

UNA PERSPECTIVA DE ANALISIS DE TRES POEMAS DE CESAR VALLEJO *

Si bien es cierto que muchos de los textos iniciales de César Vallejo parecen atender a un sujeto desprovisto de los caracteres que imponen una época y un espacio definidos, ya a partir de *Trilce* y sobre todo en su obra última, estos condicionantes son concebidos como inherentes a la definición de lo humano, que pierde así en abstracción generalizadora para enriquecerse con conexiones concretas. «Todo lo que en *Los heraldos negros* y *Trilce* se manifiesta oscura, aciaga y ciegamente —dice Alejandro Romualdo— alcanza en sus últimas obras una clara conciencia de sus causas»¹.

Refiriéndose al poema liminar de *Los heraldos negros* —uno de los de Vallejo que quizá más comentarios ha suscitado—, López Soria afirma:

«En este poema el dolor quiere ser ese punto desde el que se siente la vida globalmente. El presente apresa pasado y futuro. Parece que nos hubiéramos escapado del esquema situacional. Pero, en definitiva, caemos en otra situación que problematiza, ya no tal o cual evento de la vida, sino el vivir en su radicalidad integral... Se llega, por tanto, a la situación límite, allí donde se vivencia algo que permanece más allá del acontecer contingente»².

La definición podría hacerse extensiva a una amplia muestra de textos análogos, en los cuales efectivamente es «el vivir en su radica-

* Este trabajo forma parte de uno de los capítulos de nuestra tesis doctoral, redactada en la cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Madrid durante el curso 1972-1973 y que actualmente está en prensa bajo el título *César Vallejo, combatiente de la esperanza*.

¹ Cfr. ALEJANDRO ROMUALDO: «El Humanismo de César Vallejo», en *Visión del Perú*, núm. 4, Lima, julio de 1969, pág. 158.

² Cfr. J. I. LÓPEZ SORIA: «El dolor como situación límite en 'Los heraldos negros'», en *Visión del Perú*, íd., pág. 75.

lidad integral» lo que poéticamente se problematiza. Pero creemos de mayor urgencia crítica ver cómo esa «radicalidad integral» de lo humano va a adquirir, en los poemas más significativos de Vallejo, su verdadero desarrollo hacia lo hondo, hacia donde realmente se nutre para expandirse y realizarse, según las posibilidades que su constitución histórica le vayan permitiendo.

Y esto es algo que pertenece al núcleo mismo de donde surge la visión del hombre que Vallejo nos proporciona en su obra: explica la riqueza y variedad de «imágenes» con que la presencia de hombres, concretos y definidos, en ella se ofrece.

Julio Ortega, que piensa las exploraciones de *Trilce* vinculadas a la liberación formal de los movimientos poéticos de vanguardia europea, señala un juicio que nos parece requiere de una revisión en parte de su enunciado:

«La imagen del hombre que puede deducirse de la poesía de Vallejo podría ser conectada a las imágenes propuestas por la vanguardia europea, a partir de un reconocimiento común: la defektividad humana. Sólo que en Vallejo no aparece una respuesta similar a la de esos movimientos, que en el surrealismo formularon su rebelión y su respuesta; más bien esa imagen en Vallejo aparece permanentemente problematizada, cruzada por interrogaciones profundas, y el *hombre pobre* que emerge de sus textos revela siempre en su despojamiento, en su orfandad, una *carencia* fundamental como inherente a la condición humana. Sólo en *España, aparta de mí este cáliz* esa imagen accederá a una proposición: pero en un plano mítico, en la utopía trágica de la identidad de vida y muerte»³.

Primero: la *proposición* de la cual habla Ortega está ya en textos anteriores a *España...*; segundo: discutible es hablar de «identidad» de vida y muerte en este libro; tercero: resaltar tanto la *carencia* en el hombre —que efectivamente, cómo no, poetiza Vallejo— pensándola inherente a la condición humana, oscurece la recta lectura de otras perspectivas que la obra ofrece, y cuya importancia es fundamental para comprender en toda su complejidad la visión propuesta.

En sus últimos libros —pensemos tan sólo en éstos—, resultaría absolutamente inadecuado querer encontrar unas constantes indiferenciadas para sus figuras humanas; contrariamente, ellas *son* en la me-

³ Cfr. JULIO ORTEGA: «Lectura de *Trilce*», en *Revista Iberoamericana*, número 71, Pittsburgh, Penn., XXXVI, abril-junio, 1970, pág. 167, nota 2.

dida en que se distinguen por rasgos propios, que encuentran su razón de ser en las esferas de las relaciones que entablan con los otros seres, los demás hombres, la naturaleza, la sociedad organizada en definidos modos. Cada figura humana tiene su singularidad propia: está «situada», pero no ante límites que por naturaleza en ella existan, sino por sus peculiares lazos con los determinantes, inmediatos y mediatos, de su posición en el mundo. Leamos con el debido detenimiento dos textos —entre muchos posibles de ser seleccionados en apoyo de nuestra proposición—: «He aquí que hoy saludo...» y «Los desgraciados». El contraste que en ellos encontremos nos ayudará a aclarar lo que queremos decir.

El primero de estos poemas es más de «apelación» que de simple manifestación o exteriorización del poeta. Labor de adentramiento en la conciencia de su lector para que así despierte y comience a levantar sobre las ruinas... o a destruir lo que ha posibilitado la existencia de tales actitudes «humanas» (?) como las aquí presentes y actuantes:

*He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo,
superficial de pasos insondable de plantas.
Tal me recibo de hombre, tal más bien me despido
y de cada hora mía retoña una distancia.*

*¿Queréis más? encantado.
Políticamente, mi palabra
emite cargos contra mi labio inferior
y económicamente,
cuando doy la espalda a Oriente,
distingo en dignidad de muerte a mis visitas.*

*Desde ttttales códigos regulares saludo
al soldado desconocido
al verso perseguido por la tinta fatal
y al saurio que Equidista diariamente
de su vida y su muerte,
como quien no hace la cosa.*

El tiempo tiene hun miedo ciempiés a los relojes.

(Los lectores pueden poner el título que quieran a este poema.)

Por el camino estético de una configuración lograda, cúmplase una tarea: despertar la conciencia, develando la íntima verdad en que se sustenta una figura grotesca como la de su sujeto lírico. La constante exigencia de sinceridad ante sí mismo que mantuvo ejemplarmente Vallejo, la proyecta ante los demás para que se vean también cómo son, y por qué. Mas como la poesía no consiste en *lo que* se nos comunica, sino en *cómo* se comunica —en esa indisoluble articulación de contenido semántico y expresión lingüística—, es en su estructura formal donde tenemos que ir a encontrar la validez de lo dicho: es allí donde se configuran y discriminan los contenidos suscitados por la intuición, el sentimiento y una clara intelección, en que vamos a hallar lo plasmado como imagen del hombre que el poema nos propone. Por eso, no hemos de destacar la representación objetiva, sino lo que se nos manifiesta: algo subjetivo, una visión personal que procura —y logra— despertar en nosotros una correspondencia con el enfoque propuesto.

Si partimos considerando la selección léxica efectuada por el poeta, podremos apreciar la temperatura interna del sentimiento que refleja ese vocabulario y las representaciones de fantasía que sobre su sentir configuran la realidad objetivada.

Releído el poema con la atención puesta en ello, vemos que son términos que aluden directamente al artificio y a la impostura, tanto en el instante presente del poema como a una prolongada forma hecha hábito y sobre la cual el yo del texto da muestra de conciencia en el proceso mismo de autoanálisis a que se somete. Está claro que el «yo» del hablante ficticio del poema no es el «yo real» del poeta: éste desaparece absolutamente porque no es manifestación de sí lo que nos está proporcionando, sino la de otro. El yo poético del hablante básico está frente a la objetividad, la comprende y la expresa: podemos hablar de la actitud lírica de la *enunciación* con variante, en que el yo da su voz al «tú» referido para que éste rinda cuenta de sí. Cuando dice, en el primer verso,

He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo,

no es el hablante básico el que realiza la acción, sino una entidad objetiva a quien se ha proporcionado la posibilidad de expresarse en primera persona. Esto es importantísimo de ser tenido en cuenta, pues una confusión entre quien habla en el texto y el yo de Vallejo, podría inducir al más grave error de interpretación. Y efectivamente: se trata de un individuo carente de personalidad propia, conformado *por* y *en*

las convenciones, que desempeña ante los demás diversos «papeles», sin mostrar nunca su estrato esencial por estar éste absolutamente desnaturalizado en el mundo de los artificios que han pasado a ser parte integrante de sí mismo. Los términos léxicos nos lo indican muy precisamente:

- *me pongo el cuello*
- *superficial*
- *me recibo de hombre*
- *¿Queréis más? encantado*
- *Desde ttttales códigos irregulares, saludo*
- *como quien no hace la cosa*

Son todas actividades «sociales», pero éstas en su más degradada expresión: mañana a mañana, la iniciación del «vivir» se produce a través del vestirse —«me pongo el cuello»—, el vano e inútil acto de prepararse para una «presentación», inútil en lo tocante a las más exigentes manifestaciones que el hombre pueda dar de sí; necesarias, sin embargo, para acatar las formas de artificio establecidas para quien la adopción de modos —y modas— constituyen hechos primordiales. Y el resultado consecuente se da en el apartamiento de lo natural.

«Recibirse de hombre», para él consiste precisamente en esa adopción de la pose, pero los remanentes de autenticidad que viven en este hombre, necesariamente contradictorio, le llevan a plantearse a sí mismo y a su espectador la recóndita posibilidad del valor real de su acción:

tal más bien me despido.

La cruel ironía de alejarse de lo constitutivo humano, precisamente en una acción que por ser humano debe cumplir. El fondo verdadero es el enfrentamiento entre ser real y auténtico con ser vanal y artificioso, éste doblegando del todo al anterior. ¿Y por qué? La pregunta que inicia la segunda estrofa parece aclarárnoslo:

¿Queréis más? encantado.

Pareciera claro que somos «nosotros» los responsables de tal comportamiento: con nuestra aquiescencia, más aún, con nuestro beneplácito y petición de continuar y continuar, no sólo alentamos al personaje para que siga representando su papel, sino que nos constituimos en el móvil determinante de su conducta. La inculpación dura,

certera, trágica, dolida, tiene su destinatario, que la burla manifiesta de un modo suficientemente explícito: una sociedad hecha sobre las convenciones, conformada como escenario que vigila expectante el actuar de los demás, marca al individuo inhibiéndole sus potencialidades de plena realización. Por eso, todo acto humano allí nace y cae en la oquedad más absoluta, que ni la pompa fuera de sentido es capaz de llenar. Los hechos «políticos» y «económicos» de este sujeto son verbalizaciones abstractas o, cuando logran llevar en sí algún peso o contenido, se vuelven contra sí mismo:

*mi palabra
emite cargos contra mi labio inferior
y económicamente,
(...)
distingo en dignidad de muerte a mis visitas.*

La sumisión a que le impelen las convenciones de la sociedad, se traduce en su constante acatar «titales códigos regulares», compuestos por formalismos, aguados e inconsistentes, desde los cuales

*... saludo
al soldado desconocido
al verso perseguido por la tinta fatal
y al saurio que Equidista diariamente
de su vida y su muerte.*

Es objeto de su reverencia no el soldado de nombre y apellido —el Pedro Rojas, el Ramón Collar de *España, aparta de mí este cáliz—*, ser singular y concreto que luche por ideales con los cuales él se sienta identificado, ni la literatura hecha de sangre y lágrima, vital y también humana, sino la que se ve arrinconada «por la tinta fatal»; como saluda no al hombre realizándose en su trabajo creador y positivo, sino a ese que como reptil arrastra su existencia en un equilibrio neutro —como el suyo propio— entre el comienzo y el fin de su vida. Y esto

como quien no hace la cosa.

Ni tan siquiera cree en lo que representa, aunque lo haga con la «naturalidad» que se le pide y que como comportamiento él se lo ha impuesto, para el logro de lo que estima ser su triunfo en el escenario donde se le ha llevado a representar.

Pero todo el conflicto íntimo de un ser que vive en el aplastamiento de su autenticidad está también expreso en el poema: su repugnancia por ello la vemos en la constante autoironización y, sobre todo, en el verso final, terriblemente yuxtapuesto al marco en que se desarrolla su diaria representación y que sentimos como pensamiento cargado del peso trágico del propio sujeto:

*El tiempo tiene un miedo ciempiés a los relojes*⁴.

El otro texto que creíamos conveniente seleccionar, para su análisis contrastivo con el precedente, pertenece también a su última producción y se titula «Los desgraciados»⁵.

*Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.
Ya va a venir el día, ponte el saco.*

*Ya va a venir el día; ten
fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona
antes de meditar, pues es horrible
cuando le cae a uno la desgracia
y se le cae a uno a fondo el diente.*

*Necesitas comer, pero, me digo,
no tengas pena, que no es de pobres
la pena, el sollozar junto a su tumba;
remiéndate, recuerda,
confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista
a tu cadena, y guárdala detrás de tu retrato.
Ya va a venir el día, ponte el alma.*

⁴ El análisis de este verso —y de su sentido en el total del poema— lo intentamos en otra parte de nuestro libro sobre Vallejo.

⁵ Un excelente análisis de este poema, más que un simple comentario de texto, es el de Alain Sicard. Nuestro enfoque —más unilateral por estar presidido por el intento de atender tan sólo a una faceta del poema— nos parece que en nada fundamental contradice al del profesor francés. Cfr. ALAIN SICARD: «Sur le poème de César Vallejo 'Los desgraciados'», en *Caravelle*, 8, Toulouse, 1967, págs. 79-91. Traducido al español en la recopilación de Angel Flores: *Aproximaciones a César Vallejo*; vol. II, Las Américas Pub., Nueva York, 1971, págs. 273-83.

*Ya va a venir el día; pasan,
 han abierto en el hotel un ojo,
 azotándolo, dándole con un espejo tuyo...
 ¿Tiemblas? Es el estado remoto de la frente
 y la nación reciente del estómago.
 Roncan aún... ¡Qué universo se lleva este ronquido!
 ¡Cómo quedan tus poros, enjuiciándolo!
 ¡Con cuántos doses ¡ay! estás tan solo!
 Ya va a venir el día, ponte el sueño.*

*Ya va a venir el día, repito
 por el órgano oral de su silencio
 y urge tomar la izquierda con el hambre
 y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
 abstente de ser pobre con los ricos,
 atiza
 tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.
 Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.*

*Ya va a venir el día;
 la mañana, la mar, el meteoro, van
 en pos de tu cansancio, con banderas,
 y, por tu orgullo clásico, las hienas
 cuentan sus pasos al compás del asno,
 la panadera piensa en ti,
 el carnicero piensa en ti, palpando
 el hacha en que están presos
 el acero y el hierro y el metal; jamás olvides
 que durante la misa no hay amigos.
 Ya va a venir el día, ponte el sol.*

*Ya viene el día; dobla
 el aliento, triplica
 tu bondad rencorosa
 y da codos al miedo, nexo y énfasis,
 pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo
 el malo ¡ay! inmortal,
 has soñado esta noche que vivías
 de nada y morías de todo...*

Resulta muy claro que aquí se trata de una imagen del hombre distinta a la ofrecida en el poema anterior: unidos por una naturaleza que les es común, factores muy diversos conforman su realidad esencial y, por ello, aunque el fondo que sustenta ambas imágenes sea el mismo —una concepción de lo humano en Vallejo—, este idéntico fondo mantiene las diferencias que lo singularizan. Lo cual encuentra —nos parece— una clara y definida explicación en lo que estamos pretendiendo proponer: resulta inconsecuente buscar en la poesía de Vallejo una sola y única imagen humana, dado que en la concepción del poeta ésta surge como fiel representación de lo que el hombre es en sus nexos constitutivos. No siendo éstos idénticos para todos, mal pueden equipararse al burgués —y sus contradicciones—, bien situado en la sociedad que lo sustenta, con el miserable mantenido al margen por esa misma sociedad.

Pero antes de referirnos al texto mismo, quisiéramos establecer muy claramente contra qué enfoques equivocados estamos ofreciendo nuestro análisis. Válganos a este propósito el siguiente juicio de James Higgins, que resume un largo y moroso tratamiento de textos vallejanos, y que es autor al cual elegimos precisamente porque en general su trabajo es de gran agudeza —sobre todo cuando prosifica, con especial habilidad, el contenido de esos poemas—, autor a quien mucho debemos, pero con cuyas caracterizaciones no siempre concordamos. El juicio que discutiremos dice:

«El hombre, tal como aparece en *Poemas humanos*, es pequeño e insignificante, frágil e indefenso. Vive en una soledad absoluta, aislado de los demás hombres. Su vida es completamente vacía: existe en un páramo espiritual sin ningún valor trascendental que llene su vida y le dé un sentido; vive en la miseria, privado de las comodidades materiales más elementales. Se encuentra frente a una realidad hostil sin defensas de ninguna clase. La orfandad es, en verdad, la condición del hombre vallejano»⁶.

En esta última frase se sintetiza la apreciación de muchos estudiosos de Vallejo. El mismo Higgins cita de Coyné su afirmación de que

⁶ Cfr. JAMES HIGGINS: «La orfandad del hombre», en *Revista Iberoamericana*, 6, México, 1968, págs. 299-311. Recogido posteriormente por el autor en su *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo, Siglo XXI Editores*, México, 1970, págs. 209-222. Citamos por este último, pág. 222.

la poesía del peruano expresa «la inexplicable desnudez de la existencia». Ni una ni otra formulación corresponden, así enunciadas, tan absolutas, al último y real carácter de la obra de Vallejo, según creemos.

No es «la condición del hombre vallejiano» pura orfandad ni la existencia humana es vista sólo en «desnudez inexplicable». De ambos juicios debemos hacernos cargo: son sintomáticos de un amplio sector de la crítica y han sido formulados por indiscutibles autoridades en todo lo referente al poetizar vallejiano. Pero aquí hacerse cargo debe significar aprovechar creadoramente lo que en ellos haya de verdad, para proceder a una reinterpretación objetiva sobre lo que los propios poemas nos indiquen.

Tenemos que partir aceptando, como ya lo hemos hecho, lo que sin duda es constitutivo de un amplio sector de la visión de lo humano en Vallejo: su «orfandad», su «desnudez», para emplear los términos que se nos proponen. Pero eso no ha de perturbar una apreciación más amplia y justa, más abarcante y apropiada: la que subyace en el substrato básico de muchos de esos mismos textos y la complementaria que aparece en otros de dirección evidentemente diversa. En Vallejo, la orfandad no es sentida como rasgo inherente a todo hombre; la desnudez en que éste vive expuesto no siempre es inexplicable.

Quizá sea ese fundamental irracionalismo que define en primera instancia muchas de las formulaciones poéticas de Vallejo, y su consecuente hermetismo, los que han hecho perder de ruta a los estudiosos. Pero si, por nuestra parte, queremos superar los niveles de mera recepción emotiva de esta poesía, podremos acceder a una perspectiva que aprecie el fenómeno en toda su complejidad, rico como es en posibilidades de captación intelectual.

El sentimiento de la orfandad —ya hemos hablado de su evidente frecuencia— va acompañado en muchas ocasiones por un ánimo básico que intenta con vehemencia el reencuentro del sentido de lo materno protector⁷. Urge, nos parece, referirnos a esa existencia vista en su «inexplicable desnudez». El término que connota la idea de *desamparo* aparece determinado, en la proposición crítica, por otro al cual se le hace funcionar con el sentido semántico de «imposibilidad de ser aprehendido intelectivamente»; esto es, para Vallejo, si hemos entendido bien, la calidad de ser expuesto que el hombre tiene no alcanzaría a comprenderse en sus razones motivantes. Pero

⁷ A esta esfera de la poesía de Vallejo están dedicadas muchas páginas de nuestro referido libro y no insistiremos aquí sobre ello.

aceptar esto significa no aprehender cabalmente poemas como el que ahora queremos estudiar y muchos otros.

Ante la miseria del hombre, el lenguaje del poeta se hace medio expresivo, apto para explicar su real situación. Vallejo se «explica» muy claramente qué es lo que determina sus atributos definitorios: la indigencia y el desamparo son hechos reales y concretos, de definidas causas en un mundo que margina a una amplio sector de «desgraciados»⁸.

Atenderemos primero a la estructura de lenguaje del texto para sorprender allí aspectos que nos importa dilucidar. La actitud básica en él, o sea, el modo en que se da el «yo lírico», es la que Kayser ha denominado «apóstrofe lírico»: más *dramática* que la enunciación, en ella no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro y la objetividad se transforma en un «tú». La manifestación lírica se realiza así en la excitación de este influjo recíproco. Es justamente esa actitud la que crea estructuras líricas: el discurso poético se configura en situaciones poseedoras de un sentido unívoco, donde se realiza, *conformándose*, la actitud lírica. La del texto que nos preocupa tiene como forma interior propia la que se llama «decisión»: en el encuentro entre el «yo» y el «tú», las tensiones que se desarrollan producen un determinado modo de enfrentarse al mundo. Es en este modo donde vamos a hallar, precisamente, una conciencia que se explica la desnudez y miseria del hombre.

Por ser el apóstrofe lírico la actitud fundamental del poema, nos encontramos en él —ya lo decíamos—, con un marcado *dramatismo*, el cual opera también en la configuración de un marco escénico. El tú apelado —quien da el título a la composición, aunque en éste aparece en plural, medio de que se vale el autor para dar a entender que la situación trasciende a la de su «personajes»—, descansa en un cuarto de hotel barato. A él se dirige el yo lírico, anunciándole el amanecer de un nuevo día y lo hace de un modo reiterado, insisten-

⁸ En una de las crónicas parisinas de Vallejo, escritas para *Mundial* (Lima), de fecha 3 de diciembre de 1926, leemos: «Probado está que el progreso sirve, al menos hasta ahora, al dinero y no a los míseros (...) El progreso industrial es exclusivamente un fenómeno económico. Los servicios que de él emanan dependen de la capacidad económica de cada cual para adquirirlos. El progreso será bueno cuando sus beneficios estén al alcance de todos. En otros términos, la comodidad y bienestar de los hombres no depende tanto del progreso industrial y científico, sino de la justicia social.»

te, con claras muestras de querer enfrentar al «desgraciado» a aquello que le abate, obligándole así a tomar posición frente a su estado:

*Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.
Ya va a venir el día, ponte el saco.*

Si se le interpela, y en ese tono, es por estar el «desgraciado» como está: casi derrotado por su desvivirse cotidiano. Es él como una *máquina* y la violencia que eso produce en el yo que le increpa se traduce en todos los niveles expresivos del poema, que por ello en su configuración imaginativa hace del ritmo algo dislocado, sin confluencia con la unidad sintáctica. El entrecruzamiento de ritmo métrico con el sintáctico-gramatical, al perturbar todo molde y romper cualquier secuencia, produce la impresión de violencia a que aludíamos y que está configurada en el poema por los encabalgamientos abruptos:

*...da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza...*

En todos estos casos se anticipa al fin del verso un elemento de la unidad de sentido que constituye la primera parte del verso siguiente. Con ello los elementos se realzan, aparecen subrayados, aumentando su intensidad emotiva y contagiando sus resonancias a todo el poema. La acentuación de lo que con este procedimiento se logra la vemos en los contrastes, que conducen también a un choque de los contenidos semánticos y con ello a una adición de los valores expresivos.

Pero si atendemos tan sólo a lo que es la dislocación del ritmo fluyente, por el encabalgamiento, vemos que por su acción se va conformando el yo que habla y cuyo decir impresiona como el de quien está agitado por la vehemencia y la pasión, atropellando su discurso, articulando las frases casi tumultuosamente.

La constatación que el «yo» hace del «desgraciado» como de un hombre mecanizado, le lleva a la imagen «dar cuerda al brazo». Su estrato significacional es evidente: es como un reloj, que requiere de cuerda para seguir funcionando, para proseguir en su rutina diaria. Pero ello es insuficiente y de ahí los otros imperativos: «búscate»,

«vuelve a pararte». Hay una exigencia planteada: la de encontrarse a sí mismo, la de no refugiarse en la miseria que lo abate. Y una recomendación segura:

*Vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.*

Fijémonos cómo el poeta ha manejado su instrumento verbal, en una síntesis notable de situaciones e ideas. «Volver a pararse» se enlaza directa y simplemente con el estado yacente del hombre, pero «pararse en la cabeza» ya significa otra cosa más: el instarlo a que recobre un sentido de dignidad, como propósito consciente encaminado a un fin, «para andar derecho», con altivez y seguridad⁹.

En ese juego poético, el último de los versos citados retoma el carácter situacional del momento: «Ya va a venir el día, ponte el saco.»

La segunda estrofa:

*Ya va a venir el día; ten
fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona,
antes de meditar, pues es horrible
cuando le cae a uno la desgracia
y se le cae a uno a fondo el diente.*

es siempre una continua petición: tiene que soportar las molestias del hambre, el dolor físico del hambre. Aquí el hambre es hecho concreto; no cabe pensar en una interpretación de sentido espiritual —como ocurre en otros muchos poemas de Vallejo—; este «desgraciado» es tal porque, en primer término, es un hambriento, un hombre que no come, a quien la sociedad —ese «execrable sistema» que dice en otro texto— no le ha dado sino miseria.

Pero leamos bien el texto para apreciar en esa dirección de las palabras al «tú» apelado la «decisión» a que hemos hecho referencia: no le pide resignarse y tampoco le permite caer abatido en la adopción de una actitud de derrotismo.

La imposibilidad de satisfacer sus necesidades básicas —comer,

⁹ Hay aquí más de un procedimiento, lo que no es extraño si recordamos con Bousoño: «Lo frecuente en la poesía es precisamente esta combinatoriedad (...) en un solo momento verbal, cuya emoción estética queda así intensificada». Vid. su *Teoría de la expresión poética* (Madrid: Gredos, 1970), 5.ª ed., t. I, pág. 430.

la primera— es causa de la desgracia de este hombre, mas se impone la obligación de reponerse, de no dejarse llevar por lamentaciones estériles:

*Necesitas comer, pero, me digo,
no tengas pena, que no es de pobres
la pena, el sollozar junto a su tumba*

Notemos un matiz importante de estos versos que citamos: el yo se dice *a sí mismo* lo que también es frase para el receptor. Dos explicaciones caben para ello: la identificación entre los dos hablantes —que en realidad es uno, con auditor silente, como acontece con frecuencia en esta poesía—, una identificación en la desgracia; o, también, acaso se trata de que todo el texto es un ejemplo más de los muchos que *Poemas humanos* nos ofrece de desdoblamiento, en que el yo se ve a sí mismo como un otro¹⁰.

James Higgins nos hace notar:

«Es evidente que en general este desdoblamiento no es sino un recurso para registrar los procesos de la introspección y en

¹⁰ Guillermo de Torre ve como una característica de *Poemas humanos* «la propensión al desdoblamiento, al verse a sí mismo como a un otro». Cfr. «Reconocimiento crítico de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, 49, México, enero-junio, 1960, págs. 45-58. *Id.* en su *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires: Ed. Losada, 1963), págs. 172-178. Para Bousoño, Machado es el iniciador en la literatura española de este procedimiento de desdoblamiento del yo del personaje poemático en un «tú» al que el poeta se dirige. El mismo crítico señala su creciente uso posterior en Aleixandre, Cernuda, Leopoldo Panero, Hierro, Gaos, Brines, Juan Luis Panero, etc. Sostiene el estudioso —y su general apreciación es útil para entender el fenómeno en Vallejo— que este modo de plasmación emocional corresponde a uno de los tipos por medio de los cuales «el poeta contempla —y hace contemplar— sus sentimientos a través de 'correlatos objetivos'». Otro procedimiento es el «tema poético»: constituye éste muchas veces —y en Vallejo eso es notorio—, en última consideración, un símbolo de una diferente realidad afectiva. Esta suerte de técnicas objetivantes obedecería al rasgo general de la poesía contemporánea que al pasar de un relativo subjetivismo irracionalista, procura encubrir la impudicia y grandilocuencia románticas, alcanzando esa peculiar sugerencia general a toda la poesía postbaudelaireana en que se impone la distancia psíquica. Cfr. Bousoño, *op. cit.*, I, *passim*, en especial págs. 238 y sigs. Sigue siendo fuente de consulta indispensable para el estudio de éste y otros fenómenos de la poesía contemporánea el libro de Hugo Friedrich *Estructura de la lírica moderna* (Barcelona: Seix-Barral, 1959).

la mayoría de los casos el poeta está dialogando con el hombre a la vez que consigo mismo»¹¹.

Creemos que esto último es lo que acontece en el presente poema: ya hemos subrayado cómo el título, por medio de su plural, proyecta su mensaje más allá de la figura única. En todo caso la exhortación pide:

*remiéndate, recuerda,
confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista
a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato.
Ya va a venir el día, ponte el alma.*

El recuerdo a que le pide acudir no es, parece, el mismo que vemos en otros poemas; aquí es clara la señalización de este otro sentido: «recuerda tu humanidad esencial, aquello que te debe permitir sobreponerte al infortunio del presente, hay en ti fuerzas mayores que no deben caer definitivamente ante los embates de la adversidad», etc. Le invita al análisis de su situación, a que revise uno a uno sus encadenados sufrimientos para luego dejarlos tras de sí: no mirándolos constantemente, complaciéndose en su sentir doloroso, sino con proyecciones ante lo que viene después. Por eso remata la estrofa con el verso:

Ya va a venir el día, ponte el alma.

La reiteración de la fórmula casi coloquial «ya va a venir el día», que se distribuye sin lapsos de regularidad absoluta, pero siempre en situación privilegiada dentro de la estrofa (en los versos primero o último de cada una), actúa como medio de intensificación del mismo elemento del contenido psíquico conformado poéticamente. Alarcos Llorach, que ha estudiado bien el procedimiento en la poesía de Blas de Otero, ha dicho a su propósito:

«La resonancia emotiva o fantástica del primer elemento resulta incrementada en el segundo y en los siguientes por acumulación en cadena de gradación, cada uno de cuyos eslabones recoge y redobla la sugestión del anterior¹².

¹¹ Cfr. JAMES HIGGINS, *op. cit.*, pág. 223.

¹² Cfr. EMILIO ALARCOS LLORACH: *La poesía de Blas de Otero* (Salamanca: Ed. Anaya, 1966).

En este texto de Vallejo es muy clara la progresión creciente de intensidad que se establece por la reiteración: el poema se llena de ese ritmo insistente que marca la tenacidad misma del discurso del hablante y contribuye así de un modo logrado al fin propuesto, la exaltación de un momento que vendrá no tan sólo —claro es— del decurso temporal en que acontece el hecho del diálogo, sino en su significación proyectada a la petición que se formula de avizorar un futuro distinto. Por eso la última vez que aparece trae una variante: «ya viene el día», en que la referencia doble es clara: ha transcurrido el espacio de tiempo en que se produce la acción desarrollada desde el instante en que se iniciara, con el anuncio de un día que «va a venir», hasta que éste «ya viene»; pero también se ha producido un cambio fundamental gracias a lo dicho. De ahí que en la estrofa final leamos:

*Ya viene el día; dobla
el aliento, triplica
tu bondad rencorosa
y da codos al miedo, nexo y énfasis.*

El yo reitera a su *oyente*, que debe recuperar la voluntad de superponerse a las desgracias que le acosan, recuperando más y más su ánimo, «triplicando su bondad rencorosa», su exigencia de justicia, su negación de la injusticia.

Queda claro ya lo propuesto en el poema: enfrentar cara a cara la miseria, sin escapismos inútiles, es requisito esencial para el que quiera salir de ella, como queda claro también que toda esa situación de un oscuro destrozarse constante tiene su razón de ser en un mundo así constituido, pero que no es definitivo, pues «viene el día», viene la luz de un futuro en que la toma de conciencia y consecuente reacción por parte de los míseros y marginados va a significar un total cambio de estado.

En una crónica publicada el 3 de febrero de 1928 en *Mundial*, encontramos la siguiente reflexión de Vallejo que no necesitamos casi glosar:

«Bueno es, en todos los tiempos, los modos y las personas, recordar a los hombres su ley de haber nacido únicamente para ser dichosos. Cuanto los hombres hacen y sueñan va a su dicha... Pero la felicidad sólo es posible por la libertad absoluta. Pobre del hombre que pretende buscar la dicha fuera de esta condición. Pobre de aquel que pretenda invertir esta ley, erigiendo a las obras de la naturaleza y a las obras humanas, en

objeto de servidumbre por parte de los hombres (...) Jacques Maritain en su ofensiva contra el apogeo material que tiende a socavar los fundamentos espirituales de la vida, sostiene la primacía del espíritu. Pero, un nuevo filósofo salido, pongamos por caso, de las fábricas de Citroën podría responder al señor Maritain que los fueros del espíritu no deben ir tampoco hasta minar los fundamentos materiales de la vida, que integran, en una igual medida que los espirituales, toda gran cultura.

En pos de una justa armonía entre ambos factores vienen los hombres bregando desde el principio de los siglos.»

A fines de ese mismo año 1928, en carta a Pablo Abril, Vallejo dice:

«Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda al servicio de la justicia económica, cuyos errores actuales sufrimos usted, yo y la mayoría de los hombres en provecho de unos cuantos ladrones y canallas. Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario por *experiencia vivida* (subraya Vallejo) más que por *ideas aprendidas*»¹³.

Hemos transcrito dos documentos diversos para que se vea en ellos —auxiliares útiles como son— el pensar vallejiano, cuya coincidencia con el poema que estamos revisando nos parece importante destacar. Otro documento de 1928 también, éste del 21 de septiembre y publicado en *Mundial*, nos sugiere lo siguiente: «Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo (subrayamos nosotros), así no lo parezca a simple vista.»

Pero si aún cupiera alguna duda sobre nuestra interpretación, quizá convenga hacer otras referencias a fragmentos del poema que todavía no hemos analizado. Limitémonos a la estrofa V, fundamental para el estudio tal como lo hemos llevado, y, dentro de ella, tan sólo a sus últimos versos:

*abstente de ser pobre con los ricos,
atiza
tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima
Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.*

¹³ Cfr. JOSÉ MARÍA CASTAÑÓN: *César Vallejo a Pablo Abril. En el drama de un epistolario* (Valencia: Universidad de Carabobo, 1960), pág. 29.

El verso primero nos recuerda la exclamación de ese otro marginado —del poema «Por último, sin ese buen aroma»— también de *Poemas humanos*, que en su imprecación contra el sistema llega a constatar:

la cantidad enorme de dinero que cuesta ser pobre.

En el poema que nos preocupa la idea que se expresa es muy clara si la situamos en el contexto interpretativo en que nos estamos moviendo: esa dignidad que le pide a su interlocutor debe alcanzar hasta el punto aquel en que su pobreza no le disminuya ni ante sí mismo ni ante los que ostentan el poder del dinero. «Abstente de ser pobre con los ricos»: no hay humildad que se justifique ante nada y ante nadie, pues el hombre, por ser hombre, ya tiene en sí una «riqueza» mayor que la proporcionada por cualquier poder económico. Más aún, en otros textos será justamente la posesión extrema de bienes materiales la causante directa de la pobreza espiritual del hombre, como hemos visto acontece, por ejemplo, en ese burgués pudiente del poema interpretado páginas atrás¹⁴.

Ahora bien, a ese mismo pobre, rico ya en dignidad, se le dice todavía:

atiza
tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.

Es directo el vocativo: «amada víctima». Víctima, esto es, ser que padece la acción de algo que le aplasta; no es su miseria una miseria en sí, ni «inexplicable». Tiene causas, y causas determinables: están en una organización social definida, hemos dicho. Y «víctima amada», porque justamente la consideración de su estado de desvalimiento despierta en el yo un sentir que no es tan sólo de conmiseración, según parece desprenderse de algunos otros textos vellejianos, ni mero paternalismo protector. Por el contrario, es el suyo un cálido sentimiento que viene a *integrarse* —así se nos dice, textualmente— como aliento revivificante a algo que ya existe en el hombre misero, es cierto que muy soterrado, casi en cenizas, o, peor, ya frío, pero que puede ser «atizado» y atizado por él mismo, en el

¹⁴ «A pesar de su riqueza, el rico no es sino la apariencia de un ser humano porque no sabe amar y él mismo es odiado. Así el cariño del poeta se extiende hasta a los que no parecen necesitar o merecer el amor.» Higgins, *op. cit.*, pág. 267.

proceso de su toma de conciencia y en la medida de adopción de resoluciones de actuar hacia el logro de cambios en la condición en que él, y otros como él, viven.

Conviene aquí a lo mejor volver a una apostilla de estética literaria que nos permita subrayar lo que tememos pudiese haber quedado sin suficiente desarrollo a causa de nuestros excesivos afanes de clarificación del contenido de los textos que hemos revisado. Nos valdremos del decir de un gran poeta, vallejano también él, que en una penetrante «Inquisición de la poesía»¹⁵ ha dejado muy firmemente asentados ciertos principios básicos que no debemos descuidar al entrar en la valoración de las obras literarias:

«Un poema —dice Gabriel Celaya, y a él nos referíamos— es una mostración y no una demostración; una imagen de lo real, con todo lo inagotable que ello implica, y no una explicación o una supuesta verdad sabida, enseñada o predicada. Y cuando se olvida lo que un poema es —lenguaje en sí mismo— dando primacía a lo que con él, no *en* él, se dice, surge el mal prosaísmo, el didactista.»

Vallejo está muy lejos del fácil didactismo, y no porque nosotros hayamos procurado desentrañar una finalidad social, que se nos aparecía como importantísima en su obra, hemos dejado de tener en cuenta que el poeta ha dicho lo suyo *en* el lenguaje y no *con* el lenguaje. Pero es que también pensamos, con Fischer, en cuán esencial es para la poesía su objetivo último y no sólo su instrumento: el autor de *La necesidad del arte* ha escrito muy reflexionadas páginas sobre esto y quisiéramos aquí recordarlas:

«El hombre se rebela —dice Fischer— contra el hecho de tener que consumirse dentro de los límites de su propia vida, dentro de los límites transitorios y casuales de su propia personalidad. Quiere referirse a algo superior al yo, situado fuera de

¹⁵ Cfr. GABRIEL CELAYA: *Inquisición de la poesía* (Madrid: Taurus, 1972), página 108. Entre los cientos de citas de otros escritores verdaderos que podríamos traer a colación, vale mucho para nosotros la del gran poeta cubano Nicolás Guillén: «En cuanto a la poesía revolucionaria, siempre he tenido la opinión que su mensaje debe desprenderse del poema mismo, sin que se vea la propaganda, el sentido político, el cartel, el artículo de fondo. No es lo mismo un buen poema que un buen editorial... Y, sobre todo, no hay que confundirlos...», en *Casa de las Américas*, núm. 73, La Habana, julio-agosto, 1972, pág. 135.

él, pero al mismo tiempo, esencial para él (...), quiere, con el Arte, unir su yo limitado a una experiencia comunitaria; quiere convertir en ser social su individualidad... El Arte es el medio indispensable para esta fusión del yo con el todo.»

Cómo no estimar la asombrosa adecuación de este lúcido planteamiento a lo que vemos en la poesía de Vallejo, donde el gran poeta une su yo limitado a lo que es experiencia de su mundo, convirtiendo así en «ser social su individualidad». Y en esa experiencia juega papel central todo lo referente a la condición del hombre, que no es visto así, pues, desarraigado de su circunstancia ni como etérea esencialidad, sino circunscrito por las específicas modalidades de sus nexos sociales.

Y es este proceso, que cumple con la intencionalidad de *fundir su propio yo con el todo*, el que fundamenta los motivos centrales del poetizar vallejianos, como es también el que explica el gradual desarrollo de su obra hacia la identificación de su ser con el ser de sus semejantes, observable desde *Los heraldos negros* hasta su clímax en *España, aparta de mí este cáliz*. De modo que hay una efectiva integración entre uno y otro aspecto: eso justifica, entonces, el procedimiento de análisis que hemos adoptado.

Como quizá convenga fundamentarlo un tanto más, permítasenos exponer, sintéticamente, y con la mayor claridad posible, nuestro punto de vista crítico. Creemos que una efectiva caracterización de los elementos aislados en el análisis es paso previo a la necesaria categorización que ha de seguirla inmediatamente; ésta a la luz de un principio ordenador que proporcione la verdadera semántica, aquella que es privativa de la obra. La misión manifestativa de «algo» que cumple como proceso de simbolización la obra poética, fluirá del conjunto como relación que trasciende la clásica dicotomía fondo-forma, inexistente como entidades deslindables y, por tanto, con un claro carácter de mutua interdependencia en ese todo constituido por un dinamismo integrador. En el producto poético logrado hay una necesidad cohesiva, inherente a él y que ordena los diversos estratos en una distribución peculiar; hay, en una palabra, una *estructura*, que no puede ser, por ello, ofrecida desde ninguna perspectiva particular excluyente, sino comprendida tan sólo desde el enfoque que respeta la integración conseguida.

Pues bien, en este atender al carácter cohesivo de la estructura no ha de verse una negación de la existencia de un núcleo significativo de la obra, desde el cual, precisamente, como hemos querido esclarecerlo, se ordenan todos los elementos poéticos, de modo tal que el análisis llegue a ser un efectivo trabajo de comprensión totalizador del

fundamento en que descansa esa estructura. Un fundamento tal es lo que se reconoce como «visión del mundo». Este valor básico integra todos los otros valores particulares, que han de asumirse, así, en su unidad y complejidad.

Como esa visión del mundo comprende no sólo la constatación de hechos que el sujeto realiza, sino que involucra también los valores que le han permitido la operatividad en él, para llegar a determinar su núcleo último se impone atender a los niveles intelectuales de las «opiniones» que se esclarezcan, pero también a sus «estimaciones», en inmediata o mediata dependencia con la situación del sujeto. Esto implica, a su vez, que debemos prestar atención a las condiciones objetivas que él como persona social posee.

Efectivamente, una concepción del mundo es un complejo ideológico en el que quedan involucradas las seguridades personales en el sistema de referencias sociales, políticas, filosóficas y religiosas¹⁶.

Pero si todavía no queremos salir del ámbito de su directa expresión en la obra poética de Vallejo y si, por ello, encaminamos nuestra mirada tan sólo a lo que en sus textos podemos encontrar, se nos impone continuar en el trabajo de análisis inmanente en que estamos empeñados. Atenderemos a continuación, entonces, a otro poema de Vallejo que creemos contribuye eficazmente a asegurar la validez de algunas de las apreciaciones que, con respecto al último de los analizados, hemos expuesto más arriba. Se trata de *Trilce*, LXXV:

«Estáis muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.

Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados y se doblan y doblan, entonces os trans-

¹⁶ Esta idea la desarrollamos *in extenso* en nuestro referido libro, donde después de haber comprendido la estructura unitaria interna de la obra de Vallejo procuramos llegar a su *explicación genética*.

figuráis y creyendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es vuestra.

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.

Y sinembargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida.

Estáis muertos.»

En «Los desgraciados» hemos visto cómo se identifican «luz» del día y «movimiento» con existencia consciente: allí la noche era símbolo de ámbito rutinario, elemental, «oscuro» y sólo el anuncio del nuevo día movilizaba al hombre hacia resoluciones que le iban a permitir modificar sustancialmente su estado. Con el también simbólico «dormir» del sujeto, Vallejo nos comunicaba su idea sobre lo que para él es la negación misma de la vida: la insensibilidad, la inercia, la rutina.

En *Trilce*, LXXV, hay también una intencionalidad manifiesta por penetrar en el sentido de la existencia humana y esto se logra en el poema por medio del contraste que en él Vallejo establece entre vida consciente y el pasar cotidiano en un mero transcurrir vegetativo. Este último es estimado como un «estar muerto en vida» y la contraposición vida-muerte se arquitectura sobre los opuestos simbólicos «luz-sombra», «turbulencia-quietud», «vibración-mudez».

Ha sido Neale-Silva quien ha efectuado el análisis más esclarecedor del poema, en un notable ensayo suyo donde estudia distintos aspectos del concepto vallejiano de la vida y de la muerte¹⁷. Resulta innecesario repetir aquí lo que el crítico tan certeramente ha conseguido en su trabajo. Por eso, nos limitaremos tan sólo a discutir una de sus conclusiones —básica, por lo demás— con la cual tenemos que estar en desacuerdo. Recordemos, antes sí, que Neale-Silva ha demostrado que en este poema el hombre es concebido como mortal en dos sentidos:

a) Por ser originalmente concreción de mortalidad.

¹⁷ Cfr. EDUARDO NEALE-SILVA: «Visión de la vida y la muerte en tres poemas tríficos de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, núm. 68, Méjico, mayo-agosto, 1969, págs. 329-350.

b) Por sustraerse al dinamismo del cosmos, con la consiguiente merma de su humanidad. Y a su propósito afirma el ensayista:

«“Triste destino” este último —nos dice el poeta— aun siendo un modo de evitar la angustia del diario vivir. Vallejo cree, pues, que el hombre ha de elegir el camino de la vida consciente, aun sabiendo que lleva inevitablemente al dolor.»

Tal exégesis concuerda totalmente con lo señalado por nosotros con respecto al texto de *Poemas humanos*. Hasta este punto nuestra aceptación con respecto a lo que nos propone es completa. No ocurre así, sin embargo, cuando el estudioso avanza hacia la interpretación de los tres momentos que él distingue en *Trilce*, LXXV: «expositivo», «reflexivo» y «dubitativo».

En efecto: creemos que Neale-Silva no ha captado el contraste fundamental que la última parte del poema encierra. Cuando el yo lírico establece por medio de la adversativa «y, sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido», está haciendo referencia a *otros muertos*, los muertos que mueren *después* de vivir, no los que «están muertos» *en vida*. Por eso el «ellos murieron siempre de vida», se opone absolutamente al «vosotros sois el original, la muerte». El *vosotros se refiere* —es obvio— a ese «tú» plural a quien se apela en todo el cuerpo mayor del texto; en cambio, el «ellos» alude a *otros*, de quienes hasta ese momento nada se había dicho. «Ellos» —que son distintos, pues, y no los mismos «vosotros»— sí que «murieron siempre de vida»: la muerte *real* —tendríamos que decir— es la que significa acabamiento de la vida; la muerte *figurada* —pero también tremendamente real, aunque en un sentido distinto—, es la de esos seres que viven en la inconsciencia, modo también de estar muertos.

De ser esto como a nosotros nos parece, habría que modificar el enunciado del profesor Neale-Silva cuando dice que la parte última del poema «es una dubitación que nos hace entrar en un ámbito paradójico» y en la cual se apoya para sostener, seguidamente, que «la estructura intelectual vallejana típica es, como la presente (i. e., la de *Trilce* LXXV), la que lleva a la duda».

Por el contrario, creemos que aquí Vallejo establece su distingo con mucha seguridad, configurando un contraste que contribuye a una más nítida distinción, y en la distinción misma alcanza un alto grado de peculiaridad lo que para él es «estar muerto en vida», y esto sin ningún género de dudas.

Por eso la paradoja que cree ver el crítico en el poema no es tal: Vallejo sabe muy claramente lo que diferencia a un hombre plenamente consciente de otro que —por razones que tampoco el poeta ignora— vive alienado, es decir, sin vida verdadera.

Si «muertos» son los que ignoran el sufrimiento, el dolor, la conciencia de éste será la que movilice en impulso inicial al hombre en busca de su propio existir en plenitud. Acercarse a constatar lo definitivo del vivir lleva, irremediabilmente, a asumir ese dolor, lo que implica, en su principio, la determinación misma de lo real, de la verdad que en lo real anida. Por eso en *Trilce*, LXXIII, podemos oír al yo clamar:

Ha triunfado otro ay. La verdad está allí

Este *ay* es un triunfo de la verdad que impone así la presencia de lo que íntimamente la constituye: el dolor. Y ese dolor no es algo que el hombre pueda aceptar una vez reconocido y surge el rechazo, al ver en él lo que tiene de «absurdo». Pero este absurdo se ofrece como lo único «puro»:

Absurdo, sólo tú eres puro

porque constituye a su vez negación de la realidad tal como ella aparece disfrazada en una legalidad de aparente Armonía, ya definitivamente caduca e inservible. Aquella que vemos rehusar de un modo tajante en *Trilce*, XXXVI:

*Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro*

que es negación de todo lo «tradicional»: rebelión, rechazo. Julio Ortega ha comentado a propósito de este último poema:

«Vallejo intenta quebrar con sus relaciones tradicionales, con las pautas culturales que insertan al individuo en un contexto de estructuras establecidas. La Armonía pertenece al pasado y la Venus de Milo es su troncada imagen, y es insuficiente en todo su juego de dualismos frente a la presión actual de una existencia dramática que busca sus propias y nuevas razones en la realidad. Toda simetría, dice Vallejo, debe ser quebrada. En nombre de un nuevo conflicto, un verdadero desafío: “el salto por el ojo de la aguja”, la contradicción, el absurdo.»

Y esto es efectivamente así, como lo ve el crítico peruano, pero nos parece que no queda en los límites por él señalados: las quiebras de las simetrías constituyen los rompimientos no tan sólo con las pautas de una estética, sino con todas aquellas que ordenan una realidad amparando la persistencia del mal. Su negación lleva al absurdo, visto como lo único puro, pero éste a su vez necesita ser superado. El camino parece ser:

1. Negar la armonía aparente de la realidad que disfraza el dolor que lleva en su seno.

2. Ese rehusar «la seguridad dupla de la Armonía», conduce a la vista del absurdo como lo único puro.

3. Como el hombre no puede vivir en lo absurdo, debe asumirlo, lo cual viene a significar una doble posesión: la de él, como ámbito del dolor y la del dolor mismo que ha sido revelado más allá de la dupla Armonía, justamente en el Absurdo.

Y todo ello exige un «hacer». Vallejo lo sabe.

MARCELO CODDOU

Universidad de Concepción (Chile)