

Pensamientos sobre la poética de Pablo Neruda

«Posiblemente de otro modo
aún menos melancólico.»

Al leer el poema *Arte poética*, de Pablo Neruda, se destaca un verso de modo casi desagradable, a saber, el verso citado en el título de este ensayo. Molesta por múltiples razones: debido al efecto demasiado prosaico del adverbio «posiblemente», debido a la obstruyente sucesión de expresiones adverbiales y debido a la frase «aún menos melancólico», cuyo significado no parece concordar plenamente con el contexto, porque, a pesar de que el poema es muy oscuro, el lector comprende en una primera lectura que el tono predominante es de tristeza y de suave melancolía. Pero ésta no es la única «contradicción» del poema. La paradoja comienza en realidad ya con el título, que promete un texto discursivo y de claro entendimiento, el desarrollo de un programa inteligible, similar a las respectivas «artes poéticas» que suministran Borges y Huidobro, una «Ars poetica», que desde Horacio pertenece a la buena tradición de los poetas. Aquí, en cambio, sólo los seis últimos versos parecen desarrollar un programa, lo que tampoco ocurre de modo discursivo, sino como consumación extáticamente de una escritura poética que en estos versos mismos ofrece testimonio. Los versos restantes, en cambio, impresionan al principio como impenetrables o al menos oscuros, y en lo que al verso del título se refiere, incluso fuera de lugar, cuando no de mal gusto. ¿Intenta aquí Pablo Neruda dar forma con procedimientos poéticos al desquiciamiento que tematiza en el verso 11 al referirse a una «campana un poco ronca»? ¿Tiene tal vez el irregular verso citado además un significado más profundo como componente del programa, ciertamente difícil de descifrar, que esta arte poética formula? A primera vista se comprueba lo siguiente: desde el punto de vista de la estructura del poema, el verso se destaca como una especie de línea divi-

soria; separa el poema en dos mitades desiguales, provistas con dos tipos muy diferentes de enunciados. En el curso de la interpretación se aclarará si cumple también una función activa dentro del marco y el mensaje poetológico del texto.

ARTE Poética:

- 1 Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente,
y con luto de viudo furioso por cada día de mi vida,
5 ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
10 y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,
15 —posiblemente de otro modo aún menos melancólico—,
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
20 y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso¹.

La consideración de la estructura sintáctica nos permite dar un primer paso tendiente a la comprensión de estos laberínticos versos. Los versos 1-9 constituyen una unidad sintáctica dependiente de la forma conjugada «tengo», en la que un Yo, evidentemente el del poeta, habla sobre sí mismo o, mejor dicho, sobre su estado; sólo los últimos dos versos se aislan un poco frente a la sintaxis relativamente describable del conjunto, ya que resulta un tanto difícil ubicar «un sonido que nace» al mismo nivel que «sed ausente» y «fiebre fría», es decir, como complemento directo de «tengo». El Yo se destaca además por su tendencia a la formación de oposiciones. «Sombra» vs «espacio» y «guarniciones» vs «doncellas» inician la serie al oponer sombra e interioridad contra espacio y doncellas, es decir, contra una perspectiva que abre un horizonte. «Corazón singular» y «sueños funestos» amplían esta oposición: «corazón» y «sueños», instrumentos de la introspección y de la comunicación emocional o imaginaria, aparecen con atributos

¹ Texto según Pablo Neruda, *Obras completas*, I, Buenos Aires (Losada), 1957, S. 184f.

de la desconexión (singular) y de la frustración. El verso 3, último miembro de un clímax estilístico, conduce estos pares de oposiciones a su punto culminante: en disposición de quiasmo se conectan aquí dos conceptos que implican violento movimiento y autoproyección hacia el futuro (precipitadamente, frente) con caracteres de la transitoriedad y de la vida que retrocede (pálido, marchito). En cambio, en el verso 4 se modera el movimiento sintáctico: una circunstanciación, que representa la resolución del clímax y la síntesis de su significado, colma todo el verso. El poeta iguala aquí su estado con la tristeza de un viudo rabioso por cada día de su vida. «Viudo» es, pues, la fórmula sintética de una escritura poética basada en la pérdida, una pérdida que se renueva día a día, es decir, que es fundamental y posiblemente de orden ontológico². Pablo Neruda sabe que él, como poeta, se halla en una situación aparte (dotado de corazón singular) y que busca la libertad del sueño, sin encontrarla nunca de modo definitivo (sueños funestos). Su modo de poetizar es una suma de audaz ascensión e inutilidad, de espontáneo patetismo y decadencia (precipitadamente pálido, marchito en la frente). Es la poesía de un hombre que vive en la tristeza, pero que transforma esta tristeza en una ira que recupera lo perdido en la forma de una poesía de un «viudo furioso». Esta «ganancia» no es mencionada de modo inmediato. El enunciado de los cuatro primeros versos se limita a expresar el estado del poeta antes de la composición del poema y sus postulados, con figuras altamente desconcertantes, y da el primer paso en la formulación de una «Ars poetica» considerada como autotestimonio de la creación poética. Los versos 5-9 consuman el paso siguiente: el poeta reflexiona sobre su entrega a una realidad que se expresa a través suyo en la palabra y para la cual se ofrenda enteramente, una realidad que lo absorbe. Esta actitud no es una actitud de mimesis. El poeta no quiere relatar ni reproducir con exactitud la vida. Quiere más bien comunicarse de modo inmediato, entusiástico, como en un sueño febril, con una realidad de la que desea disfrutar, pero que lo rechaza: «bebo, soñolientamente», «acojo temblando» y «tengo la misma sed y la misma fiebre fría», sueño, temblor y fiebre son empleados aquí como instrumentos y apariencia de una experiencia que excluye un sentido constructivo y, con ello, una aprehensión del mundo meramente mimética. «Agua invisible», «sed ausente» y «fiebre fría» (subrayado mío) testimonian, sin embargo, que la tensión de espera es inútil. Estas paradójicas imágenes son la formulación de una extática auto-apertura desde el inte-

² La figura del viudo podría derivarse, como en *Tango del viudo*, de la biografía de Neruda, concretamente de su amor hacia Josie Bliss. Existen analogías textuales con *Tango del viudo*: «fiebre», «dormitorio», «espacio», «nombre», «substancias» y «tirar al suelo los pantalones». Es notable cómo Neruda transforma este trozo de vida en un elemento de su poética.

rior del recuerdo, una actitud de febril expectativa que transitoriamente termina en el vacío, en el estado anterior a la creación. El poeta se detiene hasta cierto punto en el umbral, antes de la consumación del poema, para dar testimonio de sí mismo y de su quehacer, suministra en cierto modo una poética aplicada. El lector es obligado a seguir los razonamientos de esta poética y a proyectarse completamente en el texto si quiere comprender los matices de esta poética, que puede ser interpretada hasta sus últimos detalles como un autotestimonio programático. A primera vista parece tratarse de una variación estilística cuando «sed» y «fiebre» se conectan una vez con la preposición «para» y otra vez con «de», pero en realidad se trata de dos aspectos diferentes, e incluso de fases diferentes de la escritura poética. En el caso de «sed para cada agua invisible» se trata de la extática orientación hacia la dimensión infinita de la palabra; el agua es ya desde Mallarmé, y la escuela de los simbolistas, una metáfora de la palabra poética. En el caso de «tengo la misma sed de todo sonido» se trata, en cambio, de receptividad, de recepción de sonidos que despiertan y sustentan la sed. Receptividad y tensión se reúnen en «la misma sed» y en «la misma fiebre», en la actitud del poeta antes de la creación, mientras el poema se encuentra aún hasta cierto punto en estado de alumbramiento. Esa actitud se hace perceptible primero en la forma de «un oído que nace» y de una «angustia indirecta», es decir, en forma de sonidos aún imprecisos, como un temor que no tiene aún objeto, como cuando alguien, que aún no hemos visto, está en la habitación. Resulta extraño que Pablo Neruda compare esa presencia con la de «ladrones» y «fantasmas». Pero también esto es un elemento de su poética inmanente implícita en esa imagen. «Fantasmas» aparece relacionado con «invisible» y «ausente»: es un indicio de que en su poesía lo inefable y lo indecible desempeñan un rol importante. En lo que a «ladrones» se refiere, esta palabra introduce la cadena de conotaciones líricas negativas que colman los versos 10-14. Allí aparecen «un camarero humillado», «una campana un poco ronca», «un espejo viejo», «un olor de casa sola», todo lo cual, al igual que los ladrones y fantasmas, son metáforas de lo que surge en el poeta en el instante de demorarse en el umbral del poema. Son imágenes del poema «in statu nascendi», imágenes que revelan claramente carencia de armonía y coherencia. En el momento de la «inventio» (para expresarlo con un término retórico), las cosas no se ofrecen al poeta cargadas de significado, sino como un caos vaciado de sentido. Esto se pone de manifiesto no solamente a través del significado de las palabras empleadas, sino también por la carencia de todo orden sintáctico: con una «y» comienza y con dos «y» termina la serie, fuera de toda relación sintáctica. Lo que aquí se revela de nuevo como autotestimonio de la escritura poética podría designarse con las propias

palabras del poema: una «cáscara de extensión fija y profunda»; es, en efecto, una fija y profunda cáscara que está meramente allí, un desrealizado material ya convertido en palabra que espera el instante de la creación y entretanto se reduce a ser «ausencia de flores». Y así llegamos al verso que fue nuestro punto de partida: «Posiblemente de otro modo aún menos melancólico». Con este verso se sugiere otra vez el carácter transitorio e hipotético de este proyecto, su arbitrariedad como mera materia para la poesía, pero también su distanciamiento de la vida misma.

El poeta quiere decir: el material del poema, el que aquí ha presentado, habría podido ser diferente, menos impregnado de la melancolía de la vida de lo que ocurre en este caso. Con otras palabras: el poeta tiene plena conciencia de la relativa arbitrariedad del material elegido. Este material no es eterno, sino contingente, casual, podría haber sido de otro modo, por ejemplo: aún menos melancólico. La ironía de Neruda es significativa y soberana: estos pensamientos desilusionantes se intercalan en un verso irregular dentro de un paréntesis inconexo, de modo que lo afirmado aparece subrayado otra vez por la forma misma como se brinda. También es significativo que este verso aislado ponga punto final a la parte caótica. O, expresado de otro modo, que este verso cierre la fase de la «inventio» a modo de desilusionante «conclusio». El verso vincula, sin embargo, también las dos partes del poema, tiene también una función positiva con respecto a los últimos seis versos, y no es anulado por éstos, como podría creerse. A pesar de las oposiciones que se expresan a través del «pero» introductorio, el «de pronto» y a través de toda la estructura expresiva de estos seis versos, se trata siempre de un «arte poética» de unidad cerrada, en el cual los últimos seis versos no contradicen a los anteriores. Es, en efecto, un importante componente de esta poética el hecho de que el poeta sea sorprendido por la verdad súbitamente, con latigazos de viento y que «las noches de sustancia infinita» y «el ruido de un día que arde con sacrificio» pidan lo profético que el poeta lleva en sí, es decir, que la realidad pida la redención por su intermedio. Es el momento preciso de la creación, del anhelo de las cosas hacia un orden dicsino. También es significativo que esta oleada de verdad, infinita sustancia de las noches y ruido del día sucedan con melancolía, como un «golpe de objetos que llaman sin ser respondidos», es decir, como un llamado inútil. El poeta no logra acudir al llamado de los elementos, en vano se le ruega que recubra la verdad con un manto profético. El poeta es sólo capaz de expresar un movimiento intranquilo, el de la acometida de las cosas; es capaz de ofrecer sólo «un nombre confuso», el nombre de un poema que permanece en la oscuridad y la vaguedad de la alusión. Palabras como «sustancia infinita», «sacrificio» y «lo profético» engañan al despertar el recuerdo de una

poética tradicional según la cual la escritura poética es un sacerdocio profético, al igual que el «furioso» del verso 4, el temblor febril del verso 7 y el «ebrio» del verso 13, términos todos que podrían recordar la noción de embriaguez sagrada y furor divino dentro de la poética platónica. Pablo Neruda es un poeta «perdidamente ebrio», una «campana un poco ronca», un autor que sabe que su poesía no tiene acceso al ámbito de la última necesidad y que la superación de lo contingente le está vedado; un poeta que sabe que su residencia entre las cosas permanece a ras de tierra y que su vuelo, por más alto que sea, no es más que un vuelo imaginario y soñado (*Arte de pájaros*).

No puede hacerse cargo del «golpe de los objetos» ni de su demanda de redención, no es capaz de plasmar un poema definitivo y necesario; escribe sólo un poema que habría podido salirle «posiblemente de otro modo aún menos melancólico», es decir, que conserva un cierto grado de arbitrariedad.

Esta preocupación ubica a Neruda en la tradición de los modernos, lo relaciona sobre todo con Mallarmé, el de la poesía pura, el que quería alcanzar la palabra necesaria y tuvo que convencerse de que en última instancia no era posible eliminar completamente el azar y la arbitrariedad, y que, para pesar de los poetas, siempre quedaba «una ceniza un poco invisible» (*Eventail de M^{me} Mallarmé*), y que por más perfecto que fuera, un golpe de dados no eliminaba el azar (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). Pablo Neruda no busca la palabra como algo inmaterial, la busca para la redención de un mundo de objetos que han perdido coherencia³, busca la dimensión sagrada de la poesía, y la encuentra paradójicamente, aunque en forma degradada, en la expresión idiomática de una dimensión mágica de las cosas, en el torbellino de *Residencia en la tierra*.

LEO POLLMANN
 Universität Regensburg
 Institut für Romanistik
 (Alemania Federal)

³ Es significativo en este sentido que se puedan descubrir vestigios de la vida en el poema (compárese con nota 2); en cambio, una interpretación enteramente basada en el nivel biográfico no tendría validez, ya que la intención poetológica es la decisiva, según el título, que el propio autor coloca, lo indica.

Diversos rostros de la muerte en César Vallejo

«La Muerte de rodillas mana
su sangre blanca que no es sangre...
... que no hay nadie en mi tumba
y que me han confundido con mi llanto.»

CÉSAR VALLEJO

En Viernes Santo, el 15 de abril de 1938, murió hace cuarenta años César Vallejo. Ante esa efemérides que nos trae al recuerdo vivo la insignia de la muerte que caracterizó la vida de Vallejo —«en suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte»— queremos hacer de ella el *leit-motiv* de nuestro tributo. «Roto el sortilegio de la muerte recién llegada», a cuarenta años de trabajos diversos sobre Vallejo y la persistencia de aquélla como tema sobre el que giraba el zumo de su quehacer poético, pretendemos deslindar las diversas acepciones de esa polisemia, que era más allá de la palabra misma, el ente fundamental de una poética que basándose en ella hizo del estremecimiento y del lenguaje tantas veces inarticulado una nueva, original y tal vez no superada expresión.

Es desde su infancia tema de un angustioso y misterioso sentimiento:

Ya en «Absoluta» nos dice:

Mas, ¿no puedes, Señor, contra la muerte,
contra el límite, contra lo que acaba?
¡Ay!, la llaga en color de ropa antigua
¡cómo se entreabre y huele a miel quemada...!

Hasta entonces se le aparece como el «límite», como «sombra en el alma», como «miel quemada». Sólo después tendrá una respuesta: «¡La tumba es todavía / un sexo de mujer que atrae al hombre...!» Pero

* Los textos poéticos fueron tomados de CÉSAR VALLEJO, *Poesías Completas* (1918-1938), recopilación y prólogo de César Miró, Buenos Aires, Editorial Losada, 1949, y revisados en CÉSAR VALLEJO, *Obra poética completa*, edición con facsimiles, Lima, Francisco Moncloa editores, 1968.

aún van dominando horizontes del poeta en imágenes. La desazón interior, el constante golpear de la existencia son: «los heraldos negros que nos manda la muerte...», los álamos estarán ensangrentados; y en el sauce descubre ya aquello de que «mientras mis años se vayan curvando, / curvará guadañas mi ruta veloz»; y hay «fríos óleos de luna muriente» y «violentas flores negras» que anticipan «la bárbara y enorme pedrada y el trecho glacial»... La tierra «tiene bordes de féretro en la sombra»; y un «indio dondonea / como un viejo esquilón de camposanto»; y las tardes que muchas veces se le asemejan muertas, tienen penumbras donde «llora un trágico azul de idilios muertos». Va dominando el escenario sentimental de Vallejo y retoma el connubio modernista de sexo y religión a través del sentimiento de sufrimiento y muerte:

En esta noche rara que tanto me has mirado,
la muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso...

En algún otro poema están unidos esos tres elementos: amor, religión y muerte: «Por eso ¡oh negro cáliz! aun cuando ya te fuiste / me ahogo con el polvo; / y piafan en mis carnes más ganas de beber...»

La obsesiva presencia de la muerte, que es «lúgubre tambor» que constantemente está resonando en «las sienas», lo lleva desde entonces —a pesar de su aplastante golpe— a desear a veces que «un gran beso *amortaje* a la vida».

Pensaríamos que si la muerte está unida al amor, se va sustanciando con la vida, con la creación; mas a ello llegará después. En tanto, es siempre el final onnipresente, casi confusión de Dios, la eternidad como un trágico e inevitable fin de todas las cosas:

Hoy que en mis brujos ojos han candelas
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...
Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte
como dos ases fúnebres de lodo.

Es la noche con su misterio y su angustia, «sorda, oscura», y la Tierra —como expresión o síntesis del universo para el hombre— es un «dado roído y ya redondo» que «no puedo parar sino en un hueco, / en el hueco de inmensa sepultura».

La muerte es en *Los heraldos negros* fundamentalmente un golpear de la existencia, una visión de «cementerio», untado en «alegre año nuevo» y un límite donde se inicia el Misterio y lo *sintetiza*: «Que él es la joroba / musical y triste que a distancia denuncia / el paso meri-

diando de las lindes a las Lindes...» Pero aún en *Trilce* continúa siendo una transición, un paso, un ir hacia... «Pero una mañana / sin mañana / entre los aros de que enviudemos, margen de espejo habrá / donde traspasaré mi propia frente / hasta perder el eco / y quedar con el frente hacia la espalda.» Y la separación que significa se patentiza en muchos de los poemas:

Almohada

Y sólo cuando hayamos muerto ¡quién sabe!

Oh no. ¡Quién sabe!,

entonces nos habremos separado.

Mas, si, al cambiar el paso, me tocase a mí

la desconocida bandera, te he de esperar allá,

en la confluencia del soplo y el hueso,

como antaño,

como antaño en la esquina de los novios

ponientes de la tierra...

O en este otro:

¡Estás de frente mi amor

nieta Paloma!

De rodillas, mi terror

y de cabeza mi angustia,

madre alma mía!

¡Hasta que un día sin dos,

esposa Tumba

mi último hierro dé el son

de una víbora que duerme,

padre cuerpo mío...!

Como una consecuencia de lo anterior, la Muerte *llega*. La tenemos esplendorosa, radiante en «Imagen española de la muerte»: «Ahí pasa la muerte por Irún: / sus pasos de acordeón, su palabrota, / su metro del tejido que te dije, / su gramo de aquel peso que he llamado...» «Va buscándome, / con su cognac, su pómulo moral, / sus pasos de acordeón, su palabrota...» «De su imán para abajo, ¡ay de mi tumba!»

En toda *España aparta de mí este cáliz*, la muerte es la gran intrusa que llega destruyendo, aniquilando, volviendo escombros la obra del hombre. Contra ella hay que luchar entonces. Está ella al frente. Llega de fuera. No está dentro de uno, ni «amortaja el amor» con un beso. Y así como *llega* en ese poemario de los últimos años del poeta, también *lleva*; y esa conciencia de su recolección produce la sensación del vacío, de la ausencia, que sentimos desde los más antiguos poemas de Vallejo:

¡Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo...!

Y el poeta asediado por el recuerdo de aquel hermano niño muerto dirá:

Miguel tú te escondiste
una noche de agosto, al alborear;
pero en vez de ocultarte riendo, estabas triste.
Y tu gemelo corazón de esas tardes
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya
cae sombra en el alma...

Y la muerte va cobrando los delineamientos de la soledad. «Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsuelo empagrullado, / y se está casi ausente / en el número de madera amarilla / de la cama que está desocupada tanto tiempo / allá... / enfrente.» Es el mismo poema en que expresó: «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...»

En el recuerdo donde se pone a caminar surge en su soledad la visión de «la cuja de los novios difuntos / fue sacada, o tal vez qué habrá pasado». Los padres están muertos, ella «ya no está» y sólo quedan «dos puertas que al viento van y vienen /

sombra a sombra»

Ante su soledad que cobra caracteres dramáticos —«oh sin madre, sin amada, sin porfía / de aguaitar al fondo a puro / pulso»— a la hora del «yantar», en «el facundo ofertorio de los choclos», cuando «el sírvete materno no sale de la tumba», Vallejo irá desesperado hasta su casa de Santiago de Chuco: «Esta noche desciendo del caballo, / ante la puerta de la casa, donde / me despedí con el cantar del gallo.» Y estará cerrada para siempre, sin que nadie le responda... «Todos están durmiendo para siempre.» Y en particular aquella «tahona estuosa de aquellos mis biscochos / pura yema infantil innumerable, madre...». Lâ que él extraña en la celda, la «amorosa llavera de innumerables llaves», la que siente en sueños de vigilia como aquella pared larga que lo lleva por «bromurados declives» de la mano. Pero al final de todo es él el que se va quedando... y las «marías» se alejan de su sepulcro florecido. Aun, sin embargo, aquélla es «la muerta inmortal» hasta la cual habrá de llegar un día para hallar su «arco de asombro». Y allá, en París, soñará: «La mujer de mi padre al oírme, almuerza y sus ojos mortales descienden suavemente por mis brazos...»

Esta muerte como soledad, como vacío, como ausencia, llega hasta el final de la poesía de Vallejo, en poemas como «La violencia de las

horas», donde va martillando: «Murió doña Antonia la ronca, que hacía pan barato en el burgo.» Y desfilan el cura Santiago, la joven rubia Carlota, la tía Albina, el viejo tuerto «cuyo nombre no recuerdo», el perro Rayo, su cuñado Lucas, el músico Méndez... «Murió mi eternidad y estoy velándola.»

Un paso más allá, dentro del sentir existencial de su poesía, está su ansia de muerte, su querer ir hacia ella, como fin, término y conclusión adelantada de este dolor de Dios, de este dolor de tiempo, de este dolor de «vida» y de «nada». De aquella imagen de la muerte, al frente, Vallejo va encontrando la necesidad de consustanciarse con ella para definir su desasosiego: «Que vaya así, trenzando / sus rollos de crespón: y que ate el gato trémulo / del Miedo al nido helado, al último fogón...» «Yo estoy ahora sereno / con luz. / Y maya en mi Pacífico / un naufrago ataúd...» «Húmeda tierra de cementerio huele a sangre amada...» Toda «La cena miserable», que es a la vez una búsqueda de la comunión que ya espera en «Agape», resulta la expresión de un fin ya amado o deseado: «¡Hasta cuándo estaremos esperando lo que / no se nos debe... Y en qué recodo estiraremos / nuestra pobre rodilla para siempre! ¡Hasta cuándo / la cruz que nos alienta no detendrá sus remos...!» «Y acerca y aleja de nosotros como negra cuchara / de amarga esencia humana, la tumba...» En *Trilce* quiere encontrar el signo de la muerte en un aspa, como estrella; y, por fin, en el poema LX, tan repetido, pedirá trémulo:

Y se apolilla mi paciencia
y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer
y el placer que nos DestieRRa!

Vallejo llegó a la concepción fundamental de su poesía a través de aquella idea que ya se expresara en un poema colonial peruano atribuido a Caviedes: «Desde el nacer me pude recelar / porque el morir empieza del nacer.» Que Vallejo exprime con dejo existencial: «¿Para sólo morir, tenemos que morir a cada instante...?» O en otros términos: «¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!» Que luego profundiza en la idea de que la vida es estarse muriendo y que arribamos a la muerte donde se puede hallar la vida, como síntesis de la experiencia humana. Sólo con la muerte se encuentra la plenitud de la vida, en la integración del todo. Lo que ya se anticipaba en «La cena miserable», de *Los heraldos negros*, va haciéndose conciencia:

Lavaza de máxima ablución
calderas viajeras

que se chocan y salpican de fresca sombra
 unánime, el color, la fracción, la dura vida,
 la dura vida eterna.
 No temamos. La muerte es así...

Por ello resulta: «Nuestro pobre día y la noche grande, a las dos de la tarde inmortal.» A través de un proceso poético, Vallejo trata de explicarse al hombre en su existir:

No será lo que aún no haya venido, sino
 lo que ha llegado y ya se ha ido,
 sino lo que ha llegado y ya se ha ido...

El poema «Estáis muertos» es una nueva toma de conciencia de esa vida muriente del hombre que está muriéndose al vivir y que no tiene por ello *conocimiento* de la vida. Cuando la halla es cuando Vallejo puede exclamar: «¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.» Un como preanuncio de esta conceptista antítesis —la muerte como vida, la vida como muerte— se puede hallar en su conocido cuento *Más allá de la vida y de la muerte*, que tiene estrecha relación con el poema: «Esta noche desciendo del caballo» —«LXI», de *Trilce*—; y donde después de dejar la casa vacía de Santiago de Chuco —donde «nadie responde»; «todos están durmiendo para siempre»—, encontrará a la madre muerta abriéndole el portón de una casa-hacienda y extrañándose de verlo a él que para ella está muerto. Hay una trasposición sensible, en el campo de la narrativa fantástica, del poeta que *halla* viva a la madre muerta y ésta que *sabe* muerto al poeta y que se asombra de verlo ante ella.

Los *Poemas humanos* son una continuada exhibición de la condición del hombre, de su padecimiento, de su morirse, y de la tremenda sentencia: «que jamás de jamases, su jamás». Que habrá de repetirse en otro poema: «¡Tanta vida y jamás...!» Y así llega por caminos contradictorios «a gustar de la vida» con el pensamiento de la «muerte querida y mi café». Y esto como cerrando, por momentos, los ojos a la verdad permanente: «Cómo hermanos humanos, / no deciros que ya no puedo y / ya no puedo con tanto cajón, / tanto minuto, tanta / lagartija y tanta / inversión, tanto lejos y tanta sed de sed...» Van pasando «años de tumba, litros de infinito, / tinta, pluma, ladrillos y pendones». De vez en cuando se sueña en que «se vive de nada y se muere de todo». Y entonces despertamos a la muerte misma en que vivimos. «Ya que, en suma, la vida es / implacablemente, / imparcialmente horrible, estoy seguro.» Trata de explicarse y de salvarse a través de los objetos y los demás seres humanos:

Y exijo del sombrero la infausta analogía del recuerdo,
 ya que, a veces, asumo con éxito mi inmensidad llorada,

ya que, a veces, me ahogo en la voz de mi vecino
y padezco
contando en maíces los años,
cepillando mi ropa al son de un muerto...
o sentado borracho en mi ataúd...

Para tratar de explicarse este morirse no queda sino la palabra, la expresión de la poesía: «tu criatura, el alma, mi palabra» o «la voz del vecino». Y así volvemos girando en torno del tema a aquella su *feliz* frase: «En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte.»

Claro que, además que con la palabra —que a veces es impotente—, a la muerte se le combate —como vemos— con la comunidad, con cantar voz a voz, y con esperar el milagro de la resurrección cuando todos los hombres se unan como en «Masa», en corro, diciendo: «¡No mueras, te amo tanto...!»

AUGUSTO TAMAYO VARGAS
Universidad de San Marcos. Lima
(Perú)