hasta el último, una nueva forma de entender la poesía, que no era ni romántica ni modernista⁴. Así lo indica Saúl Yurkievich cuando dice que

Vallejo optará por desembarazarse de modelos ilustres, de la mitología monumental, de pompas y oropeles para asumir en *Trilce* su desbarajuste íntimo, el ser disociado y contrito, para convertir al terremoto mental en primer motor de lo poético (1997, p. 149).

De aquella humilde imprenta nacía, el año 1922, un modo nunca visto (el paralelismo tal vez solo pueda establecerse con lo que hizo Góngora en el siglo XVII) de abordar el lenguaje en la poesía hispana.

La cita del crítico argentino nos conduce al viaje que Vallejo efectúa a lo largo de *Trilce* hacia los rincones más remotos de la conciencia. Su duro paso por la cárcel y algunas pérdidas familiares ensombrecieron la vida del poeta peruano, quien ya no podrá seguir escribiendo en el estilo de *Los heraldos negros* (obra que, sin embargo, contiene algunos poemas que anuncian la lengua de *Trilce*⁵), sino que deberá hacerse con una retórica propia que haga hablar al dolor sin perder de vista la belleza del texto⁶. A este

³ Debe recordarse que la autenticidad de dicha carta ha sido puesta en duda (Fernández y Gianuzzi, 2021). De ser apócrifa, la situación no cambiaría sin embargo demasiado: salvando excepciones como la del propio Antenor Orrego, el resto de testimonios prueba que la recepción del libro no fue favorable.

⁴ El propio Vallejo lo insinúa cuando, en el poema *LV*, dice: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida / tristeza. // Vallejo dice hoy la muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido...» (Vallejo, 2021, p. 256).

⁵ Tanto «Los heraldos negros», que abre el libro, como el no menos memorable «Espergesia», que lo cierra, dan prueba suficiente de ello (Vallejo, 1998).

⁶ Sobre el sentido de la experiencia de Vallejo en *Trilce*, Julio Ortega ha dicho que «en ese libro la poesía es una reordenación interior: los términos de la experiencia, las pautas de la realidad, han requerido convertirse para recomponer una partida abierta, un recomienzo cuestionador. Por eso la búsqueda de la

propósito, Ricardo Silva-Santisteban ha dicho que «existe, pues, en *Trilce* un forzamiento del lenguaje, no un lenguaje forzado» (Silva-Santisteban, 2008, p. 53). Llevándolo a un terreno más personal, Ramón Xirau comenta que «*Trilce* es un resquebrajamiento de la lengua porque es la expresión del resquebrajamiento de la vida» (Xirau, 2001, p. 410). Los poemas del libro están escritos en un lenguaje que no se preocupa propiamente por la función referencial de la palabra⁷, pues su objetivo es bien otro. Se trata de fundar al ser desde la propia lengua (McDuffie, 1970), ir hasta el centro del idioma sin rechazar ningún recurso proceda de donde proceda con el fin de darle una voz nueva (una voz que ya no puede ser la del modernismo) al sujeto poético⁸. De este modo, el hermetismo del poemario alcanza otro nivel. Ya no se busca representar una realidad más allá de la que ofrecen las viejas representaciones del mundo y la poesía, ni tampoco cifrar un código oculto que pueda ser revelado por algunas claves fijas: a diferencia de lo que ocurre con el lenguaje oculto de un Gérard de Nerval o un Mallarmé, el poeta peruano no forja un idioma para llegar más allá, sino para abismarse en el poema. De ahí que se haya dicho que «Vallejo borra las huellas para que el lector/escritor no le siga, sino para que descubra nuevos mundos y produzca sus propias huellas» (Pérez, 2022, p. 33). Mediante este lenguaje que, como veremos en el poema *XIII*, hace un uso radical de la metáfora, libera métricamente al poema⁹, se permite valientes alteraciones tipográficas en el texto y convierte al sujeto lírico en una voz a medio camino entre lo confesional y el más absoluto hermetismo, el autor de *Trilce* escribe con total libertad, y esa libertad convierte a los versos en una entidad autónoma, viva e inagotable.¹⁰ Dejemos, en fin, hablar a Yurkievich: «Nadie como Vallejo ocupa tan integral e íntimamente el poema,

unidad ha sido un intento de vencer la orfandad sin diálogo que impone la fragmentación sufriente» (Ortega, 1986, p. 73).

⁷ Es la opinión de Ortega: «el poema tiende a borrar sus referentes tanto como fractura la función representacional del lenguaje mismo». (Ortega, 2021, p. 9)

⁸ En cuanto a las fuentes del lenguaje de buena parte de *Trilce*, Keith McDuffie señala que «el poeta ha querido aprovecharse de todos los niveles y los recursos lingüísticos como materia prima de su poética: lo coloquial y lo popular, lo científico y lo técnico, lo culto y lo tradicional (arcaísmos y voces castizas que rebasan el Siglo de Oro)» (McDuffie, 1970, p. 194).

⁹ Otra prueba más de la libertad vallejana está en que esto no es del todo cierto. La variedad de tipo de versos a lo largo del poemario es enorme y no tenemos espacio suficiente para demorarnos en esta cuestión. Baste, sin embargo, comparar el poema XLVI, un soneto escrito en endecasílabos con rima (no sujeta a la rima del soneto tradicional, eso sí), con el final del poema LXVIII, en el que encontramos versos formados por una sola letra, el LXIV, poema que transita por la prosa y el verso al mismo tiempo, o el uso de la sangría en el poema XLIX.

¹⁰ En un artículo reciente, Daniel Freidemberg ha insistido en algo que suscribimos por completo y que es necesario recordar: «Se "entienda" o no, se acceda o no a algo más que una pura superficie verbal, se capte lo que tal vez quiso expresar Vallejo o se lea en esas imágenes otra cosa, va a estar siempre operando la fuerza del acto de escritura, el clima de fondo, el sabor físico de las palabras, su vibración sensorial» (Freidemberg, 2022, p. 99).

personalizándolo en todas sus instancias para que resulte plena presencia del sujeto viviente, no réplica sino completa encarnación del hombre llamado César Vallejo» (Yurkievich, 1997, p. 153).

Sin embargo, no se piense que *Trilce* es un poemario donde solo tiene cabida el sentimiento trágico. De haber sido así, el libro no habría alcanzado toda la dimensión humana que hoy celebramos. Si Jorge Díaz Herrera mostraba en un artículo, a través de anécdotas oídas, experiencias y testimonios de conocidos de Vallejo, la faceta humorística del poeta en su vida personal (Díaz Herrera, 1991), no hace falta recurrir a su biografía para determinar que el humor es uno de los mecanismos fundamentales en la poética vallejiana y, particularmente, trilceana. No exagera Erika Martínez cuando afirma que «la lectura grave de la obra de Vallejo se ha convertido, sin duda, en su principal enemigo» (Martínez, 2022, p. 97), pues si se obvia el humor en la exégesis de algunos poemas del libro se corre el riesgo de hacer interpretaciones no solo demasiado alambicadas, sino incluso ingenuas. Al final del poema LXIV, por ejemplo, el poeta acaba poniendo entre paréntesis «(No, hombre!)», como riéndose de lo que acababa de decir previamente (Vallejo, 2021, p. 297). En el LIX, la última estrofa muestra a un sujeto lírico que, con su disonante testarudez, parece dejar en suspense lo que había escrito versos atrás y lo que escribirá a continuación: «Centrífuga que sí, que sí, / que Sí, / que sí, que sí, que sí, que sí: NO! / Y me retiro hasta azular, y retrayéndome / endurezco, hasta apretarme el alma!» (Vallejo, 2021, p. 277). Hay muchos más ejemplos dispersos por el poemario de esta retórica que no excluye el humor como forma de repensar tanto el contenido, como el propio lenguaje que lo expresa¹¹. De este modo, si se lee *Trilce* desde una clave irónica, autoparódica incluso, no parecerá del todo disparatado entender que Vallejo ridiculiza algunos aspectos de su propia lengua con el fin de representar la fragilidad de la misma, fragilidad que no es, igualmente, sino la del propio sujeto que lo enuncia. «No todo es desesperanza ni sentimiento del absurdo dentro del mismo *Trilce*»,

¹¹ Presento aquí un fragmento del citado artículo de Erika Martínez que aporta datos muy interesantes al respecto: «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). 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» (Martínez, 2022, p. 98).

afirma Xirau (2001, p. 401), quien poco después señala que «Vallejo, entre sarcasmos, humor y tragedia, muestra la pérdida de un *centro* [sic] del mundo» (Xirau, 2001, p. 410). De ahí el prodigio: ese centro perdido es la situación de un yo poético que, como venimos diciendo a lo largo de este trabajo, propone una poesía desestabilizada con el fin de volverse constantemente contra sí misma y contra el propio lector. El compromiso no es únicamente con la palabra, sino también con el significado (aún está por llegar el Vallejo que se decidirá, aunque no exclusivamente, por el compromiso político). Y ese significado aparece asaltado por todos los estados que pueda experimentar el poeta. En *Trilce*, un poema como el XLVIII pasa de simular un juego con unos soles peruanos a concluir que la absurda (y divertida) peripecia de una moneda «acaba por ser todos los guarismos, / la vida entera», dejando todavía más confuso al lector que al principio (Vallejo, 2021, p. 226). Lo que demuestra, a fin de cuentas, todo esto es que *Trilce* está traspasado por una voz eminentemente polifónica, y que esa polifonía es una de las claves en la configuración de la poética trilceana.

Llegados a este punto, podríamos recoger las ideas principales que resumirían (parte de) la poética vallejana en *Trilce* en los siguientes puntos: ruptura, radicalismo en el lenguaje, libertad, humor y polifonía. Este apunte, aunque sea demasiado esquemático, nos será de gran ayuda para entrar a *Los salmos fosforitos*, como haremos a continuación.

3.- *Los salmos fosforitos*.

Publicado en La Bella Varsovia a inicios del 2017, *Los salmos fosforitos* corrió una suerte bien distinta de la que le tocó a *Trilce*. Si del libro de 1922 habíamos dicho que la recepción fue poco halagüeña, no cabe afirmar lo mismo del que ahora nos ocupa. Berta García Faet obtuvo el premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández» en 2018 por *Los salmos fosforitos*¹², y su obra ya está siendo estudiada con ojo crítico (siempre desde la admiración) por autores como Erika Martínez, Juan Gallego-Benot o Sara Gancedo Lesmes (cuyas aportaciones nos han sido utilísimas en el presente trabajo). De hecho, García Faet ya había sido incluida en las siguientes antologías antes de ganar el «Miguel Hernández»: *Réquiem por Lolita* (2014), *Pasarás de moda: treinta y cinco poetas jóvenes en español* (2015), *Nacer en otro tiempo: antología de las nuevas voces de la poesía*

¹²(ABC, 2018)

española (2016), y *Miradas para compartir la luz: antología poética de autores valencianos* (2016). Sin embargo, el objetivo de este trabajo no es hacer una comparativa entre la recepción de las dos obras que estamos estudiando, sino remarcar un hecho que debemos tener muy en cuenta con el fin de penetrar con mayor hondura en la poética de *Los salmos...*: para la fecha de la publicación de estos, el sistema literario se encontraba en una atmósfera mucho mejor preparada y más receptiva para obras de tan hondo calado experimental que en 1922. Yurkievich había dicho que en *Trilce* son protagonistas la desarmonización, lo feo y lo inestable (Yurkievich, 1997), y a inicios del siglo XXI estos rasgos ya no son una novedad, sino más bien lo contrario, elementos intrínsecos a la poesía contemporánea que el lector medio de poesía en español encontrará bastante habituales.¹³ Por eso, el criterio de la originalidad no sirve para calibrar el valor de la poesía de García Faet. Sus virtudes, no por ello menos brillantes, son otras. El mencionado Juan Gallego-Benot ha ensayado un resumen de los rasgos poéticos identificables en *Los salmos fosforitos* y ha confirmado que

los principios poéticos que se niegan son varios, a través del ritmo fragmentario o del lenguaje coloquial, así como mediante la variabilidad tipográfica. Pero tal vez sean más radicales otros: la negación a la elevación poética, la renuncia a la especificidad, la duda representada en el poema a través de tachones e incoherencias... Todo ello parte de una negativa a la creación original o genial: el genio está ya en *Trilce*, que, a pesar de su radicalidad expresiva, o tal vez precisamente por ella, es único, es independiente e individual, se debe a un sujeto (Gallego-Benot, 2022, p. 111)

De aquí pasamos a uno de los puntos clave de *Los salmos fosforitos*: casi cien años después de la ruptura, un poemario que tiene como referencia a *Trilce* no podía pretender lograr el mismo efecto en el panorama poético de su tiempo. Se aleja de nuestros objetivos en este trabajo determinar si *Los salmos...* podrían inscribirse por completo o no en la literatura de lo que, en un célebre ensayo, Omar Calabrese llamó *La era neobarroca*¹⁴, pero lo cierto es que algunas coincidencias llaman notablemente la

¹³ No queremos decir, naturalmente, que *toda* la poesía contemporánea se base en lo inarmónico o lo inestable. Sería ocioso demorarse aquí en la nómina de poetas que, herederos del confesionalismo de la poesía de la experiencia y de otras tradiciones poéticas más clásicas, elaboran su poesía desde la comunicación directa y el rechazo al hermetismo.

¹⁴ Ella misma ha hablado de la presencia de rasgos neobarrocos en una de sus vertientes narrativas, la más experimental, que implica la reescritura (García-Faet, 2021).

atención. De los ejes que el intelectual italiano fija como característicos de la cultura neobarroca, no disonarán al lado de los versos de García Faet conceptos como los de ritmo y repetición, límite y exceso, inestabilidad y metamorfosis, nudo y laberinto o complejidad y disipación (Calabrese, 2008). De este modo, lo que en Vallejo exigía una ruptura radical con su tradición inmediata, en García Faet puede llevarse a cabo con mayores garantías de éxito, pues los mecanismos que configuran la *dificultad* de su escritura siguen parámetros en absoluto novedosos¹⁵. Llegamos, así, a una de las principales diferencias entre *Trilce* y *Los salmos fosforitos*: en este, el tratamiento del lenguaje puede optar a una transgresión aún mayor que la que ejerciera el poeta peruano y dibujar a un sujeto poético todavía más complejo. De nuevo nos son valiosas las observaciones de Gallego-Benot:

En *Trilce*, el camino que toma el poeta para liberar el poema es el de unificar el lenguaje arcaico con los neologismos y negarse también a una sintaxis ortodoxa (McDuffie, 1970). *Los salmos fosforitos* se apropia de esta proposición y la lleva más lejos: si Vallejo liberaba al lenguaje de sí mismo, García Faet lo libera también de su ilusión autónoma representada en el yo (Gallego-Benot, 2022, p. 112).

El sujeto que se imprime en los versos de *Los salmos fosforitos* atiende a una realidad muy distinta de la que rodea al sujeto de *Trilce*. Si en Vallejo teníamos la conciencia contrita, la experiencia traumática de la cárcel y la rémora infatigable de la relación pasada con Otilia Villanueva, en García-Faet apenas podremos vislumbrar del todo quién es la voz que se oculta detrás del yo lírico. Tres versos iniciales del poema *I* anuncian, ya desde el principio del poemario, la liquidez de esa instancia creadora: «~~escribes~~ / silbas / hojas de hierba?». Dejando aparte cuestiones tipográficas que trataremos lo antes posible, los versos apuntan hacia una segunda persona indefinida (¿el lector, la autora misma, algún personaje implícito en la obra, el propio personaje que habla dirigiéndose a sí mismo o misma?) la pregunta que, de algún modo, determinará el temple del resto de los poemas. La tachadura suprime el verbo *escribir*, serio y oficioso, para sustituirlo por *silbar*, el verbo del ocio y la alegría, en un gris que no solo señala a

¹⁵ Parece apoyar nuestro punto de vista Gancedo Lesmes, cuando dice que «la obra de García Faet se separa de *Trilce* casi en la misma medida en que se acerca a él; de manera inevitable porque, en la medida en que su contexto de escritura y recepción se ha transformado, su significado también lo hace». (Gancedo Lesmes, 2021, p. 191).

lo largo del libro lo que sustituye al tachado, sino que también implica una apariencia de provisionalidad que se aviene sin dificultad al tono tentativo de *Los salmos*.... El verso que sigue presenta la primera instancia de intertextualidad de las muchas que irán apareciendo (obviando, por supuesto, las alusiones a los poemas respectivos de *Trilce*, que se dejan ver ya desde el primer verso), en este caso, una alusión directa a Walt Whitman. La edición que he podido manejar para este trabajo reza en la contraportada: «Este libro debiera haberse editado con una faja que remedara a Walt Whitman: quien toca este libro, toca una mujer» (2021). Somos de la opinión, sin embargo, de que más bien debiera ser al contrario. Si en *Hojas de hierba* Whitman construye un sujeto poético fuerte, que busca identificarse directamente con su autor, en *Los salmos fosforitos* nunca se puede afirmar con certeza dónde está Berta, dónde el yo que habla, dónde su mismo lector. Gallego-Benot señala a este propósito que «la poética faetiana [se encuentra] encaminada a la defensa de un sujeto no esencial que se diluye en la multiplicidad y que está en un proceso de indefinición» (Gallego-Benot, 2022, p. 111). Esa indefinición queda marcada del todo, para los tres versos que comentamos ahora, en el hecho de que se trataba, simplemente, de una pregunta.

Llegados a este punto también es legítimo cuestionarse hasta dónde alcanza la dependencia de *Los salmos fosforitos* con respecto a *Trilce*. «No se trata de una emulación del texto del escritor peruano, sino de una inmersión; no es tomado como objeto sino como resorte de acción poética desde el que escribir. No rehace *Trilce*, hace de nuevo como *Trilce* hizo», señala Sara Gancedo (Gancedo Lesmes, 2021, p. 182). Para hacer de nuevo como *Trilce*, pues, García Faet aprende de Vallejo la disposición libérrima hacia el lenguaje, que le permitirá entrar en él a su gusto (nunca de forma arbitraria) y modificar el verso para darle forma a ese nuevo sujeto múltiple que logra configurar. Recursos como la tachadura¹⁶, el gris de las supuestas correcciones (pues la tachadura no impide leer lo que hay debajo), la intertextualidad¹⁷, el sangrado de los versos, los encabalgamientos abruptos con cortes de palabras, los signos matemáticos, las mayúsculas, los espacios o

¹⁶ Según ella misma, la tachadura fue inspirada por los grafiti que se contradicen en los muros de las calles y que muestran a dos voces «peleonas entre sí» (Instituto Cervantes, 2021).

¹⁷ Acabamos de mencionar a Whitman, pero hay muchísimas referencias más. Por solo citar algunas, recordemos el famoso bolero *Quizás, quizás, quizás*, que ya aparece en el poema II; la pintura de Franz Marc y su enigmático caballo azul en el XXV; Jorge Manrique en el XLII; Garcilaso de la Vega en el poema XLI («En tanto que de rosa y d'azucena», v. 47 [García-Faet, 2021, p. 96] o la *Obertura 1812* de Tchaikovski en el LV (por no hablar de los motivos que se repiten en el poemario, como la «neo-niña», las «oscuras madrugadas sexuales» o el «novio mexicano» y que ponen en relación intertextual a los propios poemas entre sí).

la alteración ortográfica de los vocablos son algunos de los mecanismos mediante los cuales los setenta y siete poemas de *Los salmos fosforitos* se presentan al lector como una creación tan viva y autónoma como los de *Trilce*. Por eso, a causa de este uso del lenguaje, no se puede afirmar con rotundidad que la poesía de *Los salmos...* llegue a ser en algún momento confesional. Esto no anula, sin embargo, la posibilidad de crear un ambiente de intimidad en el poema. Como sostiene Erika Martínez,

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 (Martínez, 2022, p. 109).

Intimidad, pero no confesionalismo; estrechez con el lector, pero no una cercanía definitiva. Ese es, en fin, el clima de *Los salmos fosforitos*.

El humor en Vallejo, dijimos, es esencial (Martínez, 2022). En el caso de García Faet no iba a ser menos. De hecho, se puede decir sin riesgo ninguno que los procesos de ironía y autoparodia que se dejan ver ocasionalmente en *Trilce* se ven sometidos aquí a una mayor intensidad. ¿Qué es, pues, el título de la obra sino una enunciación risible y seria al mismo tiempo? Estos poemas son salmos sin un dios al que dirigirse: en el XXI, leemos en otro gris corrector «Y como sucede que todo tiempo pasado / ~~se supone que~~ fue mejor / aunque Dios no existe». Y son salmos *fosforitos*, una palabra con cierto toque kitsch y que, sin embargo, etimológicamente se abre tanto al sentido directo como a la ironía: serían salmos portadores de luz, ¿pero qué luz hay en el poemario? Este interrogante, lamentablemente, no podemos cerrarlo aquí. Pero volviendo sobre el humor, está claro que en este libro su función es mucho más que accesoria. A través de esta constante actitud de chanza que domina el libro y que abre al lector la duda de si tomarse del todo en serio lo que va leyendo, los poemas quedan lejos de cualquier clase de sentimentalismo¹⁸. De nuevo, Erika Martínez señala agudamente que

¹⁸ El poema LX dice: «Es ~~de madera~~ mi conciencia? Mi gggolondrina? Cerezo / de mentira / de burla» (García-Faet, 2021, p. 140).

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. [...] 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 (Martínez, 2022, p. 104).

Lo sublime junto a lo humorístico logra rebasar las fronteras de una poética de índole romántico y preparar al sujeto poético para convertirse en portavoz de un nuevo estado de cosas. Si la representación del yo lírico crea problemas en el poema en torno a la legitimidad de su voz y la de la tradición que la precede (Gallego-Benot, 2022), Berta García Faet, por medio de la retórica que hasta aquí llevamos reseñada, abre un nuevo espacio en su poesía para desarrollar temas que no están ni pudieron estar en *Trilce*. No en vano Gancedo Lesmes propone que «comprender [*Los salmos fosforitos*] como escritura feminista ayuda a entender en qué sentido se renueva la propuesta vallejiana y su revolución lingüística. En García Faet, se trata de una revolución-para, de un proyecto vinculado a toda una propuesta política» (Gancedo Lesmes, 2021, p. 191). Dicha vinculación, pues, permite que encontremos versos como los del poema LXI: «soy o estoy ~~a gusto~~ / forzando la cerradura con / rotuladores poscoloniales» (García Faet, 2021, p. 142), o como los del XLII, más explícitos: «os cuento que no sé si hay neo-esperanza; / hay neo-lluvia / caos / siega // semilleros de gente maravillosa / fajos de gente cuervos malcriados / que sobrevuelan / y dan vueltas a lo largo y ancho de Europa» (García Faet, 2021, p. 98). Pero si algún discurso extraliterario descuella sobre el resto en *Los salmos fosforitos* ese es, sobre todo, el feminista. A través de la polifonía penetra en el poemario una visión feminista (Gancedo Lesmes, 2021) que remueve sus bases trilceanas e inaugura definitivamente una creación que ya no se puede considerar un mero ejercicio intertextual, sino un organismo autónomo con respecto a su predecesor. Juan Gallego-Benot señala en este punto que

Berta García Faet toma los modos de expresión que se habían sedimentado en el poema y que se habían erigido como únicos, como reveladores de la verdad, y los deslocaliza, mostrando sus aristas y su especificidad histórica. Se logra así no la limitación de la expresión, al reconocerse su calidad de artificio, sino su apertura hacia la revisión de una forma de reconocimiento que rechaza la hegemonía

simbólica que ha considerado la creación poética desde un mal disimulado machismo. Esta hegemonía ha construido significado para sí y ha nombrado el mundo desde una subjetividad acaparadora que Berta García Faet consigue poner en duda a través de la reescritura (Gallego-Benot, 114).

El feminismo de *Los salmos fosforitos* se hace patente, por ejemplo, a través de una constante referencia y parodia al canon literario masculino. De ahí que esta poesía sea radical de un modo distinto al de *Trilce*: es que las raíces desde las que brotan los versos en este caso son otras, y su autora, consciente sin duda de la transgresión que ejerce, lo manifiesta repetidamente por medio de la indefinición del sujeto que habla.

Podemos acabar este apartado resumiendo los rasgos de *Los salmos fosforitos* con los mismos puntos que habíamos empleado para *Trilce*: ruptura, radicalismo en el lenguaje, libertad, humor, y polifonía. Sin embargo, ahora sabemos el alcance que tiene cada uno de ellos y, sobre todo, su nuevo significado, tributario pero no deudor del libro de Vallejo. Ya estamos en condiciones, en fin, de ver en la práctica las diferencias y las similitudes de ambas poéticas en la comparativa entre los poemas XIII de cada libro.

4.- Comparativa

Los poemas XIII en ambas obras son de asunto claramente erótico. Esta afirmación, que a todas luces es obvia, resulta positiva en este caso porque no se puede decir lo mismo de todos los poemas de los dos poemarios. La posibilidad de definir el tema de las composiciones nos permite abordarlas con mayor facilidad en el estudio comparativo y poner de manifiesto sus semejanzas y diferencias¹⁹.

Los salmos fosforitos XIII ya contiene en el primer verso el punto de arranque de *Trilce* XIII: el «pienso en tu sexo» de este se transforma en «No debería decir “follar” pero pienso en “follar”» en aquel. El cambio de tono es palpable desde el inicio, pues si en César Vallejo el uso del verbo *pensar* aplicado al *sexo* de la segunda persona del poema (quien, por las metáforas que vendrán después y por el contexto sexual del poeta peruano, sabemos que es femenino) inaugura una reflexión eminentemente racional sobre el

¹⁹ Para emborronar lo menos posible el texto con citas, aprovechamos esta nota para indicar que el poema de Vallejo, en la edición que estamos manejando (2021), se encuentra en la página 88, y el de García Faet (2021), en las páginas 34 y 35.

encuentro sexual de los amantes, y esta reflexión continúa con visos de total seriedad hasta la transformación que se produce al final del poema (de la que hablaremos más adelante), en el caso de Berta García Faet, al entrecomillar el verbo *follar* después de marcar que no debería emplearlo, queda claro desde el principio el carácter oblicuo del poema. Es decir, lo que en Vallejo va a ser una grave reflexión en torno a los problemas de su conciencia y el sexo, en la poeta española asumirá un encuentro entre dos sujetos eróticos que no termina de *realizarse* completamente. El tema es el mismo, sí, pero la ejecución (más allá de recursos formales) es distinta: en el libro de 2017 el erotismo ya no irá revestido de la carga de culpabilidad y fascinación que encontramos en el libro de 1922.

Repárese, asimismo, en la distribución estrófica de ambos poemas. Mientras que el de *Trilce* es notablemente más breve y se compone de dos estrofas casi idénticas en número de versos más dos estrofas breves finales, en *Los salmos fosforitos* las estrofas son más largas y contienen versos fragmentados (vv. 4, 9, etc.) y modificaciones en la sangría que apartan algunos versos del resto (vv. 34 y 35). Esta diferencia formal es determinante en la configuración de cada composición. *Trilce* XIII es casi un poema sentencioso, dividido de modo muy sintético en cuanto a ejes temáticos: la primera estrofa plantea el problema del yo poético frente al sexo de la amada, la segunda desarrolla el papel de la muerte y la conciencia en el acto sexual, la tercera se acerca al límite del clímax sexual y la última, el prodigioso «¡Odumodneurtse!», lo culmina.²⁰ En cambio, en *Los salmos fosforitos* XIII, la estructura es mucho más difusa. Esquemáticamente podría sustentarse que la primera estrofa propone al final el encuentro sexual («Vayamos a mi casa porque son las 11.03 pm casi», v. 12); que la segunda contiene alusiones eróticas que poco a poco van desestabilizando dicho encuentro («Oh novio mexicano oh luces sonrojadas / del puerto de cierta urbe *donde no hemos estado*», vv. 21 y 22, el subrayado es nuestro; y «Hace 5 siglos estuvimos muy juntos. No, en serio, / *cuándo / cuándo?*», vv. 27-29, el subrayado es nuestro también); que la tercera marca definitivamente el carácter irreal o fútil de la relación entre los sujetos eróticos («Cuál es tu nombre?», v. 30); y que la última, en un paréntesis, cuestiona todo lo que ha dicho el poema hasta ese momento («Vayamos a mi casa?», v. 37). Sin embargo, pese a que de algún modo se

²⁰ Por si acaso surgiera la duda a lo largo de este análisis, debemos señalar, aunque sea en una nota, que la interpretación que aquí seguimos no es, desde luego, la única. Pocas cosas más impropias de un trabajo acerca de *Trilce* que pretender asentar una interpretación incontestable de alguno de sus poemas. Esto atentaría frontalmente contra el espíritu del poemario de Vallejo, definido por la apertura de propuestas interpretativas que se le pueden aplicar. Lo mismo cabe decir, en verdad, de *Los salmos fosforitos*.

pueda organizar el desarrollo del poema, una lectura atenta del mismo demostrará que muchos versos y expresiones se repiten.²¹ Por tanto, frente a la clara presentación que observamos en *Trilce*, en la obra de García Faet los versos parecen disolverse sin llegar a formar una entidad sólida. Se tiene la sensación de participar en un ciclo que no termina de resolverse. El «pienso en “follar”» del inicio se retoma en el verso 9: «Pensar pensar, abstractamente»; el «e-mail» del verso 14 reaparece en el verso 33; el «corazón-pulmón» del verso 2 tal vez sea el mismo que provoca el «talud / de la aorta, ascendente, ascendente!» de los dos versos finales. En fin, si la estructura de *Trilce* XIII es eminentemente progresiva, en *Los salmos* XIII esta sería, más bien, entre circular y no resolutiva.

De la estructura de los poemas se deriva la propia situación del sujeto que aparece en los versos. En la composición de Vallejo, quien habla es un yo masculino que se enfrenta al sexo de su amada desde la razón: «Simplificado el corazón, pienso en tu sexo», v. 2. Luego aludirá a él haciendo uso de dos metáforas muy eficaces: el «botón de dicha» del verso 4 y el «surco más prolífico...» del verso 7. Y al final de la primera estrofa, el instinto sexual («un sentimiento antiguo», v. 5) muere «degenerado en seso» (v. 6). La operación cerebral que efectúa el yo poético y el modo de enfrentarse al referente principal del poema provoca que el lector tenga claro, al menos, la situación de la voz que le habla: se trata de un sujeto visiblemente perturbado por los problemas de conciencia que le provoca el encuentro sexual, hasta tal punto que puede leerse cierto tono de envidia cuando dice: «Oh Conciencia, / pienso, sí, en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede» (vv. 11-13). Ese bruto, libre de la razón, es capaz de *gozar* del acto sexual sin los aguijones de su conciencia.

La dicotomía razón-pasión no solo era válida en 1922, sino que acentuaba ostensiblemente el lirismo de una voz poética que, después del modernismo, todo sensualidad y gozo material, reflexionaba sobre lo pasado. Pero para el caso de *Los salmos fosforitos*, la situación es bien distinta. Si al “reescribir” el poema XIII García Faet hubiera querido recuperar el dilema vallejiano, la decisión habría sido sin duda poco acertada, pues precisamente uno de los puntos fuertes de todo el poemario es poner en primer plano el punto de vista femenino y deconstruir el rol patriarcal del discurso

²¹ Esta estructura repetitiva, presente también en otros poemas de *Los salmos fosforitos*, nos permitiría acercar el poemario a la estética neobarroca que mencionamos en líneas más arriba. Contando con que Omar Calabrese eligió el rubro “Ritmo y repetición” como uno de los factores determinantes del Neobarroco, los versos que van y vienen continuamente en el poemario de García Faet se ajustarían con facilidad a este parámetro (Calabrese, 2008, p. 44 y ss.).

canónico²². Es natural que, en este sentido, la oposición conciencia/instinto no sea operativa: el lector (y la escritora) del 2017 prefiere otros aspectos del encuentro sexual por ser más pertinentes a su contexto. *Los salmos fosforitos* XIII problematiza la hondura de las relaciones eróticas contemporáneas cuando, irónicamente, dice «Me mandaste un e-mail / que incluía la palabra “cuerpito” o “cuerpecito”» (vv. 14-15), o cuando pregunta, en el verso 30, «Cuál es tu nombre?». La irrealidad de ese amor (porque no cabe hablar de algo más allá del sexo en este poema) queda del todo patente en los versos 27-30: «Hace 5 siglos estuvimos muy juntos. No, en serio, / cuándo / cuándo?». De ahí que, en este caso, la comparativa, al menos en lo que se refiere a la temática de los poemas, refleje profundas diferencias entre *Trilce* y *Los salmos fosforitos*. El sujeto masculino del primer poema y el sujeto femenino del segundo no pueden plantear un mismo problema, pues su punto de vista es distinto. De no haber sido por algunos aspectos formales que analizaremos con detalle a continuación, la filiación entre ambos habría sido, cuanto menos, difícil.

Cualquier lector familiarizado con la poesía en español del siglo XX identificaría al instante un poema de *Trilce*. Queda lejos de nuestros propósitos analizar todos los rasgos de esa lengua inconfundible que logra forjar Vallejo (unos pocos quedan reseñados en el apartado correspondiente), pero sí que podemos detenernos en algunos de los que destacan en el poema XIII para ver cómo se comunican con los de la composición de García Faet. Destacaremos, en primer lugar, un recurso tan elemental en la poesía universal como es la metáfora. En *Trilce* XIII, encontramos, al menos, seis: «el hijar maduro del día» (v. 3), «el botón de dicha» (v. 4), el sexo femenino como surco (v. 7), «el vientre de la Sombra» (v. 8), el «escándalo de miel de los crepúsculos» (v. 14) y el «estruendo mudo» (v. 15). Como puede verse, salvo en el caso del sexo femenino como surco y «el vientre de la Sombra», el resto de metáforas no explicitan el término de la comparación. Por tanto, la distancia que queda entre el elemento A y el elemento B, en algunos casos, es amplísima. ¿Qué quiere decir realmente Vallejo con «el hijar maduro del día»? El hermetismo de la expresión se acentúa por la imposibilidad de dar con el referente de forma definitiva: ¿ese *ijar maduro* (entendiendo que hubiera una falta de

²² Es interesante contraponer a este punto de vista el de Erika Martínez: «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» (Martínez, 2022, p. 104). Donde queremos poner el acento es en que, al menos en el poema XIII, García Faet no solo no olvida la influencia del patriarcado en nuestra forma de entender y sentir el amor, sino que trata de cuestionarlo mediante los mecanismos que vamos reseñando.

ortografía²³) sería la tarde, momento propicio por lo melancólico para la reflexión que se hace en el poema? ¿O se está proyectando sobre el mismo día la cualidad de procrear a partir del neologismo *hijar*, como forma de preparar el clima del poema para tratar los problemas de conciencia en torno al sexo? En el primer caso, la caracterización de ese momento indefinido del día como *ijar* supondría una prodigiosa corporeización²⁴, la cual se aviene sin problema con el verbo *palpar* que aparece en el verso siguiente: Vallejo estaría acercando la materia del poema a su propio cuerpo, dando lugar a una sensorialidad llena de matices humanos. Y si se aceptara la segunda interpretación, la personificación del día mediante la palabra *hijar* tampoco se alejaría demasiado de lo que acabamos de decir, pues la impresión seguiría siendo indefectiblemente humana. Ocurre al contrario las dos veces que nos acercamos al sexo femenino en el poema: aquí, la metáfora lo cosifica, ya como *botón de dicha*, ya como *surco*. El *vientre de la Sombra* es otra muy vallejiana personificación, pero en este caso aplicada a un nombre que se convierte en abstracto al presentarlo en mayúscula. En fin, dejando de lado la sinestesia del *escándalo de miel de los crepúsculos* (donde el oído, el gusto y la vista se saturan a la vez en el gozo sexual), el clímax se define en el verso final: «¡Odumodneurtse!». La libertad de la lengua de *Trilce* (de la que hablamos en un apartado anterior) se manifiesta aquí en la regresión del verso precedente; un oxímoron tan claro y eficaz como *estruendo mudo* redobla su intensidad al escribirse del revés: ese vocablo impronunciable consigue, sin embargo, darle voz al orgasmo en nuestra interpretación, un instante para el que la lengua común siempre se queda sin palabras.

Los salmos fosforitos XIII opera de forma ligeramente distinta, pero no del todo divergente, a este respecto. Si en el poema de *Trilce* habíamos hablado de condensación, aquí los versos se extienden con mayor fluidez y la proliferación de imágenes es mucho mayor. Por eso sería ocioso demorarse en comentar cada uno de estos fenómenos: nos centraremos en los versos 24-26, que contienen algunas de las imágenes más eficaces del poema. Antes el sujeto lírico había dicho: «Pienso, eso sí, pero no abstractamente» (v.

²³ Julio Ortega, en su ya clásica edición para Cátedra, señala aquí que, en la interpretación de este poema, se ha sostenido que *hijar* puede resultar tanto una errata en el proceso de impresión (*ijar* sería la lectura correcta) como un nuevo resorte más de la libertad vallejiana perfectamente viable: *hijar* significaría, literalmente, ‘hacer hijos’ (Ortega, 2021). De hecho, no son pocos los poetas que han sabido aprovechar el tratamiento que hace Vallejo del léxico; Juan Gelman, declarado admirador del poeta peruano, escribe en el primer poema de su desgarradora *Carta abierta*: «hijo que *hijé* contra la lloradera/», y, en el último verso, «cielo que abris *hijando* tu morida» (Gelman, 2005, pp. 325 y 326; el subrayado es nuestro).

²⁴ Para ahondar en este concepto y, en general, con algunos de los últimos planteamientos de la poética cognitiva (no poco útiles para acercarse a Vallejo), consúltese *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, de las investigadoras italianas Grazia Pulvirenti y Renata Gambino.

23), creando unas expectativas que se ven más que satisfechas a continuación. En efecto, cuando los *1001 sonidos guturales* se convierten en «flores de cerezo» (v. 24) por yuxtaposición, los colores suaves que denota este referente se alían a la aspereza (*guturales*) de esos sonidos y configuran a través de la sinestesia un oxímoron que ya pone en aviso del estado del encuentro sexual²⁵. En el verso siguiente ocurre algo parecido: otra vez yuxtaponiendo los elementos, «cuellos» se definen como «avenidas rosísimas / empapadas de mezcal» (vv. 25-26). Dejando de lado la alusión erótica más que evidente (aunque no menos sutil), es interesante comentar un rasgo que se puede aplicar a buena parte de lugares en *Los salmos* y que ayuda a definir su lengua poética. El uso del superlativo, a nuestro parecer, es *deliberadamente* artificioso. Y es mediante esta explicitación del artificio como el poema muestra sin complejos su cualidad de artefacto, es decir, de construcción meditada, de instrumento lingüístico no natural. Aquí la lección de Vallejo está más que aprendida. En *Trilce* XIII uno de los recursos que destacan la *literariedad* del texto son los vocativos de los versos 11, 14 y 15. Los dos poetas, al dejar impresa en el poema la consciencia de que su lengua es literaria, proponen una especie de distanciamiento con el que el sujeto lírico se difumina. García Faet, como continuadora del proyecto vallejiano, lleva esta demarcación más lejos y acaba proyectando un yo cuyas intenciones no quedan del todo claras.

Ahora es el momento oportuno, ya que acabamos de retomar el tema de la difuminación del sujeto poético, para analizar un fragmento muy relevante de *Los salmos fosforitos* XIII. En los versos 16-20 leemos: «Me niego a recurrir a la poesía / *in & out* del Barroco, que es verdinegra / como el Dios de las tachaduras. No / quiero no quiero / tacharte». La declaración tal vez parece lo suficientemente clara para no dudar demasiado de las intenciones de la poeta. Pero ¿por qué, entonces, el encabalgamiento del final? Ese «quiero no quiero» exige toda la atención del lector en esta parte, pues pone en cuestión lo que se ha dicho antes. Si de verdad la voz poética no quisiera resultar barroca porque, como ella dice, el barroquismo no se arroja del todo (*in & out*) al dedicarse principalmente al artificio, ¿por qué introducir en medio del poema, justo cuando se habla del posible contacto entre los dos amantes vía e-mail, una reflexión metapoética? No querer ser barroca al tergiversar el lenguaje, accidentar los versos por medio de abruptos encabalgamientos o caracterizar este tipo de poesía con el calificativo de verdinegra es,

²⁵ Igual que para el caso de Vallejo, el oxímoron es fundamental para reflejar en la lengua estados inefables como el del goce sexual. Esto lo ha sabido perfectamente la mística de cualquier tradición literaria, no solo la española.

como poco, irónico. Y esta ironía se acentúa al mencionar a un «Dios de las tachaduras», precisamente quien hace de la tachadura uno de los recursos fundamentales de su poesía. Por eso, ante tal incongruencia, cabe preguntarse incluso si García Faet no estaría haciendo una autocrítica en clave irónica de su poesía o si estaría enriqueciendo su discurso con una voz que, desde fuera (habiendo hablado de polifonía antes esto no nos debería sonar extraño) quisiera hacer patente su parecer sobre el poema. Esta es, en nuestra opinión, una de las mayores cualidades de *Los salmos fosforitos*: tanto su capacidad de cambiar de registro en cualquier momento sin abandonar el tema de la composición, como la riqueza que reflejan las distintas interpretaciones posibles de sus versos, configuran un texto lleno de matices, abierto siempre, tanto al lector como (y esto es lo prodigioso) a su autora. No nos atrevemos a decir que en *Trilce XIII* se pueda hablar de un estado de cosas similar. Si acaso, el cambio de tono que se produce en los tres últimos versos del poema parece ir en la dirección de una posible ruptura en el desarrollo del tema. De esa voz apocada por su comparecencia ante la razón consciente, se pasa a una instancia exclamativa que parece demorarse con fruición en las experiencias que denotan las im

cumple un papel protagonista, es en los versos finales, del 34 al 37. Las palabras de Sara Gancedo, quien refiere que «la revisión de un canon de nombre masculino desde la ironía es una forma de apropiación y superación, de diálogo crítico» (Gancedo Lesmes, 2021, 193), cobran aquí todo su sentido. Uno de los sintagmas más felices de la poesía española (toda una *callida iunctura*, como lo definió Horacio en su *Arte poética*²⁶) que nace en San Juan de la Cruz y retoma, entre otros, Juan Ramón Jiménez para utilizarlo como título de un poemario, es el de la «soledad sonora», expresión con la que el místico castellano busca caracterizar el encuentro entre el alma y Dios en su *Cántico espiritual*. En *Los salmos fosforitos* XIII leemos: «el sol / la edad sonora (etc.)» (vv. 34-35), casi yuxtapuesto (de no ser por el encabalgamiento) a «tu libre e-mail» (v. 33). ¿Está intentado García Faet definir el gozo de ese mensaje que, como acaba de decir, «gustó mucho / a todos (me gustó)» (vv. 31-32)? En ese caso el contraste entre el contexto original de la expresión y el momento en el que la inserta García Faet, sumado al *etc.* del final, que la banaliza, completarían el proceso de apropiación y superación del canon por medio de la parodia²⁷. El superlativo que leemos a continuación, «soledad sonorosísima» (v. 37) confirma lo que estamos refiriendo, sobre todo porque la expresión aparece seguida de un signo de interrogación.

Después de haber comparado algunos aspectos entre los dos poemas XIII, las palabras de Erika Martínez tal vez puedan arrojar más luz sobre cómo opera la poética de *Los salmos fosforitos*:

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» (Martínez, 2022, p. 105).

Todo lo que refiere este párrafo (pastiche de tonos y registros, desjerarquización festiva de las cosas del mundo, naturalidad en hacer propio lo extraño y extraño lo propio) se

²⁶ «*Callida iunctura* es uno de los términos fundamentales de la poética horaciana. En sí misma constituye un ejemplo de lo que significa: la conexión magistral, el enlace afortunado, fruto del arte, entre dos palabras carentes en principio de fulgor artístico» (González Iglesias, 2012, p. 52).

²⁷ Mas qué de parodia, ¿cabe hablar incluso de plagio en *Los salmos fosforitos*? Juan Gallego-Benot apuesta por esta idea y le da un sentido no poco trascendente en el poemario: «el plagio funciona [...] de humilde reconocimiento de la falsedad del yo» (Gallego-Benot, 2022, p. 112).

puede ver de manifiesto con toda claridad en el poema XIII. Nótese el contraste con lo que Julio Ortega concluye en su comentario al poema XIII de *Trilce*: «el acto sexual confirma la caída. Muerte y vida se acoplan como un “estruendo mudo”» (Ortega, 2021, p. 90). No hay nada que se refiera a la muerte en el poema de *Los salmos*, y mucho menos alguna nota de calado tan trágico como en el caso de Vallejo. En *Los salmos* XIII, el final del poema puede, tal vez, remitir al estruendo mudo de aquel, pues el «talud / de la aorta, ascendente, ascendente!» (vv. 37-38) evoca, en términos biológicos, la avidez de la experiencia del encuentro sexual. Sin embargo, ambos desenlaces son necesariamente distintos. El tono de *Trilce* XIII, más reflexivo («simplificado el corazón», v. 2) y atravesado por una preocupación de índole moral, establece un contraste perfectamente coherente con el colapso de la lengua al final, pues lo acentúa. En cambio, *Los salmos* XIII no podía permitirse acabar con el mismo procedimiento; no solo porque, en ese caso, la deuda con el poeta peruano habría resultado demasiado evidente, sino porque los últimos versos no conducen a un clímax comparable con el de *Trilce*. Hay algo de ese clímax, sí, cuando en el verso antepenúltimo leemos: «Oh fiesta polémica de manjares con creces!» (una expresión, dicho sea de paso, muy similar al «Oh, escándalo de miel de los crepúsculos» de *Trilce*), pero el paréntesis de la estrofa final relaja de pronto la tensión: en las dos preguntas iniciales queda todo el poema, es decir, el encuentro erótico, en entredicho.

5.- Conclusiones

Para ser del todo honestos, la primera lectura, ya lejana, de ambos textos nos había inclinado a pensar que entre *Trilce* y *Los salmos fosforitos* la relación solamente podía ser nominal. Es decir, los dos libros solo podían vincularse por lo que la propia García Faet declara en la «Nota» del final (García Faet, 2021, p. 179), y nada más que de manera poco convincente, pues las preocupaciones que la acosan y el modo como las desarrolla en sus poemas nos parecían muy distantes a los de Vallejo. Sin embargo, como toda reflexión apresurada, dicha lectura es, evidentemente, errónea. De hecho, este trabajo nació de una sincera sospecha hacia dicha conclusión y el interés por ir más allá de aquel primer juicio (que no dejaba de ser un prejuicio) e investigar cuál era verdaderamente el vínculo entre *Trilce* y *Los salmos fosforitos*. La comparativa, pese a las numerosas

divergencias que hemos reseñado, habrá sido eficaz si ahora sirve para sustentar la opinión contraria a la que primeramente tuvimos: si la autora de *Los salmos* dice que «mi consejo es que se lea junto a *Trilce*, de César Vallejo», es porque el contacto con la obra del poeta peruano siempre está ahí y es imprescindible para llegar a una interpretación más madura de los poemas. Y no se piense que el hecho de que el libro de 2017 sea, como ahora declaramos, inseparable del de 1922 suponga un demérito para aquel. Todo lo contrario: *Los salmos fosforitos* ha logrado crear su propio ámbito de lectura, un espacio que se establece sobre la base del diálogo y que encuentra en el ir y venir de referencias y guiños (además de en asuntos de más hondo calado, como se vio en la comparativa) su forma genuina de hablar. La cuestión, para Berta García Faet, no era ser *original*, sino ser *radical*. Que su discurso se sirva de la herencia de un poeta tan canónico como César Vallejo no afecta al timbre de su propia voz.

Por fortuna, nuestro punto de vista no es solitario. La relectura de *Trilce* que se lleva a cabo en *Los salmos fosforitos* queda muy bien explicada por Sara Gancedo cuando señala:

García Faet relee y reescribe *Trilce*, y lo toma como compañero de viaje y entabla una larga conversación a partir de un compromiso: el de la radicalidad. Una radicalidad literaria que la poeta valenciana asume precisamente desde el merodeo. Lleva el poema al límite de la lengua y escribe desde sus afueras, hablando con voces-niña que saltan por encima de la norma lingüística y gramatical; y después lo trae de vuelta hasta sí mismo, repitiendo y desplazando sus significados, corrigiéndose, enredándose. Vallejo aparece, desaparece, reaparece entre los versos de García Faet, sin nunca llegar o irse, y sobre esta rememoración, este diálogo, se construye una lengua radical propia. (Gancedo Lesmes, 2021, p. 194)

En efecto, una *lengua radical propia* es la que habla en *Los salmos fosforitos*, y el mérito enorme de García Faet es haber conseguido una radicalidad *otra*, distinta de la de César Vallejo, pero radical al cabo. Sea en los mecanismos para desarrollar las metáforas, sea en la manera de extender el verso y buscar deliberadamente el artificio literario, sea en el barroquismo de léxico y tonos, la lengua de la poeta española tiene sus raíces en la del poeta peruano, se nutre de ella, pero crece y se expande en busca otros

derroteros. No de otra forma sucede en la literatura: el testigo, aunque sea un siglo después, pasa a la mano de la joven poeta para comenzar su propia andadura. Solo que ahora no será una enana a hombros de un gigante. Gigante ella misma, aún habremos de ver hacia dónde dirigirá sus pasos.

Bibliografía

- ABC. *Berta García Faet, premio Nacional de Poesía Joven*. https://www.abc.es/cultura/libros/abci-berta-garcia-faet-premio-nacional-poesia-joven-201810301319_noticia.html.
- AGUIRRE, Carlos, y FISCHER, Bill (2022). Vigilar e imprimir: Vallejo, *Trilce* y los talleres tipográficos de la penitenciaría de Lima. En M. A. Zapata (Ed.), *¿Quién tropieza por afuera?: Trilce Cien Años Después* (pp. 15-24). Editorial Summa.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix. (1997). *El comentario de textos literarios: análisis estilísticos*. Paidós.
- BERGAMÍN, José. (2021) «Noticia» en Vallejo, C., *Trilce* (Ortega, J., ed.). Cátedra.
- CALABRESE, OMAR. (2008). *La era neobarroca* (4ª ed.). Cátedra.
- CID, Alba. (2019). La niña de los fósforos, *Nayagua, Revista de poesía*, (30), 151-156.
- DÍEZ BORQUE, José María (1993). *Comentario de textos literarios: (método y práctica)* (6ª ed.). Playor.
- DÍAZ HERRERA, Jorge (1991). Y también el humor en la poesía de Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (492), 7-22.
- FERNÁNDEZ, Carlos, y GIANUZZI, Valentino. (2021, 1 de junio) *¿Y si la carta más famosa de César Vallejo no fuese exactamente suya?* Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/y-si-la-carta-mas-famosa-de-cesar-vallejo-no-fuese-exactamente-suya/>
- FERRARI, Américo (1998). *El universo poético de César Vallejo*. Universidad de San Martín de Porres.
- FREIDEMBERG, Daniel. (2022). Leer *Trilce*: Apuntes para una introducción imposible. En M. A. Zapata (Ed.), *¿Quién tropieza por afuera?: Trilce Cien Años Después* (pp. 15-24). Editorial Summa.
- GALLEGU-BENOT, Juan. (2022). Recrear al sujeto en el poema *Los salmos fosforitos*, de Berta García Faet. *DeSignis: publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)* (36), 107-115.

- GAMBINO, Renata, y PULVIRENTI, Grazia. (2018). *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*. Mimesis.
- GANCEDO LESMES, Sara (2021). Hacia una dialogía feminista: Los salmos fosforitos de Berta García Faet (2017) como reescritura de Trilce. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (24), 180-197.
- GARCÍA FAET, Berta. (2021). *Los salmos fosforitos* (5º ed.). La Bella Varsovia.
- GELMAN, Juan. (2005). *Oficio ardiente* (ed. M.ª Ángeles Pérez López). Ediciones Universidad de Salamanca.
- HORACIO (2012). *Arte poética*, (ed. Juan Antonio González Iglesias). Cátedra.
- INSTITUTO CERVANTES (2021) *La poesía, un patrimonio con futuro: Rocío Acebal, Ángelo Néstore, Juan D. Aguilar y Berta G.ª Faet* [vídeo de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=eIQHX1fBqcs&t=1802s>
- LÓPEZ VEGA, Martín. (2017, 3 de abril). Berta García Faet, identidad y reescritura (entrevista). *El Cultural*. <https://elcultural.com/berta-garcia-faet-identidad-y-reescritura>
- MARTÍNEZ, Erika (2022). ¿Quién tropieza por afuera? Poéticas del obstáculo y errancia del sentido en César Vallejo y Berta García Faet. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana, y teoría de la literatura* (27), 93-111. Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco. (1976). *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*. Colegio Universitario de León.
- MCDUFFIE, Keith. (1970). Trilce y la función de la palabra en la poética de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, 36 (71), 191-204.
- ORTEGA, Julio (ed.) (2017), *Tribu vs. Trilce*. Karima Editora.
- ORTEGA, Julio. (1986). *La teoría poética de César Vallejo*. Del Sol Editores.
- ORTEGA, Julio. (2021). *Introducción a Vallejo, C., Trilce* (7ª ed.). Cátedra.

- PÉREZ, Rolando. (2022). Trilce I: La poética emancipadora del sinsentido de César Vallejo. En M. A. Zapata (Ed.), *¿Quién tropieza por afuera?: Trilce Cien Años Después* (pp. 25-38). Editorial Summa.
- SILVA-SANTISTEBAN, RICARDO. (2008). *Introducción a Vallejo, C., Poesías completas*. Visor Libros.
- VALLEJO, César. (1998). *Los heraldos negros* (ed. René de Costa). Cátedra.
- VALLEJO, César. (2021). *Trilce*, (7ª ed., Julio Ortega). Cátedra.
- XIRAU, Ramón. (2001). César Vallejo: zozobra, ruptura, sacralidad. En J. Ramírez y A. Castañón (Comps.), *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos* (pp. 385-417). Fondo de Cultura Económica.
- YURKIEVICH, Saúl. (1997). *Suma crítica*. Fondo de Cultura Económica.
- ZAPATA, Miguel Ángel (Ed.), *¿Quién tropieza por afuera? Trilce. Cien Años Después*. Lima: Editorial Summa. 2022.