

Rafael Pineda Reyes

TEMAS HUMANOS
EN LA OBRA POÉTICA DE CÉSAR VALLEJO



Universidad de San Carlos de Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES

Departamento de Letras

Guatemala, 1976

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Biblioteca Central

"A partir de Trejo, se pasa de los nerudianos a los vallejeanos; Trejo propone a Vallejo como paradigma:"

César Vallejo
danos tu violencia
tu cresta histórica
tus manotones célebres
tus a tientas con tanta puntería
tus formidables que te sobreviven

Por eso vivo tu no-ser sensitivo
tu joven cadáver lleno de mundo

Que así sea
que nunca lo contrario

Saúl Yurkievich. *Poesía hispanoamericana 1960-1970*. (Antología a través de un certamen continental; compilación y prólogo de Saúl Yurkievich, primera edición; México: Siglo XXI, editores, S. A., 1972), p. 12.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
PREFACIO	9
CAPÍTULOS	
I. POÉTICA VALLEJEANA	15
A. Poesía nueva	17
B. Atavismo poético	20
C. Actitud artística	23
II. OBRA POÉTICA DE CÉSAR VALLEJO	27
A. <i>Corpus poéticum</i>	29
B. Poesía de juventud	35
C. Poesía de madurez	38
III. TEMAS DEL HOMBRE: UNA PSICOLOGÍA, UNA ONTOLOGÍA, UNA BIOLOGÍA	41
A. Temas de dualidad: yo poético, ser humano	43
B. Temas de vida y muerte	131
C. Temas de una nueva humanidad	197
BIBLIOGRAFÍA	229

“Una postura humana, empapada de eternidad por el profundo hábito que la alienta en la defensa de todos los desheredados del mundo” es la definición que Eugenio Montejo ha hecho de la poesía vallejeana, al escribir la introducción al epistolario del poeta.¹ Y es que, en el mundo artístico de Vallejo, el hombre transita con su psique y su cuerpo.

Hace algunos años que mi inquietud de estudioso de la literatura me impulsó en la búsqueda de un autor que, como paradigma de un poetizar, llevara el doble signo de lo espiritual y lo material; que, en medio de su espiritualidad, denunciara los males materiales que la humanidad sufre en este mundo terrenal; un poeta que no utilizara el mundo del espíritu como un lugar exclusivo de evasión, sino como un medio de patentizar su inconformidad ante las situaciones de sufrimiento que asedian al ser humano de nuestra era. Fue entonces cuando se realizó el encuentro con César Vallejo. Desde ese tiempo, han pasado por mis ojos poema tras poema; y de cada uno de ellos ha surgido una invitación a releerlos, a estudiarlos en un proceso interminable. Siempre surgía la idea —deseos vagos— de imprimir en el papel, algunos temas; hasta que, por fin, ha llegado la oportunidad con motivo del compromiso de escribir una tesis *ad-Licentiam*.

Se había ido acumulando cada pensamiento, cuando no se escapaba de la mente. Se había ido grabando cada sonido que de la voz particular de los poemas surgía, en mis lecturas, en alta voz para algún oyente imaginario. Se había ido agregando notas —a veces inútiles y a veces afortunadas— de una explicación, cuando salía de los laberintos, como si lo hiciera por el ojo de una aguja, después de encontrar el hilo de la interpretación, o de oír el batir de alas de un pensamiento luminoso que dejaba ver las puertas de un recinto particular, después de enfrentarme con el cansancio de la duda. Entonces oía el “*fiat lux*” que brotaba como un chorro de señales, de la fuente escondida. Y... ¡Aquí está el resultado!

¹ César Vallejo. *Cartas a Pablo Abril. Un documento conmovedor*. Con introducción de Eugenio Montejo y ensayo de José Manuel Castañón. “De César Vallejo a Pablo Abril (en el drama de un epistolario)”; Buenos Aires, Argentina: Rodolfo Alonso, Editor S. R. L., 1971), p. 9.

Al principio, las pesquisas por el mundo de Vallejo me permitieron escribir un estudio que abarcaba, con mucha amplitud, todos los temas relacionados con los aspectos religiosos, vinculados con la presencia del hombre como ente social. Este trabajo, que llevaría por nombre *Religión en la obra poética de César Vallejo*, se iniciaba con una nota que contenía conceptos fundamentales de religiones, como punto de partida para comprender la obra. El mismo continuaba con un enfoque de la poética vallejeana, un comentario acerca de la obra del autor, un análisis de los temas relacionados con lo divino: Dios, Jesús El Cristo y otros temas católicos o bíblicos, un ensayo de los temas vinculados con las relaciones místicas, que incluía el amor psíquico, los números y la música dentro de la concepción pitagórica, los temas de Osiris y otros dioses de las religiones antiguas y los vestigios de ritos iniciáticos, los temas relacionados con el hombre —que son los que forman el núcleo de esta monografía—; y se cerraba la obra con un estudio del tiempo como marco religioso en sus aspectos de actitud mística con la presencia de lo temporal que marcaba desde el origen humano hasta el final mítico de una época para prolongarse en una nueva era para la humanidad. Como es natural, un trabajo de esta naturaleza resultó muy voluminoso, y llegó más allá de los límites de una temática particular. Esta situación dejó ver la necesidad de reducir la obra, y dio origen a esta monografía, al abstraer los temas de carácter humano del lecho donde los hombres yacían junto a la divinidad. Es así como la temática relacionada con la presencia de Dios —o de los dioses— contemplada desde diferentes perspectivas de religiones diversas, continuará en el sueño de lo inédito en espera de otra oportunidad. Mientras tanto, se ha dejado que los temas de carácter humano entren en el mundo de los lectores como el heraldo que anuncia la gestación de una obra completa.

A través de la escasa bibliografía crítica que se puede encontrar en Guatemala, se sabe que esos temas han sido objeto de diversos estudios, dentro de la temática general de la filosofía religiosa; pero, en vez de aclarar la permanencia de temas relacionados con ese aspecto, han originado controversias acerca del sentimiento de Vallejo. Por esa razón, el mérito de este estudio no debe buscarse dentro del marco de una temática nueva porque, a cambio de esta limitación, se ha ampliado la investigación más allá de la visión frecuente, donde la obra se ve dentro de los límites del cristianismo tradicional o, algunas veces, de algunas sugerencias o breves menciones de concepciones pitagóricas, o en un acceso extrínseco a través de la biografía del hombre Vallejo. En esta monografía, se ha profundizado el estudio del objeto poético, desde nuevos ángulos; y, para ello, se ha partido de un procedimiento de análisis lingüístico para llegar hasta los campos donde la Literatura establece sus linderos frente a la Filosofía; se ha buscado el contenido religioso o místico, sin menospreciar el aspecto social de la obra. Esta visión permite

aportar, para los estudiosos de Vallejo, una investigación integral enmarcada dentro del concepto genérico de las filosofías religiosas, en vez de aferrarse en la búsqueda de un cristianismo contrapuesto —como si fuera requisito obligado— a un materialismo dialéctico. En esta tarea, la poesía de Vallejo adquiere otras dimensiones, y se ve con todos sus bordes, donde se revelan las significaciones subyacentes. Todo esto ofrece el esfuerzo honesto, meditado, sin dogmas y sin intereses extraliterarios. ¡Aquí están las claves de la poesía de Vallejo!

Para el desarrollo de este trabajo, se parte de la hipótesis de la existencia de todo un mundo inmerso en la filosofía religiosa, un universo a donde confluyen, como punto de contacto o de identificación, aspectos sociales o revolucionarios que se encuentran dentro de las teorías del pensamiento materialista; pero óigase bien: aspectos que tienen un sentido de Religión —que no religión determinada—. (Religión no es sólo la cristiana, ni prístina, ni moderna, ni reformada, ni romana, ni ortodoxa, ni de otras confesiones). Hay revolución en la poesía vallejeana; en ella corre la sangre igual de las clases sociales desiguales; se escucha el manifiesto de los desheredados contra los poderosos; y se ve la lucha de los obreros, de los campesinos, de los proletarios: la lucha de la gente de alcurnia humilde que se encuentra a diario en las calles del mundo contemporáneo.

La técnica que se ha utilizado empieza a partir de la lectura atenta de la obra, muchas lecturas de los poemas en las que, en cada una, se fue oyendo la voz que musitaban los versos hasta dejar perceptibles señales, símbolos y significaciones que permitieron oír de manera clara el habla particular que resuena en los poemas. Se seleccionaron los textos que apuntaban, o que parecían contener temas relacionados con los aspectos que interesan para el presente estudio, ya fuera en forma expresa o velada; y, desde el fondo de ellos, se hizo revelar los símbolos que facilitarían el trabajo de someter a prueba las diversas manifestaciones del objeto poético, cargadas de dudas y sugerencias surgidas de la intuición. A través del análisis de los textos, en sus distintos elementos morfológicos y en su contenido semántico, se ha intentado la interpretación. Para esta labor, se ha utilizado la obra poética completa de Vallejo,² por considerar que es la versión más fiel de las piezas escritas, y se han desechado otras ediciones por considerar que merecen menos crédito. En las palabras claves se han buscado las señales que revelan la simbología subyacente o que explican la que se ha encontrado de manera expresa. Sobre esta base, se han agrupado los temas en capítulos, donde

² César Vallejo. *Obra poética completa*. (Primera edición numerada de la obra poética completa de César Vallejo, preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo, realizada bajo el cuidado de Abelardo Oquendo, diagramación de Georgette de Vallejo; Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores, S. A.), p. 506.

se analizan los aspectos que conducen a la sustentación de la tesis, y se coloca, al final de cada uno de ellos, un breve resumen a manera de esquema recolectivo.

En la poética vallejeana, resulta difícil la agrupación de los temas, porque los mismos, en la mayoría de las veces, se encuentran imbricados, y forman una unidad integral. Sin embargo, dentro de las posibilidades existentes, puede hacerse algunas clasificaciones. Para el presente trabajo, se ha creído que, antes de entrar en el núcleo de la obra, es necesario analizar el concepto de poesía a la luz de las ideas de Vallejo, porque es evidente que de la visión particular ha surgido una manera de poetizar. En seguida, se ha deslindado la poesía de madurez de la de juventud, con base en el convencimiento de que el transcurrir del tiempo, en la vida del artista, pudo conformar variantes significativas en el *corpus poeticum*, sin que ello signifique la existencia de falta de unidad en la obra vista en su conjunto.

Después de hacer el estudio preliminar, se entra en el objeto poético para analizar los temas relacionados con la manera particular de ver los aspectos concomitantes con la filosofía de la existencia del hombre. Aquí se encuentran los temas humanos, en su relación con la idea de la dualidad constitutiva, con la vida y la muerte como sucesos que conducen a lo trascendental; y también se encuentran los temas que presentan al hombre como sujeto material, y los que anuncian la espera de una nueva sociedad liberada de los límites que la aprisionan: una nueva humanidad.

Ahora puede decirse que el propósito fundamental de esta monografía es poner en manos de los estudiosos de la literatura vallejeana un instrumento de trabajo con el cual ampliar los múltiples temas de la obra, y el de acercar al autor, mediante la entrega de la obra ya leída y accesible, de manera fácil para el lector. En estos términos puede sintetizarse la utilidad de este trabajo.

Antes de concluir la presentación de esta monografía, quiero dejar constancia, por este medio, de las muestras de agradecimiento al Licenciado Hugo Cerezo Dardón —maestro y asesor mío— quien, con sus conocimientos, se constituyó en guía para penetrar en el campo de Vallejo, explorado, pero siempre fértil para nuevas cosechas. El camino ha sido tortuoso, pero fructífero, porque se ha llegado al lugar donde habita el Vallejo misterioso que nos dice, a manera de estímulo, con una palmada de alma en el hombro: “¡Se amarán todos los hombres/ y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes”.³

³ Op. cit., “Himno a los voluntarios de la República” de España, *aparta de mí este cáliz*, p. 443.

I. POÉTICA VALLEJEANA

A. POESÍA NUEVA

Desde los días en que César Abraham Vallejo tiene sus primeros encuentros con la poesía, por los caminos interiores de su meditación, del fondo de su Yo surgen las preguntas que, desde la caída "en este valle de lágrimas", asedian al hombre acerca del venir al mundo, y, tan pronto de haber llegado, navegar en la barca hacia la playa de la otra orilla, donde no se sabe si hay vientos de eternidad. Pero tan pronto como se encuentra en la vida "con golpes como del odio de Dios", se siente acosado por la duda de una existencia más allá del sufrimiento del mundo. Estas dudas ya atormentaban el alma del poeta en sus días de bachillerato, cuando presenta su tesis *El romanticismo en la poesía castellana*: "(...) la duda metafísica, cuestiona, preguntándose si es cierta la existencia de una realidad "ultraterrestre" y, en caso afirmativo, si es ella, "el paraíso de que nos habló el Nazareno en el Gólgota"; el conflicto entre la "pasión pura", bendita "por la mano de Dios" que hace ver en los ojos del ser amado un lejano e insaciable paraíso", y el apetito de los sentidos que, a "las vírgenes que pasan sin mancha por el mundo", prefiere "las figuras bacantes que se arrastran en el fango de la carne y de los vicios"; la solución de dicho conflicto a través de la poesía, cuya "esencia inspiradora" y cuyo "objeto" están constituidos por el hombre mismo, en todas sus encarnaciones, "el degenerado y el virtuoso, el asceta y el sacrílego, el triste y el que vive entre sonrisas y placeres, el poderoso y el ciervo"; la reivindicación de la "sinceridad" como rasgo primero del poeta auténtico; el acento de que "es un hecho comprobado que la más alta y sincera poesía es lujo de la pobreza", y un llamado, más emotivo que político, en favor de la difusión de la cultura por el desarrollo económico del pueblo".¹ Vallejo va por la selva literaria con su voz llena de una nueva poesía, abriendo brecha como un rebelde contra los hábitos del lenguaje poético de su tiempo, consciente de que habría de llegar una época —más que en las hojas de los calendarios—

¹ André Coyné. *César Vallejo* (Buenos Aires, Argentina: ediciones Nueva Visión, 1968), p. 18.

en las páginas de las antologías— donde la novedad pura de su verbo ya no sería galimatías en los oídos estereotipados de muchos críticos literarios del primer cuarto de siglo. Vallejo es el heraldo que anuncia, con más nitidez que los claros clarines de Darío, el alumbramiento de su poesía nueva nacida de su propio dolor, el dolor de caminar por el sendero sin un guía que, como a Dante, lo condujera a mitad del camino de su vida poética. Días desconsoladores han de haber sido para Vallejo aquéllos al ver que, en su América indiana, va la juventud sin encontrar un maestro. En opinión de Vallejo,² ni Unamuno ni Ortega y Gasset pueden ser maestros. Chocano, Lugones y Vasconcelos aún pretenden inspirarse en remotos y fenecidos resortes de cultura: “Unos movidos por un neopuritanismo, con asomo de indudable tartufismo y otros, agitados de un niezscheismo bastardo y en bruto y no primitivo (...)”.

En *Trilce*, el poeta se ve asediado por los misterios que encierra el tiempo y el espacio; de pronto advierte que, si el tiempo son los extremos de la *cuerda* que miden la vida y la muerte, también hay otras maneras de percibirlo como el tiempo circular, el tiempo discontinuo con sus cortes temporales que apuntan una manifestación mística. Se revela, como el secreto de una actitud divina, la geometrización y la cuantificación de todo lo que rodea; y se revelan los misterios del tiempo y del espacio donde el hombre permanece encerrado, como un signo, como una interrogación sobre la existencia de un ente en semivigilia que habita en su morada interna, donde debe realizarse el encuentro con Dios en el proceso histórico del desenvolvimiento de la humanidad. Esta poesía, así como los vitrales de las grandes catedrales góticas, con su lenguaje argótico, es un mensaje que, como un Redentor, ha de ser vilipendiado por quienes no acaban de comprender la revolución de la poesía americana —inmanente al espíritu de la humanidad—. Esto es así porque —como ha dicho un crítico, con acierto— “Con la mayor sencillez Vallejo establece las bases teóricas de su propia estética; opone la “novedad” a la “originalidad”. Los noveleros han apedreado siempre a los verdaderos originales. En poesía lo que vale es la emoción, desnuda, natural: eterna. La emoción auténtica y creadora excluye toda pertenencia a las escuelas literarias y los cenáculos”.³

En el año 1926 —desde el 13 de julio de 1923 Vallejo radica en París— se publican dos números de *Favorables París Poemas 1926*. En estas revistas, Vallejo publica dos artículos que —documentos históricos de su Poética— por la denuncia franca que hace acerca del “Estado de la Literatura hispanoamericana”, no concibe la “poesía nueva” como la que busca tecnicismos en la ciencia y en la industria contemporánea para

2 “Estado de la Literatura hispanoamericana” en César Vallejo. *Literatura y arte (Textos escogidos)*. (Buenos Aires, Argentina: Editorial del mediodía, 196), pp. 7-8.

3 Vallejo. *Obra poética completa...*, p. 29.

decorar el lenguaje poético (“cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radios, jazz-band, telegrafía sin hilos”) no son palabras que tengan la inherencia de una sensibilidad nueva. Lo que interesa es la sensibilidad auténtica: “Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad”. “En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o “rapports” nuevos —función esta de ingenio y no de genio—, pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad”.⁴

Vallejo no acepta los moldes literarios de su época que encuentra gastados; ve que los actores van cada quien por su propio rumbo, sin una meta. “Unos, movidos por un neopuritanismo, con asomos de indudable tartufismo y otros, agitados de un niezscheismo bastardo y en bruto y no primitivo— que es otra cosa—, todos estos actores de idealismo van, cada cual por su vía, tras de métodos advenedizos, aparte de ser gastados y estériles. Además, nadie allí sabe lo que quiere, adonde va ni por donde va. Los más son unos magníficos arribistas. Los otros, unos inconscientes”.⁵

4 *Favorables París Poema*, No. 1, julio 1926, p. 14, citado por César Vallejo. *Literatura y arte (Textos escogidos)*..., p. 12.

5 Vallejo. *Literatura y arte*..., p. 8.

B. ATAVISMO POÉTICO

En *Heraldos negros*, hay una preocupación de orden metafísico, en la que Vallejo se constituye en un vigilante del hombre, en el paso de éste por un mundo de sufrimientos que oscila —como el péndulo de un reloj— entre el nacimiento y la muerte; pero no se crea en un Vallejo contemplativo, transportado a través de su evasión espiritual, a un mundo metafísico exclusivo. El hombre, como un producto de la creación cosmogónica, está en un orbe, y como un producto de la antropología bíblica, es como “el ángel caído” en una humanidad sufriente. El poeta, a veces, se desespera ante el dolor humano —que es su dolor— y manifiesta su rebeldía y su angustia por ver llegar el día en que la humanidad satisfaga su hambre “en una mañana eterna” que es como lo espacio temporal de un mundo mítico, pero también de un mundo creado por el hombre con una nueva conciencia. En esa desesperación, surge el reclamo a Dios como si la “frágil creación” no fuera el producto del concierto universal; y, entonces, se solidariza con el hombre: con el que sufre, con el pobre, con el hambriento. La de Vallejo es la poesía de la impaciencia por querer alcanzar la felicidad de la humanidad y la justicia universal; la que tiene el ensueño con una nueva concepción de formar el futuro: una sociedad más justa que construirá sus *moradas*, para lanzarse al campo de batalla, más tarde, en la poesía de madurez.

El Vallejo de *Heraldos negros* de la América hispano-indiana no se ha conformado con ir a la deriva, impulsado por los vientos de las corrientes literarias que afluyen durante el primer cuarto de siglo. Si bien el poeta ha nacido en una América sin aportaciones trascendentales a la literatura más allá del modernismo de Darío e influido por la palabra poética de los *ismos* europeos, ya en su poesía de juventud ha insuflado a la poesía americana el soplo ontológico de un nuevo ser.

Por los años comprendidos entre 1926 y 1928, Vallejo colabora con los periódicos *Varietades* y *Mundial*. Con ocasión de una reunión celebrada en París por “escritores transatlánticos”, en la que se discuten las maneras de dar a conocer, en Europa, la producción intelectual y artística de América Latina, el poeta publica un artículo cargado de escepticismo por el porvenir literario de su América: sólo encuentra unos pocos pensamientos de Bolívar y Sarmiento y unos paradigmas de Montalvo y Palma. “¿Qué resulta de todo esto —dice— al lado de los formidables y múltiples jalones del pensamiento humano que, ustedes, los europeos han dado con Homero, Shakespeare, Cervantes, Dostoiewski?” Sin embargo, ante una literatura americana incipiente y carente de personalidad, el “cholo” peruano tiene fe en la glorificación literaria de su ancestro indo americano y precolombino, a diferencia de quienes, hoy, opinan que la cultura precolombina no tiene sentido (“La cultura pre-

colombina no tiene sentido para nosotros: no nos dice absolutamente nada. Carece de sentido vital que tenía para el indígena".⁶ "Nuestra patria espiritual está en Europa, no en América, escribe otro escritor que propugna la integración de lo universal en lo americano y de lo americano en lo universal).⁷ Vallejo, en su época, cree en el *indigenismo* como la salvación del interés europeo por lo americano, para dar a conocer la personalidad que —según él— aguarda plasmada en la literatura de América, y en París, en enero de 1927, escribe: "Porque no debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispanoamericanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena como cifra dominante de nuestro porvenir".⁸ "La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista. La obra indígena es acto inocente y fatal del creador político o artístico, y no es acto malicioso, querido y convencional de cualquier vecino".⁹

Ya desde los años de *Heraldos negros*, la sección "Nostalgias imperiales" se ha impregnado de una bucólica nativa, donde se siente la presencia de lo prehispánico con su evocación de una era heroica matizada con místicas añoranzas: "los paisajes de Mansiche", paisaje de la geografía natal con cantos a la "raza que se labra en la palabra del poeta" en "Nostalgias imperiales I" (vv. 1,3); la representación "de un bloque preincaico" en "Nostalgias imperiales II", en la anciana pensativa que evoca los pasados afanes de la raza, (vv. 1-2); "los trovadores incaicos" y el recuerdo de cuando "llora Manco Cápac" (vv. 10, 14); la evocación de los "Viejos curacas en los bueyes de Trujillo", "viejo coraquenque desterrado" en "terceto autóctono III" (vv. 1-2, 14); "las venas donde rutila un yaraví de sangre que se cuele en nostalgias de sol", "Las pallas, aqueando hondos suspiros" y el dios-sol del labriego" de "Terceto autóctono I" (vv. 5-9, 14); "el indio triste que echa una cana al aire" de "Terceto autóctono II" (v. 1); "la percepción acústica de la guitarra donde se expresa la raza "en Oración del camino" (v. 7); "el coraquenque ciego", "el huaco estupendo", "la llama", "un viejo yaraví", "el pichón de cóndor desplumado" en quien el poeta se ve "flotando en los Andes", "la gracia incaica que se roe en áureos coricanchas" de "Huaco" (vv. 1, 4, 5, 9, 10, 12, 14, 15); el "joven labrador que va a Irichugo", "el Aquiles incaico del trabajo", "la zagaia que llora su yaraví", el indio abuelo que fu-

6 Leopoldo Zea. *América como conciencia*. (México: Editorial Cuadernos americanos, 1953), citado por Guillermo de Torre *Claves de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, S. A., 1968), p. 65.

7 Alberto Zum Felde. *El problema de la cultura americana* (Buenos Aires: Losada, 1943), citado por Guillermo de Torre, *Ibidem*.

8 *Mundial*, 18 de marzo de 1927, citado por Vallejo. *Literatura y arte...*, pp. 31-32.

9 *Variedades*, 22 de octubre de 1927, citado por Vallejo, *Literatura y arte...*, p. 48.

ma", "el epopéyico huaco" de "Mayo" (vv. 21, 31, 32, 33, 44); "el dulce yaraví de una guitarra" donde "la triste voz de un indio dondonea" los "llantos de queñas" de "Aldeana" (vv. 24, 26); y la "dulce Rita" con la delicia "de su sabor a cañas de mayo del lugar" de "Idilio muerto" (vv. 1-11). Este indigenismo, saturado de un localismo nativo, no es, desde luego, la falta de una visión antropológica cegada por el deslumbramiento de lo europeizante. Ya se ha dicho que "si Vallejo no hubiera escrito más que *Heraldos Negros*, este libro, por su indigenismo, habría bastado para que la poesía peruana hubiera sido desde entonces distinta de lo que había sido antes de él".¹⁰

¹⁰ Mariategui. *Siete ensayos*, citado por Luis Monguió. *César Vallejo vida y obra*. (Reproducción autorizada por la Universidad de Columbia (hispanic Institute in the United States; Perú: Editora Perú nuevo, S. A.), p. 240.

C. ACTITUD ARTÍSTICA

Por los años de 1926, Vallejo ya va archivando, en su ideario, una conciencia clara de las diferencias de clases sociales, en cuanto forman material para una Poética; así dice en uno de sus ensayos: "El artículo que sólo toca a las masas, es un artículo inferior. Si sólo toca a las élites, se acusa superior. Si toca a las masas y a las élites, se acusa de genial, insuperable".¹¹

El año 1928, para Vallejo la época que le permite tener la visión de un material poético más integrado con la realidad material. Esto, es un proceso histórico que vive la humanidad en un mundo del cual él mismo es el paradigma del humano alienado ante la injusticia de una sociedad despiadada. Es necesario alinearse en las filas de los que, como Vallejo, sufren el drama económico. "El poeta simbolizará a todos en la circunstancia en que forja su poesía social, con la que revienta, el reventar España en su drama. Es un símbolo de la sociedad en lucha contra sus miserias, a la busca de una redención económica, que no parece despejar el decadente sistema en que vivimos (de rebatiña de fortunas), y sin que ello sea hacer profesión de fe al sistema comunista; sino por el contrario, reaccionar con alma de cristiano insatisfecho".¹²

La evolución de Vallejo no es, de manera simple, la acumulación quieta de conceptos en un ideario de meditación filosófica; es eso y algo más: el enorme conflicto entre su propio yo, entre el artista y el hombre, que es el conflicto de la humanidad. Esto sólo puede encontrar su salida, del alma de Vallejo, a borbotones de herida y de tintero: "Es el paralelo social-religioso: su esperanza ultraterrena y su indignación social. En síntesis, una doble vía cristiano marxista, en la que triunfa, al fin, su humanidad, el libre albedrío, por encima de normas y dogmas".¹³ Sin embargo, ¡Qué ejemplo de dignidad de artista! El poeta está consciente de que su Literatura debe ser *engagée* con su ideología, con su hermano, con su obrero, con su campesino, con su voluntario de las batallas que, como Cristo, ha venido al mundo, para salvar a la humanidad y formar un nuevo futuro; y, sin embargo, no acepta ser el piñón en el engranaje de una maquinaria de hacer "*Literatura dirigida*". En el periódico *Mundial* de Lima, Perú, queda el testimonio de sus escritos en París, en los años 1927 y 1928, en los que defiende la libertad de insuflar, a su manera, el verbo divino que es su poesía. "El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad po-

¹¹ "Favorables París Poema", No. 2, octubre 1926, pp. 13-15, citado por Vallejo, *Literatura y arte...*, p. 22.

¹² Vallejo, *Cartas a Pablo Abril...*, p. 44.

¹³ *Ibid.*

lítica probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética”.

“El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana”. “(...) el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política. (...)”, “el arte no es un medio de propaganda política, sino el resorte supremo de creación política”.¹⁴

Siempre surge la palabra tonante de protesta cuando Vallejo se siente constreñido a escribir sus obras con la pluma de los partidos políticos. Cuando Haya de la Torre le hace observar la necesidad de que los escritores, con sus obras, contribuyan a la propaganda revolucionaria de América, rechaza la observación. “En mi calidad de artista —dice— no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución; pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas.”¹⁵

La posición de Vallejo no implica, desde luego, que su concepción ideológica de la vida no está alineada con las masas proletarias, con los pobres que sufren, con los alienados de su siglo. El poeta “cholo” es como la garganta universal por donde hablan todos los oprimidos del mundo que buscan su redención en un cuerpo de doctrinas de justicia social y solidaridad humana. Vallejo “no escribió *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz* en función de su marxismo, aunque ambos libros llevan implicaciones políticas y expresan ideas marxistas. La mayoría de los poemas no tratan de temas políticos, sino de temas existenciales. Hasta en los poemas “sociales” lo social y lo existencial van juntos: la víctima de la sociedad es también una víctima de la vida, y cuando Vallejo postula la posibilidad de una redención, piensa no sólo en una revolución, sino también en el triunfo futuro del hombre sobre el destino. En la poesía de Vallejo, lo político es sólo un aspecto de una visión mucho más amplia: el mundo”.¹⁶

¹⁴ *Mundial*, 30 de diciembre de 1927, citado por Vallejo, *Literatura y arte...*, pp. 49-51.

¹⁵ *Mundial*, 21 de septiembre de 1928, citado por Vallejo, *Literatura y arte...*, p. 77.

¹⁶ James Higgins. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. (Primera edición; México: Siglo XXI Editores, S. A., 1970), p. 13.

La solidaridad humana con el minero, con el cesante, con el hambriento, con los desgraciados, ya se ha manifestado en *Poemas humanos* como poética social envuelta en un lenguaje poético de motivos bíblicos como "Salutación angélica", "Epístola a los transeúntes", "Sermón sobre la muerte", "Salomónico", que arraigan en el alma poética de Vallejo, el sustrato cristiano de un querer ver en el hombre, y ser él mismo, en su calidad humana, el nuevo mesías de este mundo, donde "Un pueblo no recibe al Espíritu Santo en un abrir y cerrar de ojos. Sólo a uno que otro elegido —los apóstoles de Jesús o de Lenin—, les está dado percibir la gran revelación que luego han de transmitir e imponer al mundo".¹⁷

Es verdad que *España, aparta de mí este cáliz* es una obra circunstancial; pero, más que con la tinta del poeta, fue escrita con la esencia del "voluntario miliciano", el "Señor de los ejércitos bíblico". De esta obra, "Se dice que los soldados de la milicia republicana la compusieron y la imprimieron en papel primitivo, que ellos mismos habían fabricado. Estas galeradas se perdieron en la derrota del frente catalán (...) Los poemas no son la expresión de una confrontación ideológica, sino de un martirio; del cautiverio babilónico de España y su lejana salvación. La fuerza inspiradora de estos poemas no es una idea, sino una experiencia: la experiencia del dolor".¹⁸ Su compromiso poético es denunciar las injusticias sociales que están en contra de las enseñanzas de humildad y hermandad de un cristianismo terreno donde el hombre es su propio Cristo redentor. Sólo así se explica la renovación de la sangre del Cristo miliciano, proletario, liberador, campesino, obrero, voluntario, combatiente, héroe, y su prédica de amor universal, de regeneración, de perdón como canta el "Himno a los voluntarios de la República". Esta sangre puede ser el fermento de un materialismo dialéctico de los nuevos tiempos; pero es más el Jordán antiguo donde se bautizaron los cristianos prístinos con las aguas del espíritu de fuego. "Es el paralelo social religioso: su esperanza ultraterrena y su indignación social. En síntesis, una doble vía cristiano-marxista en la que triunfa, al fin, su humanidad, el libre albedrío, por encima de normas y dogmas".¹⁹

Respecto de las fechas de *Poemas humanos*, ha habido discrepancia entre André Coyné y Georgette de Vallejo. Éste remite la obra al año 1931 cuando informa: "Poemas humanos", emerge, en realidad, en octubre de 1931 con unos versos nacidos en la inmensa y lejana Unión So-

¹⁷ *Mundial*, 31 de agosto de 1928, citado en Vallejo, *Literatura y arte...*, pp. 73-74.

¹⁸ Hans Magnus Enzensberger "Vallejo: víctima de sus presentimientos" en *César Vallejo, edición de Julio Ortega*. (Madrid: Taurus, ediciones, S. A., 1975), p. 73.

¹⁹ José Manuel Castañón. "De César Vallejo a Pablo Abril (en el drama de un epistolario)", en *César Vallejo: Cartas a Pablo Abril un documento humano conmovedor*. Argentina: Rodolfo Alonso, editor, S. R. L., 1971), p. 44.

viética que Vallejo unirá a otro en París, en febrero de 1932, que surgirá esta nueva etapa de la poética de Vallejo, prosiguiéndose hasta el 21 de noviembre de 1937, unos meses interrumpidos durante la guerra civil de España".²⁰

André Coyné hace una crítica de apreciación: "En párrafos anteriores, apuntaba para el período 29-30: "Ningún poema", y para el año 31: "Producción poética, desde luego, nula". No obstante, en 1959, en los *Apuntes biográficos destinados a la Editora Perú Nuevo*, había sostenido una tesis distinta: "De 1929 a julio de 1937, Vallejo no ha dejado en ningún momento... de forjar su obra poética".²¹

Coyné continúa comentando, en su crítica: "El que —según Georgette— escribiera "sin interrupción" de febrero de 1932 al "27 de noviembre de 1937" (¿Por qué "el 27 de noviembre", cuando la edición príncipe incluye hasta la primera semana de diciembre?) tiene dos significaciones diferentes, según nos devuelve al período 1932-1936 —cuatro años de composiciones dispersas, aún carentes de unidad— o al período de septiembre-diciembre de 1937 —días y días de escritura afiebrada, pero que confieren un sello infalible a todo lo que rescatan—. En esas condiciones, presentar unos versos esteparios de 1931 como los primeros propios de *Poemas humanos* no significa nada; con tanta razón podríamos remontarnos hasta "Lomo de las sagradas escrituras", de 1927, e inclusive hasta las "prosas" del hospital, de 1924".²²

Vallejo, fiel al anhelo de expresión de su conciencia metafísica, abarca los temas del hombre y del mundo, y los enmarca en su poética concebida con una nueva sensibilidad; se revela contra el arte de poetizar de su tiempo. En su poesía se encuentra el nativismo que canta la naturaleza local, y también la universalidad del hombre que ha caído en el mundo, y que va, como Cristo, sufriendo la pasión en su camino hacia la muerte. Hay una evolución que alcanza sus últimas consecuencias en el deseo de crear una nueva humanidad libre de lacras sociales. Para ello, se hacen necesarias la palabra de protesta, la solidaridad con la especie humana, la lucha, sin que ello signifique afiliación a determinada corriente o partido político.

²⁰ Georgette de Vallejo. *Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos*. Primera edición; Lima, Perú: Francisco Moncloa, Editores, S. A., 1968), p. 10.

²¹ André Coyné. Op. cit. p. 228.

²² Op. cit. p. 289.

II. OBRA POÉTICA DE CÉSAR VALLEJO

A. CORPUS POETICUM

El *corpus poeticum* vallejeano formado en las recopilaciones más cuidadosas,¹ contiene doscientos cincuenta y seis poemas. Alguna otra edición,² permite agregar dos poemas ("Más desde aquí más tarde" y "¡Málaga sin padre ni madre!") que no aparecen en la edición de Francisco Moncloa. Este *corpus poeticum* está agrupado en cinco obras con absoluta independencia entre ellas: *Heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

Para una clasificación sistemática de la obra vallejeana, dos podrían ser los procedimientos más apropiados: uno el historicista basado en la evolución ideológica del autor; y el otro, un procedimiento basado en la observación de los cambios en las características intrínsecas del objeto poético que, obligadamente, requiere establecer fronteras en la edad cronológica del poeta, aun cuando se remita al lector a los textos de Historia, Política, Antropología y Biografía. Todo parece ser preferencia de técnicas en el análisis y la crítica literaria. En lo que concierne a la particular manera de ver y comprender la obra vallejeana, en este trabajo, se tiene para sí que, bien es cierto que el hombre Vallejo está inmerso en su tiempo, en su sociedad, en su economía, y ha llegado desde las entrañas mismas de una familia con sus costumbres ancestrales, su situación socio económica, sus costumbres y su religión, ese hombre, al trasladarse a su mundo literario, creó una obra. Esta obra, al nacer, ha adquirido su propia vida —mitad divina, mitad humana— como los héroes de las mitologías, y se ha soltado de la mano del poeta para ir, por el mundo, hablando su propio lenguaje. Allí está el objeto poético, aun cuando se hubiera dado el caso de que Vallejo hubiera sido un personaje

1 César Vallejo. *Obra poética completa...*, pp. 506.

2 César Vallejo. *Poesía*. (México, D. F.: Juan Pablos Editor, 1974. En esta obra aparecen, como poemas completos, dos fragmentos del poema "Batallas", de los cuales uno lleva por nombre "¡Málaga sin padre ni madre...!", y el otro, que no lleva nombre, se inicia con el verso "MÁS desde aquí más tarde,".

mítico, y no existiera el hombre, el poeta, la geografía y los seres que conformaron el ambiente.

En la obra vallejeana, puede hacerse una primera clasificación entre los ciento cuarenta y seis poemas publicados durante su vida y los ciento diez póstumos. El primer grupo incluye sesenta y nueve de *Heraldos negros* y sesenta y siete de *Trilce*; y el segundo, diez y nueve de *Poemas en prosa*, setenta y seis de *Poemas humanos* y quince de *España, aparta de mí este cáliz*. En total, hay doscientos cincuenta y seis poemas.

Una segunda clasificación puede ser a través de las épocas en que la temática apunta hacia los polos opuestos de la poesía de juventud de un poeta apolítico y una poesía de madurez de un poeta revolucionario. En la clasificación primera, a los ciento cuarenta y seis poemas de *Heraldos negros* y *Trilce*, deben agregarse las diez y nueve composiciones de *Poemas en prosa*, con lo que se totalizan ciento sesenta y cinco poemas; y, en la segunda, quedan las noventa y una composiciones de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

En el mes de julio del año 1919, Vallejo entra en el mundo de las letras americanas con su libro *Heraldos negros*, cuya fecha impresa remite al año 1918.³ El libro tiene como proemio el poema "Los heraldos negros" seguido de seis secciones: la primera, "Plafones ágiles", con sus once poemas, sugiere al lector (con ese barbarismo) una serie de cuadros que insinúan algo arquitectónico calificado como "ágiles"; la segunda, denominada "Buzos", contiene cuatro poemas de los que llama la atención, de manera especial, "El palco estrecho" por la forma de poetizar lo metafísico. "De la tierra" contiene diez poemas de temas amorosos que apuntan una religiosidad del amor que revela actos místicos; "Nostalgias imperiales", trece poemas inspirados en el medio rural peruano; "Truenos", un conjunto de veinte y cinco poemas donde la poesía se sumerge en las profundidades del sentimiento religioso y en los misterios del Ser, lo ontológico, lo misterioso y la comunión con Dios; y, por último, "Canciones de hogar", un conjunto de cinco poemas donde, a partir de la evocación de un tiempo originario para el poeta, se evade hacia el pasado pero no como fuga sino como conquista para buscar un existir (como en "Espergesia") y verificar un tiempo mítico que es como el amanecer de una nueva humanidad.

Trilce es compuesta, en primeras versiones, en el año 1919;⁴ y, publicada en 1922, durante la estancia de Vallejo en Lima, Perú;⁵ y sale de las prensas de la penitenciaría en octubre de ese año.⁶ La obra, como se comenta en otro capítulo, está estructurada sobre un esquema nume-

³ André Coyné, en "César Vallejo, vida y obra" en Julio Ortega, op. cit. p. 22.

⁴ Ibid.

⁵ Saúl Yurkievich. "En torno de Trilce" en Julio Ortega, Op. cit. p. 250.

⁶ André Coyné, Op. cit. p. 29.

ral, en el que cada poema se identifica con un número (ROMANO). Esto hace que la obra sea una unidad de conjunto.

Poemas en prosa pertenece al período 1923-4/1929.⁷ Según informa Georgette de Vallejo, el poeta que, en el mes de octubre de 1928 ha viajado a la URSS, ya tiene los originales de una obra, el *Código civil*, que reúne en el año 1931, en tres obras entre las que está *Poemas en prosa* que, en la edición original, tiene catorce poemas. (Se omite, por inadvertencia de una nota marginal manuscrita, "En el momento en que el tenista..."). En la edición revisada por Georgette de Vallejo, se agrega "Lánguidamente su licor..." que aparecía en *Contra el secreto profesional*. Georgette asegura que las "prosas de *Poemas humanos* existen en el año 1928 bajo el título de *Poemas en prosa*, sin olvidar que algunas son revisadas en 1937.⁸ El título de *Poemas humanos*, según asegura Georgette de Vallejo, obedece a la voluntad del autor, aunque tiene en mente el título *Arsenal del trabajo*. "Arsenal del trabajo" da la visión de un depósito absoluto; pero no es de armas —que sería un elemento de lucha bélica— sino es la acumulación de uno de los factores de la producción económica y una de las funciones más humanas que ennoblecen a la clase trabajadora como elemento de paz —o de lucha— y de progreso. El artículo de *Poemas humanos* pone al lector frente a algo exclusivo de la poesía con una carga de absoluto que pertenece al hombre —a la humanidad— y que tiene la plurisignificación de lo compasivo, lo humanitario, lo filántropo. Sin embargo, ninguno de los dos títulos satisface a los editores póstumos. Al respecto dice Georgette de Vallejo: "En 1931, Vallejo menciona "Arsenal del trabajo", —lo ha traído de su tercer viaje a la Unión Soviética. Cuatro o cinco años más tarde, anota "Poemas humanos". Al publicar los versos póstumos de Vallejo, el Dr. Porras y yo quedamos muy perplejos. "Poemas humanos" nos desagradaba igualmente a los dos. "Arsenal del trabajo" es rebuscado y hasta esnob en su género. Finalmente y bien a pesar nuestro, nos decidimos por "Poemas humanos". No dudamos que Vallejo hubiera descartado uno y otro".⁹

Desde los años 1923, en que pone sus plantas de "Cholo" americano en las tierras de Europa, Vallejo tiene un *corpus poeticum* escaso, si bien se mira sólo por poemas aislados; entre su llegada a París y la época en que consolida su nueva visión de la sociedad, de la política y de la vida, sólo escribe *Poemas en prosa*, como una prolongación de los temas de *Trilce*, que se publicarán más tarde con *Poemas humanos*. De las setenta y seis composiciones que integran esta serie, 47 tienen registrada

7 Georgette de Vallejo. *Apuntes biográficos sobre Poemas humanos y poemas en prosa*. (Primera edición; Lima: Francisco Moncloa editores, S. A., 1968), p. 23.

8 André Coyné, Op. cit. p. 261.

9 Georgette de Vallejo, op. cit. p. 39.

una fecha, en los facsímiles que se presentan en la edición de Francisco Moncloa Editores, las cuales corresponden al período comprendido entre el 4 de septiembre de 1927 y el 21 de diciembre de este mismo año:¹⁰ tres meses con diez y ocho días. ¿Y qué decir de los poemas que corresponden a esta misma serie que no aparecen fechados? Ya André Coyné y Georgette de Vallejo han dado luces para aclarar esta duda. "Parte de las fechas que figuran al pie de los poemas en la edición de 1939 no corresponden al día de la primera composición, habiendo retomado entonces el poeta para retocar los fragmentos bosquejados anteriormente".¹¹

Georgette de Vallejo, por su parte, encuentra inconcebible que en el corto lapso de tres meses con diez y ocho días haya creado su enorme obra poética: "Nos explicamos difícilmente, salvo que Vallejo hubiese sido no se sabe qué veleta, qué proceso espiritual se puede seguir, día a día, en un tiempo relámpago de ¡3 meses!, implicándose además que Vallejo, vacío entonces de toda evolución de 1923/24 a setiembre de 1937, hubiera permanecido exento de todo proceso espiritual durante 14 años".¹² En el año 1938, una serie de los poemas de esa época, la titulada *España, aparta de mí este cáliz*, es publicada en un número al mimeógrafo de *Nuestra España*, en París como un homenaje póstumo al *Comité iberoamericano para la defensa de la República española*. Estos mismos poemas son impresos por los soldados republicanos españoles del Ejército del Este en papel que ellos mismos han manufacturado; pero esta edición es abandonada, como las armas que no se pueden cargar, en el desastre de Cataluña.¹³

Después de la muerte del poeta, en el mes de julio de 1939, la viuda de Vallejo y el Dr. Raúl Porras Barrenechea, publican, con el nombre de *Poemas humanos*, la poesía escrita desde el año 1923 hasta 1938. Estos poemas, a diferencia de la viuda de Vallejo que los atribuye a la obra de catorce años, con una intercepción de tres (1929-1931), son atribuidos, por Monguió,¹⁴ a un período comprendido entre el 3 de septiembre y el ocho de diciembre de 1937, excepto cuatro poemas que no menciona: uno de 1926, otro de 1927, un tercero de 1931 y un cuarto de octubre de 1936; y agrega que los poemas no fechados deben ser de esa misma época y algunos, probablemente de principios de mil novecientos treinta y ocho.

10 César Vallejo. *Obra poética completa...*, op. cit., nota número 1.

11 André Coyné, op. cit. p. 255.

12 Georgette de Vallejo, op. cit. p. 17.

13 César Vallejo. *España, aparta de mí este cáliz*. (México, D. F.: Editorial Séneca, 1940), p. 95. Andrés Iduarte, César Vallejo, "España, aparta de mí este cáliz". México, 1940, *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, Año VII, Nos. 1-2, enero abril, 1941, p. 84; Fitts, *Anthology*, p. 637.

14 Luis Monguió. *César Vallejo, vida y obra* (Reproducción autorizada por la Universidad de Columbia (Hispanic Institute in the United States). Perú: Editora Perú nuevo, s. a.), p. 151.

La edición de *Poemas humanos* de 1939, según informa Higgins,¹⁵ y las siguientes incluyen una serie de poemas en prosa, atribuidos al período 1923-1929. Esta edición incluye, también, quince poemas sobre la guerra civil española que formarían la colección *España, aparta de mí este cáliz*. En 1940, aparece, en México, una edición de *España, aparta de mí este cáliz*.

El entusiasmo nacido del adormecimiento de la obra vallejeana, después de la muerte del poeta, hizo surgir la impresión que llegaría hasta los lectores de la cuarta década del siglo, un *corpus poeticum* deformado por el prisma del descuido de los editores; y así estuvieron los círculos literarios *filovallejeanos* durante cerca de tres décadas, hasta que Georgette de Vallejo dio declaraciones definitivas, no obstante que han venido a discrepar de algunos críticos literarios. Han pasado treinta años antes de que la poesía vallejeana, dejada por el autor como un legado póstumo a la humanidad que él supo amar, se ubicara en la posición justa que le corresponde dentro del marco cronológico. Errores de edición, de descuido, de falta de conciencia artística o simple desconocimiento de la intención de Vallejo se confabulan para presentar un *corpus poeticum* desordenado en la *editio princeps*.¹⁶ "Poemas en prosa se refunden en *Poemas humanos*, con lo cual aquellos pierden su independencia; el título de *España, aparta de mí este cáliz* es impreso en una grafía menos destacada que el título de *Poemas humanos*, y se fechó en los años 1937-38 cuando debió ser septiembre-noviembre de 1937. Estos errores continúan en ediciones posteriores, con el nombre de *Poesías completas* como título impuesto por el editor que discrepa de lo que, en opinión de la viuda del autor, habría querido éste. *España, aparta de mí este cáliz*, al igual que *Poemas humanos*, aun cuando son obras independientes, están confundidas. Esa obra, en ediciones posteriores, contiene catorce poemas, cuando en la edición original se integra por quince, y los dos últimos están invertidos.¹⁷ El poema "Ello es que el lugar donde me pongo el pantalón..." era el vigésimo primero de *Poemas humanos*, cuando fue el último escrito el 21 de noviembre de 1937. La confusión cronológica lleva a ubicar las obras en un contexto temporal erróneo: *Poemas en prosa*, escrita en 1923/24-29, se halla

15 James Higgins. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. (Primera edición; México: 1970), p. 1.

16 Georgette de Vallejo, op. cit. p. 5.

17 En César Vallejo. *Poesía...*, *España, aparta de mí este cáliz* tiene 16 poemas. Aparece "Más de aquí más tarde" y "¡Málaga sin padre ni madre!", que no se incluyen en la edición de Francisco Moncloa editores, S. A., Perú; pero falta el poema XI. "Miré al cadáver su rauda orden visible" que aparece en la edición antes mencionada. En esta misma edición aparece con el nombre de "Hombre de extremadura" el poema titulado "II. Batallas" en Francisco Moncloa editores.

colocada entre *Poemas humanos* que corresponde al período de octubre de 1931 a noviembre de 1937.¹⁸

De *Contra el secreto profesional*, se trasladan a *Poemas en prosa* los poemas: "Me estoy riendo" (julio de 1926), "He aquí que hoy saludo..." (octubre de 1926), y "Lomo de las sagradas escrituras" (noviembre de 1927) reintegradas a la obra póstuma de Vallejo. (Vallejo, en vida, hojea los manuscritos de *Contra el secreto profesional*, y pasa uno que otro poema a *Poemas en prosa*). "Altura y pelos" es la versión segunda de "Actitud de excelencia" publicado en 1927 que es colocado por el propio Vallejo en *Poemas humanos*.

18 En César Vallejo. *Poemas humanos* (1923-1938). (Perú: Ediciones nuevo mundo, 1959), aparecen confundidas las series *Poemas humanos* y *Poemas en prosa*. En esta obra faltan los poemas: "Primavera tuberosa", "Quiere y no quiere su color mi pecho", "Lánguidamente su licor", "En el momento en que el tenista", "Me estoy riendo" y "Lomo de las sagradas escrituras".

B. POESÍA DE JUVENTUD

Varias son las fechas que marcan, en el calendario de Vallejo, la evolución de su poética hasta llegar al límite de lo que puede llamarse poesía de juventud. No es la edad cronológica de ir por el tiempo contando los años, sino el ir trasnochando por los sentimientos del poeta y su pueblo para asir el espíritu que ha de materializarse en la poesía del dolor del mundo. Concebido de esta manera el período de la poesía de juventud, pueden mencionarse los años 1911 y 1928 que conmemoran la iniciación del poeta en los misterios de la Poesía y su emprender la ruta hacia otras latitudes espíritu-materiales por donde transita el bolchevique.

En la vida literaria de Vallejo, hay una época —la de sus días de estudiante de bachillerato, en la que los poemas surgen, desde las cavernas del espíritu, como los seres de la Prehistoria o con la pureza del Génesis bíblico. A esta etapa, algún crítico literario le ha llamado "Prehistoria y Protohistoria literaria de César Vallejo."¹⁹ En el año de 1911, en Lima, Perú, envía a la revista *Varietades*,²⁰ una estrofa que es publicada con un comentario irónico; sin embargo, ya tenía el germen de lo que serían rasgos de su temática, traspuestos a otros planos:

Pienso de mi ausencia en mi camino
ya no volver a verte cual te dejo;
largo es el camino por el que me alejo
¡Ay! amiga, variable es el destino.

En el año 1913, Vallejo —cuando ya se encuentra en Trujillo realizando estudios en la Universidad—, publica algunos poemas en la revista *Cultura infantil*. Los primeros poemas publicados, en ese año y en 1914, son composiciones dirigidas a los niños escolares: una literatura didáctica dependiente de su función de preceptor de escuela primaria. Entre estos poemas están: "Fosforecencia", "Transpiración vegetal" y "Fusión".²¹ Esta revista, entre los años 1914 y 1917, publica diez composiciones rimadas, de las cuales las últimas ya son más elaboradas; pero sólo "Babel" es tomada en *Heraldos negros*. En el año 1915, dedica uno a "Mi hermano muerto" que será un antecedente de "A mi hermano Miguel" que aparecería en *Heraldos negros*.

¹⁹ Alcides Spelucín en "Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de mi evolución poética" en *César Vallejo*, edición de Julio Ortega, op. cit. p. 171.

²⁰ *Varietades* No. 197 del 9 de diciembre "Sección Correo Franco", citado por André Coyné, op. cit. p. 20.

²¹ Muchas de las poesías que Vallejo publica sueltas entre los años 1913 y 1918 son reproducidas por André Coyné en "Apuntes biográficos de César Vallejo", *Mar del Sur*, Lima, Año II, Vol. III, No. 1, noviembre-diciembre de 1949, pp. 45-70. Citado por Luis Monguió, op. cit. p. 85.

El año 1915, es para Vallejo el año que, como un heraldo onírico, anuncia la llegada de la Poesía, más enérgica y decidida, en la puerta de una nueva dimensión intelectual. El 22 de septiembre de 1915, con motivo de su graduación de bachiller, presenta su tesis *El romanticismo en la poesía castellana*.²² Entre este año y el de 1916, Vallejo ya aparece en los círculos literarios de Trujillo, según lo confirma Alcides Spelucín: "César Vallejo aparece en los círculos literarios de Trujillo hacia 1915. Un experto vigía de nuestras letras, Antenor Orrego, anunció su llegada con esa vibrante cordialidad que le es peculiar. El "Cholo" —que tal era el mote con que fraternalmente le llamábamos— había logrado cristalizar en los versos de su poemita "Aldeana" los primeros atisbos de su estética. El saludo de Orrego fue coreado por todos nosotros, y a partir de entonces Vallejo tuvo un sitio en nuestras reuniones habituales y un puesto preferencial en nuestra lírica y romántica vanguardia".²³ En ese año, aparecen en *La Industria* y *La Reforma* las versiones primitivas de poemas ya más depurados de influencias extrañas —más vallejeanos— que serían recogidos en *Heraldos negros*; su poema "El pan nuestro", sin embargo, es criticado. Además de su producción literaria, dentro del grupo de intelectuales jóvenes, en el cual había ingresado, tiene algunas actividades declamatorias de su propia cosecha. Lee su poema "Primaveral" con motivo de la celebración de la fiesta de la primavera, un poema de vuelos místicos que habría de apuntalar la estructura de la poética personal.²⁴ Al año siguiente, el 12 de octubre, recita una composición suya, un canto a la América.²⁵

La época comprendida entre los años 1916 y 1923 marca otra jornada en el itinerario poético de Vallejo. El poeta, que ya se ha iniciado en los círculos literarios, habría de permanecer en su tierra natal hasta su partida a Europa, de donde no habría de volver en el andar de sus pasos. Entre los años 1916 y 1917 escribe en *La Industria* y en *La Reforma* de Trujillo, algunos poemas que, más tarde, dejarán oír su voz particular desde *Heraldos negros*, y otros que sólo quedan en las páginas de los periódicos: "El soneto estival", "El barco perdido", "Oscura", "A mi hermano muerto" y "Sombras". Otros poemas publicados, en esos años, son "A mi hermano Miguel", *in memoriam*.²⁶ Otros más son publicados en *Balnearios*, revista limeña; sin embargo, no todo resulta aceptable para la crítica literaria de su tiempo. El poema "El poeta a su amada", enviado a la revista *Varietades* de Lima, es calificado, por el crítico lite-

22 André Coyné en "César Vallejo, vida y obra", citado por Julio Ortega, op. cit. p. 19.

23 Alcides Spelucín, "Trayectoria de César Vallejo". *Presente*, Lima, No. 3, 2o. semestre, 1931, p. 9. Citado por Luis Monguió, op. cit. p. 35.

24 *La Industria*, Trujillo, Perú, septiembre de 1915. Cf. Coyné "Apuntes", p. 56, citado por Luis Monguió, op. cit. p. 37.

25 Ibid.

26 Luis Monguió, op. cit. p. 88.

rario, como "un adefesio".²⁷ En el año 1918, Vallejo llega a Lima; y completa, selecciona y corrige sus poemas de *Heraldos negros* que lanzará a la prensa en 1919. En este mismo año, escribe algunas de las primeras versiones de *Trilce*.²⁸

En el año 1923, el poeta ya se encuentra en París, a donde ha llegado el 13 de julio. Durante esta etapa, la producción literaria de Vallejo, como poeta, es escasa: sólo se menciona "Cuatro conciencias" que es atribuido por Georgette de Vallejo a los años 1923/4-29.²⁹ En esta época, se encuentra el poema "Me estoy riendo", en el primer número de la revista *Favorables París Poema* editada en julio de 1926, que fue reimpresa en *Amauta*, pero no recogida en la obra póstuma. Otros dos poemas, "He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo" y "Es lo contrario de lo que quiero decir", son publicados en el segundo número de *Favorables París Poema* de octubre de 1926. El primero de estos es recopilado en 1939 en *Poemas humanos*; y el segundo no es reimpreso. Luis Alberto Sánchez, según informa Monguió, publica en *Mundial*, "Actitud de excelencia" que, reimpreso varias veces, se transforma en "Altura y pelos" de *Poemas humanos* y "Lomo de las sagradas escrituras".³⁰ Otro poema, "Marcha nupcial", se cree que sea de la segunda mitad de la década de los años 20; "El buen sentido", según informa Georgette de Vallejo,³¹ no es una de las primeras composiciones de *Poemas en prosa*, sino sospecha que es escrita en el mes de junio de 1923, cuando Vallejo viaja a Europa; probablemente los trozos más antiguos de *Poemas humanos* —fines del año 1923 o comienzos de 1924— son "El buen sentido", "La violencia de las horas" y "El momento más grave de la vida", "Las ventanas se han estremecido" puede ser de 1925-26.³² *Poemas en prosa* son remitidos al año 1926, cuando Vallejo publica "Me estoy riendo" y "He aquí que hoy saludo". En el año 1927, aparece, en *Mundial*, "Lomo de las sagradas escrituras" y "Actitud de excelencia".

27 *Variedades* Lima, año X, No. del 22 de septiembre de 1917, Cf. Abraham Arias-Larreta. "Realidad lírica peruana", *Revista iberoamericana*, México, D. F. Vol. IV, No. 7, 15 de noviembre del 1941, p. 58. Coyné. *Apuntes*, pp. 57-58, citado por Luis Monguió, op. cit., p. 38.

28 André Coyné "César Vallejo, vida y obra" en *César Vallejo* ediciones de Julio Ortega, op. cit. p. 57.

29 Georgette de Vallejo, op. cit. p. 15.

30 Luis Monguió, op. cit. p. 137.

31 Georgette de Vallejo, op. cit. p. 15.

32 *Ibid.*

C. POESÍA DE MADUREZ

La poesía vallejeana escrita a partir del año 1928 constituye una obra en la que la temática se vuelca hacia la esperanza del hombre por su salvación en esta tierra, en un régimen de convivencia social en que impere la solidaridad humana y la construcción de una nueva sociedad. Durante los años de 1929 a 1931, los poemas son "Gleba", "Telúrica y magnética", "Los mineros salieron de la mina", "Fue domingo en las claras orejas de mi burro", "Salutación angélica", "Al fin un monte". ("Intensidad y altura" es de los años posteriores al 30). De la obra póstuma, sólo "Salutación angélica" aparece marcada como "vers 1931".

El tiempo avanza con su paso de calendarios inexorables; y los poemas están en los cajones ocultos como los tesoros enterrados. Ha llegado el año 1935. El poeta quiere editar su obra y, según informa Georgette de Vallejo,³³ "hojea sus poemas" y se decide proponerlos a un editor de Madrid (posiblemente la "CIAP", editora que, en el año 1930, había realizado la segunda edición de *Trilce*. No puede hacerse la edición del libro que gestaba unos veinte y cinco poemas o treinta de los que Vallejo llama "sus nuevos versos"; pero cada dificultad sólo es fuente de nuevos esfuerzos.

En el año 1936, el poeta acrecienta el acerbo de sus versos: "Piedra negra sobre una piedra blanca", "Poema para ser leído y cantado", "De disturbio en disturbio", "Calor", "Cansado voy...", "Panteón", "Acaba de pasar", "La vida esta vida", "Palmas y Guitarra", "Y si después de tantas palabras", "Despedida recordando un adiós". En este mismo año —ya había estallado la guerra civil española— escribe "París, octubre 1936". Respecto del conflicto ibérico, José Manuel Castañón dice: "El poeta simbolizará a todos en la circunstancia en que forja su poesía social, con la que revienta al reventar España en su drama. Es un símbolo de la sociedad en lucha contra sus miserias, a la busca de una redención económica, que no parece despejar el decadente sistema en que vivimos (de rebatiña de fortunas), y sin que ello sea hacer profesión de fe al sistema comunista; sino, por el contrario, reaccionar con alma de cristiano insatisfecha".³⁴ En este año es cuando Vallejo escribe el libro *España, aparta de mí este cáliz*, del cual se ha dicho: "La España que se refleja en esta poesía no es una pieza en el tablero de ajedrez de la política internacional, sino un nuevo Israel. Los poemas no son la expresión de una confrontación ideológica, sino de un martirio; del cautiverio

³³ Georgette de Vallejo, op. cit. p. 10.

³⁴ César Vallejo. *Cartas a Pablo Abril...*, p. 44.

babilónico de España y su lejana salvación. La fuerza inspiradora de estos poemas no es una idea, sino una experiencia: la experiencia del dolor".³⁵

En el año 1937, Vallejo es pródigo en inspiración. De este año es "Hoy le ha entrado una astilla" y "Los nueve monstruos". Según informa Georgette de Vallejo,³⁶ los poemas "Salutación angélica", "Los mineros", "Telúrica y magnética", "Gleba", "Fue domingo...", "Pero antes que se acabe", "Piensan los viejos asnos" y "Hoy me gusta la vida mucho menos..." brotan del tercer viaje de Vallejo a la URSS (septiembre de 1931), aunque "inexorablemente asociados con recuerdos de la tierra natal". El poema "Masa" que, por alusión de Georgette de Vallejo, dataría del año 1929, al hacer una traducción, en el año 1967, para Seghers de París, lo regresa al 10 de noviembre de 1937. Aunque no da explicaciones respecto de esta decisión, es posible que ello se deba a que esta es la fecha en que figura en la *editio princeps*. Otros poemas del año 1937 son "Un hombre está mirando a una mujer" (fechado en noviembre según Coyné), "Palmas y guitarra". "España, aparta de mí este cáliz" es de finales de 1937, aunque pudiera haber existido una versión primera de "Masa". Los poemas "Algo te identifica" y "En suma, no poseo..." llevan fecha de noviembre de 1937, aunque en este año sólo hayan podido ser rehechos.

³⁵ César Vallejo, edición de Julio Ortega, op. cit. p. 73.

³⁶ Georgette de Vallejo, op. cit. p. 10.

**III. TEMAS DEL HOMBRE: UNA PSICOLOGÍA,
UNA ONTOLOGÍA, UNA BIOLOGÍA**

A. TEMAS DE DUALIDAD: YO POÉTICO, SER HUMANO

Algunos críticos literarios han querido entrar en la poesía vallejeana, de la manera en que se entra en un asilo para alienados en busca de un poeta esquizofrénico. Juan Larrea en "Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo", dice: "Como consecuencia a la vez que como causa de ese su misticismo que lo inducía a sobreponerse al tiempo y al espacio, en Vallejo habitaban dos seres o núcleos subjetivos diferenciados que daban a su personalidad de escritor un semblante esquizoide que en ocasiones bordeaba la esquizofrenia. Uno de esos dos seres, correspondiente al sentimiento inmediato de su centro de conciencia subjetiva o yo personal, señoreaba la concreción de los elementos suministrados por el medio y era con personificación representativa de éste. Podríamos llamarlo quizá el ser psico-somático, propio de su existencia inmediata, predominada por los sentidos. El otro era fluido, evasivo en ocasiones y otras interviniente, pudiendo merecer quizá la calificación de psico-neumático".¹

Cuando se llega al punto donde surge el tema de la dualidad en el camino tortuoso de la poesía vallejeana, el lector atento inquiere acerca del tipo de dualidad sobre el que está próximo a observar. ¿Es acaso una personalidad múltiple, como reacción de disociación, frente a la tensión emocional del hombre Vallejo, o siquiera la personalidad del poeta Vallejo?

Cuando se está en el recinto de la poesía, como en la nave de un templo, es obvio que tan sólo interesa la actitud manifestada frente al mundo, frente a las cosas o frente a Dios. ¿Es, acaso, una propensión al desdoblamiento psíquico que, al trascender a las alturas místicas, penetra en las dimensiones de lo poético? ¿O tal vez la dualidad de la naturaleza

¹ Véase el ensayo de Juan Larrea "Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo" en Julio Ortega, op. cit. pp. 121-122.

humana consistente en cuerpo y alma?² Antes de penetrar en los campos divinos de la poesía, es necesario llevar, consigo mismo, la certeza de que no es posible —ni interesa al estudioso de la Literatura— investigar los supuestos actos de desdoblamiento del hombre Vallejo. Lo que interesa es actuar como los buzos que descienden, no en los mares interiores de Vallejo, sino en las profundidades de este objeto poético que es la obra vallejeana. Sólo así puede alcanzar su dimensión exacta este yo poético en lo que pueda vincularse con la Religión o la Mística y la contemplación de la naturaleza humana.

Hay, en primer lugar, una dualidad Dios-hombre, la cual ya se ha comentado, al analizar el poema "Dios" de *Heraldos negros*; pero donde se destaca esa dualidad es en el poema "El palco estrecho" de *Heraldos negros*. El título de este poema sitúa al lector en presencia del tablado en que se coloca el público para presenciar un espectáculo. Es el palco conocido que, en la subjetividad, se ve con la particularidad de tener poca anchura. La situación, de inmediato, sugiere al lector la permanencia en el teatro, frente a un escenario. No hacen falta más señales acerca de este palco: parece un palco conocido al lector calificado como estrecho. Esta estrechez sólo puede ser relativa a sus ocupantes. ¿Se trata de un palco para dos sujetos? Tan pronto como se entra en la primera estrofa del poema, se oye el dirigirse a alguien en segunda persona del singular, sin nombrarlo. Pero... ¿Quién es ese misterioso personaje?

Más acá, más acá. Yo estoy muy bien.

Llueve; y hace una cruel limitación.

Avanza, avanza el pie.

(vv. 1-3)

Hay una invitación al acercamiento, en tono reiterativo, pero sin imposiciones. Más que invitación, parece una súplica íntima que se oye como un susurro cortado: una confesión de bienestar. En forma sorpresiva, cuando se creía que se estaba presenciando el actuar de los personajes en "el palco estrecho", se oye una declaración que desconcierta: "Llueve" y "hace una cruel limitación". ¿A qué plano corresponde este llover? ¿Será el acontecer de la realidad poética o la representación escenográfica de un drama observado? Nada aclara la duda; y queda la declaración en el más profundo misterio. Sólo se oye el insistente invitar

2 James Higgins, en su obra *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (Primera edición 1970), p. 223, ha encontrado en la última poesía de Vallejo la manifestación de una dualidad conflictiva del hombre; y cita a Guillermo de Torre, quien ha visto, en *Poemas humanos* "la propensión al desdoblamiento, al verse a sí mismo como un otro".

en ese campo que puede llamarse de la invitación al acercamiento y la información. Ahora se siente la estrechez del palco, a través de la limitación que se siente cruel.

En el campo segundo, hay una preocupación temporal por saber cuál es la hora definida en que un ascenso de cortinas deja ver el escenario. Ese subir las cortinas, que se deplora, corresponde a las manos que quieren simular un zarzal. ¿Es que cada dedo se presenta en la percepción imaginaria como una rama espinosa o hay algo más profundo, simbólico en las espinas? Ese esperar el ascenso de las cortinas con las "manos que fingen un zarzal" sugiere, en las espinas, un simbolismo de elevación que bien puede apuntar a lo espiritual. En el Cristianismo, la corona de espinas que, se cree que estaba hecha de acacias, representa la liberación espiritual.

Hasta qué hora no suben las cortinas
esas manos que fingen un zarzal?

(vv. 4-5)

Se vuelve a formular una pregunta que suena a queja: "ves?". Desde su "cruel limitación", él y su interlocutor contemplan a los demás que, por su comodidad, más parecen representaciones de personas que personas; y vuelve a reiterar su invitación al acercamiento:

Ves? Los otros, qué cómodos, qué efigies.
Más acá, más acá!

(vv. 6-7)

En el campo tercero, se reitera el estado de lluvia, y queda concluido el anuncio; pero, tan pronto como ha finalizado éste, surge una premonición anunciada con la severidad de lo fatal:

Llueve. Y hoy tarde pasará otra nave
cargada de crespón;

(vv. 8-9)

La lluvia, que se había sentido en su mundo de sensaciones, ahora se ha trastocado en la lluvia del plano escenográfico, y sugiere mares por donde "pasará otra nave cargada de crespón": mares de un mundo simbólico, donde el existir cruza hacia la muerte; o el ser, hacia la eternidad.³ Ese pasar de la otra nave

³ En la simbología de la fe cristiana, la nave representa la travesía por los mares de la vida, en lo humano; y, en lo eterno, hacia lo divino, según lo comenta J. Iglesias Janeiro en su obra: *La cábala de predicción* (Quinta edición; Buenos Aires: Editorial Kier, S. A., 1971), p. 290.

será como un pezón negro y deforme
arrancado a la esfíngica Ilusión.

(vv. 10-11)

La nave, a través de un símil, se anuncia como un pezón, uno de tantos, pero con una característica muy particular: el estar calificado como negro y deforme y ser arrancado a ese ser que se llama Ilusión que, en la subjetividad, se califica como de esfinge. Pero... ¿por qué esfinge? La mención del pezón relaciona el amamantar con lo fúnebre, como si, en el momento de la lactancia, se mamase la muerte. Son las sensaciones que se creen reales, pero que son producto de la Ilusión que yace muerta; las preguntas no respondidas a la Esfinge preguntona del desierto de la vida.

En el campo cuarto, se reitera la invitación al acercamiento, con la misma actitud de renuncia. Hay, al principio, la conciencia de la limitación espacial y del peligro. Ahora la nave no es sólo la que pasará cargada de crespón, sino la que encierra el peligro de arrastrar hacia el mar.

Más acá, más acá. Tú estás al borde
y la nave arrastrarte puede al mar.

(vv. 12-13)

Hay una preocupación de cuidado, ante la interpretación de los espacios. El interlocutor está en el palco y, sin embargo, corre el riesgo de ser arrastrado hacia el mar escenográfico: un mundo de una realidad superpuesta en el plano donde actúan el sujeto y su interlocutor. El interlocutor está al borde del escenario de la vida y corre el riesgo de ser arrastrado al mar de la muerte. Esta preocupación termina al punto con la conclusión del verso; y, de inmediato, se oye una expresión de admiración cortada por el temor o la duda:

Ah, cortinas inmóviles, simbólicas...

(v. 14)

Las cortinas que, en el campo segundo, habían desesperado ante la incertidumbre del tiempo en que dejarían subir, ahora se presentan como inmóviles; y, de pronto, el lector se entera de que son cortinas del mundo de los símbolos.

Con toda la emoción del presenciar un drama, se exclama:

Mi aplauso es un festín de rosas negras:
cederte mi lugar!

(vv. 15-16)

Hay en el aplaudir, la visualización plástica de la armonía: sonido, movimiento y color. Es un danzar de rosas fúnebres que sugieren la danza del espíritu en la muerte de la materia. Y, en esa emoción, se nombra el verbo ("cederte") por el cual el interlocutor ocupará el lugar del yo. Hay, pues, un renunciar del yo. En el campo quinto, se oye enunciar:

Y en el fragor de mi renuncia,
un hilo de infinito sangrará.

(vv. 17-18)

Hay un afán de renuncia. En el estruendo de esa renuncia, hay un sangrar de un hilo de infinito. Es significativa la presencia de elementos como la lluvia, el color negro, el sangrar, porque, evidentemente, apuntan un proceso de transformación espiritual.

En el campo último, que bien puede llamarse de la reconsideración y de la invitación reiterada, se corrige la aseveración inicial ("Yo estoy muy bien"). Ahora dice:

Yo no debo estar tan bien;
avanza, avanza el pie!

(vv. 19-20)

Ha concluido el poema; y aún ha quedado flotando, en la mente del lector, la duda acerca de la identidad del misterioso interlocutor, que sólo se manifiesta a través del ver. Es necesario indagar acerca de su identificación.

Se manifiesta un sujeto de sensaciones y emociones: tiene conciencia de estar o no estar bien; tiene percepciones visuales (ve llover); se desespera ("Hasta qué hora no suben las cortinas"); prevé los acontecimientos ("Y hoy tarde pasará otra nave"); tiene conciencia de la posición de su interlocutor ("Tú estás al borde") y del peligro ("y la nave arrastrarte puede al mar"). De todos los rasgos caracterizadores y diferenciadores entre el sujeto y su interlocutor, se deduce que el primero es subjetivo (en él se perfila el estar, el observar, el solicitar, el prever, y el discernir; mientras tanto, el interlocutor (tal vez interlocutora) tiene rasgos físicos (partes corporales). Lo anterior permite interpretar, sin riesgos de equivocaciones, que el yo y su interlocutor son el Ser y la materia que conforman una misma persona. No es cierto que haya una doble personalidad de carácter esquizofrénico, al menos en este poema. Lo que acontece es un tener conciencia de la naturaleza dual, en el mundo; y, en esta situación, el Yo inmaterial contempla su cuerpo físico, como en una especie de desdoblamiento místico.

En la obra vallejeana de juventud está presente la manifestación de una conciencia del Ser y del no ser que el poeta Vallejo ha resucitado como a Lázaro del fondo de la muerta cultura griega, la de los presocráticos, la de Homero, Tales, Heráclito y Parménides. En el poema "Líneas" se encuentra ya la afirmación acerca del ser.

Hay tendida hacia el fondo de los seres,
un eje ultranervioso, honda plomada.

(vv. 8-9)

Los elementos morfológicos que componen estos versos (seres, eje ultranervioso) indican al lector que está en el campo de lo metafísico. Aún la honda plomada que remata la estrofa sólo tiene una existencia, en el verso, en función de lo que no es físico. Este aspecto metafísico se acentúa aún más cuando se da matiz de profundidad a las cosas que ahí habitan como "fondo de los seres", "Eje ultranervioso" y "honda plomada" que se van situando, en la línea del verso, como elementos subjetivos, puestos en la forma como han sido vistos. Hay un movimiento de profundidad que, en armonía de movimientos, coincide con el concepto de profundidad del pensamiento expresado. Este movimiento de profundidad ("hacia el fondo") de la plomada revela la unión entre lo de arriba con lo de abajo por la fuerza de gravedad de las cosas terrestres; pero esta plomada corresponde a un mundo, al de la realidad cotidiana, porque es "A" y no "A" al mismo tiempo: es "honda plomada" y es "eje ultrasensible"; es lo que marca el movimiento de descenso (¿espiritual?) y el de rotación, por el cual gira nuestro ser alrededor de "un eje ultranervioso" más allá de los nervios.

Es evidente que el poeta, al crear estos versos, visualizó ese algo misterioso que une a los humanos con lo divino. Si así hubiese sido, "la honda plomada" "tendida hacia el fondo de los seres" sería el espíritu que anima la materia, dentro de la tradición cristiana, y el "Cordón de plata" de los orientistas que une las fuerzas superiores con el sistema nervioso, a través del sistema nervioso simpático. Como queriendo dar más señales acerca de ese eje, de esa plomada, la voz grita:

¡La hebra del destino!

(v. 10)

Esta hebra es como un encadenamiento desconocido que ata los acontecimientos, dentro de un orden de fatalismo. Cuando se refiere a la vida de los seres humanos, se convierte en el hilo de las Parcas, por medio del cual median la vida, o en el hilo de Ariadna, por el que se puede salir del laberinto de la vida. Así es la Ley de la vida; pero esta ley puede ser desviada por Amor del rumbo de los acontecimientos, "ha-

cia la voz del Hombre” y quedar, ahí, sólo en el hablar de la razón humana:

Amor desviará tal ley de vida,
hacia la voz del Hombre;

(vv. 11-12)

Otra forma en que se presenta la pluralidad del Yo es la multiplicidad de la conciencia,⁴ en “¡Cuatro conciencias” de *Poemas en prosa*.

¡Cuatro conciencias
simultáneas enrédanse en la mía!

(vv. 1-2)

En estos versos, sin embargo, no hay fragmentación, sin interferencia.

Se comunica al lector en una especie de grito, en el que se destaca el número cuatro de las conciencias que se enredan, al mismo tiempo, en la conciencia. Este traslape de conciencias apunta hacia una participación simultánea de distintas fases de la psique, y sugiere las teorías de Jung con sus “cuatro actividades irreductibles”: pensamiento, sentimiento, sensación e intuición.⁵

A través de la cuantificación, se observa que los sentimientos internos, por lo que aprecian las acciones, se encuentran cuadruplicados, y que, en su temporalidad, donde la acción es absoluta, real y objetivo, la misma se manifiesta en su tiempo de presente. Las cuatro conciencias, como si fueran hilos, se enmarañan en la propia conciencia. Esta acción y su efecto de moverse determinan que la conciencia resulte pequeña para dar cabida a las cuatro conciencias.

¡Si viérais cómo ese movimiento
apenas cabe ahora en mi conciencia!

(vv. 3-4)

⁴ Este aspecto fue estudiado por Juan Larrea en su obra *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (Argentina: Univ. Nac. de Córdoba, 1957), citado por James Higgins, op. cit., p. 239. Juan Larrea ha sugerido un paralelo entre este poema y “Vala, or the Four Zoas de William Blake”, poema psicológico que se desarrolla en el cerebro humano donde Tharmas, Luvah, Urizen y Los, símbolos del instinto, sentimiento, intelecto e imaginación, viven en estado de guerra, cada cual ambicionando el dominio del hombre.

⁵ Raymond Hostie, en su obra *Del mito a la religión en la psicología analítica de C. G. J. Jung* (Buenos Aires: Amorrortu editores, S. C. A., 1971), p. 84, comenta: “() establece una diferenciación entre un grupo de dos componentes y otro de cuatro. El primero abarca las dos actitudes que se pueden adoptar frente al mundo exterior, a saber: la extroversión y la introversión. El segundo engloba las cuatro “funciones” “las cuatro actividades irreductibles”—, en las cuales la energía psíquica se expresa de modo estable y coherente.

El descubrimiento mueve el ánimo, cuya expresión se sintetiza en un grito de desconcierto. Hay un juego de relaciones entre lo interno y lo externo y entre la manera de unirse.

¡Es aplastante! Dentro de una bóveda
pueden muy bien
adosarse, ya internas o ya externas,
segundas bóvedas mas nunca cuartas;
(vv. 5-8)

El movimiento de las cuatro conciencias, enredándose, es tan intenso que se manifiesta como algo que comprime físicamente o que agobia, moralmente; y, en el interior de una bóveda (que puede simbolizar la bóveda subterránea de la muerte o la cripta de la iglesia, donde se guarda a los difuntos), estas conciencias pueden arrimarse una a otra y formar, así, segundas bóvedas; pero en ningún tiempo estas bóvedas serán cuartas. Hay, sin embargo, inseguridad en la expresión, con respecto de la posibilidad de unión en las cuartas bóvedas, y corrige:

mejor dicho, sí,
mas siempre y, a lo sumo, cual segundas.
(vv. 9-10).

En su temporalidad, que implica la acción a través del tiempo, la unión de las cuatro conciencias puede permitir cuartas bóvedas; pero con la limitación de que sea en forma de segundas. La expresión de las cuatro conciencias obliga al lector a recordar las teorías de Jung respecto de la "individualización" en las actitudes respecto del mundo exterior y las cuatro funciones de la energía psíquica. Ante la manifestación de las cuatro conciencias, se niega a dar crédito al descubrimiento tremendo.

No puedo concebirlo; es aplastante...
(v. 11)

Hay un sentimiento de impotencia para formar idea de esa situación, para comprenderlo; y, ante esa impotencia, sólo reitera: "es aplastante". Si en la poesía vallejeana se encuentra la manifestación del Ser, también se encuentra su antagónico, el no ser, como una manifestación de lo que anula al Ser o como el ser increado. En "Encaje de fiebre", a través de una pareja de contrarios (tan frecuente en la poesía de César Vallejo), se hace mención al ser como si fuera algo real que pertenece al sujeto, ante el peligro de lo morboso ("y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados"),

mi ser recibe vaga visita del Noser.

(v. 4)

En "Para el alma imposible de mi amada", el yo poético pide:

Quédate en la eterna
nebulosa, ahí,
en la multicencia de un dulce noser.

(vv. 14-16)

La eterna nebulosa es el mundo de lo no creado, de la nebulosa que no tiene principio ni fin. Es el espacio que se advierte con el "ahí", y que se identifica con la esencia múltiple de "un noser" que tiene la particularidad de ser dulce.

* * *

El ser humano, en la poesía vallejeana, es una persona de naturaleza dual: su entidad, a veces, va paralela a su cuerpo, con todo y su somatismo. En *Heraldos negros*, el lector encuentra el título "Rosa blanca" como una categoría de rosa, sin determinar, con un calificativo que se adhiere al objeto que califica. Al oír el título, de manera inmediata, el lector se forma la imagen mental de la flor con su blancura de nieve y hasta con su aroma; pero, al hacer las primeras indagaciones en el interior del poema, no encuentra las señales que indiquen la presencia de la rosa. ¿Dónde está esta rosa misteriosa? ¿Qué papel juega en la estructura semántica del poema esta rosa blanca? (No es "La rosa azul que alumbra y da el ser al cardo" de "La voz del espejo"). Cuando se penetra en la primera estrofa del poema, sólo se oye el manifestar una sensación placentera, casi de euforia.

Me siento bien. Ahora
brilla un estoico hielo
en mí.

(vv. 1-3)

Se oye una expresión cotidiana, como si se hubiera respondido a la pregunta familiar ¿Cómo te sientes? Como si de pronto hubiera surgido el recuerdo o la conciencia de estar en un mundo que no es el de la realidad cotidiana, se oye hablar de cosas que provocan la reflexión: "un estoico hielo". ¿Es, acaso, una alusión a la escuela filosófica del estoicismo como dominio sobre la sensibilidad, o panteísmo que hace considerar la sustancia en fuego sutil, a la vez materia y fuerza, o como indiferencia al dolor? Todo parece indicar la ausencia de dolor ("Me siento bien") y la sugerencia del fuego en el hielo brillando que puede

reflejar la imagen de la rosa. Si este fuere el caso, el hielo que brilla en el yo poético sería la rosa blanca, y el propio yo sería la rosa blanca, como conciencia de lo que en él hay de sutil.⁶

Esta ha sido la única señal que se ha manifestado acerca de la rosa. De aquí en adelante, sólo se encuentra la presencia de una soga rubí.

Me da risa esta soga
rubí
que rechina en mi cuerpo.

(vv. 4-6)

Se refiere a una soga. Pero... ¿cuál es esta soga que se presenta en este mundo, donde los seres no son como los del mundo cotidiano? A través de las percepciones sensoriales (color, ruido, forma) se entra en contacto con esa soga; y hasta se ve descendiendo como en un ser fantasmagórico por el cuerpo a través del encabalgamiento de los versos

Soga sin fin,
como una
voluta
descendente
de
mal...

(vv. 7-12)

Después del retorcimiento sugerido por una voluta que casi se percibe adhiriéndose a un cuerpo, cae hasta su base la soga. Ahora esta soga se ve con sus particularidades, su naturaleza con sus formas, pero

⁶ Ha sido tradición literaria el usar la rosa como símbolo de la brevedad de la vida, de lo que está completo. Sin embargo, sobre la base de que hay en este poema un manifiesto sentido estoico, tan emparentado con el cristianismo, resulta interesante escudriñar, si esta rosa blanca, tan misteriosa, puesta tras la cortina de la entrada del poema, no es la llave para buscar significaciones religiosas. La flor ha sido símbolo del desarrollo espiritual, de la pureza; y las rosas blancas y las rojas están en la relación que la alquimia determina entre ambos colores. En el antiguo Egipto, la rosa estaba consagrada a Isis, en Gresia a Venus. En la tradición cristiana, también ha sidopreciado el símbolo de la rosa. Los primitivos templarios tenían por emblema una rosa encarnada sobre una cruz, y la adoptaron porque la usaban los esenios. En algunos primitivos manuscritos, se llama a esa rosa simbólica: Naurut, Natsir, o Rosa de Isuten, de Tamul, de Sharón, Rosa Blanca, Lirio, Padma, Pena o Loto (Harver Spencer Lewis. *La vida mística de Jesús* (Décima edición: Tosho Printing Co., Ltd., 1967), p. 209. En Egipto, el rito de Osiris, se pone en boca de uno de los aspirantes: "¿Me será permitido algún día aspirar la rosa de Isis y ver la luz de Osiris?" y se le respondía: "Eso no depende nosotros. La verdad no se da. Se la encuentra. No podemos hacer de tí un adepto, es preciso que lo llegues a ser por tí mismo. El loto brota bajo el agua largo tiempo antes de florecer. No apresures la eclosión de la flor divina. Si debe venir, vendrá a su tiempo. Trabaja y ora". (Édouard Schuré. *Los grandes iniciados* (Traducción de Fernando Morente; Buenos Aires: 1969), p. 148.

intangibile, como flotando fuera del tiempo y del espacio (sin espacio y sin formas verbales en la construcción morfológica). La sogá toma cuerpo por su contenido sanguíneo, su característica de zurda, su forma concluida de armas blancas antiguas, puestas como apoyo para que algo no se desplome, en la inmovilidad. Pero esa inmovilidad asusta. Hasta se quiere romper esa intemporalidad, y se manda:

Que vaya así, trenzando
sus rollos de crespón;

(vv. 16-17)

Es una forma contingente y no acabada, en la que se va viendo el trenzar de la sogá, lentamente, para luego dejar lugar a otro deseo de necesidad:

y que ate el gato trémulo
del Miedo al nido helado,
al último fogón.

(vv. 18-20)

Cuando el lector estaba a punto de atar los cabos para encontrar la significación como un mensaje cifrado, nuevos acontecimientos vienen a causar desasosiego. Es indudable que se está en un mundo fastasmagórico. Ahora con la sogá sanguínea "se espera atar un gato que tiembla del Miedo" (Miedo como categoría), y atarlo al nido; pero he aquí otra sorpresa: el nido está calificado como helado, y no hay mayor distinción entre atar el felino (¿simbólico?) "al nido helado" o "al último fogón", ¿Pero cuál es el "último fogón"?

* En "Los arrieros", el lector se encuentra con alusiones a "el espíritu" y "el cuerpo". El espíritu es la sustancia que le da vida al cuerpo, y así como el arriero cabestra su burro, así el espíritu cabestra su cuerpo hacia la Eternidad. El cuerpo se presenta en forma antagónica frente a "el espíritu que anima el cuerpo": es el "bruto hacia los Andes occidentales" por el rumbo del sol.

cuando el espíritu que anima al cuerpo apenas,
va sin coca, y no atina a cabestrar
su bruto hacia los Andes
occidentales de la Eternidad.

(vv. 19-22)

* * *

7 El gato, desde la antigüedad, ha sido considerado como el más mágico de los animales. En la Literatura sanscrita de la India, se encuentran frecuentes referencias sobre su influencia en el hombre, y en Egipto se le consideró como símbolo lunar consagrado a Isis y se le llamó "vigilante de la noche".

En "Los heraldos negros" se revela la temática de la existencia de elementos materiales en contraposición a elementos espirituales. En el alma se empoza el sufrimiento y hay Cristos. En el rostro y en el lomo, los golpes de la vida abren zanjas. El hombre vuelve los ojos cuando por sobre el hombro nos llama una palmada.

la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!
Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
(...)
Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
(...)
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
(...)
Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

(vv. 3-6, 9, 11, 13-16)

Resulta interesante observar como, en "Los heraldos negros", lo somático es el medio por el que se expresan procesos espirituales. Lo mismo ocurre en "Desnudo en barro" donde "¡La tumba es todavía/ un sexo de mujer que atrae al hombre!" y en "Los dados eternos" donde el ser viviente es "pobre barro pensativo".

En "Deshora", el alma se revela en actitud de retirada, en una lucha en la que, en un espacio de tiempo definido, el alma se debate hasta partir su puñal.

a la tarde de lluvia, cuando el alma
ha roto su puñal en retirada,

(vv. 7-8)

Es en el tiempo del atardecer, cuando el declinar del día sugiere la finitud temporal, cuando el agua de la lluvia cae del cielo y se enjuga en la tierra, como sugiriendo la unión de lo divino con lo terreno. Es entonces el tiempo en que el alma ha sostenido una lucha, sugerida por el romper el puñal, en el momento de la retirada. No se expresa, en estos versos, lucha contra quién ha sostenido el alma ni hacia dónde es la retirada; y sólo el puñal aparece como un signo de muerte.

El cuerpo parece sugerirse de barro; pero es el barro con emociones. Así se oye en el hablar particular, cuando se invoca a la pureza:

Oh, pureza que nunca ni un recado
me dejaste, al partir del triste barro

(vv. 13-14)

En estos versos flota un sentimiento de desilusión. La "pureza amada" ha partido, sin dejar ni siquiera un recado. Ha partido del barro que, con la visión de la subjetividad, se percibe como triste, y se presenta como una alusión al cuerpo, dentro del concepto cristiano ontológico de la formación del Ser. Ha partido la pureza y, en su partida, se ha llevado todo lopreciado. No ha dejado ni un recado, ni una migaja, ni un nervio. Estos elementos morfológicos sugieren la ausencia, la mudez, la actividad nerviosa que se acaba en "el convite heroico de luceros" que es como el banquete celestial que trasciende el ágape cristiano.

ni una migaja de tu voz; ni un nervio
de tu convite heroico de luceros.

(vv. 15-16)

Ese convite sugiere los tiempos en que se mezcla la Historia con la Mitología, y es de los astros que, en el cielo, refulgen la luz. Esto no puede ser otra cosa que la pureza de lo espiritual. Similar a este convite, se presenta la "alegre procesión de luces" de "Ágape", donde el tema del alma lamenta lo que a ésta no pertenece.

y algo ajeno se toma el alma mía.

(v. 15)

La presencia de lo somático, en relación con lo anímico, también se presenta en el poema "En las tiendas griegas". El título del poema ubica al lector en un espacio interior de un lugar específico que sugiere campos de batalla de lugares históricos, con sus corrientes filosóficas o religiosas. Avisado el lector y movido por la curiosidad del relato de acontecimientos magníficos, se da a la tarea de buscar los indicios, o señales que caracterizan los actos de batalla.

Al entrar en el poema, el lector oye una noticia

Y el Alma se asustó

(v. 1)

Es como si, entre el lector y el sujeto ya hubiese una comunicación iniciada, una pregunta no respondida; y éste afirma, en forma sorpresiva, la impresión repentina de miedo. Este impacto de conmoción de estado de ánimo se presenta como la primera señal, en el interior del poema, de acontecimientos antagónicos.

Después de la violenta declaración del susto del Alma genérica se sitúa el acontecimiento dentro de su contexto temporal: un tiempo fantástico, donde la tarde es azul desteñida, como el cielo. Es en este tiempo cielo, donde el Alma personificada se sumerge en su lecho de tiempo espacio, en el arriba

a las cinco de aquella tarde azul desteñida.

(v. 2)

En contraposición al Alma, se presenta el labio que implora con acento de amor y de ternura.

El labio entre los linos la imploró
con pucheros de novio para su prometida.

(vv. 3-4)

El labio es, aquí, la representación de la materia sensual que personifica al novio que espera a la prometida entre los linos. El Alma se ha asustado; el labio amante ha implorado el amor. Se ha realizado la oposición entre el alma y la carne. Queda durmiendo, en su lecho semántico, esta pareja de elementos para ceder su lugar a una nueva pareja: Pensamiento y Corazón.

Se ha llegado al cuarteto segundo, y se ha encontrado el signo de la milicia, con carácter de General. Es el General conocido y visto, en lo subjetivo, como poseedor de categoría; pero, de pronto, cuando el lector ya está a punto de asirse a su realidad (la realidad poética), las cosas se le espiritualizan, el "General" se le vuelve categoría abstracta: el Pensamiento; y se ve a este personaje actuar en un mundo propio, con una lanza en el cinto: la lanza calificada como matadora de Cristo. Este actuar es como la forma desdibujada de un sueño, en el que los contornos se desvanecen, y aparecen formas nuevas.

El Pensamiento, el gran General se ciñó
de una lanza deicida.

(vv. 5-6)

El gran General se ciñó la lanza, con la que, en medio de su odio, sería capaz de dar muerte al Cristo; pero, frente a ese odio sacrílego, personificado en el Pensamiento, el Corazón danzaba y, cuando sollozó,

era una bailarina esclava. Se pregunta si esos sollozos eran causados por las heridas de la bailarina.

El Corazón danzaba; más luego sollozó;
¿la bayadera esclava estaba herida?

(vv. 7-8)

Con la pregunta queda sonando en el vacío de las estrofas, la duda del porqué la bailarina era india. ¿Sería, acaso, porque era esclava? Mientras tanto se había enfrentado con la fuerza de lo mayúsculo, el odio del Pensamiento contra el amor del Corazón y el placer del baile. Resulta significativa la presencia de la triada Corazón-Pensamiento-Sexo, porque induce al lector a sospechar correspondencias con antiguas tradiciones respecto de los tres centros vitales y espirituales del cuerpo humano (cerebro, corazón y sexo).⁸

El sollozo del corazón no ha sido causado por el dolor sino por el susto al igual que el del alma.

Nada! Fueron los tigres que la dan por correr
a apostarse en aquel rincón, y tristes ver
los ocasos que llegan desde Atenas.

(vv. 9-12)

La acción de ser ha quedado en el pasado. Es la acción de fieras que, como el "Pensamiento" con su lanza deicida, pueden rasgar la carne y el corazón; pero los tigres no atacan la carne; sino son testigos mudos del terminar de los días de tierras lejanas que sugieren tradiciones paganas. En otra estrofa del mismo poema, se mencionan los nervios que sugieren la tensión del tiempo de contiendas bélicas.

No habrá remedio para este hospital de nervios,
(v. 12)

Se ha llegado al estado de morbidez, a través de una escala descendente de emociones: el susto súbito del Alma, el implorar amor, el susto del Corazón, el temor a la herida, el estado de contemplación de los tigres. Ahora se ha presentado un estado de morbidez que se sufre, que se siente como algo que está en él (este); y hay un perder la esperanza en futuro. Ese hospital de nervios se identifica con el gran campamento,

⁸ En la mística, la importancia del amor radica en que se expresa por medio del corazón, por lo que se le ha representado irradiado por llamas o rematado por cruz o corona; y se ha dicho que el conocimiento del corazón es la percepción de la luz inteligible del verbo de que habla San Juan al comienzo del Evangelio.

donde el "Pensamiento", el gran "General", se pasea con su lanza deicida. La estructura es la misma: "para este hospital", "para el gran campamento" (...) de este atardecer". No habrá remedio, y surge un grito desesperado. Pero ¿cuál es este "campamento irritado", "este hospital de nervios", "este atardecer"? Se oye como si no sólo se señalara sino también se tocara con su mano. Es posible que haya un señalamiento del cuerpo enfermo, en el atardecer de la vida, por los excesos del placer que asustan al "Alma" y al "Corazón". El "Pensamiento", ese gran "General" que dirige la batalla de la vida en el campamento del mundo, llega a un momento en que debe poner fin a las penas "volar siniestras penas", a través del sistema que produce, en el cuerpo, la sensibilidad y el movimiento

Y el General escruta volar siniestras penas,
(v. 14)

El "Pensamiento" escudriña para hacer volar, como en la guerra, esas penas funestas. Ahora ya no es en la cercanía, sino en la lejanía ("allá") en lo impreciso

allá.....
en el desfiladero de mis nervios!
(vv. 15-16)

* * *

En *Trilce*, la presencia de lo somático también está vinculada a lo anímico. El poema número VI revela el alma que puede lavarse ("Lavandera del alma, qué mañana entrará"). Para la correcta interpretación de este texto, es necesario hacer algunas indagaciones en el contexto. En el primer verso del poema, el lector oye la declaración de una acción en una temporalidad imprecisa

El traje que vestí mañana
(v. 1)

En la misma estrofa, se comunica lo que sucedía a ese traje:

lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
(vv. 3-4)

Se manifiesta la acción como un pasado que aún no ha concluido; y esta acción que es lavar se realiza en un lugar insospechado: "en sus

venas otilinas" con lo cual se revela el concepto de lavar con sangre; pero con un amor a lo que es propio (se dice: "sus venas", y no las venas). Morfológicamente ha habido un cambio, de plural o singular (de venas a chorro), con lo que semánticamente se ha dado un significado de unión para formar algo en abundancia (un chorro). Tan pronto como se ha informado de la particularidad de esta acción singular de lavar, eleva la acción a través del desplazamiento del lugar donde ocurre la misma. La acción se llevaba a cabo en las venas; ahora es en "el chorro de su corazón". A través de esta percepción metafórica visual y la armonía de movimientos, se ve el lavar primeramente en las venas y luego en el corazón. Se ha realizado esta acción de limpieza en forma circular, en un personaje, a quien se refiere en tercera persona como "mi lavandera". Pero ¿quién es esta lavandera? Del traje se dice que "no lo ha lavado mi lavandera"; pero se desconocen sus características que pudieran dar un indicio acerca de su identificación. Ahora, a través de los últimos versos de la primera estrofa, se sabe que el traje es susceptible de enturbiarse, lo cual alude a un traje claro, transparente como el agua, en sentido metafórico, porque este traje es susceptible de enturbiarse con la injusticia (falta de una de las cuatro virtudes cardinales que consiste en comportarse conforme con la voluntad de Dios)

de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia

(vv. 5-6)

Ante la ausencia del lavar ("Ahora que no hay quien vaya a las aguas"), surge otra acción que intenta cambiar el vestido

en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas

(vv. 8-9)

Ahora el vestido, por la fuerza de la imagen, se presenta como "el lienzo para emplumar". Debajo de este lienzo hay falsillas (como si fuera papel); y en estas falsillas se "encañona" "el lienzo para emplumar". En esta parte del verso, el lector siente que no puede asir el concepto del mismo, porque se encuentra en un campo semántico donde el significado de las palabras designa cosas diferentes a la vez (encañonar puede aludir a planchar, en forma de cañones o a emplumar). Por el contexto, se deduce que este encañonar corresponde al emplumar. En la referencia a "el lienzo para emplumar", se ve el anhelo de transformación, al sugerir el cambio del vestido por un "lienzo para emplumar" que corresponde al vestido de las aves.

En alguna estrofa del poema, se siente flotar la esperanza hacia la ropa lavada, aunque envuelta en un ambiente de incertidumbre que se diluye en tiempo.

y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella

(vv. 16-17)

Hay, en el fondo, una manifestación de deseo de conocimiento hacia lo temporal; y este aspecto temporal está representado por una mañana (desconocida pero esperada —lo contrario de tinieblas—), en la que el yo espera que, en ese principio de un día, le dé la ropa lavada “mi lavandera”, la que se presenta en la distancia y como algo propio. Ahora, esta “mi lavandera” que se espera que vendrá en una mañana

lavandera del alma. Qué mañana entrará

(v. 18)

¿Es, acaso, que esta lavandera puede lavar el alma como lava las ropas? ¿O es, acaso, que el amor hacia “mi lavandera” incita a nombrarla como algo originario de su alma? Sea como fuere, este verso confirma la creencia en el alma.

La esperanza en la venida de “mi lavandera” se hace una realidad subjetiva según su yo. Prevé a este personaje contento y feliz porque tiene la habilidad y facultad de “azular y planchar todos los caos”. En este esperar de “mi aquella lavandera”, se interrumpe la narración para evocarla como “capulí de obrería”, con lo cual sugiere las uvas (por el fruto del capulí) y el cuidar la fábrica de la iglesia. En el final del poema, se vuelve a interrumpir los dos últimos versos; y, en el lapso, se deja oír un grito emocionado: “¡COMO NO VA A PODER!” La lavandera ha probado que tiene la habilidad de dar color azul y de quitar (con calor) la totalidad de los caos conocidos.

satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡COMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos.

(vv. 19-22)

La presencia del elemento morfológico “caos” recuerda la confusión primitiva de los elementos, en la formación del mundo, cuando las tinieblas cubrían la superficie de la gran mole de agua mezcladas todavía y

revueltas con la tierra como lo describe la tradición cristiana y de otras religiones.⁹

Hay, en el poema, otros elementos morfológicos que, como una señal, dirigen al lector hacia los textos bíblicos. Por ejemplo, "el traje lavado", el lavar este traje "en sus venas otilinas" y "en el chorro de su corazón", recuerda el relato de cuando en el Génesis se hace la profesía de la venida del Mesías y se dice: "(...) Lavará en vino su vestido, y en la sangre de las uvas su manto" en la que se hace alusión a la sangre derramada por Cristo para redimir a la humanidad.¹⁰

No obstante la antítesis entre el cuerpo y el alma, ésta se presenta, a veces, como formando parte de lo mortal. Esta situación se observa en el poema número X de *Trilce*, cuando se asocia con acontecimientos infaustos.

ventura, acaba de morir
con alma y todo, octubre habitación y encinta.

(vv. 2-3)

En uno de sus poemas, Vallejo había escrito: "hembra se continúa el macho". En el poema número IX de *Trilce*, el alma, en su naturaleza de Ser, se presenta como hembra.

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía.

(vv. 20-21)

Esta expresión parece, a los oídos del lector, una definición: "hembra es el alma (...)". El alma se manifiesta en el sujeto igual que en persona diferente; y el alma de aquel es igual al de la ausente porque ambos son hembra. Esta estrofa, constituida por dos versos, enfatiza la naturaleza del alma, en relación con la suya. El poeta no ha dicho mujer sino hembra que es la forma familiar tomada de la hembra del animal, lo cual da a la declaración una carga de animalidad al alma de "la ausente", al igual que a la propia. Tan pronto se ha declarado la naturaleza del alma de la ausente, surge, en la mente del lector, la duda acerca de la identificación de este personaje femenino que está, en este presente, fuera de su residencia. En una interpretación de tipo semántico, se podría decir que ese animal del sexo femenino (y por hábito de uso semántico)

9 La Biblia, Génesis I: 2. Todas las religiones enseñan que hubo un momento en el que regían las tinieblas y todo estaba increado, en estado fluidico, y el Espíritu universal incubaba el espacio infinito. Los griegos asignaron el nombre de "chaos" a tal condición.

10 Op. cit. Génesis XLIX: 11.

es el soplo vital como principio de la vida de la que está separada de su residencia.

Sin embargo, aún permanece sin aprehender la identidad del personaje misterioso que está ausente. En un sentido directo, podría pensarse que la ausente es una mujer a quien se sugiere enamoramiento; pero no existen los elementos para permitir la aprehensión segura, si no es el verso "desque la mujer está" de la penúltima estrofa.

Otra manifestación del alma, en su naturaleza de hembra, se encuentra en el poema XIX de *Trilce*.

Oh sangabriel, haz que conciba el alma,

(v. 8)

En este verso, se pide que el alma cumpla una función reproductora, que conciba el amor, como la María bíblica en el apareamiento del arcángel San Gabriel.

En el poema número XXXVI de *Trilce*, se encuentran algunos versos cuyos elementos morfológicos inducen a sospechar que en ellos se encierran significaciones que, al aflorar, permiten ver referencias claras al cuerpo y al alma de los seres humanos.

Pugnamos ensartanos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.

(vv. 1-2)

Desde que el lector, con oído atento, escucha el primer verso del poema, encuentra una declaración que lo induce a meditar acerca de las significaciones del acontecer que se narra. Un sujeto colectivizado informa al lector, de manera enfática, que sus componentes luchan (uno contra otro, ya sean personas o bandos). Esta lucha va encaminada a pasar por un ojo de aguja, como, metafóricamente, pasa el hilo; y este "ojo de aguja" es indeterminado, es uno entre tantos. Los sujetos que pugnan están uno frente al otro, luchando para ganar el paso. Estos versos, por la presencia de ciertos actos referidos (pasar por "un ojo de aguja"), hacen recordar el pasaje bíblico cuando el rico llegó a Jesús para preguntar qué hacer para alcanzar la vida eterna y obtuvo como respuestas: "Otra vez os digo, que es más fácil pasar un camello por el ojo de una aguja, que entrar un rico en el reino de Dios".¹¹ La correspondencia de este pasaje con la referencia poética del "ensartarnos por un ojo de aguja" no implica una traslación directa o parodia; pero sí, en cambio, puede indicar motivos del poetizar de Vallejo. En la estrofa segunda, se

11 Op. cit., Mateo XIX: 24.

encuentran referencias a la vida, una vida que, por su calidad de imperfección, apunta, de manera paradójica, a la vida eterna a que aspiraba el rico de la biblia (“de esta existencia que todaviiza/ perenne imperfección”).

Después de que se ha referido a “un ojo de aguja”, se oye un verso en el que el lector se siente perdido en el mundo de las imágenes vallejeanas, donde la geometría trasciende de los conceptos tradicionales.

Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.

(v. 3)

Al principio del verso, de manera enfática, se habla de un estado en que una figura está a punto de transformarse en amoníaco, pero, de inmediato, se observa que lo que se amoníaca es el “cuarto ángulo del círculo”. Es el verso donde se manifiesta la evolución de las formas: el círculo ya no tiene forma circular, sino cuadrangular, y aún después de haberse transformado está a punto de amoniacarse. (¿Será esto perder la forma y transformarse en gas? ¿Será a la inversa de lo que sucede en el poema número LVIII de *Trilce* “En la celda, en el gas ilimitado/ hasta redondearse en la condensación,”)? En otro plano, “el cuarto ángulo del círculo” sugiere la cuadratura del círculo que, en una forma, guarda relación con las sagradas escrituras a las que apunta la mención de pasar por un ojo de aguja. El cuarto ángulo, el que se ha obtenido del círculo, existe, pero se amoníaca, es decir, se hace amoníaco como *amoniakon*, la goma destilada de los egipcios obtenida de las plantas que crecían cerca del templo de Júpiter, es decir, que la clave sugiere la interpretación en la religión politeísta de Amon Ra que desde el punto de vista esotérico era el Mesías, el Cristo.¹²

En los versos siguientes, se hace mención de la pareja macho-hembra; y la presencia de lo masculino-femenino induce a sospechar relaciones amorosas en el “ensartarse por un ojo de aguja”; pero ¿es acaso la revelación del acto sexual a través de expresiones metafóricas plasmadas con elementos religiosos, o es, a la inversa, el acto de la salvación espiritual expresada por medio del amor sexual, como suele acontecer en la literatura mística? Aún no se sabe. Es necesario seguir indagando.

12 Los estudiosos de las Sagradas escrituras saben que el lenguaje de estos documentos es simbólico, y que en cada texto hay tres significados: para el profano, para el adepto, para el maestro. Hay distintas claves para inferir los tres. Una de estas claves toma como base la razón matemática por medio de la que se obtiene la cuadratura del círculo. Sometidas las Sagradas escrituras a las razones matemáticas del círculo y la circunferencia, se haya el número que representa al hombre y a la creación, a la mujer y al año (J. Iglesias Janeiro, *La arcana de los números*. (Quinta edición: Buenos Aires: Editorial Kier, S. A., 1971), p. 18. Por otra parte, la cábala encuentra en la materia del oro, que tiene cuatro cualidades, la forma probable de la cuadratura del círculo.

¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!

(vv. 4-6)

Estos versos contienen la afirmación de una prolongación, la exposición de un origen y la confirmación del mismo: tres conceptos que se manifiestan en el estado emocional, con un patetismo en el que tiene prisa por exponer su idea; y el poeta lo deja ver a través del encabalgamiento de los tres versos encerrados en una interjección. A través de la plasticidad de la imagen, se observa cómo la hembra es continuación del macho; y esta percepción metafórica visual sugiere, en la mente del lector, un reproducir en el que la hembra ha nacido del macho. Al llegar a este pasaje, se encuentra una pugna, en forma pluralizada, por ensartarse por un ojo de aguja.

El origen de la continuación del macho en hembra se expresa a través del término raíz que sugiere hundimiento en el suelo, apegamiento terreno. ¿Quién es, entonces, ese macho apegado a lo terreno que da origen a la hembra? La hembra ha alcanzado su expresión a través de la vida del macho y como consecuencia de "probables senos". Estos senos dificultan nuevamente asir el concepto del verso con la presencia de la homonimia (¿senos, en el campo de la Geometría como ángulos y círculos, senos que significan matrices donde se sitúa el origen de la vida?) Estos senos, a través de la subjetividad, se ven con la característica implícita de ser probables; pero esto no aclara mucho, porque puede significar que se pueden probar o que pueden acontecer. Por el contexto, del poema, se puede afirmar que este elemento semántico apunta hacia lo que puede suceder, que no es realidad, sino sólo en el mundo de lo potencial: a lo inmaterial. Por medio de un encabalgamiento, el verso siguiente reitera, en forma enfática (a principio del verso), el origen de la continuación del macho en hembra, y se afirma que es "a raíz de cuanto no florece". En este no florecer se vuelve a encontrar una alusión a lo inmaterial. En el continuar del macho en hembra se encuentra cierta correspondencia con el relato bíblico de la formación de la mujer con la costilla de Adán.¹³

Otra manera de expresar la dualidad se encuentra en la estrofa donde se menciona la "seguridad dupla de la Armonía"

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.

(vv. 20-21)

13 La Biblia, Génesis II: 22.

En estos versos, a través de un imperativo, se incita al interlocutor colectivizado a que no se pare "en la seguridad dupla de la Armonía"; pero tan pronto como se ha lanzado la incitación, se encuentra que el espacio donde, en una percepción metafórica visual, debe "posar las plantas" no es un lugar concreto sino una categoría abstracta: la Armonía. Esta Armonía, de manera evidente, no es la formación de acordes musicales, ni sólo la proporción de las partes de un todo, ni sólo la simetría; es mucho más. Así como la presenta el poeta, personificada (Armonía, y no armonía) es algo que tiene la categoría de nombre propio y hace pensar en la Armonía preestablecida de Leibniz. ¿O será acaso la relación armónica de la Geometría?¹⁴ Tan pronto como se ha hecho la exhortación a rehusar la seguridad dupla de la Armonía, es decir, la seguridad de que la Armonía es dupla (cuerpo y alma), en el plano metafísico, y la seguridad que da el hecho de tener dos, como los dos brazos de la Venus de Milo (¿Por ahí estás, Venus de Milo?/ Tú manqueas apenas pululando"), se refiere a la armonía, representada por "la simetría". Es decir, ha habido un cambio conceptual al pasar de lo divino a lo profano.

Rehusad la simetría a buen seguro.

(v. 22)

El rehusar la Armonía encuentra su medio para alcanzarla en la lucha donde hay que vencer al antinómico para ensartarse por un ojo de aguja.

Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

(vv. 23-26)

Esta estrofa parece una arenga para incitar a un conglomerado a participar en la lucha de querer pasar por un agujero hacia una nueva dimensión. Llama la atención, de manera especial, el verso tercero por

¹⁴ Recibe el nombre de "Armonía preestablecida" el sistema filosófico de Leibniz que supone que entre las leyes del cuerpo y las del alma hay una correspondencia establecida por Dios. En su obra *Monadología* (Traducción del francés por Manuel Fuente Benot; quinta edición; Argentina: Aguilar Argentina, S. A. de Ediciones, 1972), p. 55, dice: "(...) debemos señalar aquí aún otra armonía entre el reino Físico de la naturaleza y el reino Moral de la Gracia, es decir, entre Dios considerado como Arquetipo de la Máquina del universo, y Dios considerado como Monarca de la ciudad divina de los Espíritus".

los elementos morfológicos que contiene (torionda y justas).¹⁵ El elemento morfológico "justas" recuerda los torneos de la edad media. Vistos estos dos elementos en su significación etimológica, parecería que se refieren al apetito carnal del toro, con sus características sexuales, en una contienda, como las justas de la Edad Media, para penetrar en el salto por el ojo de la aguja (Se observa que ya no es "un ojo de aguja" como en el verso inicial del poema, indeterminado, sino el ojo de la aguja conocido y determinado). Se incita a su interlocutor a participar en la lucha "de puntas" (como las hastas de los toros o las lanzas de las justas), donde se manifiesta una dicotomía que apunta hacia dos puntos diferentes; la animalidad del toro y la religiosidad sugerida en la era medioeval. Estas puntas antinómicas contienden por el primer lugar en "el salto por el ojo de la aguja". Este salto, a través de la percepción metafórica visual del verso, se manifiesta con una dualidad: el salto del toro y el levantarse del suelo y lanzarse por el aire para pasar por el ojo de la aguja. Este levantarse del suelo no es más que la representación simbólica de trascender de lo terrenal para alcanzar la salvación, con la fortaleza del toro. Aún el toro, con toda su animalidad, visto en un plano directo, tiene una carga espiritual en el plano simbólico.¹⁶

En la disputa para realizar "el salto por el ojo de la aguja", existe conciencia de poseer exceso de partes corporales. Esto es exceso de materia en contra de la espiritualidad.

Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
(vv. 27-28)

Para concluir el poema, se hace surgir, de la emoción, un grito de asombro, porque el macho tiene su continuación en la hembra a través de la materia que puede ser los senos que reproducen; pero esta reproducción es como una vida vegetal en la raíz de la planta que no florece, porque la flor sólo puede ser producto de la unión macho-hembra. Es el número impar que, unido a otro en pareja, forman el nuevo número. Este es el impar que sale en el grito y que, aunque es producto de dos, tiene mucho de huérfano.

¹⁵ Torionda es una palabra que, por su etimología, puede interpretarse como un toro en celo; fue introducida al castellano en el año 1495; y se deriva de toro del latín *taurus*; tiene igual sufijo que verriondo y cachondo. El primero de estos términos se aplica al cerdo en celo y a otros animales; y el segundo significa poseído por el apetito carnal (Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. (Madrid: Editorial Gredos, 1961), p. 559. Justa es pelear en un torneo; palabra introducida al castellano a mediados del siglo XIII, probablemente originada en el latín *juxtare* (juntar) derivada *juxta* (junto a). De este término se deriva justa (torneo) introducida a mediados del siglo XIII (op. cit. p. 341).

¹⁶ En la India y en Egipto, el toro se considera símbolo del Logos. El Surya védico era un toro solar; y el Apis egipcio es representación de Osiris, el dios lunar.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!
(vv. 34-35)

El cuello es algo que se puede poner como cualquier prenda de vestir, en el poema "He aquí que hoy saludo" de *Poemas en prosa*.

superficial de pasos insondable de plantas.
(v. 2)

Desde el tiempo presente y desde el espacio donde se actúa, se muestra cortesía o respeto; y, junto al acto de saludar, se oye informar que se pone el cuello. Al oír esta expresión el oído atento deja de aprehender el significado por lo ambiguo, y surge la duda de si se refiere al cuello, como parte del cuerpo que une la cabeza con el tronco, o el cuello como parte de la vestimenta; y este ponerse el cuello permite manifestar la expresión del vivir. Este vivir no es un vivir de cualquier manera, sino de un modo especial:

superficial de pasos insondable de plantas.
(v. 2)

Esta es una manera paradójica de vivir, pues mientras se califica como perteneciente a la superficie por el movimiento de los pies, el andar no se puede percibir en las plantas de los pies. Hay, pues, un rompimiento entre los pies y sus movimientos. En el contexto, el hablar de pasos conduce a encontrar en las plantas, las partes de los pies; y estas alusiones corporales aclaran que el cuello referido es la parte del cuerpo que se puede colocar en su sitio y, por ese acto, tener vida, una vida material que sugiere el beber, el comer, el respirar. Después que se ha indicado la manera de ponerse el cuello, se indica, con carácter modal:

Tal me recibo de hombre, tal más bien me despido
(v. 3)

En el lenguaje cotidiano, el lector está habituado a oír hablar de recibimiento de títulos profesionales; pero el recibirse de hombre es una noticia no esperada. El hombre no es una categoría humana, sino un título que se puede tomar si se saluda, si se pone el cuello y si se vive. Tan pronto como se ha indicado la manera de recibirse de hombre, se aclara, en lenguaje coloquial, la manera de separarse de una persona con cortesía: se despide.

* * *

En "Lomo de las sagradas escrituras" que aparece en la serie de *Poemas en prosa*, se está consciente de la dimensión y de las partes corporales que le pertenecen al individuo.

Mi metro está midiendo ya dos metros,
mis huesos concuerdan en género y en número
y el verbo encarnado habita entre nosotros

(vv. 12-14)

Ha habido un crecimiento de dimensión; y, en ese crecimiento medible, los huesos (mis huesos) concuerdan como el sustantivo con el adjetivo, en género y en número; y el verbo ha hecho de la carne su mansión; pero no es en el yo individual sino en el yo colectivo que apunta la comunidad. Este último verso tiene semejanza con el verbo hecho carne de que habla San Juan.¹⁷

En el poema número XLIX de *Trilce* se encuentran, de manera subyacente, signos de lo somático-espiritual. Al entrar en este poema, se oye una aseveración que despierta la curiosidad acerca de la acción que se narra: "(...) cruzo/ el traje de sentir," y de la identificación. Es necesario indagar, en primer lugar, acerca de este último.

En el hablar particular, se oye en el poema: "cruzo el traje de sentir", "nadie me busca ni me reconoce", "he olvidado", "yo descubro a nadie", "no hago más que sonreír". A través de estos elementos morfológicos, se deduce que el sujeto es un ente que tiene emociones y facultad para recordar; pero aún no se puede aprehender su identificación. La acción de cruzar el traje de sentir despierta, en el lector, la sospecha de una espiritualidad subyacente; pero... falta aún indagar.

Murmurando en inquietud, cruzo,
el traje largo de sentir, los lunes
de la verdad.

(vv. 1-3)

La acción —que se enfatiza en el inicio del verso— es una expresión familiar (murmurando) con la que se denota una actitud de crítica hacia la acción que se realiza; y esta acción, que es el cruzar (el poeta no ha utilizado atravesar), se realiza, de manera lenta, como lo indica el gerundio, con turbación, con agitación. Se atraviesa, lo que sugiere la existencia de un lugar o espacio por donde va de un punto a otro a través

17 La Biblia, Juan I: 14.

de este espacio, y forma cruz; y este cruzar es a través de "el traje de sentir, los lunes de la verdad". Este es el campo de lo sensitivo, donde se destaca la manera de ejecutar la acción, en una combinación de movimiento y estado de ánimo. Haciendo ruido, posiblemente gruñendo, con la lentitud que denota el gerundio, se atraviesa; pero tan pronto como se aclara la naturaleza de la acción, ésta causa curiosidad por lo inusual de lo que se informa: cruzar el traje de sentir.

La curiosidad del lector empieza a hacer preguntas acerca del traje tan inusual, y las significaciones semánticas empujan al campo de los sentidos que permiten sentir las impresiones del mundo que lo rodea. Ese traje es cruzado, con lo cual se sugiere un espacio amplio, a través del cual se va teniendo las sensaciones. La acción de cruzar se suscita en un complejo espacio temporal: a través del "traje de sentir y los lunes de la verdad". Hay un día específico, en el cual cruzar, y es el día de la verdad. ¿Es, acaso, que las sensaciones de otros días no son ciertas y que apuntan a la creencia de los psicólogos que opinan que, "en algunos casos, nuestros sentidos nos proporcionan un *aspecto deforme* e inexacto del medio ambiente"?¹⁸ Espacio y tiempo resultan particulares, dentro de este mundo poético, porque es como si el lector hubiera sido llevado a un mundo fantasmal. ¿Qué significa "el traje de sentir los lunes de la verdad"? En el mundo cotidiano, es frecuente el oír hablar del traje de noche, del traje de calle; pero "el traje de sentir" es una expresión poética, muy particular. De manera metafórica, esta expresión sugiere lo que sirve de ropaje y, a la vez, para percibir a través de los sentimientos (De manera que no puede ser la envoltura del cuerpo o el disfraz de su animalidad, sino el cuerpo mismo que envuelve el verdadero Ser del hombre).¹⁹

La acción de cruzar se realiza en un tiempo definido, en días determinados como los lunes; y estos lunes son los "lunes de la verdad" (como cuando se dice: los días de fiesta); días especiales para determinados acontecimientos que, ahora, corresponden a lo que es cierto.

Se ha concluido de informar acerca de las acciones. Ahora se comunica sentimientos y preocupaciones:

Nadie me busca ni me reconoce,
y hasta yo he olvidado
de quién seré.

(vv. 4-6)

¹⁸ James O. Whittaker. *Psicología* (Traducción al español de Luis Augusto Méndez; México: nueva editorial interamericana, S. A., de C. V., segunda edición; 1971), p. 237.

¹⁹ El concepto de verdad en el sentir apuntaría también a la idea platónica. Para Platón, las cosas (lo que no es dado en el mundo sensible) son objetos, porque participan de la idea de objetos; son imitación, reflejo, sombra de la Idea.

Estos versos, en el oído atento del lector, suenan como una queja de soledad, en la que el sujeto ve aislado su yo, de los demás. "Nadie" es sinónimo, por su concepto semántico, de ninguna persona; y persona, en el plano directo, puede significar hombre, mujer, o personajes gramaticales, personas humanas o personas divinas (Dios está formado por tres personas distintas). Resulta difícil (al menos en estos versos) aprehender la significación; y sólo por los elementos morfológicos del contexto ("reconoce") se puede deducir que hay un sentimiento de orfandad, un no ser reconocido por el padre que puede apuntar a la condición religiosa de ser "hijo de Dios". Es necesario seguir indagando al respecto.

Hay una acción de otras personas hacia el sujeto que este último no recibe: el buscar y el reconocer. Hay, también, una falta de diligencia para encontrar y una dificultad para distinguir lo olvidado, lo cual da dos elementos semánticos para aclarar la significación; el yo poético se siente perdido y olvidado; y llega al extremo su situación que hasta él (el yo, la primera persona gramatical) ha perdido el recuerdo de sus acciones pasadas de su dueño futuro. En este verso, hay una antítesis en la que se funde el pasado con el futuro en el actuar presente, en el que ya se perfila la búsqueda que se declarará en una próxima estrofa. Aún persiste la duda acerca de quién será el dueño del yo y es necesario recordar que si se acepta que este es el Ser (el elemento inmaterial del hombre), el dueño no puede ser otro que el cuerpo.

En la primera estrofa del poema que se comenta en estos párrafos, se había referido a la falta de diligencia para que lo encontraran. Ahora, con una negación reiterada, se refiere a que él (al igual que otros) tampoco halla a nadie, porque permanece ignorado. Se reitera la actitud de búsqueda.

Tampoco yo descubro a nadie, bajo
este mantillo que iridice los lunes
de la razón;

(vv. 14-16)

El punto de la búsqueda es "este mantillo", que deja ver, con claridad que es una prenda de vestir (vista con poca significación), que puede corresponder al vestido exterior de los religiosos; y este mantillo es visto como que si "iridice". Es una acción expresada por un neologismo formado con el adjetivo iridiscente (que refleja los colores del iris). Esta refracción de la luz se realiza en un tiempo definido y en un día determinado. Es el "lunes de la razón" que se ha convertido en el "lunes de la verdad" de la estrofa primera.

Después que el yo poético ha hecho la conversión del tiempo expresado en día, agrega:

y no hago más que sonreír a cada púa
de las verjas, en la loca búsqueda
del conocido.

(vv. 17-19)

Hay una actitud de resignación cristiana, en la que se manifiesta, de manera ligera, una especie de alegría o satisfacción por el reiterado sufrimiento, expresado en forma metafórica por "cada púa/ de las verjas," que sugiere una manera de entrar con el consiguiente dolor de las púas. Es como una acción impulsada por la pérdida de la razón ya anticipada en "este mantillo que iridice los lunes/ de la razón" que revela la gama de la actitud de discernir y juzgar. La razón de infligirse dolor en el acto de entrar en un lugar que encierra con verjas (metafóricamente es la expresión del cuerpo humano) es "la loca búsqueda del conocido".

* * *

La manifestación de la carne es otra manera en que se presenta lo somático en *Trilce*. En el poema número XLII, se encuentra la estrofa siguiente:

Penetra reencarnada en los salones
de ponentino cristal. Suena
música exacta casi lástima.

(vv. 17-19)

En estos versos, se destaca la acción de penetrar; pero el lector no tiene clara la percepción visual, porque este penetrar puede ser en el presente o una forma imperativa. Este penetrar tiene su manera de ser: volviendo a tomar carne como el Verbo divino. Es evidente que se ha conducido al lector a un mundo espiritual y fantástico, pero aún surge la duda respecto del sujeto que ejecuta la acción. Por el contexto, se determina que es "Pura" ("Pura/búscate el talle"). Este personaje es quien puede penetrar en salones de cristal, un cristal que, en la subjetividad, es propio del poniente, cuando el sol indica la muerte del día y, por extensión simbólica, de la vida. Ese momento del reencarnar, cuando muere el día, (el día de una vida) representa el renacer espiritual, con el sonar de música exacta (como las ciencias exactas) que recuerda la teoría pitagórica,²⁰ y anticipa los temas de la música que se encuentran en otros poemas.

20 La vida es movimiento alternado con espacios de reposo; y se dice que todo está sometido a un sístole y un diástole (las "extrañas máquinas cosedoras dentro del costado izquierdo" de *Trilce* XLII). Este movimiento es musical por su ley de armonía y rige todos los movimientos universales. Como dice Candela Ardid; "(...). El sístole y la inspiración, como el diástole y la expiración, son compases musicales adaptados a las leyes de la armonía" (citado por Federico Macé y Eduardo Alfonso en *La sabiduría pitagórica* (México: Editorial Orion, 1974), p. 55.

En una de las últimas estrofas del poema número XLII, se encuentran elementos morfológicos como "ave" que sugieren lo anímico por sus significaciones.

Ave! No salgas. Dios, como si sospechase
algún flujo sin reflujo hay.

(vv. 22-23)

Se pronuncia un nombre con carácter de invocativo: "Ave!"; se pide al ser nombrado que no pase de adentro para afuera; y se termina la petición al punto. El sujeto se muestra apesadumbrado; y es que tiene una manera de imaginar fundándose en apariencias, la existencia de un movimiento de ascenso de la marea y un movimiento inverso de descenso. Ha habido, en esta estrofa, por los elementos que la conforman, la plasmación de una estampa espiritual: el ave, por su naturaleza de poder volar, el invocar a Dios (casi en secreto, para sí mismo, después de gritar al ave: "Ave! No salgas."²¹

En algún caso, el yo poético concibe el alma como si se pudiera apretar. El poema número LIX de *Trilce* concluye con el verso siguiente:

endurezco, hasta apretarme el alma!

(v. 22)

* * *

El hombre, en la poesía vallejeana, no obstante su naturaleza dual de alma-cuerpo, desde la obra de juventud se manifiesta con rasgos de animalidad. Este animal, como en el poema número LXVIII, es signo de pureza

Hemos a peso bruto caminado, y, de un so'o
desafío,

blanqueó nuestra pureza de animales.

(vv. 15-17)

En el poema al que estos versos pertenecen, el singular se expresa en nombre de un sujeto colectivo; y, desde su presente, expresa la acción que, de manera absoluta, se acaba de verificar. Esta acción que se refiere al caminar, a través de la percepción metafórica visual, permite que se manifieste, de manera particular, "a peso bruto caminando" (no

²¹ Las aves suelen tener representaciones simbólicas, en muchas religiones de la antigüedad (estados superiores del Ser, en la India, al sol en la época védica y al dios Horus en Egipto). Simboliza la expiritualidad y el alma humana.

dice, por ejemplo, a paso lento); y esta manera particular, sin embargo, no permite ver con claridad la manera de ese caminar (el calificativo de bruto, que da al peso una carga de subjetividad, puede ser el peso con todo y su embalaje, el contrario de peso neto) o bien puede sugerir el animal irracional. En el verso siguiente, el concepto de animalidad se manifiesta de manera expresa. De manera tácita, indica la animalidad como poseedora de pureza, ahora blanca, porque se blanqueó.

Hay, en el concepto de animalidad del hombre, una dualidad con el pensamiento bíblico de la creación del hombre como ente divino: la creación por evolución de las especies y selección natural de la teoría darwiniana. El ser humano, no obstante su animalidad, revela un anhelo de trascendencia. En "Mayo", ese anhelo se encuentra subyacente, en el deseo de remontarse a las alturas.

Aletear con el humo allá, en la altura;
o entregarse a los vientos otoñales
en pos de alguna Ruth sagrada, pura,
que nos brinde una espiga de ternura
bajo la hebraica unción de los trigales!

(vv. 14-18)

Desde el principio de esta estrofa, el lector se encuentra con un indicio que es necesario escuchar con oído atento. Se siente deseos de aletear; pero no es el aletear de las aves que habitan en el viento ni de los ángeles del cielo; es el vo'ar de alguien que, en compañía del humo, se eleva hasta "allá", en la altura, desde aquí donde la voz se oye. A cambio de este deseo está el de ponerse en poder del viento en el tiempo de otoño para perseguir a una de tantas Ruts dedicadas a la fe y, por ello, castas. Esta "Ruth" es la que brinda a la colectividad —el yo se colectiviza— una espiga; pero no una espiga para alimento, sino una espiga de sensibilidad "bajo la hebraica unción de los trigales", que unja desde arriba para abajo. Esto es que los trigales no son los trigales de la tierra. El calificativo judía incita a recordar el pasaje bíblico cuando Rut recoge espigas en el campo de Booz.²²

* * *

Otra manera de trascendencia es la presencia de la luz. En el poema "Rosa blanca", se oye una declaración de serenidad y de satisfacción, como si se hubiera alcanzado lo que se buscaba. Es un estado que antes no peseía: un estado de iluminación.

²² "Espigó, pues, en el campo hasta la noche, y desgranó lo que había recogido" (La Biblia, Rut II: 17). "Te lavarás, pues, y te ungirás, y vistiéndote tus vestidos, irás a la era" (Rut III: 3).

Yo ahora estoy sereno,
con luz.

(vv. 21-22)

Es un "ahora estoy" definitivo, que ha venido a sustituir al "me siento bien" del principio del poema. Pero ¿cuál es la luz que se tiene ahora? Parece que esta señal apunta una significación velada que vendría a complementar el sentido definitivo del poema. La luz, tradicionalmente, ha sido identificada con lo espiritual, y, en tal virtud, se le ha tenido como símbolo de sabiduría, porque evoca la energía cósmica y solar. En la tradición judeo cristiana, también la luz ha sido símbolo de lo divino; y hasta el propio Cristo se ha llamado La luz.²³

La animalidad se presenta aún cuando se está consciente de la multiplicidad de conciencias.

de estas cuatro conciencias simultáneas,
enredadas en una sola, apenas os tenéis
de pie ante mi cuadrúpedo intensivo.

(vv. 13-15)

La manifestación de animalidad se presenta tanto en los interlocutores del yo, como en él mismo. Aquellos que se han parado apenas pueden tenerse en pie; y él mismo se manifiesta a través de su cuadrúpedo que se ve con alto grado de intensidad.

La animalidad que Vallejo expresa en su poesía no se circunscribe sólo al hombre corriente; sino que también abarca al filósofo. "En el momento en que el tenista..." que aparece en la serie de *Poemas en prosa*, el poema se inicia con la estrofa siguiente:

En el momento en que el tenista lanza magistralmente
su bala, le posee una inocencia totalmente animal;
en el momento
en que el filósofo sorprende una nueva verdad,
es una bestia completa.

(vv. 1-5)

En cada instante de la actividad humana, se manifiesta la expresión animal. En el acto físico, el hombre que representa el esfuerzo material y la perfección en el juego es poseído por un sentimiento de no tener culpa, que se califica como de animalidad total. El filósofo que sorpren-

²³ La Biblia, al referirse a Jesús dice: "Y volviendo Jesús a hablar al pueblo dijo: "Yo soy la luz del mundo: el que me sigue no camina a oscuras, sino que tendrá la luz de la vida". (Juan VIII: 12).

de la verdad que estaba escondida tiene la característica permanente de ser un animal cuadrúpedo. Estas meditaciones llegan al oído del lector como si fueran verdades filosóficas: al tenista lo posee una inocencia totalmente animal; el filósofo es una bestia.

Así como la acción y el pensamiento se identifican con la animalidad, la religión, que es una función corporal, casi hace a los seres humanos un vegetal.

que el sentimiento religioso
es la función de un órgano especial del cuerpo humano,
(vv. 7-8)

En estos versos, lo emocional y lo espiritual se expresan por lo corporal y lo material. El efecto de sentir la religión es la manifestación vital del cuerpo humano. En estas meditaciones, se exclama, en gritos que revelan sobrecogimiento:

¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feüerbach!
(v. 15)

En la sorpresa, se han mezclado, en una enumeración caótica, el alma que percibe el sentimiento religioso, el pensamiento que combina las ideas y los filósofos.²⁴

En "Espergesia" se oye confesar:

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
(vv. 8-10)

A través de estos versos, se conduce al lector a un mundo subjetivo, donde nada se puede asir. Existe "un vacío" como algo que falta; pero este vacío no es en alguna cosa material, sino en el "aire metafísico". Lo importante no es el aire metafísico, sino el haber un vacío, algo que da la impresión de un estado monástico. Esta declaración transporta al

24 Es clara la intención de relacionar a Marx con Feuerbach. Ludwig Feuerbach, filósofo y teólogo, quien entre sus obras publicó *La esencia del cristianismo*, *La esencia de la religión y Teogonía*, ha sido estudiado por sus relaciones con Marx y Engels (González Porto-Bompiani. *Diccionario de autores* (Tomo I; Barcelona: Montaner y Simón, S. A., 1963), p. 880 Feuerbach acuñó la célebre frase "Der Mensch ist, was er isst" (el hombre es lo que es, y lo que come). La primera parte de este pensamiento tiene similitud con la frase bíblica dirigida por Dios a Moisés, cuando mandó que sacara al pueblo de Israel de Egipto: "YO SOY EL QUE SOY (...)" (La Biblia, Exodo: III, 14). La expresión "lo que como" apunta a lo material y biológico del hombre como una expresión del materialismo de Marx.

lector al mundo subjetivo, donde se habla en tono familiar, y se hace una prohibición "que nadie ha de palpar:". Este "nadie" sugiere el todos que van a tientas, buscando con el tacto. Y como si temiera que el lector no ha comprendido, se apresura a identificar ese vacío como

el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

(vv. 11-12)

Tan pronto como el lector entra en estos versos, se encuentra con una percepción metafórica auditiva, donde se sugiere la negación de la propia audición. Se está habituado a oír hablar del claustro de un convento que sugiere estado monástico; pero no del "claustro de un silencio". Es como si una junta de personas dignatarias se hubiera reunido para guardar silencio; pero el mensaje se ha manifestado, sobre el fuego como a flor de labios. Este silencio se expresa por el fuego, como el Espíritu santo, en lenguas de fuego²⁵ cuando todos empezaron a hablar, en diversas lenguas, las palabras que el Espíritu santo ponía en sus bocas.

El yo poético se busca sin encontrarse, en el tiempo

(...) Yo me busco
en mi propio designio que debió ser obra
mía, en vano: nada alcanzó a ser libre

(vv. 9-11)

En estos versos se deja traslucir una desilusión por lo que se busca en vano. En su actuar, en este presente, se busca a sí mismo, como si un proceso de introversión se buscara en el proyecto de ser en el futuro, un proyecto que tenía la obligación de ser obra suya; pero que fue en vano, como si el futuro no dependiera de él, sino de un fatalismo que limita la libertad.

* * *

En el poema número LXII de *Trilce*, la dualidad cuerpo-alma se representa por el "soplo y el hueso"; y la confluencia de ambos determina el momento de terror que separa: la muerte ("Y sólo cuando hayamos muerto ¡quién sabe!/ Oh no. Quién sabe!/ entonces nos habremos separado.").

25 La Biblia, Los hechos II: 3.

Más si, al cambiar el paso, me tocase a mi
la desconocida bandera, te he de esperar allá,
en la confluencia del soplo y el hueso,

(vv. 17-19)

Como una restricción a la aseveración que se ha hecho en los versos anteriores, condiciona esta a la llegada del momento en que le corresponde "la desconocida bandera". A través de los elementos morfológicos "cambiar el paso", "desconocida bandera" y de las acciones a que estos corresponden, el poeta ha creado una percepción metafórica visual, que sugiere, a la mente, una marcha, cuyos antecedentes se encuentran en "La marcha nupcial" de *Heraldos negros*. A través de las formas verbales, que se manifiestan con profusión ("cambiar", "tocase", "he de esperar"), se manifiesta la acción como una circunstancia condicional, en la que manifiesta el deber de esperar a su interlocutor (o interlocutora), allá, en la distancia; y esa distancia termina en el punto donde se juntan "el soplo y el hueso". De estos elementos morfológicos (hueso y soplo), el primero sugiere la muerte que ha descarnado la estructura ósea del cuerpo humano; y el segundo, el relato ontológico contenido en la biblia referente a la creación del hombre y el soplo o espíritu de vida.

La dualidad que se ha observado en la poesía de juventud de César Vallejo vuelve a aparecer en la poesía de madurez, como un signo. Al leer "En suma, no poseo, para expresar mi vida sino mi muerte", se oye la voz del yo cuando éste se dirige a César Vallejo. En el fondo, no puede encontrarse un desdoblamiento de personalidad, sino más bien la unicidad de la persona constituida por una dualidad, en la que el verdadero yo no es César Vallejo que expresa acciones o estados bajo formas variables (amar, escribir, oír, postrarse, restituirse, aromar, cerrar, reparar, tener pena). El verdadero Yo es otro, e induce a sospechar en la conciencia del yo místico, visto como una parte de la totalidad divina que vendría a ser el Ser del hombre como una parte de Dios.

El poema comentado, por el mensaje que transmite, puede dividirse, para efectos de análisis, en varios campos: declarativo-interrogativo, invocativo-exhortativo, imposibilitativo-explicativo, reprochativo.

En el campo declarativo-interrogativo, se inicia el poema con una declaración acerca de lo que le acontece, y continúa con una serie de interrogaciones; se identifica con el yo actuante, y es un ser que vive en un mundo paradójico, donde la vida se expresa por la muerte; hace cuentas de lo que posee para manifestar la vida, y llega al resultado de que, de todo lo suyo, lo único es la muerte. Ha concluido la suma; y sólo le falta agregar que, "después de todo", (del tiempo y del espacio), el fin de la naturaleza, que se presenta como una cuerda (tiene cabo) y es escalonada (como la escalinata de un barco) y después del gorrión que se sugiere como ser de un mundo mineral (en bloque), sin alas para alzar

el vuelo, se duerme a la par y cogido de la mano con su sombra. Esta muerte es un vivir en estado onírico, donde se sabe que vive, sólo porque tiene la facultad de estar "mano a mano" con su sombra que también es suya, al final de cuentas.

En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte.
Y, después de todo, al cabo de la escalonada naturaleza y del
gorrión en bloque, me duermo, mano a mano con mi sombra.

(vv. 1-3)

Aún no ha terminado el proceso; debe agregarse otra declaración. El sujeto, que se había presentado en su presente de dormir de la mano con su sombra, ahora comunica un descender (no para desplegar su actividad) para reposar.

Y, al descender del acto venerable y del otro gemido, me reposo pensando en la marcha impertérita del tiempo.

(vv. 4-5)

Es la posición de arriba. Este estar era un acto digno de respeto profundo y algo religioso; y había otra expresión de dolor quejumbroso, (el del nacimiento o el de la muerte). Ahora, en el acto absoluto del descender, a un espacio donde se piensa y en presente (¿acaso el mundo mental?), se descansa del cansancio pensando en la marcha del tiempo que se atreve a ir por "la escalonada naturaleza". Y piensa:

¿Por qué la cuerda, entonces, si el aire es tan sencillo? ¿Para qué la cadena, si existe el hierro por sí sólo?

(vv. 6-7)

En este filosofar, ha surgido una pregunta desconcertante: ("¿Por qué la cuerda?"). No se ha encontrado, hasta ahora, señales que indiquen la significación de esa cuerda. Se había oído hablar del "cabo" de la naturaleza; pero nada indica que esa naturaleza pueda ser movida por una cuerda, como la vela de una nave. (El aire es sencillo; y no hay necesidad de cuerda, parece oírse). Aún no se ha salido del misterioso tema para meditar, cuando se oye una nueva pregunta, aún más desconcertante que la anterior, acerca de las cadenas y el hierro. ¿Pero qué cadenas? Ya se conocía el "gorrión en bloque", y se había sospechado su peso que lo apega a la tierra, en contraposición a su vocación de volar; pero se ignoraba que otras consecuencias mayores del metal ferroso fueran las cadenas que impiden la libertad. ¿Qué lucha, qué conflicto sugieren a la mente del lector la presencia de la minúscula ave esforzándose por alzar

el vuelo bajo su peso metálico? Es algo así como la imagen plástica del alma tratando de trascender a lo divino, bajo el peso terreno (el hierro es lo más pesado de la materia de los otros reinos de la naturaleza).

César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de tí por tu garganta.

(vv. 8-9)

Con un tono de paternal cuidado (como el padre que pide a su hijo que tenga conciencia de su apellido de familia y del nombre con que fue bautizado), se menciona a César Vallejo, con detalles enumerativos, sus virtudes: la intensidad con que ama, la palabra con que escribe y el viento apreciado con que oye sólo saben de Vallejo, por su voz de poeta, porque en su poesía se conjuga intensidad de amor, energía del verso para ser dicho y para ser escuchado.

Se ha querido que Vallejo tenga conciencia de la calidad de su poesía; y ahora lo exhorta para impulsarlo a la acción: "Póstrate", "restitúyete", "aroma", "cierra", "repara", "tente pena" —le dice—; y aún se ve a Vallejo en su actitud meditabunda.

César Vallejo, póstrate, por eso, con indistinto orgullo, con tálamo de ornamentales áspides y exagonales ecos.

(vv. 10-11)

El nombre del acento con que ama, el verbo con que escribe y el vientecillo con que oye, lo incita para que se derribe en el lecho nupcial, donde los áspides que causan la muerte sirvan de ornamento y la voz (o tal vez el grito de dolor) repercuta en los seis lados de cubo espacial, donde el yo poético quisiera que Vallejo estuviera postrado. Y quedan resonando como eco, en el oído del lector, las virtudes del poeta: "Acento", "amas", "Verbo", "escribes", "Vientecillo", "oyes".

Se ha desvanecido la resonancia del eco, y otra vez se oye la oración exhortativa:

Restitúyete al corpóreo panal, a la beldad; aroma los florecidos corchos, cierra ambas grutas al sañudo antropoide; repara, en fin, tu antipático venado; tente pena.

(vv. 12-14)

Se había oído mencionar al gorrión, en la voz particular del poema; y se había sospechado la existencia de la miel de las flores; pero, inusitadamente, surge el panal, que, en la subjetividad, se presenta con cuerpo. Es a este cuerpo, identificado con la beldad, a donde se pretende involu-

crar a Vallejo. Había estado ahí; pero había sido separado en forma injusta. Ahora se pretende que se restituya por sí mismo, tal vez para chupar —como el gorrión— la miel con el riesgo de las abejas que laceran el dolor.

Hay un incitar a entrar en comunicación con la naturaleza: aromar los corchos que, no por estar florecidos tienen aroma, como el aroma de que se impregnan en las botellas de vino; cerrar ambas grutas (¿la entrada y la salida?) de la animalidad que hay en el hombre para que no se manifieste el mono.

Después de la fase exhortativa, se enumera, como en una letanía, una serie de seis aseveraciones, de las cuales las cuatro primeras son negativas; y las dos siguientes, positivas, todas iniciadas con anáforas formadas por pronombres relativos.

¡Que no hay cosa más densa que el odio en voz pasiva, ni más mísera ubre que el amor!

(vv. 15-16)

Es una construcción a base de antagónicos: odio-amor, más densa-más mísera. Entre lo que existe no hay nada que sea más pesado (como el gorrión en bloque) que el ser odiado que es el ser corrido, el ser venado: ser en voz pasiva. Oíase ahora su correspondiente aseveración: “ni más mísera ubre que el amor”. El amor, en un símil, es visto como ubre infeliz por la subjetividad: da de lactar y, no obstante, es como un mendigo (“mísero”). Se ha observado la presencia de la ubre, con su sugerencia de leche, y su correspondencia con el panal y su sugerencia de miel. ¿Será una mera coincidencia o se velará en los versos la intención de manifestar la abundancia simbolizada por la leche y la miel de los arroyos de “la tierra prometida por Dios a Israel”.²⁶ No sorprende —tantos indicios religiosos subyacen en la poesía vallejeana de los últimos años— que aflore esta manifestación de espiritualidad, cuando se comenta una poesía del período materialista del poeta Vallejo.

¡Que ya no puedo andar, sino en dos harpas!
¡Que ya no me conoces, sino porque te sigo instrumental, prolijamente!

(vv. 17-19)

* * *

El procedimiento es el mismo: una negación de acciones (“ya no puedo”, “Ya no me conoces”, “ya no doy”) seguida de su condición que

²⁶ Op. cit., Exodo XIII: 5.

la anula, ("sino en dos arpas", "sino porque te sigo, "sino breves"). A través de esta construcción, hecha con una estética que llega al p'asticismo, se manifiesta impotencia en el mundo físico (el de caminar con los pies), pero apto en el mundo del talento, donde camina entre (no sobre) arpas. En este mundo sólo es reconocible por seguir al interlocutor (Vallejo) como instrumento y con el defecto de ser extenso (obsérvese su calificativo de medida: no es grande ni alto sino de una dimensión ambivalente que puede ser de superficie, duración de tiempo).

¡Que ya no doy gusanos, sino breves!

(v. 20)

El adverbio "ya" indica que en este tiempo presente, no es como en su tiempo pasado. Ahora no da gusanos; da, con carácter de excepción, breves. Cuando el oído se iba acostumbrando a oír la afirmación de que se puede dar gusanos (tal vez porque se tienen como los cadáveres), causa sorpresa porque se ve su imagen que da "breves". ¿Serán gusanos de corta extensión, espacios de tiempo o serán documentos pontificios como las bulas? El símbolo apuntaría, entonces, el perdón de los pecados, cuando ya no existe la materia negada por la muerte.

Después de las aseveraciones negativas, se cierra la serie con dos aseveraciones positivas que concluyen, también, el campo.

¡Que ya te implico tanto, que medio que te afilas!

¡Que ya llevo unas tímidas legumbres y otras bravas!

(vv. 21-22)

Hay, en estos versos, la intención evidente de revelar al interlocutor como encerrado. Este, de estar tan encerrado, se adelgaza, se vuelve más sutil. Hay una correspondencia con la lúgubre encerrada en la vaina. Es un sugerir la yerba que surge de la tierra, tímida o valiente, y es llevada (hacia lo alto).

En el campo siguiente, se da explicaciones acerca de las causas de su comportamiento.

Pues el afecto que quiébrase de noche en mis bronquios, lo trajeron de día ocultos deanes y, si amanezco pálido, es por mi obra; y, si anochezco rojo, por mi obrero. Ello explica, igualmente, estos cansancios míos y estos despojos, mis famosos tíos. Ello explica, en fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres.

(César Vallejo. *Obra poética completa...* Op. cit. Pág. 379)

Se ubica dentro de un contexto temporal de alternancias entre el

día y la noche (con el uso de las parejas de contrarios (tan apreciadas por Vallejo). En esta posición causan sorpresa los acontecimientos: el amor se quiebra de noche en sus bronquios. Ahora se sabe que en el mundo fantasmal donde se actúa, existe el amor; pero ese amor se quiebra en los bronquios que sugieren el aire (no se quiebra en el corazón del mundo emocional) y este suceso es en la noche, como queriendo significar que el amor muere al final de la vida. Pero ¿A qué efecto se refiere? Hasta ahora dice que es el "afecto que trajeron de día ocultos deanes". Esto no puede ser otra cosa que la inclinación, surgida en la vida, hacia jerarcas eclesiásticos que se manifestaron (¿por sus enseñanzas?) ocultos como en criptas. Ahora, se tiene alternativa: amanece pálido o anochece rojo (como un morir, en el principio de la vida. Ese mundo de sus emociones está forjado por su obra y el que la ha formado: su obrero. Esta ha sido la explicación de por qué sus cansancios tan de su propiedad, de su paso por la vida, y los despojos que el vencedor (la muerte) quita al enemigo (la vida).

Hay, al final de estos versos, la manifestación de solidaridad del yo poético con la colectividad en un mundo poético, donde se revela el afecto al obrero ("mi obrero"). ¿Actitud cristiana o actitud marxista? Por último, se ve la actitud de brindar con la copa en la mano, por la fuerza sugeridora del texto, sorbiendo lágrimas por la dicha de los hombres.

En el último campo, el del reproche, la voz se dirige al interlocutor con patética emoción: casi grita, regaña, se emociona con su lástima.

César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre!

(vv. 18-31)

Por tercera vez, se llama al interlocutor, con tono paternal (la primera fue para manifestarle sus virtudes; la segunda, para exhortarlo a tomar actitudes; y, ahora, la tercera, para manifestarle su preocupación por la tardanza de sus parientes). Ahora ya no está en el mundo donde lo hemos visto actuar (el ser); ahora se manifiesta en el parecer para indicar la incredulidad de otros personajes respecto de su estado: aquí el yo se sitúa frente a su interlocutor (como frente a un espejo) para destacar las diferencias. El procedimiento ha sido, como lo usual en Vallejo, las parejas de contrarios, acentuadas por paradojas. El yo "anda cautivo"; el tú (el otro yo) "yace libre". Es un estar preso y poder movilizarse, en contraposición a un yacer libre que obliga a recordar la teoría de los cristianos quienes creían que el cuerpo era la prisión del alma, y a encontrar la correspondencia entre el alma que "anda cautiva" y "el cuerpo que yace libre". Por último, se oye un grito definitivo que

suenan, en el oído del lector, con todo el odio a que se hace acreedora la fatalidad y con toda la ternura del que sufre con resignación:

¡Vistosa y perra suerte!

¡César Vallejo, te odio con ternura!

(vv. 32-33)

* * *

En "Piedra negra sobre una piedra blanca" vuelve a manifestarse la dualidad del hombre, cuando éste se dirige a su interlocutor que, en este caso, es César Vallejo. En este poema, las circunstancias que motivan el entorno están ligadas a lo espacio temporal, en el cual se desenvuelve el actuar. Es necesario oír los cuatro campos del soneto: anunciativo-evocativo, anunciativo-evocativo-causativo, narrativo, y narrativo-reiterativo.

Desde el enunciado del título, se sospecha el traslape entre vida y muerte. "Piedra negra sobre una piedra blanca" es un título más que sugestivo, explicativo. En él se encuentra el elemento "piedra" y de pronto se asocia con la tierra; pero llama la atención la forma en que este elemento se presenta: no es conocida ni desconocida; en la construcción sintáctica se encuentra sin determinar, pero también sin indeterminar; es el elemento expuesto, así, como algo absoluto que puede presentarse diferenciado por el color (presencia de luz) en la subjetividad. El título también indica, en su intención de explicar, que hay una superposición de elementos: la piedra negra sobre la piedra blanca. Pero ¿Por qué este enunciado misterioso (aún dentro de lo explicativo)?

El negro, a través de la tradición literaria, ha sido símbolo de muerte, por lo que el color blanco se sugiere como su contrario (lo que no es muerte). Estas señales semánticas inducen a sospechar en una transposición de planos entre la vida y la muerte. En el campo primero, se oye la voz cuando anuncia la muerte, a la vez que la ve como una acción concluida.

* * *

Me moriré en París con aguacero,

un día del cual tengo ya el recuerdo.

Me moriré en París —y no me corro—

tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

(vv. 1-4)

Una acción significativa abre las puertas del poema, a través de dos señales: el espacio y el tiempo. "Me moriré en París", anuncia el poema, y con esta declaración se oye, entre líneas, una descripción de su situa-

ción existencial y espacial: está vivo, en su presente, apuntando hacia el morir, en su futuro, y en un espacio determinado, real geográfico: París (obsérvese que no ha dicho aquí en París, lo cual significa que, poéticamente, no está en ese lugar geográfico). Esta visión de su propio cuerpo, como algo desprendido de él, se opera en un mundo donde no existe el tiempo y el espacio. Se ha ubicado en el futuro (que es su presente) y mira lo sucedido (en el pasado) que se confunde con el presente. En este verso, ya se deja traslucir el sentimiento de soledad que concluirá con el poema, pues se oye, como un sarcasmo, la compañía del aguacero, elemento tan estimado por Vallejo para asociarlo con la muerte. Ha quedado definida la actuación, a través del espacio; ahora vienen las significaciones corporales. La muerte se realizará un día indeterminado que, no obstante, mencionarse como asiento de una acción futura ("Me moriré"), es un día que, en el pensamiento, ya transcurrió; y esa acción sólo se ve a través del recuerdo.

Como si se temiera que el lector podría tener dudas acerca de la muerte de aquél, reitera el anuncio de su muerte; y dice para sí "—y no me corro—". El tiempo que, al principio, se había manifestado indeterminado, como un día (uno de tantos), ahora se sitúa, aunque con duda, en un día definido: un jueves indeterminado.

En contraposición a ese día futuro y, a la vez, transcurrido, el yo nos da su situación en el tiempo: un jueves de otoño. Tan pronto como se anuncia el día, el lector se pregunta la causa de que sea día jueves. El poeta parece haberse enterado, también, de la duda; y dedicará el cuarteto segundo a revelar las circunstancias causales.

El campo segundo, que corresponde a lo anunciativo-reiterativo-causativo, reitera el anuncio de la muerte y revela la causa del tiempo.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

(vv. 5-8)

Hay, en este campo, la intención manifestada de destacar el día específico del jueves que aparece al inicio del cuarteto, antes de la acción de ser. Luego se comunica las causas, por las que la muerte será en ese día. El porqué ubicado en su temporalidad ("hoy, jueves"), tiene conciencia de su corporeidad física. Se ve las partes de su cuerpo como si fueran prenda de vestir que viste al empezar el día: se ha puesto los húmeros (y sin embargo no se corre). Al tener conciencia de su cuerpo, el sujeto se siente (como nunca se ha sentido) solo, en el camino que debe recorrer con sus húmeros (obsérvese que no es con sus piernas, ni con sus músculos, sino con sus huesos). Este vertirse los húmeros revela que,

en su condición de ente, vestido con su cuerpo, mira el camino de la vida que lo conduce a la muerte, en una proyección desde su presente y su espacio (aquí) hasta el futuro.

En los tercetos del poema se entra en el campo narrativo. Se narra acontecimientos, no de él sino de César Vallejo. Ha habido un desplazamiento espacio temporal. En los cuartetos se había observado el tiempo presente, proyectándose al futuro que se le vuelve pasado. Al entrar en los tercetos, está en su presente; pero viviendo de la evocación de un pretérito que se le confunde con su presente.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

(vv. 9-11)

Una declaración ceremoniosa que suena extraída de una oración fúnebre, indica que la acción ha sido consumada. Se ha contemplado la muerte de la materia corpórea; y, a manera de un reproche de lástima, indica que "le pegaban", sin decir quién. Por el contexto, se sabe que son varios y en la totalidad del grupo. Así, se ha contemplado, antes de la muerte del cuerpo físico, la crueldad, la injusticia: "le pegaban" "y duro", "sin que él les haga nada". La manera de pegarle era con un palo, como se pega a un perro, lo cual sugiere la animalidad del hombre, cerca del mismo hombre atado con "una soga".

En el terceto segundo, se entra en la parte del campo donde se reitera la narración acerca de las vicisitudes de César Vallejo. En el terceto segundo, se ha comunicado que "le daban duro con un palo y duro", y, ahora, agrega que le pegaban con una soga (¿la que sirve para atar?), lo cual revela que el sufrimiento de César Vallejo es el sufrimiento del vivir, sin libertad, o el dolor de caminar por el mundo, en medio de la soledad y con el frío de la muerte que se cierne sobre la vida como una lluvia sobre el camino. Hay testigos que contemplan su sufrimiento: el tiempo, su cuerpo, la soledad y la amenaza de la muerte en su diario caminar por la existencia. Es como un juicio sin juez, sin defensor: sólo con "testigos"; y en este juicio, el acusado es Vallejo, a quien "le daban duro con un palo y duro".

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

(vv. 12-14)

La dualidad observada en la poesía de juventud se proyecta en la poesía de madurez.

En el poema que se inicia con el verso "¡Ande desnudo, en pe'lo, el millonario!" vuelve a encontrarse otra revelación de la dualidad del yo poético. En este poema el sujeto es alguien diferente de su persona; le pertenece, pero no es él mismo

siéntese mi persona junto a mí!

(v. 17)

El sujeto sabe que la persona le pertenece, es suya y le da órdenes. Sin embargo, estas órdenes revelan dignidad; no son las órdenes del señor al vasallo, sino las del señor a su dama, con respeto y cortesía. Hay, en esta orden galante, un deseo de unión, de estar cerca ambos; es como si, entre lo que ambiciona, anhelara estar con su persona. Se ha oído la orden a su persona; y cuando se hace patente el deseo de proximidad, surge la duda de la identificación de ambos. La persona es un ente que anhela estar cerca de su persona física. La tendencia a dialogar consigo mismo no es aislada. En el poema que empieza con el verso "Ello es que el lugar donde me pongo" se encuentra la declaración del hablar consigo mismo, como frente a un espejo, donde el lado derecho de la imagen es el izquierdo de la realidad.

Ahora mismo hablaba
de mí con conmigo, y ponía
sobre un pequeño libro un pan tremendo
y he, luego, hecho el traslado, he trasladado,
queriendo canturrear un poco, el lado
derecho de la vida al lado izquierdo;

(vv. 5-10)

Se ha querido comunicar, de inmediato, la actuación de platicar consigo mismo, como si hubiera sido un acto trascendental para los demás. El libro que tenía, el del conocimiento espiritual, resultaba pequeño comparado con el pan de las necesidades materiales, lo cual había impulsado a darle la vuelta a la vida.

Hay un período, en la poesía vallejeana, en que se duda de la conciencia de la dualidad, ante la visión de las vicisitudes de la humanidad: el hambre, la suciedad, el dolor, la enfermedad, el robo, el engaño, la guerra, la ignorancia. En el poema de *Poemas humanos* que se inicia con el verso "Un hombre pasa con un pan al hombro", tan pronto como se entra en los dos primeros versos se oye el narrar de un hombre, de los del mundo poético de Vallejo, que pasa, no se detiene, y llama la atención su extraña forma de ir: con un pan al hombro. El lector inquieto se pregunta por la causa de llevar el pan al hombro: el pan pue-

de ser grande, puede ser pesado; o el hombre puede ser pequeño en relación al pan. Nada se sabe de este hombre cargando el pan; no se ve; sólo se oye una pregunta acerca del escribir.

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?
(vv. 1-2)

Se ha oído una pregunta en un tono familiar ("Voy a escribir, después"), con perspectiva de acción futura que parece preguntar: después de esto, es prudente escribir... Y la pregunta se queda flotando en el vacío, sin respuesta, como todas las preguntas formuladas (¿a quién: al lector, a un interlocutor invisible, al propio yo poético?) en los trece versos pareados que componen el poema.

En otra estrofa se menciona al "Yo profundo" frente a elementos que sugieren enfermedad.

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
(v. 9)

Ha tocado pasar revista a otro personaje, en la sucesión que va pasando rápida como en una pesadilla: éste tiembla de frío, tose, escupe sangre. Está ahí; y surge la pregunta:

¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?
(v. 10)

A través de esta pregunta, se deja entrever su escepticismo que ha alcanzado un punto en el que casi se ha hecho negación. La acción, motivo de escepticismo ("Cabrá aludir") deja ver la casi imposibilidad de que el aludir pueda entrar en la voz. Es imposible referirse aún sin nombrarla, a través del tiempo al Yo profundo.

Hay otra estrofa, donde corresponde al "no yo" sumarse a la lista de conceptos metafísicos.

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?
(vv. 25-26)

El sujeto de esta estrofa, a diferencia de las anteriores donde, aunque no conocida era determinado, ahora es indeterminado ("alguien"); y este "alguien", casi anónimo, se ve pasar lentamente, contando con sus dedos. Pasa ante nosotros, tiene existencia, ejecuta acciones (cuenta con sus dedos). Ante esta situación, se oye la pregunta: "Cómo hablar del

no yó", y la pregunta se sugiere en la mente del lector como: Con qué derecho o justicia hablar, sin asustarse, del no yó. No es que el yo poético sea escéptico a la existencia de estas categorías metafísicas (el doble, el Yo profundo, el no yó), sino que es escéptico a hablar de ello en este punto de su mundo poético de contradicciones sin resolver. La dualidad que se observa en las manifestaciones también se revela en los sujetos a través de la expresión de la pareja cuerpo-alma. En el poema "Batallas" de *España, aparta de mi este cáliz* se canta a la batalla de Guernica.

lid en paz, lid en las almas débiles
contra los cuerpos débiles, lid en que el niño pega.

(vv. 62-63)

De manera paradójica, es el combate sin guerra. Es un combate propio de las almas de vigor y fuerza contra los cuerpos de iguales condiciones. Es la lucha entre el cuerpo y el alma, en la "que el niño pega", "en la que la madre pega con su grito, con el dorso de una lágrima", en la que "el enfermo pega con su mal, con su pastilla y su hijo", en la que "el anciano pega con sus canas", "sus siglos y su palo" y en la que "pega el presbítero con Dios". Son los débiles del cuerpo, las almas débiles.

Cuerpo y alma aparecen unidos de manera estrecha. En "Panteón", se sugiere que el alma se percibe en la columna vertebral.

el hueso colorado, el son del alma
tristemente
erguida ecuestremente en mi espinazo,

(vv. 29-31)

Junto al hueso, que sugiere el esqueleto que, en vida, sostiene la carne, visto con un color que tira a rojo, está el sonido agradable del alma. Es la tristeza que existe por el soplo divino de vida, que es el alma, y la animalidad representada por la columna vertebral donde aquélla se levanta como si cabalgara sobre un caballo: "en mi espinazo", se pronuncia en un grito de lenguaje familiar. Ese percibir los sonidos por relación con la columna vertebral parece ser una reminiscencia de la poesía de juventud de Vallejo, que recuerda el poema número XLIV de *Trilce* ("Este piano viaja para adentro," (...), "bajo vértebras que fugan naturalmente". El cuerpo, en alguna circunstancia, se presenta desintegrado del sujeto, como si fuera un ente aparte. Esta situación se presenta en "Palmas y guitarra", cuando se hace una invitación a vivir.

Ahora, entre nosotros, aquí,

(v. 1)

La voz, desde su ubicación espacio temporal, en su presente y en este lugar (Ahora, aquí), deja oír una invitación a alguien, sin nombrarlo. Es alguien, en singular, que sugiere su estado de soledad, a quien invita a formar parte de un conglomerado.

Se exhorta al personaje a transportarse desde el lugar en que aquél se encuentra hasta el sitio donde él habla; pero tan pronto como ha formulado la invitación, a través de la fuerza sugestiva de la imagen, se ve a ese misterioso personaje como un ser desintegrado que no tiene en sí mismo su cuerpo, (que le pertenece) sino que lo debe transportar, y cogido de la mano, como si este cuerpo tuviera dificultad para caminar.

vén conmigo, trae por la mano a tu cuerpo

(v. 2)

El lector debe indagar acerca de la finalidad de esa reunión. El yo forma parte de una colectividad (está "entre nosotros"; y hasta él debe venir su invitado con su cuerpo. Cuando haya llegado, en ese espacio y en esa temporalidad estará su invitado, el cuerpo de éste, en medio de esa colectividad denotada por el nosotros. En ese instante, ese personaje invitado tendrá compañía y podrá compartir la cena (habrá compañerismo —compartir el pan—) para tener lo necesario para vivir un tiempo corto de la vida. Sin embargo, ese vivir el instante fugaz alcanza intensidad; es a "dos vidas", sin egoísmo de vivir, y entregando una parte del producto de desintegración del ser humano, a la muerte que pertenece al yo colectivizado y representado por "el nosotros".

y cenemos juntos y pasemos un instante la vida
a dos vidas y dando una parte a nuestra muerte.

(vv. 3-4)

Al igual que el cuerpo, el alma (en este poema) se presenta desintegrada del sujeto. Después que se ha invitado a cenar a su interlocutor y el cuerpo de éste, en tiempo sucesivo, le suplica que venga consigo mismo, a representarlo en la queja en medio de la luz de la noche oscura.

Ahora, ven contigo, hazme el favor
de quejarte en mi nombre y a la luz de la noche tenebrosa

(vv. 5-6)

Es una invitación a la unión en que el invitado representa al yo poético o, acaso, se identifica con el nombre de éste. En este identificarse, se tiene conciencia de la existencia de la luz, de manera paradójica, en medio de la noche que, además de ser noche, tiene carga subjetiva de tinieblas. A la luz de esa noche tenebrosa, se tiene la visión del interlo-

cutor, en la que, al igual que la manera en que trae a su cuerpo (de la mano) trae a su alma, y se suscita la evasión del propio yo, en medio del silencio de la noche, en la que sólo se presenta la luz de la "noche tenebrosa".

en que traes a tu alma de la mano
y huimos en puntillas de nosotros.

(vv. 7-8)

En el poema que se inicia con el verso "Qué me da, que me azoto con la línea" de *Poemas humanos* se encuentra otra manifestación de la dualidad del ser humano, en dos preguntas que, de manera especial, llaman la atención

Qué me da, que tengo ojos?
Qué me da, que tengo alma?

(vv. 7-8)

Las preguntas están hechas entre otras tantas (todo el poema está estructurado, por interrogaciones); y más que preguntas parecen meditaciones. El lenguaje es de tono familiar, sin formalismos (como cuando en una conversación corriente se dice: no sé qué me pasa); y deja al descubierto que se está consciente de la duplicidad ojos-alma, y se pregunta acerca de la causa. Como es obvio, la pregunta queda, juntamente con el resto de preguntas del poema, flotando en el escuchar del lector. Es notoria la reiteración del "Qué me da"; es como si no pudiera explicarse la existencia, en sí, de la dicotomía ojos-alma que constituyen una pareja de contrarios. En contraposición al alma, que es inmaterial, están los ojos, por lo que tan pronto se ha escuchado la pregunta surge la duda acerca de la causa por la que los ojos son representativos del cuerpo. ¿Será, acaso, porque son los órganos de la visión material del alma? ¿o será porque son los órganos del llanto donde se manifiesta el dolor físico o moral como en una especie de vértice de triángulo o síntesis dialéctica proveniente de la tesis (el alma) y la antítesis (los ojos)? Al buscar, en el poema, las acciones y objetos a que apunta la presencia de los ojos y el alma, se encuentran los versos siguientes:

¿Qué me ha dado, que cuento mis dos lágrimas,
sollozo tierra y cuento el horizonte?

¿Qué me ha dado, que lloro de no poder llorar
y río de lo poco que he reído?

(vv. 11-14)

Al principio, estas estrofas se oyen como mecánicas, monótonas, estereotipadas por una especie de obsesión; pero, ahora, el plano temporal ha cambiado: no es el presente, sino el pasado en contraste con la acción presente del llanto, una paradoja, en la que se llora porque no se puede llorar. En contraposición al llorar, se encuentra su antinomia: el reír en una situación paradójica: se ríe en el presente de lo poco que se ha reído en el pasado. Si las lágrimas y el llorar de los primeros versos encuentran su correspondencia en los ojos, en este sistema de parejas de contrarios, es lógico pensar que el colgar el horizonte y el reír encuentran su correspondencia en el alma.

En "Himno a los voluntarios de la República" se presenta la dicotomía alma-cuerpo, dentro de un contexto espacial que causa sorpresa al lector, porque el alma sugiere lo de abajo; mientras que el cuerpo, lo de arriba.

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!

(vv. 99-101)

Los mismos instrumentos que permiten transportarse sobre la tierra son buenos para la materia como para el alma. Para ir al cuerpo hay que ascender, y para ir al alma hay que descender; pero, si son los mismos zapatos, el bajar al alma —la introspección— es igual que el ascender al cuerpo, que sugiere el desarrollo interno.²⁷

El título del poema "El alma que sufrió de ser su cuerpo" de *Poemas humanos*, expresa, de manera clara, la paradoja entre lo anímico y lo material. El alma que sugiere lo anímico, sufrió, en su pasado, de la circunstancia de ser su cuerpo como si fuera una enfermedad. Tan pronto como se ha enunciado el título del poema, y se ha indicado al lector la materia que en él se trata, se concreta el sufrimiento.

Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve,
(v. 1)

Esta es una aseveración grave, como si fuera propia del lenguaje de la técnica médica, un diagnóstico manifestado en una construcción sintáctica desprovista de ornamentos retóricos. La voz se dirige al interlocutor para comunicarle el resultado de su observación: lleva con designa-

²⁷ De acuerdo con los cabalistas, la actualización del poder potencial de los "7 plexos vitales", proporcionará a la nueva humanidad el desarrollo que encuentran simbolizado en la Nueva Jerusalén del Apocalipsis de San Juan (J. Iglesias Janeiro. *La cábala de predicción*. (Quinta edición; Buenos Aires: Editorial Kier, S. A., 1971), p. 295.

ción un daño material; pero la expresión de este daño desconcierta al lector, porque se está habituado a oír, en el lenguaje cotidiano, expresiones como: sufres de una enfermedad incurable; pero el sufrir por el tener mismo de algo natural del propio cuerpo ("una glándula endocrínica") es algo que sugiere el padecer de los órganos que hacen posible la existencia; y resulta más significativo que esa glándula sea de secreción interna, porque sugiere lo interno del ser humano.

El hombre, en el ritmo que le impone el movimiento cosmogónico, es la manifestación del alma y del cuerpo.

Tú das vuelta al sol, agarrándote al alma,
extendiendo tus juanes corporales
y ajustándote el cuello; eso se ve.

(vv. 6-8)

El sujeto, en su presente donde se manifiesta, hace un movimiento giratorio alrededor del sol. Este girar recuerda el astro que forma el centro del sistema planetario, alrededor del cual, al igual que todos los planetas, gira la tierra. En ese movimiento de traslación, ubicado en el tiempo de presente en que el movimiento se realiza sin haberse todavía terminado, el hombre va asiéndose fuertemente a lo anímico, evidentemente para no caer, no con las manos, ni con las uñas sino con las garras de que lo ha provisto su animalidad terrestre. Es un movimiento lento como lo demuestran las tres etapas que se marcan en oleadas sucesivas en los tres versos, o tal vez dos movimientos: el del alma y el del cuerpo, porque el sujeto va ocupando más lugar en el espacio con la manifestación de lo corporal y adaptándose al cuello, que une la cabeza con el cuerpo que vincula la fuerza pensante y motora con los órganos y miembros que realizan la acción que manifiesta la vida.

En el movimiento de traslación alrededor del sol, es evidente la dependencia vital del hombre con respecto del sol. Este hombre es el hombre que se aferra al alma para girar alrededor del sol, sin manifestarse en la tierra, como dice un autor.²⁸

Se está consciente de que tiene un alma; y de que esa alma es como las otras cosas cotidianas que lo relacionan con el suelo donde vive, y con la nación que le pertenece. En el poema que se inicia con el verso "Ello es que el lugar donde me pongo" se encuentra el verso siguiente:

y donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España.

(v. 4)

²⁸ Manly P. Hall. *La anatomía oculta del hombre* (Traducido al español de la 7a. edición en inglés; Buenos Aires: Editorial Kier, S. A., 1973), p. 28.

En este mismo poema, el yo se presenta como una prenda de vestir que se pudiera lavar por sí mismo. No es "aquella lavandera del alma" del poema número VI de *Trilce*,

más tarde, me he lavado todo, el vientre,
briosa, dignamente;
he dado vuelta a ver lo que se ensucia,
he raspado lo que me lleva tan cerca
(vv. 11-14)

A veces el alma se identifica con el sufrimiento, y hasta llega a vérsese como origen y destino, como receptáculo y glándula del sufrir. El alma es resbaladiza; de allí se cae el llanto como la lluvia que se licúa de la nube y que, al caer, se evapora, hacia la nube.

que resbala del alma y cae al alma.
(v. 34)

En el poema "Quisiera hoy ser feliz de buena gana" de *Poemas humanos*, se reclama:

por qué me dan así tanto en el alma.
(v. 9)

En "Marcha nupcial" se encuentra un testimonio más de la existencia del alma como temática de la poesía de madurez de Vallejo. En los versos que sugieren la marcha, se destaca el alma, en apareamiento con el valor, atónito, pasmado ante el acontecimiento. Están ahí, en el contexto de los dos cuartetos del soneto, en ese contexto de ausencia espacio temporal, con signos visibles o causales de muerte como son "dos impactos al pie de la mirada". Son los acontecimientos de un mundo fantasmal donde la mirada se para y es víctima de impactos; pero es un sustantivo y no se queda en un actuar (no se dice mirar)

el alma y el valor, con dos impactos
al pie de la mirada; dando voces;
(vv. 5-6)

A veces, el cuerpo y el alma se identifican como yo poético y alma. Aquel asume las condiciones del sujeto que se preocupa de la alimentación corporal, y que tiene un alma de quien tiene que esconderse para satisfacer sus necesidades corporales. En el poema que se inicia con el verso "Alfonso: estás mirándome, lo veo", se oyen los versos siguientes:

Yo todavía
compro "du vin, du lait, comptant les sous"
bajo mi abrigo, para que no me vea mi alma,

(vv. 12-14)

Esta estrofa es un mensaje como las epístolas que se cruzan los amigos, donde se cuentan sus quehaceres cotidianos en la existencia. Se dice al interlocutor: "Yo todavía" con lo que comunica, entre líneas, que llegará un momento en que ya no la hará, como el tú (el interlocutor); y se apresura a comunicarle que esa acción que todavía hace es la de comprar alimentos, y lo dice en una expresión francesa, como mensaje de comunicación con el interlocutor. Hay un afán de escondimiento de las actividades, en un sitio, y este lugar es "bajo mi abrigo" que enfatiza; y cuando se dirige al interlocutor se refiere a "aquel" ("Aquel... querido Alfonso"), para trasladar los acontecimientos al tiempo presente del interlocutor, a través del recuerdo, que se encuentra en un plano diferente a su plano ("desde el plano implacable donde moran/ lineales los siempre, lineales los jamases"). En "Ande desnudo, en pelo, el millonario", se pide:

una ave coja al déspota y a su alma;

(v. 49)

Tan pronto como el lector oye la mención al ave coja, se pregunta por qué ha de ser coja. El ave que, por naturaleza tiene la facultad de volar, puede tener el defecto de caminar de modo desigual por algún defecto de la pierna o no tener una pierna. En todo caso, da la impresión de incompletud que dificulta el caminar (¿el ir por el mundo del déspota?), aunque pueda volar. El alma, aunque coja, por su facultad de remontarse a las alturas, por ser de arriba, sugiere lo que no es terrenal: lo espiritual. En este orden de ideas, el ave coja sería el lado simbólico del alma que se expresa en el verso. Sería algo así como un alma incompleta la del que gobierna arbitrariamente (el déspota).

La presencia del cuerpo físico está muy vinculada con el tener; y, como consecuencia, el pobre tiene escasez de cuerpo. En "Traspié entre dos estrellas", se lamenta la existencia de gentes que, en la extrema situación de su desgracia, tienen tan poco cuerpo y el pelo parece desproporcional.

¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera
tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,
baja, en pulgadas, la genial pesadumbre;

(vv. 1-3)

Todo lo que indica lo cuantitativo se refiere a pobreza: "tan desgraciadas", (ni siquiera tienen cuerpo): mucha desgracia, poco cuerpo; mucho pelo, poca pesadumbre. Esta gente, caricaturizada, así, tiene tan poca materia que da la impresión de salirse de la piel y dar la presencia de cadáveres (murieron paulatinamente).

Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen
y suben por su muerte de hora en hora

(vv. 8-9)

A veces, las partes del cuerpo no son partes del individuo sino el medio por donde éste transita: aquél es el actuante, y el pecho es su medio ("Quiere y no quiere su color mi pecho").

Quiere y no quiere su color mi pecho,
por cuyas brascas vías voy, lloro con palo,

(vv. 1-2)

Hay una oposición entre el yo y "mi pecho", en la que el lector se ve sumergido en un mundo de ambigüedades; oye la manifestación y no sabe si, el "quiero", se refiere al deseo o al tener cariño. El sujeto quiere, mientras su pecho no quiere su color. Es como si despreciara la luz que pinta el color y, en su afán de desprecio, ambicionara un mundo interior de oscuridades. ¿No serán estas el interior del hombre? Es el pecho; y ese pecho tiene caminos o medios de comunicación que, en la subjetividad, son ásperos, desapacibles. Son los caminos por donde se transita; y, en ese transitar, él (¿el pecho?) llora. Ese llorar tiene una manera especial de ser: con palo. Al referirse al hombre ("no quiere a questo el hombre;"), se manifiesta la negación del deseo de estar en su alma

no quiere estar en su alma
acostado, en la sien latidos de asta,

(vv. 11-12)

Tan pronto como se ha manifestado la negación del deseo absoluto de estar en su alma (el alma que le pertenece) y de indicar la manera, tendido, este "estar en su alma" se transforma en "estar" en la sien, vista como las partes laterales de la frente. En la sien que, por la fuerza de la imagen, se ve en contracción y dilatación como el movimiento propio del asta (¿lanza, pica antigua romana o cuerno?) que punza con el ritmo del corazón que late.

En esa situación, se está a punto de perder la noción de su ser; siente que cae, en un movimiento que se inicia en lo terreno, desde donde auxilia al alma que le pertenece.

Así, casi no soy, me vengo abajo
desde el arado en que socorro a mi alma

(vv. 14-15)

En el poema "Tengo un miedo terrible de ser un animal", no obstante que se está consciente de que la situación del hombre es un disparate, se está conforme con esa situación que se considera como algo de existencia permanente, en la posición del hombre en relación con Dios.

Un disparate... En tanto,
es así, más acá de la cabeza de Dios,
en la tabla de Locke, de Bacon, en el lívido pescuezo
de la bestia, en el hocico del alma.

(vv. 14-17)

Por la sugerencia de la imagen, la cercanía indefinida del acá hace pensar en su opuesto (el allá); y, a través de la relación acá-allá, se sugiere la posición del hombre que, desde su aquí, contempla la cabeza de Dios en el allá. De esa manera, es la existencia en este plano, lejos de Dios que piensa acerca del hombre. Ese "más acá de la cabeza de Dios" se identifica con la tabla de Locke, de Bacon que hace pensar en las obras filosóficas.²⁹

A la sabiduría de los filósofos que se manifiesta "más acá de la cabeza de Dios" (como aspecto intelectual) se agrega lo sensorial, en que la imagen permite ver amoratado por el frío la parte que une la cabeza con el cuerpo de la bestia (un animal de blanca nieve). En esa animalidad, se involucra el alma que, al igual que "la tabla de Locke,³⁰ de Bacon y "el lívido pescuezo de la bestia" está "más acá de la cabeza de Dios". Es como un alma animal.

En "Piensan los viejos asnos", hay un anhelo de trascendencia espiritual *post mortem*. El yo poético, desde su plano temporal de ahora ("ahora", "hoy"), manifiesta su disposición por realizar la acción que le permitiría ver al sujeto de quien habla. Es una acción condicionada a que suceda un acontecimiento que nunca se sabe cuál es. En su deseo de ver a un hombre que ha partido ("posiblemente muerto sobre su cuerpo

29 Francis Bacon, en su obra *Novum organum*, hace tabla rasa de la lógica aristotélica y de los principios de la escolástica. De él los historiadores dicen que, en los días anteriores a su muerte, había enfermado de clima extremadamente riguroso al pretender experimentar la eficacia de la nieve, para la conservación de la carne (González-Porto-Bompiani. *Diccionario de autores* (Tomo I; Barcelona: Montaner y Simón, S. A.; 1963), p. 178.

30 Locke fue el autor del *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Para este filósofo, el espíritu no contiene más que imágenes de objetos exteriores. Su predominante racionalismo dio progreso al deísmo, y el conjunto de sus teorías dio auxilio al triunfo de la Ilustración del Siglo XVIII. (Op. cit. p. 666).

muerto”), siente la potencialidad de músico, como un medio sofisticado para ir hacia el más allá.

Ahora vestiríame
de músico por verle,

(vv. 1-2)

Situado en el presente, el sujeto prevé las actitudes que tomarían, si sucediera el acontecimiento que no alcanza a nombrar (¿Será acaso la propia muerte?): chocaría con su alma, lo dejaría tranquilo, lo dejaría posiblemente muerto. No existe la certeza de lo que pasaría; pero se piensa. Indudablemente lo que primero interesa es el alma del muerto, y se prevé que habría un choque con la violencia del encuentro de dos polos opuestos; le sobaría el destino con su mano. Tan pronto como ha pensado que jugaría con el destino del alma, viene a su mente que es un alma a pausas, y piensa que le dejaría tranquilo

chocaría con su alma, sobándole el destino con mi mano,
lo dejaría tranquilo, ya que es un alma a pausas,

(vv. 3-4)

Se trascendería al plano de lo abstracto, donde se puede sobar el destino con la mano; le dejaría una caricia y le dejaría tranquilo, ya que es un alma, como la muerte: lenta y a pausas, en el plano de lo abstracto, en el mundo de los muertos. En este mundo de incertidumbre, donde nada es fijo (todo es movido), se sospecha la posibilidad de que el hombre muerto quede muerto sobre su cuerpo sin trascender.

en fin, le dejaría
posiblemente muerto sobre su cuerpo muerto.

(vv. 5-6)

También se sospecha la presencia del muerto en el mundo terreno; pero, entre la vida y la muerte, habría un plano por medio del cual se comunican. Es un plano donde las almas, que son cuerpos que se expanden, pueden dilatarse. Las sensaciones atestiguan los rigores del frío de la visión y del oído. Este plano es un plano potencial, en el que el alma podría dilatarse, podría toser. Pero esta potencialidad, de manera repentina, se convierte en acción concluida, de la que se es testigo de acontecimientos trascendentales. Es como si de repente se hubiera proyectado a un mundo espiritual, donde las almas tienen formas y se perciben, actuando con sus actos más triviales como el bostezar.

Podría hoy dilatarse en este frío,
podría toser; le vi bostezar, duplicándose en mi oído
su aciago movimiento muscular.

(vv. 7-9)

Después de esa experiencia trascendental, se oye, como una justificación de los actos, referirse como acción pasada, y destacar la violencia del contacto entre el alma del muerto y la materia del vivo. La primera se quedó extática ante lo material.

Por eso vestiríame hoy de músico,
chocaría con su alma que quedose mirando a mi materia...

(vv. 16-17)

El alma, bajo determinadas circunstancias, se fracciona en materia, al igual que ésta se fracciona en pensamiento. En "La cólera que quiebra al hombre en niños", se oye:

La cólera que quiebra al alma en cuerpos,
al cuerpo en órganos desemejantes
y al órgano, en octavos pensamientos;

(vv. 16-18)

El movimiento desordenado del alma ofendida es el proceso multiplicador que determina el pensamiento: materializa lo anímico, fracciona lo orgánico e intelectualiza la materia. El alma se quiebra en dos cuerpos; los dos cuerpos, en cuatro órganos; los cuatro órganos, en ocho pensamientos. Ha habido un cambio de naturaleza de algo intangible (que es principio de vida) en materia, y luego en algo subjetivo plasmado en la facultad de pensar.

En la dualidad cuerpo-alma, en la poesía de madurez se presenta el caso en que lo material predomina sobre la segunda. En "Dos niños anhelantes" de *Poemas humanos*, el cuerpo, sus órganos, como partes organizadas del ser que tienen como función conservar la vida, anonada el alma que pertenece al yo como si fue una llama.

Y por este rumbo,
su serie de órganos extingue mi alma

(vv. 31-32)

Tan pronto como se ha enunciado la extinción del alma, se agrega otro concepto que se corresponde con "este rumbo".

y por este indecible, endemoniado cielo,

(v. 33)

Este cielo cercano, que el sujeto señala y casi toca, es como algo que no se puede expresar y que, en vez de estar poseído por Dios, está poseído por el demonio.

En *España, aparta de mí este cáliz*, también se presenta la dualidad cuerpo-alma. En "Varios días al aire, compañeros",³¹ los milicianos se presentan en actitud simbólica (colgándose del hombre) y orando con sudor desnudo). Ha habido un trastrocamiento por asociación de ideas: existe el hábito de ver al hombre que se cuelga el fusil del hombro; pero, en esta trasposición, el hombre se ha identificado con el hombro (es como si el miliciano necesitara sólo ser hombre para portar el arma), y el fusil se ha confundido con el miliciano, ya no es su instrumento de lucha, sino es él mismo. En esta actitud se le ve "orando con sudor desnudo"; no es su cuerpo el desnudo, sino el sudor que lo cubre. Es como la oración de Jesús en el huerto de Getsemaní.³²

Varios días orando con sudor desnudo,
los milicianos cuélganse del hombre.
Varios días, el mundo, camaradas,
el mundo está español hasta la muerte.

(vv. 9-12)

En este mismo poema ha habido un giro respecto de los conceptos del alma. El cuerpo desempeña el papel de espíritu, y surge el alma colectiva de los milicianos:

Varios días ha muerto aquí el disparo
y ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu
y el alma es ya nuestra alma, compañeros.

(vv. 13-15)

En ese tiempo repetitivo de "varios días", lo que mata muere: el disparo, en vez de matar, muere. La materia es finita, aún cuando desempeña papel inmaterial como espíritu; pero, de todo esto, sólo queda el alma que se colectiviza y se apropia en el nosotros. Todavía se habla

31 Compañero: del antiguo y dialectal *compaña* "compañía", procedente del latín vulgar, *compañia* id., derivado de *panis* "pan", en el sentido de "acción de comer de un mismo pan". De la misma combinación procede el latín tardío *companio*, *onis*, "compañero", de donde *compañio* y *compañión* son equivalentes anticuados de *compañero* (Joan Corominas, op. cit. p. 158).

32 La Biblia, Lucas XXII: 44.

de alma como reminiscencias de las escuelas espiritualistas; pero esa alma se ha convertido en la gran alma de todo un pueblo que lucha.

El alma, en "Himno a los voluntarios de la República", se presenta coronada de guijarros; ha alcanzado manifestación material con los guijarros que sugieren la dureza de lo terreno; pero no son los guijarros que ruedan a los pies en el camino, sino los que pesan sobre la cabeza, no con la arrogancia regia, sino con la humillación de lo burdo. Si Cristo llevó por corona una rama con espinas, el alma del combatiente lleva guijarros

y el alma coronada de guijarros!

(v. 133)

En España, *aparta de mí este cáliz*, el concepto del alma que ya ha cambiado su sesgo hacia el alma colectiva, alcanza su desarrollo pleno en el concepto "del alma del mundo". No es el alma individual, pero es, de cualquier manera, la manifestación de lo inmaterial. En "Solía escribir con su dedo grande en el aire", cuerpo y alma están en correspondencia con el mundo,

Registrándole, muerto, sorprendieronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,

(vv. 18-20)

A Pedro Rojas lo han matado. Ellos, los que realizaron la acción de examinarlo, en su estado de muerte, lo descubrieron en su cuerpo desconocido, desmesurado propio para el alma del mundo. El de Rojas no era un cuerpo para un alma individual, porque siendo "un gran cuerpo" cabía en él el alma cósmica: Pedro Rojas podría ser Dios.³³

En "Epístola a los traseúntes", se manifiesta un anhelo de trascen-

33 La primera producción del *Demiurgo* es el Alma del mundo. Esta es divina, en un grado que podría llamar subalterno a aquél. En principio, el Alma del mundo aparece en el *Timeo* como principio del movimiento ordenado del Mundo. El Alma del mundo va a confundirse con el Cielo, el primero y el más extenso de todos los objetos visibles y, en esta forma se pasa de la teología a la astronomía y a la física. Si el Alma del Mundo se identifica con la Esfera celeste, el Alma ha de desbordar el Cuerpo del Mundo; por tanto ha de envolverlo por todas partes (Platón. *Timeo*. (Traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch; Tercera edición; Buenos Aires: Aguilar Argentina, S. A., de ediciones; 1971), pp. 25-26. Al respecto, Édouard Schuré, en su obra *Los grandes iniciados* (Traducción de Fernando Morente; Buenos Aires: El ateneo editorial, 1969), p. 281 dice: "Zoroastro está de acuerdo con Heráclito, Pitágoras con San Pablo, los cabalistas con Paracelso. Por doquier reina Cibeles-Maya, la gran alma del mundo, la sustancia vibrante y plástica que el soplo del Espíritu creador maneja a su voluntad. Sus océanos etéritos sirven de vínculo entre todos los mundos. Es la gran mediadora entre lo invisible y lo visible, entre el espíritu y la materia, entre el interior y el exterior del universo.

dencia, aunque se está consciente del estado de materia terrestre que impide alcanzar las alturas.

Y, entre mí, digo:
ésta es mi inmensidad en bruto, a cántaros,
éste mi grato peso, que me buscara abajo para pájaro;
éste es mi brazo
que por su cuenta rehusó ser ala,

(vv. 3-7)

Se confiesa la meditación acerca de la corporeidad, como si se pasara revista a sus rasgos físicos. Su tamaño es tan grande que no tiene fin, con todo y su embalaje, como un aguacero torrencial (llueve a cántaros). Su peso es agradable y está en lo bajo, como una contraposición a la liviandad del pájaro que puede estar en lo alto. Este peso ha buscado al yo poético para servir como pájaro, en un anhelo de remontarse a la altura que es una manera de alcanzar un estado superior del ser.³⁴ Sin embargo, hay conciencia del estado de materia terrestre que impide alcanzar las alturas: tiene brazo, un brazo que despreció la posibilidad de tener ala, como las aves.

El oír, en el hablar, la aseveración de que se es buscado, para la actividad de pájaro, despierta la curiosidad acerca de la razón por la que se buscaba al yo poético, con todo su peso y pegado a la tierra, para que volara. ¿Qué significaciones puede tener la presencia del pájaro? Hay una intensión manifiesta de destacar el abajo y el arriba como los lados opuestos del espacio: abajo el yo poético con su peso placentero para él, y arriba el pájaro con su liviandad de vuelo.

Es evidente que si el yo poético tiene el peso de la materia, el pájaro apunta hacia una significación espiritual. Pero no se logra el surgimiento del pájaro, y el yo se queda, abajo, con su peso. Parece como si, en estos versos, existiera, de manera subyacente, un anhelo de espiritualidad, algo así como la transformación espiritual de la parte burda del ser humano. El sujeto es buscado "para pájaro", no se sabe si se encuentra; pero se entera de que, durante la búsqueda, sabe que es un ser de materia, que tiene brazos, en vez de alas, y que va por la tierra en vez de remontar el vuelo; y con acento de arrepentimiento se oye que este brazo, que ahora muestra, no aceptó ser ala (por su cuenta; sin la voluntad de alguien superior a ella).

La manifestación de lo espiritual, en contraposición a lo material, da lugar a la expresión de elementos religiosos.

³⁴ En muchas religiones de la antigüedad, las aves han sido símbolos. Para la tradición india, por ejemplo, las aves simbolizan estados superiores del ser. El pájaro, al igual que otros seres alados, simboliza la espiritualidad y el alma humana.

éstas son mis sagradas escrituras,
éstos mis alarmados compañeros.

(vv. 8-9)

Estas "sagradas escrituras" que se muestran no son las *Sagradas escrituras* diferenciadas de las "sagradas escrituras", con identidad de obra sagrada; son cosas comunes que, dentro de la subjetividad, se consideran sagradas y propias. Sin embargo, el lector no ve "las sagradas escrituras", porque no las ha tenido ante su vista. Es ahora cuando se entera de que los demás objetos que ha creído ver, sólo se le habían presentado en imágenes por la fuerza transmisora del lenguaje; pero no se habían mostrado los objetos; sino que, a través del acuerdo (y sólo para él) les ha pasado revista en un acto de meditación, de introspección. Lo mismo que con las "sagradas escrituras" acontece con "mis alarmados compañeros"; pero causa sorpresa la utilización de este último elemento morfológico. Es evidente que el poeta ha utilizado este término en calidad de arcaísmo para expresar, en forma bien precisa, su idea, porque no trataba de expresar un compañerismo con el significado etimológico (comer juntos el pan) de la palabra, sino de unión: "compañones". Se hace patente que los dos términos comentados ("sagradas escrituras" y "compañones") apuntan planos diferentes: espirituales unos, y materiales los otros como una representación del hombre, en lo que tiene de espiritual y en lo que tiene de más representativo como materia sexual.

En otra estrofa se oye la voz como si se estuviera mostrando el estómago, consciente de que es el suyo; pero con duda. Nada tuviera de novedad esta declaración que suena, en el oído del lector, como la declaración de Jesús en la cena pascual: "este es mi cuerpo (...)",³⁵ si no fuera por el hemistiquio segundo del verso.

éste ha de ser mi estómago en que cupo mi lámpara en pedazos,
(v. 16)

Desconcierta, en el lenguaje directo, el creer en un estómago como un receptáculo de una lámpara, y no una lámpara entera, encendida, sino en pedazos. ¿Cuál es la significación que puede tener la lámpara? El estómago, en su calidad de órgano por el cual el cuerpo se alimenta, puede, por extensión, ser representante de éste; en consecuencia, dentro de la técnica poética del versificar con parejas de contrarios, antinomias o antítesis, puede decirse que la lámpara es el antitético del estómago, por lo que puede representar el espíritu. Esto es el espíritu despedazado con la muerte.

³⁵ La Biblia, Lucas XXII: 19-20; Mateo XXVI: 26-28; Marcos XIV: 22-24.

Se continúa observando partes corporales.

ésta aquella cabeza que expió los tormentos del círculo en mis pasos,
(v. 17)

En este verso, no obstante que los objetos se mencionan como cercanos, tienen, a la vez, una significación de distancia que provoca incertidumbre respecto del concepto de distancia, y los hace verse como esfumados de la realidad (“esta es aquella cabeza”, “estos esos gusanos”). La cabeza se observa como la que expió; pero tan pronto como el lector se entera de la acción, desconcierta la misma, porque no ha reparado una culpa, sino los tormentos del sacrificio que implica ir con sus propios pasos en círculo. A través del hablar, se ha visto la cabeza que observa (casi neutral); y ya se sabe de ella que expió los tormentos; pero ¿por qué son tormentos, y por qué, los pasos en círculo? El círculo, geométricamente, es una línea que termina donde principia, no tiene principio ni fin. ¿Será esto lo que sugiere con la presencia “del círculo en mis pasos”?³⁶ Es necesario indagar a través del contexto del poema. Si se hace una alusión vedada a la inmortalidad ¿por qué el yo poético había dicho ya: “Pero cuanto yo muera”, y ahora, en un trastrocamiento del tiempo —como en un estado místico— observa los gusanos de su muerte como en una acción pasada.

estos esos gusanos que el corazón contó por unidades,
(v. 18)

Se había hablado de las partes del cuerpo, y en medio de esa nómina de órganos corporales, *ex-abrupto*, se mencionan los gusanos como si también pertenecieran a la misma categoría. Es como si el corazón, en el proceso de la muerte, a cada latido hubiera contado cada gusano que nacía, con lo cual se continuó el círculo de la existencia. Además de las partes del cuerpo se ha hablado de los gusanos que lo acompañan, en una especie de pasar revista. Ahora, en forma de síntesis se refiere a la totalidad de su cuerpo.

éste ha de ser mi cuerpo solidario
(v. 19)

Es como si se hubiera querido que, por un imperativo, al morir este

36 El círculo se ha usado como símbolo universal de la eternidad, y representa la perpetuidad y la perfección de Dios. Asimismo, la rueda, o la esfera simbolizan el dinamismo psíquico, la limitación adecuada, el mundo manifestado, la unidad interna de la materia, lo parecido y regular; la armonía universal.

fuera su cuerpo, y enfatiza que ha de ser su cuerpo que se obliga por los actos de los demás.

Cuando más se iban alejando las significaciones subyacentes "del círculo en mis pasos", por las veredas materiales de lo corporal, surge una declaración que, en el plano de lo anímico, suena como un anuncio concreto, con toda la claridad que requiere el anunciar algo que no debe dar lugar a equívocos, como lo es que el alma vela por el cuerpo.

por el que vela el alma individual; éste ha de ser
mi hombligo en que maté mis piojos natos,

(vv. 20-21)

Hay un contraste en la relación alma-cuerpo. El cuerpo se nombra como propio ("mi cuerpo"); mientras que el alma, al contrario, es "el alma" conocida, determinada, pero sin carga de posesivos que la vincula a alguien. El alma es individual, mientras que el cuerpo es solidario. Se han concluido las apreciaciones acerca del cuerpo y del alma; y se apresura, a través del encabalgamiento de los versos, a poner en su lista un órgano del cuerpo que había dejado para el final: el ombligo que sugiere el período prenatal y el proceso del nacimiento, con lo cual vuelve a cerrarse el círculo de la vida: muerte-vida-nacimiento. El ombligo, que ha sugerido el nacer, recuerda al yo poético la otra fuerza antitética: el morir de sus piojos natos.

Dos características han quedado sin comentar en este poema: el título y la reiteración del demostrativo, en sus variedades: "ésta es", "éste es", "éstas son", "éstos mis", "éste ha de ser", "ésta aquella", "éstos esos", "ésta mía". El título del poema sugiere una conversación por escrito sostenida entre personas ausentes: el yo poético y los pasajeros. De por sí, el título resulta sugerente y poético como lo es el enviar una carta —y una carta poética— a los que pasan. En otro orden, el título obliga a pensar en las epístolas que los apóstoles enviaban a los núcleos de población o a personajes relacionados con la misión cristiana. Sin embargo, cuando el lector se adentra por los versos del poema, se encuentra sorpresas porque no se envía —al menos expresamente— mensajes a nadie, sino que más bien parece sumirse en sus meditaciones, salvo que se trate de un mensaje dirigido a los transeúntes por la vida, que ha quedado en el título del poema, en su lecho verbal, como en una cripta sagrada. Mientras tanto, en la lectura del poema, la forma reiterada por la esencia de los pronombres posesivos, recuerda las instrucciones de Jesús en la cena pascual. "(...) éste es mi cuerpo (...) ésta es mi sangre".³⁷

37 La Biblia, Mateo XXVI: 26-28; Marcos XIV: 22-24; Lucas XXII: 19-20.

Se establece la diferencia del cuerpo en relación con el alma. En "Miré al cadáver, su raudo orden visible" se manifiesta la presencia del cuerpo frente al alma,

Miré al cadáver, su raudo orden visible
y el desorden lentísimo de su alma;

(vv. 1-2)

El cadáver tiene un orden raudo y visible; y su alma tiene un desorden lentísimo. Es como si la disposición metódica de las cosas se hiciera rápido, en la premura de la vida, y si esa disposición no existiera en el mundo ultraterreno. En este mundo de contraposiciones entre el cuerpo y el alma, la función fisiológica tiene más importancia que la espiritual.

Y su orden digestivo sosteníase
y el desorden de su alma, atrás, en balde.

(vv. 8-9)

En la dicotomía del hombre cuerpo-alma, la parte material abre el camino para los temas de la animalidad, en una poesía en la que se ha adquirido conciencia de que el hombre va por el mundo cargando, en cuatro patas, su ser de animal. Esta conciencia de animalidad no es, de ninguna manera, un descubrimiento nuevo del poeta —ya se había manifestado en su poesía de juventud—; pero es en la poesía de madurez donde estos temas alcanzan su desarrollo. Es en *Poemas humanos* donde estos temas se encuentran con más frecuencia; pero también en *España, aparta de mí este cáliz* se presentan como una muestra de la perennidad de conciencia respecto de lo animal.

En *Poemas humanos*, el ebrio de "Al revés de las aves del monte" que ha perdido la razón por el licor es humano por la sangre, y animal por el nacimiento.

y el ebrio, entre la sangre humana y la leche animal,
abátese, da, y opta por marcharse.

(vv. 42-43)

El ebrio está inmerso en la sangre humana que sugiere la rotura de la carne que conduce a la muerte, y la leche animal que sugiere la lactancia materna que sostiene la vida en la tierna infancia: un origen animal y un destino humano que se expresa en la herida y el dolor de ser humano. El ebrio se echa por tierra y, entre varias acciones, escoge el marcharse. De esa situación, se tiene la sensación en el propio vientre

porque su vientre, de manera extraña, es propio del animal de sexo masculino.

Todo esto
agítase, ahora mismo,
en mi vientre de macho extrañamente.

(vv. 44-46)

Es "Considerando en frío, imparcialmente", el hombre, cuando se hacen de él una serie de considerandos como si estuviera sometido a un juicio judicial, se le define como

que es lóbrego mamífero y se peina...

(v. 6)

Esta es una de las formas de plasmar reflexiones acerca del hombre que, en el poema, se encuentra de manera reiterada. El hombre tiene existencia y, por la manera de ser, es lóbrego (metafóricamente, triste, desgraciado), y cuida su persona (se peina); pero en esta declaración hay un temor, una duda que se aferra a los puntos suspensivos que cortan el verso. Este verso no es más que la expresión poética de la sentencia filosófica de Aristóteles: "El hombre es un animal de costumbres". Como si el poeta hubiera dudado que su aseveración fuera creída, el concepto se reitera:

Considerando también
que el hombre es en verdad un animal

(vv. 24-25)

El hombre es animal; pero tiene el sentimiento de la tristeza como si fuera algo propio de su cuerpo físico, como los codos:

y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza...

(v. 26)

Para finalizar este poema, el yo poético comunica que condiciona al hombre como si fuera un animal doméstico, al que se tiene cariño.

le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado.

(vv. 33-35)

Se hace una seña al hombre como medio de comunicación. El hombre viene; sencillamente viene; ha comprendido el lenguaje de las señas. Así es el hombre.

A veces el sujeto, en una actitud de meditación, casi en secreto, se pregunta si es percibido como animal ("Pero antes que se acabe").

(¿Me percibes, animal?

¿me dejo comparar como tamaño?

(vv. 21-22)

Son preguntas que el lector oye, casi de manera furtiva, de la intimidad, en las que se adivina la oposición de dejarse comparar con lo que se mide como animal. No surge respuesta probable; y sólo se sabe, a través del hablar particular, que el interlocutor mira a través del tiempo, en el que la palabra constituye edad, y permite el habla sin transmitir mensajes, como el animal

No respondes y callado me miras
a través de la edad de tu palabra).

(vv. 23-24)

La animalidad se manifiesta a través de las distintas especies. En "A lo mejor, soy otro" se sugiere en el nombre la existencia de

un zorro ausente, espúreo, enojadísimo.

(v. 6)

Es el zorro visto con subjetividad extrema: sin su presencia, sin origen legítimo, sin la virtud de la mansedumbre.

En "De disturbio en disturbio..." cuando se trata de la vida, el hombre sufre como canguro, echa crin en su mano y se ve como un jumento que se para. No es el animal cuadrúpedo de la realidad cotidiana; pero, de todas maneras, es el animal que, en la realidad poética, se erige sobre sus dos patas como el *hipecantropus erectus* (aquí ya se apunta la presencia del mono de otros poemas).

cuando el hecho de entonces eche crin en tu mano,
al seguir tu rumor como regando,

(vv. 14-15)

Desde el presente, se prevé, en el tiempo por venir, el acontecimiento en que, por el transcurrir del tiempo, salga crin, como las cerdas de algunos animales, en la mano de su interlocutor. El poeta no ha escrito "eche crin en la mano" sino "eche crin en tu mano", con lo que revela

mento, sus patas delanteras son brazos que rodean como muestra de cariño.

Se continúa la exhortación al jumento, para pedirle que no sepa acerca de la certeza de su excremento, que sugiere lo más sucio de su naturaleza animal y terrenal, aunque sea por el lapso menor del tiempo ("unos segundos") que se presentan como si se contase, uno a uno. En ese dudar, se exhorta para que mire la manera en que el aire, como fluido gaseoso que se respira, (aunque sea contaminado con la percepción sensorial olfativa del excremento). En ese momento, como acción real y absoluta, da principio, en su metamorfosis para alcanzar una naturaleza distinta con perennidad de espacio indefinido donde se mueven los astros. Ya no es la tierra, donde cae el excremento, sino el cielo donde los astros se mueven, porque ha habido un movimiento de traslación del abajo hacia arriba, como si representara la trascendencia de lo terreno a lo divino.

duda de tu excremento unos segundos,
observa cómo el aire empieza a ser el cielo levantándose,
(vv. 21-22)

El jumento que, en la estrofa comentada, había sido el interlocutor, ahora ha desaparecido, para ser sustituido por la presencia de un ser que, de manera gradual, va adquiriendo (como por etapas) naturaleza humana.

hombrecillo,
hombrezuelo,
hombre con taco, quiéreme, acompáñame...
(vv. 23-25)

En el principio de esta estrofa, el ser con quien se dialoga se presenta con su diminutivo; en seguida, este diminutivo es visto de manera despectiva; y, al final, ha alcanzado su naturaleza humana. Ya no es el jumento, como sugerencia del tonto, sino el ser dotado de inteligencia y lenguaje articulado. Este hombre ya no está sólo como el jumento; ahora es "hombre con taco"; está juntamente con algo que, en la ambigüedad del término, resalta difícil de asir (¿es conjunto de hojas de calendario, u otro objeto?). Se ignora, y sólo queda claro que a este "hombre con taco", se pide cariño y compañía (no obstante que está juntamente con el taco). ¿Será compañía material o coparticipación en los sentimientos? No se sabe. El verso se corta, y queda, en el ánimo del lector, la sensación de la duda.

El hombre, que se ha presentado como un jumento que se para en dos patas, quiere alcanzar las alturas, como si pudiera volar en un acto

mento, sus patas delanteras son brazos que rodean como muestra de cariño.

Se continúa la exhortación al jumento, para pedirle que no sepa acerca de la certeza de su excremento, que sugiere lo más sucio de su naturaleza animal y terrenal, aunque sea por el lapso menor del tiempo ("unos segundos") que se presentan como si se contase, uno a uno. En ese dudar, se exhorta para que mire la manera en que el aire, como fluido gaseoso que se respira, (aunque sea contaminado con la percepción sensorial olfativa del excremento). En ese momento, como acción real y absoluta, da principio, en su metamorfosis para alcanzar una naturaleza distinta con perennidad de espacio indefinido donde se mueven los astros. Ya no es la tierra, donde cae el excremento, sino el cielo donde los astros se mueven, porque ha habido un movimiento de traslación del abajo hacia arriba, como si representara la trascendencia de lo terreno a lo divino.

duda de tu excremento unos segundos,
observa cómo el aire empieza a ser el cielo levantándose,
(vv. 21-22)

El jumento que, en la estrofa comentada, había sido el interlocutor, ahora ha desaparecido, para ser sustituido por la presencia de un ser que, de manera gradual, va adquiriendo (como por etapas) naturaleza humana.

hombrecillo,
hombrezuelo,
hombre con taco, quiéreme, acompáñame...
(vv. 23-25)

En el principio de esta estrofa, el ser con quien se dialoga se presenta con su diminutivo; en seguida, este diminutivo es visto de manera despectiva; y, al final, ha alcanzado su naturaleza humana. Ya no es el jumento, como sugerencia del tonto, sino el ser dotado de inteligencia y lenguaje articulado. Este hombre ya no está sólo como el jumento; ahora es "hombre con taco"; está juntamente con algo que, en la ambigüedad del término, resalta difícil de asir (¿es conjunto de hojas de calendario, u otro objeto?). Se ignora, y sólo queda claro que a este "hombre con taco", se pide cariño y compañía (no obstante que está juntamente con el taco). ¿Será compañía material o coparticipación en los sentimientos? No se sabe. El verso se corta, y queda, en el ánimo del lector, la sensación de la duda.

El hombre, que se ha presentado como un jumento que se para en dos patas, quiere alcanzar las alturas, como si pudiera volar en un acto

de trascendencia de lo terreno y temporal, pero la curva apunta hacia la tierra.

Perro parado al borde de una piedra
es el vuelo en su curva;
también tenlo presente, hombrón hasta arriba.

(vv. 37-39)

Una definición del vuelo: perro, mamífero doméstico del orden de los carnívoros, sin acción, sin movimiento, como si apenas se preparara para lanzarse al espacio "parado al borde de una piedra"; y, sin embargo, hay una correspondencia por expresión metafórica, con "el vuelo" que, en su representación gráfica, resulta perenne; pero el "peso es bajo" y la "ribera adversa".

El sufrimiento del hombre, por su condición de animal, también se manifiesta en "Acaba de pasar el que vendrá". Aquí el hombre es víctima de un ser innominado, misterioso. Ante esa situación, se deja oír el sentir la aflicción, el dolor y la actividad.

Acaba de ponerme (no hay primera)
su segunda aflicción en plenos lomos
y su tercer sudor en plena lágrima.

(vv. 17-19)

No hay sujeto expreso en esta estrofa, donde se adivina que es un ser conocido que no puede (o no hace falta) nombrarse. Este personaje infringe castigos morales y corporales que se revelan a través del encabalgamiento de los tres versos, donde, en una armonía de formas y movimientos, se van presentando de manera sucesiva. En el primer verso, sólo se expresa la temporalidad de la acción reciente. No hay primer castigo, aparentemente; pero la sola expresión de lo temporal en el "mí" y la sugerencia de la acción, implica una aflicción, aunque, casi en secreto, se expresa la existencia de una primera. La acción del poner recientemente que, en el verso primero había quedado solo, se realiza en la segunda aflicción, manifestada en el verso segundo; y, a través de la percepción metafórica táctil, el sujeto la siente "en plenos lomos", en sus espaldas de cuadrúpedo. En el verso tercero se agrega, como un tercer azote, el verter por los poros de la piel el sudor que le pertenece y que siente con cariño a fuerza de repetirse que se mezcla con lágrima llena en el llanto de sus ojos. Este fusionar la secreción que brota del cuerpo por la actividad con la que vierte de los ojos el dolor o la emoción, es algo que lleva hasta lo profundo de las vicisitudes de los seres humanos.

A veces, se duda de no ser la causa del sufrimiento. En "El alma que sufrió de ser su cuerpo", se oye:

o, quizá,
sufres de mí, de mi sagacidad escueta, tácita.
(vv. 2-3)

Hay una manifestación de duda acerca del sufrir. La causa puede ser el sujeto como individuo, o tal vez sólo su característica de ser prudente y precavido ("de su sagacidad escueta"), sin expresión formal. La posible causa del sufrimiento ha pasado de un causante a otro, sin precisarlo con exactitud, como en un acto selectivo. Al final de la estrofa todos los elementos morfológicos enumerados se resumen en uno solo; y se tiene dudas; está convencido de la causa del sufrir, y expresa con una aseveración donde se oye el diagnóstico definitivo.

Tú padeces del diáfano antropeide, allá, cerca,
donde está la tiniebla tenebrosa.
(vv. 4-5)

El "Tu sufres" del verso primero del poema se ha transformado en el "Tú padeces". Se está consciente del daño o dolor de ese padecer como si lo sintiera en su tiempo presente donde vive. Al igual que lo desconcertante del verso primero, este verso es igualmente desconcertante, porque el causante de ese daño o dolor infligido en el interlocutor (el "pobre hombre") es el mono, visto como si fuera "diáfano"; tiene la facultad de dejar pasar la luz a través de él sin que se mire su interior, en el espacio que, paradójicamente, puede ser en la distancia o sin ella. En esta imposibilidad de poder verse su interior, queda encubierta "la glándula endocrínica", porque el antropeide puede dejar pasar la luz en el espacio donde hay ausencia de luz extrema: tinieblas sumidas en las tinieblas.

El acto de vivir impone castigos; y, sin embargo, hay una intención manifiesta de conservar la existencia del cuerpo con su animalidad.

Y, aunque llores, bebes,
y, aunque sangres, alimentas a tu híbrido colmillo,
a tu vela tristonada y a tus partes.
(vv. 15-17)

El aferrarse a la vida se manifiesta a través de las acciones contradictorias como el llorar y el beber; el sangrar y el alimentar. En el primer verso, el elemento morfológico que se refiere al llorar procede de lo psíquico (de la emoción, del sentimiento) y encuentra su contrario

en el deber. Es la presencia de lo acuoso visto desde dos puntos de vista diferentes: las lágrimas vertidas que vienen de adentro hacia afuera (no como las glándulas endocrinas), o tal vez desde lo más profundo del psiquismo humano; y el absorber el líquido vital que, desde afuera, va hacia adentro del organismo. La misma estructura semántica se presenta en el segundo verso, donde el sangrar revela el desgarramiento o la rotura de la carne, y el alimentar sugiere el ingerir alimento; sin embargo, al llegar a esta parte del verso, desconcierta que ese alimentar no vaya dirigido hacia el mantenimiento de la vida de los órganos del cuerpo, sino "a tu híbrido colmillo". El oído atento del último hemistiquio de ese verso revela que el aspecto material del humano se manifiesta a través de la parte del cuerpo que hace posible el desgarramiento canino de los alimentos y que sugiere la procedencia híbrida de dos especies diferentes. Esta imagen hace ver el sangrar de la carne que sirve de alimento, en la alimentación de animalidad carnívora. Tan pronto como se ha concluido de manifestar lo contradictorio de la especie humana, se agrega:

a tu vela tristona y a tus partes.

(v. 17)

En este verso, el lector se encuentra frente a las cosas difíciles de asir, en una situación en que no puede oír, con claridad, el hablar, porque las cosas pueden ser y no ser al mismo tiempo. "Tu vela tristona" ¿se refiere al tiempo que se vela, al cilindro de grasa solidificada que alumbra o acaso a la tela que se ata en los mástiles de las embarcaciones para navegar? No se sabe, ni aún por el contexto. Apenas por asociaciones de ideas se puede tener un indicio del ser particular de esta vela; el sujeto padece "donde está la tiniebla tenebrosa" no obstante que "Tú das vuelta al sol, agarrándote al alma". Es evidente, entonces, que esta vela sugiere la luz y, con ella el vivir. El sujeto alimenta esta vela para que no se apague y, por deducción, para no morir, para mantener las partes, como porción de un todo que es el cuerpo, que se manifiesta desintegrado bajo el signo del sufrimiento. Este es un sufrimiento tan intenso que no se encuentra la palabra precisa para expresarlo. No es sólo el sufrir, ni el padecer, ni el volver a sufrir, sino que es todo junto: es algo terrible, que espanta.

Tú sufres, tú padeces y tú vuelves a sufrir horriblemente,

(v. 18)

En el estado de sufrimiento del hombre, éste se presenta como un antropoide que lleva implícita la carga de la desgracia. Se ve, por su edad cronológica, como un "jovencito" que es propiedad de Darwin. (Es

evidente la referencia al naturalista que elaboró la teoría de la evolución de las especies, en la que el hombre no es más que la evolución del mono). El hombre, en estos versos, se manifiesta como lo mínimo: es menos que el "desgraciado mono", sin indicios de ser como una cosa propiedad de su dueño, aún menos que el jovencito inerme para no ser un objeto de laboratorio científico.³⁸

desgraciado mono,
jovencito de Darwin,
alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio.

(vv. 19-21)

El hombre es la autoridad que ejecuta las órdenes de los tribunales y es visto como el alguacil que lo mira con curiosidad (como el ser humano mira a los monos); pero el hombre se reduce a su mínima expresión; "atrocísimo microbio" que, no obstante su pequeñez microscópica, se presenta como fiero, salvaje, desmesurado.

Para concluir el poema, se oyen exclamaciones que surgen de la pena que se siente por ese estado de animalidad del hombre (aunque de manera repentina recuerda su humanidad), exclama en oraciones cortas que indican la expresión de la imposibilidad de dialogar, por la emoción que siente, y las oraciones mueren entrecortadas en el curso de los versos.

¿Qué no? ¿Qué sí, pero que no?
¡Pobre mono!... ¡Dame la pata!... No. La mano, he dicho.

(vv. 37-38)

Por último, para concluir el poema, con dos oraciones que sintetizan toda la emoción que embarga el ánimo, en un grito donde se plasma la resignación cristiana por el sufrir en el acto de venir al mundo, el yo poético exclama:

¡Salud! ¡Y sufre!

(v. 39)

³⁸ Respecto de las teorías de Darwin, Édouard Schuré, en su obra *Los grandes iniciados* (Traducción de Fernando Morente; Argentina, 1969), p. 22, dice: "Entre todas las ciencias, la zoología comparada y la antropología son las que más parecen haber comprometido al espiritualismo. En realidad habrán sido útiles al mostrar la ley y el modo de intervención del mundo inteligible en el mundo animal. Darwin puso fin a la idea de la creación según la teología primaria. En este aspecto, no hizo sino retornar a las ideas de la antigua teosofía. Pitágoras había dicho ya: "el hombre es pariente del animal". Darwin mostró las leyes que obedecen la Naturaleza para ejecutar el plan divino, leyes instrumentales que son: la lucha por la vida, (...).

Esa sentencia queda sonando en el oído atento del lector como el grito último del sentimiento fraternal hacia la humanidad representada por el "pobre hombre", por quien siente lástima.

En "Quisiera hoy ser feliz de buena gana...", la voz se dirige al hombre ("Hermano persuasible, camarada,/ padre por la grandeza, hijo mortal,"), y le llama:

amigo y contendor, inmenso documento de Darwin:
(v. 18)

Se le designa por un doble calificativo: "amigo y contendor"; y se revela que hay, entre éste y el hombre, una relación de afecto o cariño, pero que, a la vez, se hace presente la situación de disputa; una disputa muy particular, que no puede ser la pelea, el altercado o la riña corrientes, en las que el sujeto que ejecuta la acción es el contendiente. En este verso, el poeta ha tenido necesidad de crear un neologismo ("contendor") para particularizar la acción que ejecuta. Se ha particularizado al hombre como "amigo y contendor"; pero lo que más interesa, en este capítulo, es su identificación como "documento de Darwin". En este poema, el hombre no es el ser ontológico, el formado, conforme la versión bíblica, de barro con insuflación de vida por el soplo divino en la nariz; ni siquiera es un ser, aún cuando fuera animal cuadrumano, antropoide, elefante, conejo u otro cualquiera; es, simplemente, un título o prueba escrita de la experimentación científica de Darwin.

Esa animalidad de antropoide se destaca aún más con la guerra, que obliga a dar saltos como algo natural de la propia guerra, que, no obstante, parece extraño, como ocurre en "Invierno en la batalla de Teruel".

da dar un salto extraño de antropoide!
(v. 21)

Los hombres de la ciudad son "lobos abrazados", en "Parado en una piedra...", a partir de la vista del Sena, y ante la situación de desocupación y de hambre ("Parado en una piedra,/ desocupado,"). El parado la ve yendo y viniendo "monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,"). Se tiene la visión del conjunto de ciudadanos que, procedentes del río, suben y bajan como un conglomerado, no de seres humanos, ni siquiera de ciudadanos civilizados, sino de lobos que sugieren la animalidad del mamífero carnívoro que devora para saciar el hambre; y esos mamíferos carnívoros suben y bajan del río abrazados como manifestación de cariño.

del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados.
(v. 7)

La animalidad de la humanidad se presenta como una función distinta a la que, por naturaleza, debe tener el animal. En "Guitarra" de *Poemas humanos*, al dirigirse a la humanidad, el sujeto se ve como indulgente; y, no obstante, por la combinación de órganos que producen movimiento, tiene la crueldad del tigre; es carnívoro, sanguinario y selvático. Al mismo tiempo, por sus actividades, su función es la de volar alto como el águila, ave rapaz.

En "Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimmas...", el yo poético, al dirigirse a su interlocutor, le llama "gravísimo cetáceo"

Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimmas
de memoria, gravísimo cetáceo;

(vv. 1-2)

Desde el principio del verso, el poeta prepara al lector para entrar en el mundo de lo sensorial acústico, como si le advirtiera que se oyen gemidos. Es un advertir de dos sonidos que, por la contraposición sugerida entre "masa" (como conjunto de las partes de un "cuerpo" y "cometa" (astro errante), deben oírse con atención. El poeta no ha dicho óyete la masa, el cometa, sino que ha dado una carga de efecto denotada por el posesivo "tu", que queda encerrada, por la grafía del verso y por la fuerza sugeridora de la imagen, entre el oír acentuado por la atención: el escuchar. Para concluir el verso, en el segundo hemistiquio, cuando el interlocutor parece estar inmerso en el silencio, dice "no gimmas de memoria", y el lector intuye la intención: no gimmas porque puedes dejar de oír el sonido de tu masa y el sonido de tu cometa. Olvida que te recuerdas del gemir. Ahora se sabe que el interlocutor (que al principio había permanecido velado) es nombrado como animal que vive en el mar ("cetáceo"). Frente a la presencia de la animalidad del hombre, se manifiesta la divinidad. Desde luego entre los dos conceptos hay diferencia, aunque esta última se manifieste como dios (uno entre los de su especie sin diferenciarlo) y no como el Ser supremo.

Bestia dichosa, piensa;
dios desgraciado, quítate la frente.

(vv. 14-15)

El sujeto se dirige a la animalidad para hacerle una petición: pensar; y aquí se presenta como animal cuadrúpedo que, en el lenguaje figurado, puede traducirse como persona ruda, torpe; y no obstante, la carga subjetiva muestra que es feliz. Tan pronto como hemos oído, en el hablar particular, la petición, el lector queda sumergido en el mundo de las ambigüedades. ¿Qué es lo que se lo pide con ese "piensa"? ¿Que se forme ideas en la mente o que dé pienso a los animales? Por el con-

texto, se tiene la sugerencia (sin nombrarlo) que se refiere a la actividad intelectual.

Luego que, con esos términos, la voz se ha dirigido a la bestia, en una estructura similar se dirige a dios; pero ¡Qué diferencia! El dios expresado, a diferencia de la bestia, es todo lo contrario; es "desgraciado" (no es feliz); y, aún en esa situación, le pide que se despoje de la parte de su cuerpo que sugiere inteligencia: la frente. La bestia es un cuadrúpedo a quien se pide que piense con la ternura y delicadeza del heptasílabo, mientras que a dios, visto como un ser corpóreo, se le pide que se despoje de una parte de su cuerpo para no pensar. Se ha concluido de hacer la petición, y el verso termina al punto. Ahora le dice:

Luego, hablaremos.

F

(v. 16)

La expresión de los versos anteriores a éste, que se habían manifestado como una petición, al finalizar la estrofa, a la cual pertenecen, dejan la impresión de que, más que una petición, eran una condición impuesta para entablar la relación con la bestia y con dios. El yo se había manifestado en su disociación como algo distinto de ambos, en la situación equidistante del no pensar del pensar. La igualación de estos dos fenómenos es la que tiene la potencia de lograr la asociación entre la animalidad y la divinidad. El concepto de animalidad que, a cada instante, surge en la obra vallejeana, como una obsesión poética, abarca también además de los interlocutores, hasta a la propia amada. En "¡Dulzura por dulzura corazón!..." se mira en ésta rasgos caracterizadores

¡Amada en la figura de tu cola irreparable,

(v. 29)

Se presenta a la amada como si fuera un cuadrúpedo, por la forma exterior de la prolongación de su espina dorsal. Esta cola es vista como irreparable: no se puede reparar o remediar. Es como si un mal fatal hubiera impuesto esa cola.

En "Intensidad y altura", la animalidad no está manifestada por el ser sino por el sentir.

Quiero escribir, pero me siento puma;

(...)

carne de llanto, fruta de gemido,

(vv. 1, 10)

El interlocutor invita a comer carne y fruta (carne proveniente de llanto y fruta proveniente de gemido). Tan pronto como se ha oído el

segundo verso del primer terceto, se siente desconcierto. Si el interlocutor es la humanidad con su sentimiento de animalidad, resulta inesperado oír que tiene rasgos emocionales y sentimentales, porque el comer "carne de llanto" y "fruta de gemido" apunta el dolor y la melancolía; indudablemente, el dolor y la melancolía de no poder ser y hacer lo que se quiere, sino sólo la expresión del dolor con quejidos lastimeros y lágrimas, y sentirse animal; y aún sintiéndose animal, tener conciencia de ser

nuestra alma melancólica en conserva.

(v. 11)

En este verso, se presenta al interlocutor como un alma propiedad del yo colectivo; es triste y es como una sustancia alimenticia puesta en un recipiente herméticamente cerrado que se puede guardar mucho tiempo. Este verso sugiere el alma en el cuerpo, un alma triste que quiere fugarse, junto con su cuerpo, para alimentarse con yerba.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,

(v. 9)

La animalidad se presenta, en el hombre, desde su niñez, en medio del hombre y la mujer (sus padres). En "Un hombre está mirando a una mujer", se ve al niño:

sonarse entre los dos, colear, vestirse;
puesto que los acepto,
a ella en condición aumentativa,
a él en la flexión del heno rubio.

(vv. 16-19)

El niño es un animal que mueve la cola y un ser que se viste como los humanos. Se admite a los padres y se ve a la madre, en su naturaleza, como base fundamental de la familia que crece. (Este concepto de la familia se estudiará en otro capítulo como una manifestación de espíritu cristiano). El hombre, sin embargo, a través de la sugerencia de la imagen, es visto como caballo o ganado en el heno que se dobla y que tiene el color del oro.

Dentro del sentimiento de animalidad que se encuentra al paso en *Poemas humanos*, hay manifestaciones de descendencia. La vicuña, mamífero parecido a la llama del Perú, desciende del mono.

¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!

(v. 24)

La vicuña es vista con la subjetividad que le da el sentimiento de nacionalidad; y parece con gracia, tal vez la gracia del mono a quien nombra, con cariño, como objeto de su pertenencia. Esta expresión no puede ser otra cosa que la manifestación poética de la evolución de las especies.³⁹

El sentimiento de animalidad que se apodera del sujeto llega hasta los límites del terror, en "Tengo un miedo terrible de ser un animal".

Tengo un miedo terrible de ser un animal
de blanca nieve, que sostuvo padre
y madre, con su sola circulación venosa,

(vv. 1-3)

Desde el presente en que se actúa, se manifiesta un estado de inquietud, como si se estuviera frente a un peligro. Este estado del yo poético es suyo, en su pertenencia; es uno de tantos miedos; pero es suficiente para provocar terror de tener existencia perenne de un organismo que vive en la perpetuidad de la carne; porque este animal no es el animal conocido, ni animal en sentido genérico: es un animal indeterminado, cualquiera de todos; pero de todos los que tienen su origen en la "blanca nieve".⁴⁰

Ese animal de "blanca nieve", en su pasado, sostuvo padre y madre, solamente por el poder alimenticio de la sangre. No es el yo representado por la tercera persona de la trinidad familiar, la sangre del padre y la madre "primera y segunda persona", sino, a la inversa, es la sangre la que sustenta a los padres. Cuando se habla de "un animal de blanca nieve", en el presente, se manifiesta la acción de librarse del estado transitorio de satisfacción; de tomar, a través del aire, el oxígeno que regenera la sangre, y de cambiar de forma. A este cambiar de forma se agrega el "tener plata". Hay en este pasaje una actitud de eludir estados y cosas necesarias para la vida, de pérdida de esperanza. Es como si se resignara a su estado de animalidad. La animalidad, sin embargo, es la expresión cuantitativa del ser hombre.

³⁹ Respecto de las teorías de Darwin, en relación con la religión, Édouard Schuré, op. cit., p. 22 dice: "Entre todas las ciencias, la zoología comparada y la antropología son las que más parecen haber comprometido al espiritualismo. En realidad le habrán sido útiles al mostrar la ley y el modo de intervención del mundo inteligible en el mundo animal. Darwin puso fin a la idea infantil de la creación según la teología primaria. En este aspecto, no hizo sino retornar a las ideas de la antigua teosofía. Pitágoras había dicho ya: "el hombre es pariente del animal". Darwin mostró las leyes que obedece la Naturaleza para ejecutar el plan divino, leyes instrumentales que son: la lucha por la vida, la herencia y la selección natural".

⁴⁰ Esta expresión recuerda los experimentos de Bacón acerca de la facultad de la nieve para conservar la carne.

Sería pena grande
que fuera yo tan hombre hasta ese punto.
(vv. 9-10)

Hay un sentimiento de aflicción que se prevé como mayor que lo común si se llegara a suceder. Esa pena grande sería la de tener existencia de hombre con una carga de cuantificación implícita que llega hasta el punto en que alude el estar contento, el respirar, el transformarse y el tener plata.

En su sentimiento de animalidad, el sujeto se presenta como víctima y victimario: en "Sermón sobre la muerte", es el lobo y es el cordero, es el sensato y es el "caballísimo".

¡Loco de mí, lovo de mí, cordero
de mí, sensato, caballísimo de mí!
(vv. 24-25)

El sentimiento de animalidad provoca lamentos que suenan, en el oído del lector, como una sucesión de gritos entrecortados por el dolor que van en *crecendo* hasta llegar al grado superlativo ("caballísimo"). Por la fuerza sugeridora de la imagen, el lector ve al mamífero carnívoro que devora ovejas y, al mismo tiempo, a la cría de la oveja indefensa que, ante el temor de la madre, puede ser devorada por la oveja. Esto es como señalar la aniquilación del hombre por el propio hombre ante las fuerzas antagónicas de la crueldad y de la mansedumbre. Es el horror de este sentimiento lo que, de manera evidente, motiva la falta de la razón y, luego, prudente, cuerdo, porque este sentimiento de animalidad se acrecienta hasta el grado en el que se siente "caballísimo" con el calificativo que en los países americanos de habla hispánica se usa para las personas tontas.

La conciencia de animalidad es constante a través del tiempo. El yo poético, como acostumbrado a su tiempo de animalidad, en "Epístola a los transeúntes", lo siente como algo propio.

Reanudo mi día de conejo,
mi noche de elefante en descanso.
(vv. 1-2)

Se ubica en su presente, desde donde, por la fuerza semántica del verso, sugiere que había interrumpido su día y su noche, y que ahora lo prosigue. En estos versos, el día se identifica con el conejo (es pequeño y ágil); y la noche, con el elefante (es grande y lento), que no es un elefante en movimiento, sino en descanso. Son dos parejas de contrarios, en las que el día, contrario de la noche, es del conejo, contrario del ele-

fante. Este suceder del tiempo del día y de la noche, en concomitancia con la actividad de reanudarlo, apunta hacia una temporalidad vital, propia de la animalidad.

En la estrofa última del poema "Epístola a los transeúntes", se reiteran las expresiones respecto de la animalidad.

convalece mi freno,
sufriendo como sufro del lenguaje directo del león;
(vv. 24-25)

Además de la pequeñez sugerida por el conejo, de la pasividad y lentitud del elefante en descanso, el hombre se manifiesta con la expresión oral del león. Como un sujeto personificado, recupera las fuerzas perdidas por enfermedad el freno que sugiere la brida en la boca del caballo. Es un sufrimiento lento que se siente, de manera comparativa, con el propio sufrimiento del yo poético de otra enfermedad que es "el lenguaje directo del león".

Hay sujeción a un ciclo microbiano, como el ser en el que se repiten los fenómenos de la vida del microbio. En "Fue domingo en las claras orejas de mi burro" se oye:

y cómo, por recodo, mi ciclo microbiano,
(v. 21)

En "Quedeme a calentar la tinta en que me ahogo..." se hace alusión a la vida microbiana, en la forma del bacilo:

mi bacilo feliz y doctoral,
(v. 18)

La finitud alcanza su expresión en las bacterias. En "Escarnecido, aclimatado al bien, mórbido, hurente...", la estrofa final se cierra con los versos siguientes:

acaban los destinos en bacterias
y se debe todo a todos.
(vv. 30-31)

En "Intensidad y altura", la condición de animalidad impide el deseo de escribir; y se formula una invitación a alimentarse como el animal herbívoro y a sufrir el dolor de devorar su alma.

Quiero escribir, pero me siento puma;
(v. 5)

El yo poético manifiesta su deseo de escribir; pero, con una adversativa, deja ver la oposición en una consideración de animalidad expresada como una cosa que se opone a otra, plasmada en una armonía que abarca los dos hemistiquios del verso separado por el "pero". Tan pronto como se lee el verso, se apodera del lector la duda acerca del por qué el yo se siente puma como una condición adversativa a la facultad de escribir como si este tipo de animalidad lo impidiera o le quitara el ali-ciente para escribir. ¿O es que no quiere escribir sobre la temática que le sugiere la calidad de puma? Pero... ¿por qué su sentimiento de puma y no de otro animal? El puma tiene muchas de las características que el poeta Vallejo ha encontrado en los hombres a quienes canta en su poesía; el hombre combativo, que mata y que no obstante es amigo de la humanidad; y no resulta sorprendente hacer al puma arquetipo de animalidad representativa del hombre.⁴¹

En el primer terceto del soneto comentado, se formula una invitación:

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

(vv. 9-11)

Es una invitación formulada al nosotros, del cual formamos parte, donde se manifiesta un sentimiento de solidaridad humana en las vicisitudes de la vida, en la que se pasa como un animal. No se menciona la causa de la ida, pero se sabe ("por eso"), y el lector la intuye; es a comer yerba.

En el cuarteto segundo del poema, el yo poético había manifestado su sentimiento de puma. Ahora se puede asociar con el comer carne; pero el comer yerba induce a buscar la causa de este no querer comer carne, como corresponde al puma. En este punto, debe recordarse que se desea escribir; pero se siente ser puma. Una manera de poder escribir es no siendo puma, por lo que se observa un deseo de evasión: no querer ser lo que se siente ser.

Para finalizar el soneto "Intensidad y altura", hay dos versos donde el deseo de evasión se lleva a sus últimas consecuencias.

⁴¹ El puma o león americano, un animal feroz que le gusta la sangre y la matanza, se alimenta de mamíferos y aves. Los nativos sudamericanos afirman que es amigo del hombre y que nunca hace daño a éste.

En su obra *La argentina*, Ruy Díaz de Guzmán cuenta la historia de La maldonada, una mujer que huyó de la ciudad, entre los primeros pobladores de Buenos Aires; ayudó a un puma y se refugió en una toldería india. Descubierta por Irala, La maldonada fue condenada a morir devorada por las fieras; se le ató a un árbol; pero el puma no sólo no la atacó sino que ayudó a los otros animales (*Nueva Enciclopedia temática*, Tomo 4; Sexta edición; Panamá: Editorial Richards, S. A., 1967), p. 63.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,

(vv. 12-13)

En la reiteración del grito "Vámonos!" se siente la urgencia para irse; e, inmediatamente, se declara el motivo de su urgencia. "Estoy herido", con frases cortas y figuras patéticas que revelan la desesperación y el deseo de fuga. Es entonces cuando se aclara por qué, en el primer terceto del poema, es la "carne de llanto" y la "fruta de gemido".

En el verso último del poema, se encuentra un verso que aclara quién es el invitado: el cuervo. En el cuarteto segundo se ha visto la animalidad representada por el puma; pero, ahora, de manera intempestiva, el lector se encuentra con la presencia del cuervo. Esta situación despierta la curiosidad, en el lector, por indagar acerca de la causa de este cambio de elementos que pueden indicar simbolismo de un cambio conceptual. Dentro de la serie de parejas de contrarios, que abundan en el poema, se encuentra puma-cuervo que, por asociación de ideas, sugiere a la mente del lector el título del poema "Intensidad y altura": el grado de actividad o potencia y la elevación sobre la superficie de la tierra. Estos dos conceptos abstractos se representan con dos animales. El puma es un mamífero que camina por la tierra y, en este sentido, su contrario es el ave que remonta el vuelo. Una curiosidad inquieta, sin embargo, la mente del lector; ¿Por qué el cuervo en contraposición al puma? Ya vimos que el puma tiene ciertas características que lo asimilan al hombre; pero ¿el cuervo no resulta completamente diferente? Se tiene como señales que el cuervo es un ave de plumaje negro, considerada del mal agüero. En el poema, se está consciente de que debe ir con el cuervo. Estas señales permiten ver al hombre en su aspecto existencial: en su vida, con sus preocupaciones, ambiciones y penas; y en su muerte, con un irse al final de la existencia para fecundar la Muerte. Es el irse del cuervo a fecundar su cuerva. Esta interpretación tiene vigencia en un plano existencial; pero ¿no es acaso que el color negro sugiere, además de la muerte física, la muerte simbólica (la muerte del hombre viejo expresada en la Literatura sagrada, como un simbolismo del morir la parte burda del hombre y el surgimiento de un ser superior).

Profundizando en los versos donde subyacen indicios espirituales, se encuentran los siguientes: anhelo de sabiduría ("quiero decir muchísimo y me atollo;"), presencia de la naturaleza ("Vámonos, pues, por eso, a comer yerba;"), anhelo de escribir ("Quiero escribir pero me siento puma;") anhelo de paternidad ("vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva."). Además, está la guerra representada en la combatividad del puma.

Todos estos indicios inducen a sospechar semejanzas con los cuervos del dios Odín de la mitología escandinava.⁴²

Además del mono darwiniano, el hombre se manifiesta como la lombriz aristotélica, en "Dos niños anhelantes".

nada, entre lo que dio y tomó con guante
la paloma, y con guante,
la eminente lombriz aristotélica;

(vv. 13-15)

Al expresar la inexistencia absoluta, se refiere a la mano que entregó y recibió cubierta con guante; pero este guante es de la paloma, ave doméstica que, en su volar, sugiere la bondad y la tranquilidad, en contraposición a la lombriz que vive enterrada. Esta lombriz no es simplemente una lombriz; es la lombriz aristotélica que sugiere a Aristóteles.⁴³

Se tiene conciencia de que la existencia de animalidad tiene finitud. En "Hasta el día en que vuelva de esta piedra..."

Hasta el día en que vuelva y hasta que ande
el animal que soy, entre sus jueces,

(vv. 9-10)

El tiempo tiene un término expresado en el día para volver. Es como si se supiera que habrá una partida, en la que el deseo de volver es casi una seguridad de regreso. A esta perspectiva de regreso se agrega, de igual manera, como deseo, el concluir una acción ("hasta que ande"); pero, cuando, en la voz se oye mencionar el sujeto de la acción, resulta inesperada la afirmación clara y concreta de la conciencia de animalidad ("el animal que soy"). El hombre es el animal, cuyo ser transcurre como acusado, entre quienes pueden juzgarlo.

La animalidad proporciona un sentimiento de honra. En "Himno a los voluntarios de la República" se observa este aspecto en los versos siguientes:

⁴² En la mitología escandinava, se encuentra a Odín, creador de los hombres, dios de la sabiduría y dueño de las fuerzas de la naturaleza. Se le presenta como héroe del *Edda* (libros de tradiciones mitológicas y legendarias de los pueblos escandinavos que comprende la *Edda* mayor o poética y la *Edda* menor o en prosa), donde se le encuentra como padre, rey y poeta, dios de los muertos, de la agricultura y de la guerra. Su morada es el umbral del destino. Acompañado por sus cuervos Hugin (el pensamiento) y Munin (la memoria), vigilaba el mundo, y los cuervos le relataban lo que habían observado durante sus vuelos.

⁴³ Aristóteles ocupó su tiempo en el estudio de toda clase de animales; escribió un libro que se llama *Historia de animales*. El filósofo había dividido los animales en dos grandes grupos: *Anaima* y *Enaima* (con sangre y sin sangre).

detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
con las que se honra el animal que me honra;
refluyen mis instintos a sus sogas,

(vv. 11-13)

El hombre es como el arquitecto que cae desde sus propias construcciones; sus caídas detienen su tamaño, y encadenan nuevamente los instintos liberados; tiene un tamaño que es detenido por las caídas; y sus instintos refluyen. Hay un movimiento limitante; y, de todo esto, el hombre se honra. Consciente de la animalidad del hombre se solidariza con él; quiere estar cerca de él y, sin embargo, se siente lejos.

cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
al no caber entre mis manos tu largo rato extático,

(vv. 18-19)

Después de que se ha controlado a distancia al interlocutor (el "cuadrumano"), se dirige a él para confesar lo que se piensa de sí mismo:

al no caber entre mis manos tu largo rato extático,
quiebro contra tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!

(vv. 19-21)

¿Cómo hacer para contener en las manos el tiempo sin tiempo? ¿No es que estos versos configuran la imagen de una actitud mística? El tiempo, con su corte, entre las manos sugieren al sujeto en actitud orante que contempla su pequeñez, en medio de la grandeza que lo rodea. El ser humano es un animal que, apenas, tiene semejanza humana, hasta el momento de su defunción ("mi defunción se va, parte mi cuna"), en "París, octubre 1936".

mi semejanza humana dase vuelta
y despacha sus sombras una a una.

(vv. 10-11)

En "Batallas", el lobo cae bajo el pie del hombre de Extremadura, al igual que la especie humana, el niño y los trigos. Al principio de este poema, parece reportarse la transmisión de un mensaje; y se comunica al "Hombre de Extremadura" que oye, en una especie de hiperestesia, el humo del lobo. Ha caído el lobo, se ha quemado; y el extremeño, vencedor ha pasado encima. No cabe duda de la identificación del lobo, porque, tan pronto como ha terminado la recepción del mensaje, se aclara el

origen del humo: primeramente se había informado que era el humo del lobo, y luego se aclara que es en función de especie:

Hombre de Extremadura,
oigo bajo tu pie el humo del lobo,
el humo de la especie,

(vv. 1-3)

El lobo bajo el pie del "Hombre de Extremadura" sugiere el derrocamiento del orgullo de los poderosos ("el humo del lobo"), en aras de una sociedad de concordia. Esta situación apunta a la visión de Isaías, en la que vio al lobo junto al cordero; el tigre junto al cabrito; y el becerro, la oveja, y el león juntos, en una especie de sociedad parroquial.⁴⁴

En actitud contemplativa, el sujeto se sitúa en su posición de lobo; y, desde ahí, se dirige al extremeño para recordarle su causa humanizadora, en medio de su acción: padecer, pelear

¡Extremeño, dejásteme
verte desde este lobo, padecer,
pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,

(vv. 30-36)

A veces, el hombre se presenta como un ejemplar del grupo de los primates. En "Quiere y no quiere su color mi pecho..." el hombre se manifiesta en su categoría de hombre, expresado como un calificativo que ha adquirido calidad objetiva. A este ser, conocido y determinado en esa forma, se le indica, de manera reiterada, con una carga de cantidad que lo hace un ser paradójico: inculto, torpe, por una parte, y amigo del saber por otra.

el bimanao, el muy bruto, el muy filósofo.

(v. 13)

No obstante el sentimiento de animalidad que pesa sobre la obra vallejeana, hay un momento en su poesía en que se ve a los hombres

44 La Biblia, Isaías XI: 6-8.

como humanos. En "Los nueve monstruos", los hombres merecen el calificativo de humanos.

Jamás, hombres humanos,
(v. 10)

En ese instante, se tiene conciencia, en un acto de solidaridad humana, de ser miembro del grupo de hermanos que son los hombres, y que sienten el crecer de la desdicha, hasta el límite de la resistencia humana.

Crece la desdicha, hermanos hombres,
(v. 23)

¡Cómo, hermanos humanos,
no deciros que ya no puedo y
(vv. 62-63)

El yo poético, sin embargo, se siente impotente, ante la situación agobiante del dolor humano, que confiesa con un tono de sinceridad. Hay un instante, en este poema, en el que se expresa la conciencia de la falta de acción en beneficio de la humanidad, en un acto de declaración de fraternidad.

¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo que hacer.
(vv. 69-70)

A través de un grito emocionado se patentiza la admiración por la humanidad; pero está consciente —y esto se considera como una desgracia— que falta mucho "que hacer". En este arranque de patetismo, se califica a los hombres como humanos, y se siente ser hermano de ellos.

Dentro del sentimiento de animalidad, las aves son ángeles, tal vez sólo por su apariencia corpórea, como en "Telúrica y magnética".

¡Ángeles de corral,
aves por un descuido de la cresta!
(vv. 31-32)

En estos versos, los ángeles sugieren las huestes de seres sobrehumanos de las religiones monoteístas como el cristianismo, judaísmo, mahometanismo y zoroastrismo, seres creados por Dios, como espíritus puros e inteligentes, superiores al hombre; pero los ángeles de "Telúrica y magnética" no moran en la región etérea, ni fueron humanos. Estos án-

geles son propios de los sitios para aves, y es que, en el fondo, son aves por falta de cuidado de la cresta que corona sus cabezas.

En "A lo mejor soy otro..." el yo desde la tierra donde se encuentra, en posición de "echado", se desentierra en sí mismo; y se entera de que está hinchada la amalgama en que, en su presente, pasa de afuera para adentro mediante el choque violento de otro cuerpo.

Echado, fino, exhúmome,
tumefacta la mezcla en que entro a golpes,
sin piernas, sin adulto barro, ni armas.

(vv. 16-18)

Hay en este verso la manifestación patética del dolor que causa al Yo penetrar en esa "mezcla" calificada como tumefacta que sugiere su cuerpo físico tendido bajo la tierra con el signo de la muerte. Es a partir de este estado que se exhuma sin las piernas que sirven para movilizarse sobre la tierra, sin armas, sin el barro que ha llegado a su mayor desarrollo y que sugiere la frase bíblica de "(...) hasta que vuelvas a confundirte con la tierra de que fuiste formado; puesto que polvo eres, y a ser polvo tornarás".⁴⁵

A partir de esa exhumación, se tiene la visión de

una aguja prendida en el gran átomo...

(v. 19)

Es algo que no es del reino animal al que pertenecía el sujeto "echado", ni vegetal. Ahora se nota la presencia de un objeto perteneciente al reino mineral: una aguja indeterminada que se presenta con su carácter modal de estar prendida en el paradójico "gran átomo", paradójico porque el átomo, por su naturaleza, es una partícula material de pequeñez extremada, mientras que el "gran átomo" tiene la particularidad intrínseca de ser grande. Esto sólo puede ser una alusión al universo; pero, al hacer la enunciación, se tiene duda, y se parte la expresión en el corte del verso, para luego, en una sucesión de exclamaciones que salen desde su ánimo, manifestar la intemporalidad que emociona.

¡No! ¡Nunca! ¡Nunca ayer! ¡Nunca después!

(v. 20)

El anhelo de trascendencia encuentra oposición en lo terrenal y en la perversidad de lo demoníaco. A partir del sujeto calificado como "echa-

⁴⁵ Op. cit., Génesis III: 19.

do, fino" que se exhuma ("Echado, fino, exhúmome,/ tumefacta la mezcla en que entro a golpes"), se tiene la visión —y la muestra casi hasta tocarla—, de un tubérculo. En este punto, el lector se encuentra en el campo de las ambigüedades que dificultan asir el concepto; y se pregunta si este tubérculo es la manifestación de una vida vegetal que sumerge su raíz en la tierra o es el tumorcillo en el cuerpo de un animal. No hay indicios expresos que permitan clarificar el enunciado, a no ser por el contexto que expresa la muela de reptil saurio, fósil en el terreno secundario. Esa muela, cuya finalidad material puede ser el comer, está calificada como moral, con lo que expresa que posee el conjunto de facultades del espíritu, no obstante su animalidad, desde remotos tiempos que fosilisan.

Y de ahí este tubérculo satánico,
esta muela moral de plesiosaurio

(vv. 21-22)

Otra manifestación del anhelo de trascender, en contraposición a la realidad poética de aferrarse a lo terreno, se encuentra en "Terremoto".

¡Todo la parte!
Unto a ciegas en luz mis calcetines,
en riesgo, la gran paz de este peligro,
y mis cometas, en la miel pensada,

(vv. 11-14)

Entre las parejas de oposiciones, se destacan los elementos morfológicos "calcetines" y "cometa". Uno, por su significación semántica, sugiere el pie, el caminar; y el otro, la altura de los astros; pero resulta significativo el untar en luz los calcetines, porque revela el querer alcanzar la altura y tener luz de las cosas terrenas. Esto puede tener como significación el anhelo de trascendencia.

Los labriegos se sitúan en sus propias rodillas, y, desde allí se ven bajar. Es como si las rodillas fueran partes desligadas de las personas de los labriegos, y no sólo desligadas sino también alejadas, porque estos descenden por etapas. ¿No será que esta anatomía apunta hacia la dualidad del ser humano en la que el yo, diferente de las partes del cuerpo, puede descender desde las rodillas del cuerpo que le pertenece?

Hay un movimiento de descenso, lento, por etapas; pero este movimiento de descenso es hacia el cielo. Ha habido una manifestación de inseguridad acerca de lo que es arriba y lo que es abajo. ¿O será que se sugiere una identidad en el espacio? Si así fuere, este plano espacial vendría a confirmar el desplazamiento del alma de los labriegos hacia lo

alto, en un acto de salvación, realizado, por etapas, desde las rodillas hasta el cielo.

En "Al fin, un monte", se manifiesta un logro de trascendencia.

Al fin, un monte
detrás de la bajura; al fin, humeante nimbo
alrededor, durante un rostro fijo.

(vv. 1-3)

Estos versos se oyen como si se hubiera alcanzado o columbrado un monte, después de un período de espera. Primero se presenta la bajura y después la altura del monte. Este monte encuentra su manifestación equivalente en el nimbo del rostro (como la aureola de los santos) que simboliza la revelación del desarrollo espiritual. El desarrollo espiritual encuentra su expresión en la transformación de la planta en oro (como la transmutación de los metales burdos de los alquimistas en su proceso de alquimia espiritual).

Monte en honor del pozo,
sobre filones de gratuita plata de oro.

(vv. 4-5)

Es el monte que hace honor al pozo que sugiere el manantial de las aguas de la espiritualidad.

Monte que tantas veces manara
oración, prosa fluvial de llanas lágrimas;

(vv. 19-20)

En la poesía vallejeana, es ostensible la permanencia de la manifestación de lo anímico en relación a lo material. Desde la poesía de juventud, esa dualidad se presenta como el binomio cuerpo-alma; y, a veces, determina desdoblamientos de naturaleza mística. En estos actos trascendentales, el yo poético, desde su posición del Ser, como verdadero Yo, contempla su materia como su compañera complementaria. Esta dualidad de los sujetos, que se contempla, constituye la bifurcación por donde transita lo existencial del hombre junto a lo trascendental: el cuerpo por el cual la especie humana se presenta con su carácter de animal, y el alma por la que aspira la trascendencia que se le dificulta, ante las limitaciones de lo terrenal y la materia.

La dualidad espíritu-material que se observa en la poesía vallejeana de juventud se proyecta a la poesía de madurez, donde se ve como producto de una nueva concepción. En este período, a veces, se duda de esta dualidad, ante las vicisitudes que agobian a la humanidad, en su realidad

cotidiana. Ante esa situación, se manifiesta el escepticismo acerca de lo anímico como parte divina del ser humano.

El alma apunta hacia lo material; predomina sobre aquélla. Sin embargo, surge la presencia del alma colectiva que llega a presentarse como el alma del mundo.

En esta etapa de la evolución literaria de Vallejo, al igual que en la época de juventud, la dualidad cuerpo-alma abre el camino para el desarrollo de los temas de la animalidad de la especie humana que conduce al hombre al sufrimiento por su condición. No obstante el sentimiento de animalidad que pesa sobre la obra vallejeana de madurez, hay instantes en que se ve a los hombres como humanos, en un acto de solidaridad fraternal. En ese instante, se desarrolla su conciencia acerca de un alma colectiva que pertenece, más que a todo un conglomerado nacional, a toda la humanidad.

No obstante la existencia material, hay anhelo de trascendencia que encuentra limitaciones, dificultades impuestas por lo material; pero, desde el fondo de la poesía, pueden hacerse flotar las muestras de un desarrollo espiritual que, a veces, deja ver al hombre como parte de la divinidad misma.

De cualquier manera en que se manifieste el alma, revela su existencia y, con ella, la de un espiritualismo religioso que está muy distante del materialismo puro, aún cuando la espiritualidad se manifieste, más que como el alma individual, como el alma colectiva: la mundial, la de la humanidad entera.

B. TEMAS DE VIDA Y MUERTE

En la poesía vallejeana de juventud se manifiesta un proceso existencial que, de manera obligada, desemboca en el tema del morir. Este proceso surge desde el fondo de lo místico, porque presenta al hombre desde su origen, en el ser, pasando por la etapa de la vida, en su ruta irremisible hacia la muerte como un retorno al ser.

En un poema no recogido en *Heraldos negros* —“Falacidad”— aparecen los versos siguientes:

Ausente: hoy estoy lejos para siempre!...

Ausente: hoy estoy muerto para siempre!...

Hay un sentimiento de ausencia, de lejanía, de perennidad, dentro del estar: el estado de la muerte eterna; pero lo que causa sorpresa es que este estado se manifiesta en plena existencia. El “Ausente”, que choca en el oído del lector, al inicio de estos versos, es el anuncio del grito que, en *Heraldos negros*, se oirá en el poema “Ausente”, como un pasar lista en la vida.

Al entrar en *Heraldos negros*, estos temas se presentan, de manera profusa, como en una especie de obsesión poética. Se permanece perennemente preocupado, en el transcurso del tiempo, por el instante del morir. Esta preocupación trastoca las temporalidades, al grado de que se ve el futuro realizándose en un presente; y esa realización es la muerte.

En “Comunión” de *Heraldos negros* se encuentran dos versos que sugieren la caída en el mundo.

Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas
que al bajar del Espíritu ahogué,

(vv. 20-21)

Al inicio de estos versos, la invocación a determinado personaje se oye en un grito que deja traslucir la emoción de tristeza que se siente. Es un estado de melancolía en que los pies de “Linda Regia” se ven como la materialización de ese estado por el acto de la caída. La presencia de elementos morfológicos que sugieren lo terrenal (“pies”, “bajar”) dejan ver el descenso al mundo, proveniente del Espíritu que, por la grafía, es la expresión de la divinidad. Estas lágrimas, al caer, se ahogan como si el abajo fuera un espacio acuoso.

Los elementos morfológicos, con los que están contruidos los versos anteriores, sugieren el nacimiento, por cuyo acto, en el tiempo de presente, ubica en un “valle de lágrimas” que es el mundo donde se encuentran los “desterrados hijos de Eva” como reza *La Salve Regina de*

la liturgia católica. Se ha concluido el enunciado acerca del descenso proveniente del Espíritu; ahora, para terminar el poema, se sitúa ese descenso en un plano espacio temporal.

un Domingo de Ramos que entré al Mundo,

(v. 22)

Como si Linda Regia no se hubiera enterado de las advertencias que se le hacen, se oye un grito final, que lleva la carga emocional de la tristeza contenida en el resto del verso y el siguiente, los cuales se oyen cortados como consecuencia del llanto. En esta parte, el llanto se ha confundido con "Linda Regia": sus dos lágrimas han coincidido, con los pies de ella. El lector ha sido llevado a un mundo donde las cosas, al ser trasladadas a la realidad poética por la expresión metafórica, dejan de ser lo que son para convertirse en otra cosa diferente. La voz refiere el bajar, lo que sugiere que está abajo y que antes estaba arriba; y ese arriba es el Espíritu cósmico, el Espíritu universal, el Espíritu divino. Ha habido un movimiento de descenso y, al bajar, el yo poético ha ahogado dos lágrimas. El ahogar sugiere agua, mar; pero... estas lágrimas son los dos pies de "Linda Regia", que sugieren tierra. En consecuencia, las lágrimas ahogadas en la tierra sólo pueden ser el "valle de lágrimas" que, en la tradición cristiana, simboliza el vivir en el mundo.

El descenso que se ha comunicado se ubica en un espacio temporal definido:

un Domingo de Ramos que entré al Mundo
ya lejos para siempre de Belén!

(vv. 22-23)

Este "Domingo de Ramos" se expresa de manera diferenciada, aunque se presente de manera indefinida (uno entre tantos); y sugiere la identificación con Jesús, el día en que este último adquirió la calidad de Cristo. El yo poético "entró al mundo" (no en el mundo), a través del tiempo, en un espacio temporal preciso y, en ese instante, se había alejado definitivamente del lugar de nacimiento, y había ingresado en el tiempo que lo llevaría a la muerte, a través de la pasión.

En el número XLVII de *Trilce*, se sugiere el nacimiento prematuro, al nacer ciego.

Los párpados cerrados, como si, cuando, nacemos
siempre, no fuese tiempo todavía.

(vv. 13-14)

La referencia al "valle de lágrimas" que subyace en la estrofa última del poema "Comunión" se manifiesta, de manera expresa, en "La cena miserable" y en el poema número LXIV de *Trilce*. En el primero de estos poemas, se deja oír, ya no el grito que con la misma frase lanzara en otras estrofas de este poema, sino el murmullo ahogado en llanto, cuando se pregunta —no para ser respondido sino para consolarse a sí mismo— acerca del límite del tiempo para que el "valle de lágrimas" no sea eso; pero en ese llanto ahogado se pierde la palabra que se espera oír: "terminará", "me dejará". Hay varios valles, pero este "valle de lágrimas" que se mira tan cerca de él no es el de una realidad objetiva, sino el provocado por el dolor, el sufrimiento y las congojas. Es como un estado de conciencia, donde se actúa contra la voluntad que se manifiesta con un "yo nunca dije".

Hasta cuando este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.

(vv. 12-13)

En estos versos se descubre un sentimiento de rebeldía contra el Hacedor de la vida. Es como si se estuviera cansado de estar en "este valle de lágrimas" que sugiere el dolor de ser y el sufrimiento humano; se manifiesta su inconformidad ante esta situación; y, en el fondo de su conciencia, espera la finitud en un "Hasta cuando". Ha concluido el reproche en el final de la estrofa; y aún se percibe, como un eco, el recuerdo del llanto en "el valle de lágrimas" de la *Salve Regina*. En *Trilce* LXIV, el tema del valle vuelve a presentarse, aunque con alguna variante.

En este poema, se representa la vida, desde el momento del nacimiento, en el cual ya aparece el designio de la muerte.⁴⁶

Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto montuoso que
obstetriza y fecha los amotinados nichos de la atmósfera.

(vv. 1-2)

⁴⁶ La vida como expresión de la muerte es un motivo que se encuentra en la Filosofía de distintos autores. Para Martín Heidegger, la perfección y expresión de la existencia se halla en la muerte, en la aniquilación por la nada, pues la existencia es "ser para la muerte"; la muerte es la más auténtica posibilidad de la existencia, lo más personal que existe, lo único absolutamente propio de cada uno. Un autor, Manly P. Hall, en su obra *La anatomía oculta del hombre* (Traducido al español de la 7a. edición en inglés; Buenos Aires: 1973), pp. 46-58, dice: "(...) la vida del hombre no era más que una preparación para la muerte. Como la vida se vive a la sombra de la muerte, ellos enseñaron que es una mofa, una cosa hueca, dorada para la mirada descuidada, pero sin brillo y carcomida, comida de gusanos, cuando la examinamos detenidamente. El cuerpo físico se convertía en el sepulcro, la tumba, el cementerio en el cual el espíritu yacía esperando el día de la liberación cuando, como una chispa virginal, se levantaría otra vez dejando la rota urna de barro. (...). El hombre empieza a morir en el momento de su nacimiento".