

Un universo dolorido: «Los nueve monstruos de César Vallejo»

No ha disminuido en la actualidad el extraordinario interés que la crítica especializada siente por la figura y la obra literaria del gran escritor peruano César Vallejo, si bien las interpretaciones acerca de la ideología que entrañan sus textos difieren notablemente: mientras Noël Salomon aboga por un trasfondo marxista en buena parte de sus composiciones, Juan Larrea observa una raíz cristiana, profundamente evangélica, de la que surge un universo poético surcado por la caridad fraterna¹. Se ha reiterado el carácter casi íntimo que albergan *Poemas humanos*. Bajo este título —no exento de polémica sobre lo atinado del mismo— se aglutina una serie de criaturas poéticas de tono pesimista y desgarrados a veces, y otras esperanzador que no hacen más que reflejar las íntimas contradicciones del espíritu de su creador. Es Gonzalo Sobejano² quien afirma que el título se escogió pensando en «los hermanos hombres» que despiertan en él un sincero y profundo amor. En ellos el poeta contempla universalizadas las limitaciones —dolor, deseo, hambre— que en sí mismo experimentaba. Hombres, animales corpóreos dotados de un alma también tangible, material y finita como la envoltura ósea y carnal. De aquí —y según Sobejano— la abundancia de términos somáticos que apuntaban ya en *Los heraldos negros* y *Trilce*.

¹ Estas observaciones pueden comprobarse fácilmente en Noël Salomon: «Algunos aspectos de lo "humano" en *Poemas humanos*», en Angel Flores: *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York. Las Américas, 1971. Título II y Juan Larrea: *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba. Argentina. Universidad Nacional de Córdoba, 1958.

² Gonzalo Sobejano: «Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*» en J. Ortega: «César Vallejo. Madrid. Taurus, 1974, págs. 335-346. Vid. También César Vallejo: *Poesía completa*. Barcelona. Barral Editores 1978. En el prólogo Juan Larrea incluye en *Poemas póstumos* los siguientes poemarios: *Nómina de huesos*, *Sermón de la Barbarie y España, aparta de mí este cáliz*. El poema «Los nueve monstruos» se incluye en el segundo.

*Sobradamente conocida resulta la influencia, declarada frecuentemente, que nuestro poeta ejerció sobre buena parte de la poesía española de postguerra, desde Otero³, los poetas de Espadaña hasta Angel González, por no citar más. Y es que, en esencia, es una misma actitud proyectada hacia los demás la que informa la obra madura de Vallejo y la de los poetas españoles mencionados. En los numerosos y variados trabajos en torno a *Poemas humanos*, es fácil comprobar la atracción e intriga que suscita la composición llamada *Los nueve monstruos* y, en particular, ciertos versículos de sentido aparentemente extraño y aún enigmático.*

Quizá estas apreciaciones constituyen la razón por la que los análisis sobre este texto escaseen e incluso adolezcan de superficialidad. Tal es la escasez que, si nuestra información ha ido bien encaminada, únicamente J. Higgins⁴ ha abordado con seriedad pero con discutibles resultados el poema que se convertirá en objeto de nuestro interés. Sin duda, se presenta ante nosotros un reto al que difícilmente podemos sustraernos, a pesar de los complejos escollos que habremos de sortear. Intentaremos, en consecuencia, otro acercamiento con el fin de profundizar en el texto y aportar una nueva visión de éste. Parece oportuno reproducir, para mayor comodidad del lector, el poema:

Los nueve monstruos

Y, desgraciadamente,
 el dolor crece en el mundo a cada rato,
 crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,
 y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
 y la condición del martirio, carnívora, voraz,
 es el dolor, dos veces
 y la función de la yerba purísima, el dolor
 dos veces
 y el bien de ser, dolernos doblemente.

Jamás, hombres humanos,
 hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
 en el vaso, en la carnicería, en la aritmética.
 Jamás tanto cariño doloroso,
 jamás tan cerca arremetió lo lejos,
 jamás el fuego nunca
 jugó mejor su rol de frío muerto.
 Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
 más mortal,
 y la migraña extrajo tanta frente de la frente.
 Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
 el corazón en su cajón, dolor
 la lagartija, en su cajón, dolor.

³ Así, entre otros muchos estudiosos, J. A. Valente en «César Vallejo, desde esta orilla» en J. Ortega: César Vallejo. Citado págs. 117-118.

⁴ James Higgins: «Los nueve monstruos» en Angel Flores, citado págs. 306-312.

Crece la desdicha, hermanos hombres,
más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece
con las res de Rousseau, con nuestras barbas;
crece el mal por razones que ignoramos
y es una inundación con propios líquidos,
con propio barro y propia nube sólida.
Invierte el sufrimiento posiciones, da función
en que el humor acuoso es vertical
al pavimento,
el ojo es visto y esta oreja oída,
y esta oreja da nueve campanadas a la hora
del rayo, y nueve carcajadas
a la hora del trigo, y nueve sonos hembras
a la hora del llanto, y nueve cánticos
a la hora del hambre, y nueve truenos
y nueve látigos, menos un grito.

El dolor nos agarra, hermanos hombres,
por detrás, de perfil,
y nos aloca en los cinemas,
nos clava en los gramófonos,
nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente
a nuestros boletos, a nuestras cartas;
y es muy grave sufrir, puede uno orar...
Pues de resultas del dolor, hay algunos
que nacen, otros crecen, otros mueren,

Y otros que nacen y no mueren, y otros
que sin haber nacido, mueren, y otros
que no nacen ni mueren (son los más).
Y también de resultas
del sufrimiento, estoy triste
hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
de ver el pan, crucificado, al nabo,
ensangrentado,
llorando, a la cebolla,
al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
al vino, un ecce-homo,
tan pálida a la nieve, al sol tan ardio.
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.
¿Señor Ministro de Salud; qué hacer?
¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo que hacer⁵

3 nov. 1937

⁵ Las diversas ediciones consultadas presentan ligeras variantes de carácter tipográfico que no entorpecen la interpretación del poema. Nosotros citaremos por la de César Vallejo: *Poetas Completas* 1918-1938. Buenos Aires. Losada, 1949, 2.ª edición, págs. 172-174.

La composición fechada el 3 de noviembre de 1937, en plena guerra civil española, presenta una estructura que puede dividirse en cuatro grupos estróficos de versos libres, separados tipográficamente entre sí por espacios en blanco, si bien cabe advertir que el último ofrece, como veremos, una especial conclusión o subparte.

El primer grupo está integrado por nueve versículos de muy variada longitud silábica, como sucede en el resto de los apartados. Se inicia con un adverbio en —mente que encuentra eco en otro adverbio de la misma naturaleza con el que se cierra esta primera parte. El presente de indicativo con valor continuo domina el aspecto temporal.

Por otro lado, la siguiente agrupación se compone de trece versículos. Resulta, pues, algo más extensa que la anterior, en consonancia con la noción de crecimiento que se ha desarrollado antes. En esta ocasión, se utiliza el tiempo verbal pasado. Y es aquí en donde se inicia la serie de cinco vocativos, parejos entre sí, que irán surgiendo a lo largo de la composición con función que analizaremos oportunamente.

En un movimiento posterior, se incluyen dieciséis versículos, se repite el vocativo y se retorna al presente de Indicativo. Finalmente, en el último fragmento, compuesto por treinta y un versículos persiste el presente de indicativo y se acumulan los vocativos, gracias a los que podemos distinguir una subparte integrada por los nueve versículos finales —nueve componían el primer grupo y nueve, significativamente, son los simbólicos monstruos del título— en la que se revela el profundo cansancio del sujeto lírico, y, asimismo, se recogen algunos de los elementos dispersos a lo largo del texto, entre los que destaca el *desgraciadamente* con el que el poema adquiere una estructura circular⁶. A pesar de la dramática impotencia por parte del poeta, éste invita a todos los hombres a participar en una acción conjunta.

Nos hallamos ante un poema al que su autor ha dotado de título e, incluso, ha fechado, lo que no ocurre en todas las composiciones que integran el libro de *Poemas humanos*. Obsérvese cómo en el encabezamiento —ya de por sí llamativo— aparece el número nueve y no otros, de resonancias bíblicas o hebraicas, como el tres o el siete de los que sí se hace uso en otras composiciones del autor como, por ejemplo, en *Trilce* y cuyo sentido posee una buena dosis de hermetismo. Claro está que, a decir verdad, el número tres toma cuerpo en nuestro poema: nueve arroja la multiplicación de tres por tres y tampoco presenta excesivas dificultades detectar algunas agrupaciones de tres versículos de exacta y paralela configuración. Por otra parte, es bien sabido que la profusa utilización de cifras es un dato caracterizador de la obra vallejiana y el texto que nos ocupa no escapa a esta constante numérica: *dos veces, diez máquinas, nueve campanadas* y todo ese insólito fragmento cuya conexión con el título parece evidente. Por el contrario, nada encontramos que incida en *monstruos*,

⁶ Así lo estima J. Higgins, ant. cit. pág. 312.

término que sólo surge en el nombre del poema, cuya significación simbólica se presenta rodeada de oscuridad.

La conjunción copulativa con que se inicia el texto actúa, como tal copulativa, de nexos con algo anterior que el poeta omite, que nos resulta desconocido, pero que bien podría haber servido de hilo conductor para llegar a concluir, ahora, una insinuada trayectoria sobre el sufrimiento de los hombres. Por su parte, el significativo adverbio *desgraciadamente* condensa ese deambular poético anterior y, simultáneamente, anticipa el sentimiento del poeta. De este modo, el adverbio condiciona el primer grupo estrófico en el que el dolor, tema central de nuestro texto, se agranda progresivamente no sólo en el mundo —como se señala explícitamente en el versículo segundo— sino en el cuerpo de la propia composición. El término *mundo* subsume la totalidad de lo creado y aunque no se ramifique o desarrolle en otros términos afines, la idea de crecimiento progresivo en él subyace en el resto de los versículos de esta primera parte. La insistencia en el crecimiento —a modo de peculiar enumeración— desemboca en esa *yerba* que añade un especial matiz connotativo a *mundo*.

Este segundo versículo ofrece una medida de crecimiento que puede considerarse habitual y que se produce en el tiempo: a cada rato, ligada, claro está a la idea de persistencia que el poeta quiere transmitir; por el contrario, al pasar al versículo tercero, nos topamos con una fórmula anómala que no responde al sistema de cómputo tradicional: la inversión es consecuencia de la magnitud y, paralelamente, de la intensificación en el crecimiento del dolor. Así, la inversión aglutina dos medidas horarias —*treinta minutos por segundo*—, con lo que se produce el primer efecto de sorpresa en el lector, el cual no utiliza estos cómputos ajenos a lo preciso y exacto. Pero lo que esto supone de fórmula disparatada en la vida cotidiana, no lo es para el poeta quien, en sus mensajes, acostumbra a introducir este tipo de ruptura de clisés. Además, de este modo, está anticipando otros quiebros de diversa naturaleza que irán apareciendo a lo largo del texto.

Por otra parte, frente al crecimiento o velocidad en el tiempo que se advertía en el versículo precedente, el *paso a paso* nos remite a un aumento en el espacio. En definitiva, la suma de ambos sintagmas proporciona una idea machacona y obsesiva de cómo el dolor se enseorea del mundo. Por otro lado *dos veces* apunta a los dos sintagmas mencionados y los recoge o, lo que es lo mismo, hermana tiempo y espacio. El empleo del polisíndeton incide en la intensificación creciente de una edición de elementos en letanía ilimitada y abierta que insinúa un determinado estado anímico⁷ por parte del poeta, independientemente del hecho sabido de

⁷ Resulta conocido cómo los niños, aún faltos de dominio lingüístico, utilizan profusamente la conjunción y en sucesiones enumerativas. De lenguaje infantil califica Valverde a una buena parte de la poesía vallejana. Vid. José M.^a Valverde: *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid. Ed. Rialp. 1958 págs. 77 y siguientes.

que la musicalidad del verso libre exige la repetición o anáfora de ciertos elementos. La aparición de *martirio* surge como variatio léxica de *dolor*. No obstante, se perciben nítidas diferencias: el sema de dolor agudo implícito en *martirio* aumenta el sufrimiento abstracto y global; las connotaciones religiosas y heroicas del término seleccionado no serán las únicas observables en el poema. *Martirio* parece hacer referencia a un tormento físico por lo que los adjetivos empleados —*carnívora* y *voraz*— se internan en una línea puramente material. Y, además, son dos como la doble noción subyacente en *paso a paso* y *dos veces*. Y como, de la misma manera, se repite parte del cuerpo fónico —*vora*— en los mencionados adjetivos. El encabalgamiento entre los versículos quinto y sexto permite destacar, al ir juntos en un mismo versículo, los dos elementos fundamentales: dolor y su duplicidad, que en su primera aparición carecían de independencia versal. El quiebro léxico protagonizado por la mención de *la yerba purísima*, cuando lo esperable sería «tortura» u otro término similar que rematara la serie de paralelismos semánticos y sintácticos continúa en ese ámbito sorpresivo iniciado anteriormente, y que concluye con la desgarradora confesión existencial que se desprende de *bien de ser*. De esta manera, *dolor* y *martirio* forman una pareja de elementos marcados negativamente frente a lo positivo que se encierra en *yerba purísima* y *bien de ser*. Dos parejas, dos veces, doblemente.

El término *yerba* se inscribe en el mundo de la naturaleza, de algo que crece espontáneamente en terreno adecuado, sin la manipulación humana. La yerba se caracteriza por ser inocente e inofensiva (*purísima*) frente a la voracidad del *martirio* que nunca podrá rumiarla porque es carnívoro. Una vez más, gracias al encabalgamiento, *dos veces* ocupa un sólo versículo, con lo que queda resaltado, de la misma manera que sobresale *dolor* al quedar situado en el extremo del versículo precedente.

Finalmente, y para concluir con este primer grupo, cabe señalar la ambigüedad que se agazapa bajo *dolernos*: por un lado, la vida nos hace daño implacablemente y, por otro, nos quejamos de cómo la vida se torna en suplicio. Paralelamente a esta ambigüedad *doblemente* subsume *dos veces* al igual que la materia fónica reitera la duplicidad merced a la utilización de la sílaba *do*: *Dolernos Doblemente*.

El *nos* engloba al poeta, ser doliente por antonomasia y también a los demás hombres sean o no lectores⁸. De acuerdo con S. Yurkiewich «la forma aseverativa no ocasiona mengua poética; existen múltiples poemas que tienen exteriormente andamiaje de discurso expositivo»⁹.

El segundo conjunto se inicia con un rotundo *jamás* que aporta una

⁸ En el poema de Blas de Otero *Plañid así* leemos: unos versículos cuyo contenido y actitud se emparentan con los nuestros: «Yo por ti, tú por mí, los dos / por todos los que sufren en la tierra... En *Cuatro poetas de hoy*. Madrid Taurus 1960, pág. 152.

⁹ En «El salto por el ojo de la aguja» en *César Vallejo*, Ed. de Julio Ortega; cit., pág. 442.

carga negativa y temporal. De igual modo que la anáfora de la conjunción copulativa, señalada en el apartado ya visto, se producía cinco veces, ésta también inicia cinco versículos¹⁰. El primer vocativo de la larga lista reseñada constituye una intensificación explicativa del *nos* anterior.

Apunta Higgins que la presencia del término *humanos* parece superflua, si bien lo interpreta como una alusión a la fragilidad del hombre¹¹. En efecto, el poeta hace hincapié en la condición del ser humano sometido a una naturaleza física abocada a la paulatina destrucción de las funciones orgánicas y acuciado por la soledad. La mención de los sustantivos *pecho*, *solapa*, *cartera*, *vaso*, etc., que integran los dos versículos siguiente produce en el lector un efecto inesperado: sin duda, el poeta intenta hacer llegar el dolor hasta lo más insólito.

Higgins estima que nos encontramos ante una enumeración caótica. Recordemos ciertas palabras de S. Yurkiewich: «La alabanza del absurdo como acceso a nuestra naturaleza profunda, al meollo de nuestra condición»¹². Sin desdeñar la dosis de absurdo que pueda entrañar la enumeración, estimamos que nada, a decir verdad, resulta totalmente caótico: un análisis detenido y minucioso puede revelar la existencia subyacente de un sutil entramado de conexiones o parentescos que se establecen entre lo que, a primera vista, parece inconexo. En efecto: observemos cómo las tres primeras menciones —*pecho*, *solapa* y *cartera*— se incluyen en el mismo versículo. *El dolor en el pecho* hace alusión, en primer lugar, a una molestia puramente física pero también pudiera ocultar un sufrimiento espiritual en virtud de ese dilatado camino tradicional en el que el pecho o caja torácica esconde el corazón, sede de los sentimientos y emociones humanos¹³. La elección del término *pecho* se justifica como esa tendencia, habitual y copiosa en el poeta, a utilizar terminología somática así como *solapa* nos remite a las preferencias léxicas vallejianas que proporcionan al lector una buena colección de palabras procedentes del vestido o atuendo en general. Con *solapa*, el dolor sale al exterior del cuerpo proyectado desde el corazón. Adviértase que el término elegido posee otra posible acepción cual es la parte interior de la cubierta de un libro. Por su parte, *cartera* puede referirse bien a un billettero —que ocuparía un lugar intermedio entre *pecho* y *solapa*, si no olvidamos el bolsillo interior

¹⁰ Valverde apunta que: «la sugestión sonora produce en Vallejo, como uno de sus más usados recursos, un tipo de «leit motiv» o estribillo, que unas veces se repite a lo largo de un poema, vertebrándolo con sus variaciones». opus cit. pág. 84.

¹¹ Vid. Higgins, opus cit. pág. 307.

¹² Vid. esta idea ampliamente desarrollada por Saul Yurkiewich con respecto a *Trilce* quien reproduce un claro ejemplo vallejiano: «Absurdo, sólo tú eres puro. / Absurdo, este exceso sólo ante ti / se suda de dorado placer». En «En torno a Trilce» en Julio Ortega: *César Vallejo* cit. págs. 253 y siguientes.

¹³ Baste recordar, como ejemplo sobradamente conocido, la Elegía hernandiana a Ramón Sijé: «Tanto dolor se agrupa en mi costado / que por doler me duele hasta el aliento». En «Alegoría a Ramón Sijé». *El rayo que no cesa. Poetas completas*. Buenos Aires. Losada 19.

de las chaquetas masculinas—, bien al actual portafolios, con lo que la actuación negativa del dolor se ha adueñado de un objeto que pertenece al mundo exterior¹⁴.

Paralelamente, otros tres sustantivos dan cuerpo a un nuevo versículo y en los que lo fundamental parece ser la idea de continente y no de contenido: el *vaso* y no el líquido escanciado; el establecimiento y no el producto que expende y la aritmética, ciencia que estudia las combinaciones numéricas¹⁵. Además, los seis términos no están aislados, como ya sugeríamos: *carnicería* se enlaza con *carnívora* y *voraz*; aritmética con las precisiones numéricas: *treinta minutos* y *dos veces*. Más adelante intentaremos averiguar las correspondencias que se establecen con *vaso* y *solapa*.

La magnitud del dolor se manifiesta en antítesis que acarrearán una inversión de valores, segundo trueque que se sumará a posteriores inversiones a lo largo del texto. La dialéctica de contrarios apunta, salvando las distancias, a una postura semejante a la de los místicos quienes acuden a esta técnica para expresar lo inefable de su experiencia. Y es que aquí se resisten las palabras certeras y cabales que puedan transmitir una visión precisa del dolor. Una vez más, el encabalgamiento permite que el *fuego* quede encerrado entre dos rotundos adverbios. Y, curiosamente, surge una nueva ambigüedad pareja a las ya conocidas: *frío muerto* es un sintagma en el que resulta posible considerar la suma de un sustantivo y un adjetivo, o bien —otro trueque— una adjetivo y un sustantivo¹⁶. La aparición de *salud* propicia la selección del término *migraña* que, como es sabido, significa un intenso dolor de cabeza. En esta ocasión parece estar afinado Higgins cuando afirma que *frente* adopta dos sentidos diferentes. No es ésta la primera vez que se aprecia tal observación. Sentido literal, por un lado, y carga connotativa de sudor e introspección atormentada y, por ello, dolorosa¹⁷.

El cierre de este segundo apartado vuelve al tono aseverativo tras abandonar el ímpetu exclamativo que había predominado en los anteriores versículos. Este cierre parcial se organiza en torno a tres estructuras paralelas en todos los aspectos, incluido el cómputo silábico: once síla-

¹⁴ Igualmente, conviene precisar que «cartera» también significa los valores comerciales que forman el activo de una empresa, sin olvidar la «cartera» que ocupan los ministros del gobierno de una nación, que en nuestro poema pudiera tener algún tipo de justificación al estar presente ese desconocido «Sr. ministro de salud».

¹⁵ En otros poemas del libro *Poemas humanos* detectamos: (confianza) en el vaso más nunca en el licor; «(dándole) sed del vaso pero no del vino». Opus cit., págs. 153 y 190 respectivamente. En cuanto a la aritmética nuestro poema concretamente abunda en precisiones numéricas, empezando por el propio título, que, como ya sabemos, es costumbre en la obra poética vallejiana.

¹⁶ Parecidos ejemplos son los siguientes: «al pie del frío incendio en que me acabo» o «De puro calor tengo frío». Opus cit., págs. 207 y 188 respectivamente.

¹⁷ Vid. Higgins, art. cit., pág. 308.

bas en los tres casos¹⁸ que presentan análoga distribución en los cuatro últimos fonemas vocálicos: /a/ /ó/ /o/ /ó/. En este esquema, obsérvese la confrontación entre la vocal *a* de máxima abertura y la cerrada *o*. Además las oes tónicas ocupan invariablemente, claro está, sílabas trabadas, con lo que el juego fónico aherroja con más fuerza el dolor que, de esta manera, aparece aún más constreñido en su correspondiente cajón. Tampoco parece que la elección de *mueble*, *corazón* y *lagartija* dependa del azar: *mueble* posee una cierta relación con *vaso* y *solapa*; *corazón*, naturalmente con *pecho*, en tanto que *lagartija* parece concordar con *yerba*.

El poeta inicia un tercer apartado sirviéndose de una variante léxica: *desdicha* enfocada, en cierta manera, al ámbito moral. Del mismo modo, *hermanos hombres*, introduce una carga afectiva que implica al propio poeta¹⁹. La presencia de la máquina, símbolo de la industrialización y del progreso, es aprovechada para insertar una nueva e insólita magnitud que nos recuerda a los treinta minutos por segundo ya comentados. Pues bien, frente a la máquina, se yergue el animal humano, el buen salvaje rusioniano alejado de la idea de la civilización que acarrea, en ocasiones, el daño destructor. Las barbas —otra referencia anatómica— en consonancia con el buen salvaje —como la *yerba purísima*— por manos ajenas. A parte del evidente juego fónico existente entre las vibrantes de *res* y *Rousseau*, tampoco conviene desechar una ambigüedad en esa *res* que pudiera ser el latinismo, explicación defendida por Higgius. Con el *mal* brota una nueva variatio. El destino del hombre depende de fuerzas desconocidas, que escapan a la razón y a la justicia. Conocemos los efectos devastadores pero los motores o causas se nos escapan²⁰. Según N. Salomon, «no procede buscar una explicación de base cristiana al sufrimiento humano ya que éste arranca del «pecado original» y como contrapartida ofrece al hombre la certidumbre final y el descanso en Dios». Estima el crítico que Vallejo concede una autonomía al sufrimiento incompatible con la creencia en un dios benévolo y misericordioso. Incluso, en algunas composiciones de *Los heraldos negros* y de *Trilce* detecta los gérmenes de una rebelión contra el Ser Supremo. A estas ideas se opone Alcides Spelucín quien, en vez de rebeldía, prefiere hablar de resignación en la línea de Job²¹. El efecto destructor y arrasador, ahora, se traduce mediante la ima-

¹⁸ Ya hemos advertido acerca de las sugerencias sonoras en la poesía de Vallejo de acuerdo con las afirmaciones de Valverde.

¹⁹ Es Roberto Paoli quien afirma al referirse al conjunto poético del peruano: «No conozco otra poesía, ni anterior ni posterior a la que nos ocupa, en la cual “el otro” irrumpa en la intimidad de un poeta con más ímpetu y cuerpo». En «Vallejo y su poesía de lo material» *Insula* n.º 386-387, enero-febrero 1979 pág. 8.

²⁰ También Otero en su poema *Encuesta* desea: «Quiero encontrar, ando buscando la causa del sufrimiento...» «la causa de las causas de las cosas / horribles que nos pasan a los hombres / No a Juan de Yepes, a Blas de Otero, a Leon Bloy, César Vallejo...». En *Cuatro poetas de hoy cit.*, pág. 155.

²¹ Noël Salomon, art. cit.

gen de una inundación que recoge los tres estados de la materia: líquido (*propios líquidos*), sólido (*propio barro*) y gaseoso (*nube sólida*). Y como consecuencia de esta metafórica inundación arrasadora como un renovado diluvio universal, el sufrimiento —una vez más variatio— invierte el orden habitual de una manera total y explícita en una cadena enumerativa de términos somáticos, inversión que se había prefigurado de forma más abstracta en momentos anteriores.

Tanto el ojo como la oreja pierden la función para la que fueron creados y empiezan a desempeñar otra que roza los límites de lo teratológico.

Así, el humor acuoso no parece que haga referencia al agua de la lluvia, interpretación ofrecida por Higgins; tampoco cabe aceptar que se trate de lágrimas, ya que éstas corren verticalmente en el proceso habitual. Sí convendría pensar en un nuevo término somático, el humor acuoso propiamente dicho, que se esconde entre la córnea y el cristalino y que permite que el sentido de la vista funcione adecuadamente. Por lo tanto, cualquier alteración en este humor, hace variar automáticamente los efectos visuales. De ahí el *ojo es visto*. La presencia del deíctico *esta* acompañando a *oreja*, hace sospechar que el pabellón auditivo mencionado es el del propio poeta. Así, lo que a continuación se desgrana está impregnado por la subjetividad del yo lírico. El final de este grupo estrófico se caracteriza, en primer término, por la presencia de la anáfora, procedimiento reiterado en esta composición, en segundo, por los paralelismos sintácticos, recurso igualmente conocido, y por último, por un poderoso caudal de sensaciones acústicas, sin olvidar que la oreja, al emitir campanadas puede ser considerada, bien como una campana, bien como un reloj, objetos ambos que emiten rítmicos sonidos. Consideramos inevitable referirnos de nuevo a Higgins, quien interpreta estos versículos como «ejemplo de enumeración caótica». No obstante, percibimos una cierta contradicción en sus planteamientos puesto que nuestro crítico se introduce por complejos vericuetos y, sin embargo, halla una explicación en la que no se rastrea huella de caos. Así, entiende que Vallejo enumera las desgracias que caen sobre el hombre procedentes de fenómenos de la naturaleza²².

²² Estas son las palabras de Higgins: «Los látigos son los males con los cuales la naturaleza le castiga. El rayo y los truenos son ejemplos de la furia y la violencia que la naturaleza desencadena contra él. El trigo símbolo del trabajo y del sudor que la naturaleza le exige para sustentarse. El hombre es la aflicción que sufre cuando la naturaleza se burla de sus esfuerzos. Todos estos males se resumen en el llanto, el sufrimiento... El poeta enumera también la respuesta del hombre a estos males. Dobra campanas por sus muertos; entona himnos de súplica; ríe a carcajadas de desesperación; emite lamentaciones. Su actitud se caracteriza por su pasividad; su llanto es identificado con las mujeres, esencialmente pasivas, y sus cánticos, por la asociación religiosa, suponen una aceptación resignada de la desgracia... Pero en el último verso Vallejo rompe el ritmo para destacar la expresión «menos un grito». Lo que falta a sus lamentaciones es el grito de protesta, de rebelión contra la

Sin manifestar un rotundo rechazo por nuestra parte, sí nos atrevemos a sugerir que tal explicación posee cierta dosis de superficialidad elemental dado que desdeña la posibilidad de simbolismos enmascarados, cuyo desentrañamiento bien es verdad que se presenta erizado de escollos. La inundación y sus consecuencias trágicas arrastran a la humanidad a un apocalipsis en el que la peste genera el *llanto*; la guerra provoca el *hambre*; el *rayo* origina la muerte y la falta de *trigo* justifica el hambre. Curiosamente, la liturgia del Oficio de Viernes Santo se compone de diez oraciones de las que la décima se ofrece «por los atribulados», por «los que no gritan». No significa esto, en modo alguno, la adhesión de Vallejo a la ideología cristiana ni el que tuviera presente — como sí parece tenerlo Carpentier en *Oficio de Tinieblas*²³— las prácticas religiosas cristianas. Se trataría más bien de una utilización estética, de aprovechar la rica simbología evangélica y bíblica de la que tanto fruto han obtenido numerosos escritores, simplemente porque se trata de un hecho cultural de amplísima difusión.

En este mismo contexto, baste recordar que la muerte de Cristo tuvo lugar en la hora nona. Cristo, símbolo de la fraternidad y del sufrimiento. No olvidemos, de acuerdo con los textos sagrados, las alteraciones que la naturaleza experimentó cuando Cristo murió. Bien pudiera tratarse de una compleja elaboración del poeta que jugó con factores evangélicos. Contemplamos un cataclismo semejante al descrito por San Mateo, en el que todo intento de hallar exactas correspondencias significaría una brecha en las enmarañadas asociaciones estéticas que generaron el fragmento.

Como es sabido, el poema, en una primera redacción concluía con el versículo *con propio barro y propia nube sólida*. Ignoramos las razones que impulsaron a Vallejo a proseguir y a añadir más del doble de lo que ya tenía escrito. De igual manera, desconocemos en qué momento tituló la composición y, por tanto, si el encabezamiento estaba decidido de antemano o si, por el contrario, fue idea posterior, una vez que se produjo la adición²⁴.

En el último apartado comprobamos cómo el dolor ataca a traición, sin previo aviso —*por detrás, de perfil*— y de este modo el hombre se siente impotente para hacerle frente y defenderse. Obsérvese que el verbo utilizado —*agarrar*— aporta una especial connotación de asir a al-

injusticia del sufrimiento humano... Los nueve monstruos parece que son dioses misteriosos y malévolos que rigen el universo... Son, por lo tanto, el espíritu del mal». Art. cit.

²³ Como expone Roberto González Echeverría a propósito de Alejo Carpentier: «Oficio de Tinieblas —como ha escrito Klaus Müller Berg...— fue escrito por Carpentier en estrecho paralelo a las 9 oraciones que comprenden el primer Oficio del Viernes Santo». En *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid. Castalia, 1978.

²⁴ Para problemas relacionados con la datación de *Poemas humanos* vid. el prólogo citado de Juan Larrea en la nota 2. También David Bary: *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia Pre-Textos, 1984, págs. 145 y siguientes.

guien valiéndose de garras, de manos punzantes e hirientes con lo que el ser humano es contemplado como una presa fácil por su indefensión²⁵. - La marca de primera persona de plural —aparecida ya en otras ocasiones: *dolernos*, *ignoramos*— se repite aquí cuatro veces e implica, también, **al poeta** y a los lectores. El verbo utilizado, *alocar*, parece albergar dos acepciones: una, con el sentido de perturbar, enloquecer y otra con el de colocar o alojar. Pero, en esta ocasión, nos inclinamos a rechazar la segunda acepción para aceptar sólo la primera. El dolor actúa empecinadamente incluso en los momentos destinados a la distracción, al ocio. En esta misma línea merece la pena reproducir los siguientes versículos tomados del poema *El libro de la naturaleza*:

«El hambre de razón que le enloquece
y la sed de demencia que le aloca»²⁶

Si tenemos presentes las connotaciones hirientes y punzantes advertidas, la aparición de *clava* encaja en ese contexto. Algo semejante sucede con la mención del gramófono cuya aguja «pincha» los discos que giran incesantemente como eterno se desenvuelve el ciclo del dolor. Al lado del ocio (*cinema y gramófono*) se sitúa el descanso necesario que se realiza en el *lecho*. Tampoco al hombre se le permite el deseado reposo: el dolor le expulsa —antítesis clavar-desclavar— de la cama. El adverbio *perpendicularmente* conecta con el *vertical* anterior; además, y en virtud del encabalgamiento así como de la longitud material del término, el proceso de la caída se dilata hasta llegar a su meta: los *boletos* y las *cartas*.

*Tales boletos pudieran entroncar con cinema*²⁷. Las *cartas*, como instrumentos de comunicación escrita entre los hombres, también se ven afectadas por el dolor, como si éste impidiera el intercambio de mensajes. La resignación se hace explícita en ese *puede uno orar...* que, gracias a la suspensión gráfica, marca de aposiopesis, encubre un escepticismo, una convicción profunda de la inutilidad del procedimiento, fracasado de antemano, aunque funcione como recordatorio a los creyentes que tienen fe en la eficacia de la plegaria²⁸.

²⁵ No obstante, conviene recordar que el verbo *coger* en buena parte del español de Hispanoamérica posee una acepción tabú por la que el hablante se ve obligado a sustituirlo por otros verbos parejos.

²⁶ César Vallejo. Opus. cit., pág. 221.

²⁷ La elección de los términos «lechos» y «boletos» se repite en otro poema de Vallejo: «A lo mejor, soy otro»; «... y estas sospechas póstumas / este índice, esta cama, estos boletos». Ed. cit. pág. 220.

²⁸ En el poema de Otero, ya citado, *Encuesta* nos sorprende encontrar lo siguiente: «...pero si yo les arguyo con el sufrimiento, no saben qué decirme / Mire usted en la guía telefónica, / o en la Biblia, es fácil que allí encuentre algo...» pág. 155. Asimismo, en *El Sr. Presidente* de Miguel Ángel Asturias y en el diálogo entre el Sacristán y el Estudiante obser-

En grupo de versículos en los que se plasma el juego dialéctico de la vida y la muerte, revela la posición existencial del poeta, planteamiento que, a partir de Heidegger, pocos intelectuales han eludido: nos hallamos ante la existencia teñida y empapada por el dolor. Los ciclos biológicos se desenvuelven marcados fatalmente. Parece subyacer la presencia de Quevedo —cuna y sepultura— sin olvidar el desarrollo vital atormentado:

«que nacen, otros crecen, otros mueren».

En los versículos siguientes, se ha eliminado el verbo crecer para enfrentar tajantemente el nacer y el morir, el comienzo y el fin de la existencia. Paralelamente el encabalgamiento versal ha situado en posiciones opuestas a «algunos» y «otros». Incluso hay para quienes —la mayoría— la vida se presenta tan estremecedora que no han podido establecer las fronteras entre el bien de nacer y la tristeza de morir: una especie de perpetua muerte en vida. Y ante esto, el paréntesis actúa a modo de acotación o aclaración que entraña un sentimiento trágicamente desencantado por parte del poeta. Como consecuencia de la abrumadora angustia aflora la más radical confesión subjetiva de derrumbe espiritual: ya no son *algunos* u *otros* solamente. Ahora es el *yo* lírico: *estoy triste*, palabras que reproducen las pronunciadas por Cristo en el huerto de Getsemaní. La fórmula habitual totalizadora «de pies a cabeza» se altera para desembocar en —nuevos términos somáticos— *cabeza*, y *tobillo*— con una subordinada de infinitivo con valor causal. El efecto secundario consiste en resaltar el *triste*. Si de Cristo proceden las palabras que rigen el fragmento, éste se organiza mediante la utilización de términos que patentizan símbolos crísticos²⁹, al tiempo que fluye una sarta de menciones que designan alimentos primarios para el hombre. Y tales menciones no surgen aisladamente sino que forman parte de una tupida red de conexiones. Así, el *pan*, entendido como símbolo de Cristo, conecta con el *trigo* aparecido anteriormente y también con los posteriores *cereal* y *harina*; por su parte, no olvidemos que el nabo es una planta crucífera por la forma de cruz que ostentan sus hojas. De aquí, el *crucificado*. No obstante, adviértase que, dada la especial disposición del participio, aunque resulte obvio que éste incide en *pan*, también *nabo*, queda impregnado o contaminado por su significado. Por lo tanto, no es de extrañar el

vamos: «Es mejor rezar»... ..Recemos. Pero el estudiante se interpuso: —¡Qué es eso de rezar! ¡No debemos rezar! ¡Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución!». En M. A. Asturias; *El Sr. Presidente*. Buenos Aires. Losada. 1964, pág. 202.

²⁹ N. Salomón cree que la utilización de los símbolos de la pasión no demuestra el sentir cristiano de Vallejo: «...el primer sistema o nivel de significaciones —el cual aquí es el de los símbolos de la Pasión— sirve como significante «retórico»... a un asegundo mensaje cuyo significado, aunque no totalmente distinto de los significados culturalmente institucionalizados del primer sistema, resulta por lo menos extensivo respecto a estos». Citado.

ensangrentado que se predica de *nabo*. No deja de llamar la atención el hecho de que la cebolla llore —sin duda se refiere al líquido que destila al seccionarla— cuando, de todos es conocido, que es el vegetal, en ocasiones, quien provoca cierto lagrimeo al ser troceado. La aparición de la *sal* acarrea una ambigüedad expresiva: por una parte, el aspecto que presenta tras su pulverización y, por otra, no parece necesario insistir en el significado del sintagma «estar hecho polvo». El agua ingrediente de primera necesidad para la vida, fluye necesariamente porque, de estar estancada, no podría cumplir con su cometido. Por lo que se refiere al *ecce-homo*, sintagma latino de claro sabor evangélico anquilosado en la lengua común, se justifica por un lado por el posible color rojo del vino y porque éste es el producto final de la trituración de la uva, tras la fermentación del mosto.

La pareja antitética *nieve-sol*, situada dentro de un versículo de estructura quiasmática nos remite al ya lejano «al rol de frío muerto del fuego». Además, el sema de blancura implícito en *pálida* se opone a la viveza cromática del vino y del *ecce-homo*. Independientemente de las claras relaciones expuestas, reparemos en cómo los elementos analizados presentan una disposición binaria: *pan-cereal*; *nabo-cebolla*; *harina-sal*; *agua-vino*; *nieve-sol*. En la mayoría de los casos analizados se ha producido una fragmentación, una pulverización que provoca y justifica la tristeza que confiesa el poeta.

El fragmento final se inicia con el vocativo *hermanos humanos*, variante de otros análogos que, en esta ocasión, compendia la fraternidad y la humanidad de signo marxista. Un tono confesional invade el resto del poema. El poeta declara reiteradamente su impotencia ante tanto dolor esparcido. Por eso, algunos términos desgranados anteriormente son ahora recolectados: así *sed de sed* parece hermanarse con tanta *frente de la frente*. Pero también la segunda *sed*, sin duda enmascara una necesidad que traspasa los límites de lo puramente biológico para enmarcarse en otro ámbito de índole social: la justicia³⁰. Por esta razón es por lo que el hombre Vallejo se atreve a pedir cuentas, a increpar a ese misterioso ministro al que considera responsable de la magnitud de la tragedia. Y si no responsable, al menos, permanece impasible ante el injusto e incomprensible dolor³¹.

No muy alejado de estas ideas se halla Borges para quien la caótica estructura del mundo se debe a la ineficacia de un dios tan decrepito y senil que se ha olvidado de que un día creó el universo. El poeta invita a la acción solidaria, aparente salida del atolladero³². No obstante, cabe

³⁰ En el conocido Poema de Blas de Otero *Crecida* la «horrorosa sed» que se yergue del mar de sangre encubre la necesidad perentoria de paz entre los hombres. Además la crecida de la sangre derramada que va inundando todo puede equipararse con el crecimiento paulatino del dolor en nuestro poema. Opus cit. págs. 144-145.

³¹ Conclusiones parecidas sostiene N. Salomon en el artículo señalado.

preguntarse cómo es posible llevar a cabo una lucha fructífera contra un enemigo inmisericorde y de origen desconocido que se multiplica gratuitamente con el único fin de destruir. Puerta cerrada a todo horizonte de esperanza como cerrada es la estructura del poema.

CARMEN GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA
M.^a LUISA GARGÍA-NIETO ONRUBIA
Universidad de Salamanca
(España)

³² Huidobro deposita su confianza, en el Canto I de su poema *Altazor*, en el proletariado, como único elemento capaz de invertir los caducos e inservibles esquemas sociales:

«... millones de seres han comprendido al fin / y levantan al cielo sus banderas de auro-
ra / Venid, venid os esperamos porque sois la esperanza
la única esperanza
la última esperanza».

Madrid, Visor. 1978, pág. 20.