El culpable

La obra poética de César Vallejo [1] se inicia en el momento mismo en que el poeta constata la ruptura de la comunidad con Dios: esos «golpes sangrientos» (271) que sellan la expulsión del Paraíso —de la unidad, diría Vallejo— y empujan a la criatura hacia el tiempo, hacia el trabajo, hacia esa progresión numérica que, como el dinero, «acaba por ser todos los guarismos, / la vida entera.» (473) No es el dolor ni la muerte los que dan inicio al poema, sino la pérdida de la fe en el amor que alguna vez pudo redimirlos; toma de conciencia que, por supuesto, coincide con la aparición del dolor y la muerte. Los golpes son, entonces, «las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema» (271); y el destino, lo fatal, el dolor y la muerte, vuelven a imponerse sobre la «fe adorable», sobre el amor caído. La perplejidad, la incredulidad de la criatura herida, está magníficamente plasmada en este poema inicial de *Los heraldos negros:* «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.» (271) Al margen de su plasticidad, tal vez lo mejor del poema es la ambigüedad con que el poeta logra condensar en un solo trazo la inocencia y la culpabilidad de la criatura castigada (ambigüedad que será una característica de su obra entera): es inocente ante lo desmesurado del castigo, pero culpable en cuanto cómplice de una sociedad condenable. En efecto, la imposibilidad de recibir coincide con la incapacidad de dar: los golpes no son sólo «las caídas hondas de los Cristos del alma», sino también «las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.» (271) El poema «El pan nuestro» (330) recoge esta misma imagen, la del corazón como un horno de pan, pero ya claramente teñida por la culpabilidad de un deber de amor no cumplido: «Yo vine a darme lo que acaso estuvo / asignado para otro (...) // ... es tan triste, / quisiera yo tocar todas las puertas, / y suplicar a no sé quién, perdón, / y hacerle pedacitos de pan fresco / aquí, ¡en el horno de mi corazón...!» Es como si dijéramos que el hambre de ser obliga a la criatura a transformarse en alimento de sus semejantes como única promesa de llegar a ser.

El golpe, pues, es la constatación de que el amor, el verbo encarnado o Cristo, ya no cura ni alimenta sino que, ausente, desampara. La pérdida del poder redentor del amor se traduce en una imposibilidad verbal de transmutar el dolor; de allí el tremendismo, la belleza convulsa de esas primeras páginas. En otro de sus poemas Vallejo describirá minuciosamente el efecto letal de esta caída, dirá entonces: «Ignoro lo que será del enfermo esta mujer, que le besa y no puede sanarle con el beso, le mira y no puede sanarle con los ojos, le habla y no puede sanarle con el verbo. ¿Es su madre? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es su amada? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es su her-

[1] *La cifra entre paréntesis, después de las citas, corresponde a la numeración de página de la* Poesía Completa *de César Vallejo, edición al cuidado de Juan Larrea, Barral Editores, Barcelona, 1978.*

mana? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es, simplemente, una mujer? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? Porque esta mujer le ha besado, le ha mirado, le ha hablado y hasta le ha cubierto mejor el cuello al enfermo y ¡cosa verdaderamente asombrosa! no le ha sanado.» (549)

¿Cuál es la consecuencia de esta caída en el tiempo? Con respecto al verbo, el verbo creador deja de ser tal para ser meramente palabra, o sea que ya no sirve para alimentar o curar sino sólo para comprender; y con respecto a la criatura, ésta se escinde en carne y espíritu. El fantasma de la animalidad, de un espíritu que padece cruelmente lo orgánico, transita de un extremo al otro la obra de Vallejo —esa «alma que sufrió de ser su cuerpo» (664)—; y el pobre hombre del cual se apiada el poeta en su primera página, llegará a ser en las últimas un «¡Pobre mono!...» (665)

La búsqueda de su humanidad perdida y la reconquista del poder creador para la palabra poética serán, entonces, los dos objetivos principales de su obra de poeta. Las dificultades de esta empresa no se le escapan a Vallejo, y el conflicto se plantea como una polaridad irresoluble: leemos en «Los anillos fatigados», «Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse, / y hay ganas de morir, combatiendo por dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse.» (344) Este «morir», que en un principio es la configuración poética de la muerte necesaria para purificar la vida culpable —transmutación de lo malo que se operaría mediante la alquimia verbal—, la trasladará finalmente Vallejo a su propia persona como única posibilidad de recobrar su humanidad. Pero el poeta de *Los heraldos negros,* pese a su fatalismo, tiene fuerza para gritarle a su palabra la magnitud de su tarea: «Hay tendida hacia el fondo de los seres, / un eje ultranervioso, honda plomada. / ¡La hebra del destino! / Amor desviará tal ley de vida, / hacia la voz del Hombre; / y nos dará la libertad suprema / en transubstanciación azul, virtuosa, / contra lo ciego y lo fatal. // ¡Qué en cada cifra lata, / recluso en albas frágiles, / el Jesús aún mejor de otra gran Yema!» (335) Lo que el poema anuncia es la segunda venida de Cristo, sólo que este nuevo advenimiento del Amor (de la unidad: «otra gran Yema») encarnará en «la voz del Hombre», es decir, en la creación poética: palabra total que —por amor— llegará a ser una analogía de Cristo. Esto en cuanto al espíritu, y en cuanto al cuerpo una nueva pasión que ya no se consumará sobre el madero, sino sobre la carne de la mujer: «Tus brazos dan la sed de lo infinito, / con sus castas hespérides de luz, / cual dos blancos caminos redentores / dos arranques murientes de una cruz. / (...) / ¡Tus pies son las dos lágrimas / que al bajar del Espíritu ahogué, / un Domingo de Ramos que entré al Mundo, / ya lejos para siempre de Belén!» (276)

La ruptura de la comunidad con Dios, la expulsión del Edén, coincide con la aparición de la conciencia, esto es, con la distinción del yo, con la individuación. Pero hay un momento intermedio en el cual el yo no es aún consciente y donde la identidad está constituida no sólo por la propia persona del hijo, sino también por otras dos: el padre y la madre. Este momento que media entre la comunidad con Dios y la sociedad de los hombres, que es la infancia y la vida familiar, será la clave (la llave habría que decir, porque ya veremos cómo la madre es la «Amorosa llavera de innumerables llaves» [437]) con la cual Vallejo tratará de abrir la cárcel en la cual se le ha convertido la vida sin amor. La familia llegará a ser, en su mundo imaginativo, el equivalente de

una trinidad donde la madre inspiradora ocupará el sitial del Espíritu Santo. No obstante, no hay que exagerar la valoración de la infancia para comprender la obra de Vallejo, él sabe como ninguno que ese momento es ya un momento caído y que es en la infancia misma donde se consuma la expulsión del Edén. Dice en uno de sus poemas en prosa: «¡Qué diestra de subprefecto, la diestra del padrE, revelando, el hombre, las falanjas filiales del niño! Podía así otorgarle la ventura que el hombre deseara más tarde. Sin embargo: / —Y mañana, a la escuela, —disertó magistralmente el padre, ante el público semanal de sus hijos. / —Y tal, la ley, la causa de la ley. Y tal también la vida. / Mamá debió llorar, gimiendo apenas la madre. Ya nadie quiso comer. En los labios del padre cupo, para salir rompiéndose, una fina cuchara que conozco. En las fraternas bocas, la absorta amargura del hijo, quedó atravesada.» (555)

El pecado original, el haber *comido* del árbol del conocimiento, simbólicamente aludido como condena del hijo con ese «Y mañana, a la escuela», consuma la caída en el tiempo. Es notable, asimismo, cómo el poeta logra captar en este poema el trágico momento de la individuación: la madre no es sólo madre, es también, y sobre todo, la mujer del padre; de allí que ella quisiera haber llorado, pero que en realidad apenas gimiera. El padre impone su voluntad al apropiarse de la mujer, esa «fina cuchara que conozco» (la cuchara simboliza a la mujer en varios poemas, sirvan de ejemplo «mi cucharita amada» [675] y «cuchara muerta viva, ella y sus símbolos» [734] y obliga al hijo a obedecer la ley de la sociedad de los hombres. ¿Cuál es tal ley? Precisamente lo contrario del amor del hijo: que renuncie a la madre y alimente, solo, su propia voluntad de poder.

Ante la imposibilidad de cumplir el mandato se produce una fractura en el ser del hijo, una fractura que corresponde a la sexualidad de los padres; una voluntad masculina engendrada por el padre opuesta a la sensibilidad femenina engendrada por la madre: «¡Hembra se continúa el macho, a raíz / de probables senos!» (459), «Y hembra es el alma mía.» (428) Esta polaridad masculino-femenino dentro de su propia identidad es equivalente a la polaridad bien-mal que ha desencadenado la pérdida del amor (de la unidad) en todo lo existente. Tal es la crisis espiritual de César Vallejo cuando concluye su primer libro. *Trilce,* escrito inmediatamente después y coincidiendo su gestación con la reclusión del poeta en la cárcel por casi cuatro meses, es el intento más coherente e impetuoso de Vallejo por solucionar el conflicto suscitado por la pérdida de la unidad amorosa que es la comunidad con Dios.

Trilce es un libro que se puede calificar, sin temor a ser exagerado, de heroico. Ya desde su primer poema la contradicción se plantea de la manera más audaz: el poeta se dispone a escribir pero alguien que está defecando le impide concentrarse. «Quién hace tánta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando. // Un poco más de consideración...» (419) Gran parte de los poemas de *Trilce* siguen esta línea, la de la unidad buscada a través de la penetración visionaria del verbo en lo orgánico, sobre todo los poemas eróticos. El poeta se acerca al instante pero no para eternizarlo bellamente en una pseudounidad, sino para hendirlo, para que se produzca el parto de la eternidad: «Y sí así diéramos las narices / en el absurdo, / nos cubriremos con el oro de no tener nada, / y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche, hermana / de esta ala huérfana del día, / que a fuerza de ser una ya no es ala.» (470) La principal

vía de acceso al instante, por no decir la única, es el sexo femenino, la «Mujer que, sin pensar en nada más allá, / suelta el mirlo y se pone a conversarnos / sus palabras tiernas / como lancinantes lechugas recién cortadas.» (457) Pero al principio dijimos que el cuerpo de la mujer es para Vallejo una cruz: efectivamente, no habría polaridad si el espíritu no rechazara como a su contrario a lo orgánico. Muchos poemas trasuntan este rechazo de «aquel punto tan espantablemente conocido» (487), especialmente el LX de *Trilce:* «esta horrible sutura / del placer que nos engendra sin querer, / y el placer que nos DestieRRa!» (488) Más adelante la mujer llegará a ser la muerte misma: «Me gusta la vida enormemente / pero, desde luego, con mi muerte querida...» (586), «Tal es la muerte, con su audaz marido» (612). Novia, madre y muerte: «cucharita amada» (675), «muerta inmortal» (494) y «susto con tetas» (611).

Esta tensión constante entre atracción y rechazo, este hilo hiperestésico tendido entre su percepción y el cuerpo de la mujer, le permite a Vallejo acceder a una suerte de ascetismo carnal. La sensación no cede al halago de una apoteosis orgiástica, sino que tensada dolorosamente por la conciencia se transforma en otra vía de conocimiento. El sexo de la mujer («¡oh aguja de mis días / desgarrados!» [458]) deviene, entonces, el estrecho pasaje que conduce a otra dimensión del ser. «Pugnamos ensartarnos por un ojo de agua» (459) para hallar «para el hifalto poder, / entrada eternal» (427). Hifalto: que anda *a saltitos* como los gorriones. Uno de los poemas póstumos nos aclara aún más esta expresión, dice así: «Entre el dolor y el placer median tres criaturas, / de las cuales la una mira a un muro, / la segunda usa de ánimo triste / y la tercera avanza *de puntillas...*» (569) El «hifalto poder», puesta ya en claro su evidente acepción sexual, es la sensación cognoscitiva que avanza a través del sexo femenino buscando la «salida eternal». Esta salida eternal, ya lo mencionamos, es el acceso a una nueva dimensión del ser. El poema VIII de *Trilce* describe soberbiamente ese acceso, dándole Vallejo a su expresión una tenue coloración del mito del andrógino: «margen de espejo habrá / donde traspasaré mi propio frente / hasta perder el eco / y quedar con el frente hacia la espalda.» (427) Como si el tiempo fuera el reflejo de la eternidad, el poeta pugna por atravesar el límite donde ambos se tocan: el placer. «Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.» (506) Recordemos la *Segunda canción de baile* del *Zaratustra:* «todo placer quiere eternidad, / ¡Quiere profunda, profunda eternidad!»

Pero, indudablemente, faltó impecabilidad en la intención, faltó fe, ya que la transvaloración no se produjo, o, para decirlo con las propias palabras de Vallejo, faltó amor: «en aquellas paredes / endulzadas de marzo, / lloriquea, gusanea la arácnida acuarela / de la melancolía. / / Cuadro enmarcado de trisado anélido, cuadro / que faltó en ese sitio para donde / pensamos que vendría el gran espejo ausente. / Amor, éste es el cuadro que faltó.» (497) La melancolía surge al constatar el poeta que la inminencia de la ruptura de los límites temporales es sólo una forma más dolorosamente aguda de percibirlos: «Me acababa la vida ¿para qué? / Me acababa la vida, para alzarnos / sólo de espejo a espejo.» (497) Nunca más intentará Vallejo una aventura semejante, tan pura y tan osada. «Sacando lengua a las más mudas equis» (507), esto es, a las mujeres, su imaginación se vuelve hacia la casa paterna: «Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojarme en tu bendición y en tu llanto. / Acomodando estoy mis desengaños

y el rosado / de llaga de mis falsos trajines.» (494) ... Rosado de llaga: el sexo ha devenido una herida, el amor un vía crucis.

Si bien un fracaso en el orden de la experiencia personal (el poeta no pudo curarse de sus contradicciones, de su incurable hambre de unidad), *Trilce* es un triunfo poético deslumbrante. Sabiendo que nombrar es mutilar el ser de las cosas («¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE.» [420]. Sabiendo, digo, que nombrar es, precisamente, desencadenar la contradicción e, inevitablemente, arrojar sobre las partes desgarradas una valoración (buena la parte elegida, mala la desechada; bella la parte nombrada, fea la silenciada), Vallejo, que es un poeta, es decir, uno que nombra, se rehúsa a valorar una parte en desmedro de la otra, toma los opuestos y los amasa en una sola pasta. Se produce así la identificación de las antinomias: la superación de la ley. Este momento, que es el momento poético por excelencia, el poeta lo llama Absurdo: «Absurdo, sólo tú eres puro. / Absurdo, este exceso sólo ante ti se / suda de dorado placer.» (504) Y efectivamente es así: es preciso suspender todas las valoraciones, «estar verde y contento y peligroso», para ver cómo «este exceso *(Trilce)* se / suda de dorado placer.»

Dijimos que la gestación de este libro coincidió con el encarcelamiento del poeta. No es la menos dolorosa de las paradojas de esta vida y esta obra tan contradictorias que el que se había impuesto a sí mismo la heroica tarea de superar la ley debiera padecerla en todo su rigor mientras realizaba aquella hazaña. Este hecho o, mejor dicho, el desamparo que trajo aparejado, introduce como a contracanto una voz distinta en *Trilce:* el conmovedor pedido de ayuda del yo que no encuentra para su «hifalto poder, entrada eternal» (427). Este pedido de auxilio se dirije al tú materno, y se dirije a él no sólo por la peculiar concepción de la identidad que tiene Vallejo, sino porque de la madre ha recibido el secreto, «la fórmula» para superar la ley: «Estoy cribando mis cariños más puros. / Estoy ejeando ¿no oyes jadear la sonda? / ¿no oyes tascar dianas? / estoy plasmando tu fórmula de amor / para todos los huecos de este suelo.» (494) Es a la luz de estos poemas de la orfandad que se comprende porqué *Trilce* es un fracaso en el terreno personal. Dice Vallejo: «Yo me busco / en mi propio designio que debió ser obra / mía, en vano: nada alcanzó a ser libre.» (484) Es, precisamente, de esta constatación (de que su designio no es obra suya sino también de otro, o de otros, o de Dios) que surge su nueva concepción de la libertad; no se puede ser libre solo. Lo irreparable (el dolor padecido) y la culpa (el dolor infligido) asumen entonces la forma de un fantasma hambriento que se come sus días: «Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas, / cuando habráse quebrado el propio hogar...» (449), «... no hay / valor para servirse de estas aves. / ¡Ah! qué nos vamos a servir ya nada.» (471) El dilatado silencio poético —quince años— que va desde la finalización de *Trilce* a la redacción de su último grupo importante de poemas nos da una idea de todo lo que debió sufrir para llegar a sentir como propios el dolor y la culpa de los otros.

Quince años es mucho tiempo para quien se sentía morir en el tiempo, para quien preguntaba «por el eterno amor, / por el encuentro absoluto» (498). A este lapso vacío que media entre las dos plenitudes hueras de no haber nacido y de llegar a estar muerto, Vallejo lo llama tormento: «Forajido tormento, entra, sal...» (481). Este poema que

acabamos de citar, que es el LIV de *Trilce*, nos habla también de esa otra plenitud que a veces alcanza con su cuerpo y otras con su verbo: «A veces doyme contra todas las contras, / y por ratos soy el alto más negro de las ápices / en la fatalidad de la Armonía. / Entonces (...) hasta / el dolor dobla el pico en risa.» A veces, por ratos, dice Vallejo, él que era amante del «siempre, mucho siempre, siempre, siempre!» (587) El resto del tiempo, todo el tiempo, era el tormento: «Padezco / contando en maíces los años» (575), «¡cómo me duele el pelo al columbrar los siglos semanales!» (583), «dicha tan desgraciada de durar» (599). Una anotación hecha por Kafka en su diario puede ahorrarnos explicaciones innecesarias acerca del tormento, dice así: «Fracaso, imposibilidad de dormir, imposibilidad de despertar, imposibilidad de soportar la vida o, mejor, el transcurso de la vida. Los relojes no concuerdan, el reloj interno marcha en forma diabólica o demoníaca, por lo menos inhumana; el externo palpita conforme a la normalidad de su marcha discontinua.»

Sin embargo, dijimos que con el final de *Trilce* se produce un cambio de dirección en la obra de Vallejo: el impulso vertical hacia «la ilusión monarca» (438), esto es, hacia la unidad, hacia lo eterno, se desplaza, merced a una nueva concepción de la libertad, hacia el futuro histórico. El impulso imaginativo abandona en gran medida su objetivo natural-orgánico para perseguir ahora una meta histórica. Tres poemas de Vallejo sobre la esperanza nos ilustran sobre este giro de su pensamiento. Pero antes de ir a ellos, dejemos asentado que la esperanza es una virtud que se destaca siempre sobre un fondo de inhumanidad o, más precisamente, de naturaleza. La esperanza es siempre esperanza de darle un sentido a la naturaleza y, por ende, a la vida orgánica. Ya vimos que «a veces», «por ratos», «hasta / el dolor dobla el pico en risa», es el instante poético donde se lleva a cabo la transvaloración (dolor = risa), instante que nos da una idea de lo que podrá llegar a ser el hombre el día que se libere de la culpabilidad, pero Vallejo es un hombre «herido» (641) y, como tal, conducido del placer, por la culpa, al dolor. Es difícil llamar amor a ese instante creador de nuevos valores cuando uno se siente culpable (es decir, condenado por los viejos valores), ese instante que es, según el mismo Vallejo, «el alto más negro de las ápices / en la fatalidad de la Armonía»; él lo llama, según ya dijimos, Absurdo. Es unidad, sí, pero inhumana, antisocial. La esperanza será, entonces, esperanza de trasladar esta plenitud al espacio y al tiempo de los otros, a «la ciudad, hecha de lobos abrazados». (595)

El primer poema sobre la esperanza es el XIX de *Trilce*. Allí la esperanza es esperanza de alcanzar «el sin luz amor, el sin cielo, / lo más piedra, lo más nada...» (438) La esperanza es esperanza de un encuentro absoluto que libere al poeta de bien y mal, de cuerpo y alma, de toda contradicción. El segundo poema es uno de los poemas en prosa, el que lleva por título, precisamente, «Voy a hablar de la esperanza» (553): título irónico, amargo, para un texto que describe la desesperación como la condición misma de lo humano. Poema desolado escrito en uno de los momentos más duros de su vida: ese momento en el cual el poeta accedía otra vez a lo orgánico pero ya no a través de la vía regia de la sexualidad, sino a través del agujero negro de la enfermedad («es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado / y está bien y está mal haber mirado / de abajo para arriba mi organismo» (586) dirá en otro poema de la misma época). Y el tercer poema es el que empieza con el verso «Quisiera hoy ser feliz de buena ga-

na». Dice allí: «A las misericordias, camarada, / hombre mío en rechazo y observación, vecino / en cuyo cuello enorme sube y baja, / al natural, sin hilo, mi esperanza...» (588) Creo que, pese a la brevedad de las citas, se puede percibir el cambio de dirección del cual hablaba: el tú al cual se dirije el poeta ha virado de la nada hacia la historia, de la inhumanidad a los hombres, no sin antes pasar por la noche oscura de la pérdida total de sí mismo.

Ahora sí que resuena el verso que dice «doyme contra todas las contras», ya que este desplazamiento que ha operado esta nueva concepción de la libertad acentuará aún más las contradicciones. El verbo no sólo seguirá penetrando en lo orgánico, sino que lo orgánico, el propio cuerpo del poeta, dejará penetrar a través de esa herida abierta por la pérdida de la comunidad con Dios, esa herida que la enfermedad reactualiza, dejará penetrar, digo, el dolor del mundo: la voz del pueblo. Otra vez Vallejo, pese a estar afiliado a un partido, se rehusará, en tanto poeta, a tomar partido y amasará a los opuestos en una sola pasta: ese pan, esas «ricas hostias de tiempo» (442) que, a semejanza de su madre, entregará a los «mendigos» que son sus semejantes. Releamos los primeros versos del poema XXIII de *Trilce:* «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre. // Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente / mal plañidas, madre: tus mendigos. / Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto / y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario. // En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo, para / que ahora nos sobrasen cáscaras de relojes...» (442).

Tal vez la palabra que mejor caracterizaría su derrumbe, derrumbe que coincide con la más exacerbada exaltación lírica, sea *pathos:* el discurso roto, trizado, es el exacto reflejo de la afectividad traicionada, de la «sangre rehusada» (595). No hay manera de transfigurar el dolor, somos el dolor: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte». (678) El conocido primer verso de *Los heraldos negros,* «Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!», ya se inscribe dentro de este modo expresivo que, como todo modo artístico, no tiene nada de ingenuo, siendo, más bien, la ingenuidad emotiva su presa. Pero al ser el poeta mismo el héroe de su escritura, a medida que aumenta el patetismo (es decir, a medida que aumenta la presión del medio social en el cual trata infructuosamente el canto de insertarse) se va produciendo una brecha irónica dentro del propio yo del poeta: un desdoblamiento donde el yo que escucha hace observaciones sobre el lastimoso estado de ese paria que es el yo que canta. No es la menor de las cualidades de los poemas póstumos el que ambos personajes entren juntos a escena. El yo que escucha, soberbiamente condescendiente («Vamos a ver, hombre; / cuéntame lo que me pasa, / que yo, aunque grite, estoy siempre a tus órdenes» (681), vuelve moralmente ininteligible el *pathos* sollozante del yo que canta, al señalarle la inutilidad de su padecimiento.

«Otro poco de calma, camarada», el poema que acabamos de citar, explora algunas de las implicaciones fatales que se desprenden de la confrontación entre el yo consecuente con el deber y el yo que padece la limitación de la vida que supone esa consecuencia. La incapacidad subjetiva del segundo para conformarse a la verdad objetiva del primero forma cuerpo con el vicio de cualquier moralidad: por sí misma ella llama a su trasgresión como prueba de su carácter irrealizable, pero le niega realidad a las

manifestaciones vitales que están fuera de sus límites. «Un hombre pasa con un pan al hombro» (656) corrobora lo que acabamos de afirmar: las trece opciones morales en que consiste el poema no sólo vuelven superflua cualquier tipo de respuesta que no fuera la acción misma, sino a lo mejor de la obra del mismo Vallejo. El hecho de que estas trece opciones ritmadas (porque es evidente que se trata de prosa metrificada y no del ritmo oracular que emerge a partir de las coincidencias del patrón de sonido) constituyan un celebrado poema es, a mi entender, fruto de las angustias religiosas, sociales y morales del lector de la época. Este, como Vallejo (o, mejor dicho, como el yo moral de Vallejo), necesita martirizar la irresponsabilidad sensual (artística) de su conciencia planteándole dicotomías que la anulan, que la vuelven superflua. Es obvio que el poema podría continuarse hasta el límite mismo del sacrificio personal, pero siempre dentro de esa pasividad que desemboca una y otra vez en el silencio del espacio en blanco que media entre cada una de las opciones.

El error y lo inevitable, el permanente desajuste entre lo que sí hizo o se hace y lo que debería haberse hecho o hacerse, se separan en unos pocos poemas permitiendo el humor negro o la sombría ironía dogmática negadora de la infinitud imaginativa de la mente: pero al combinarse, al percibir el poeta que la mortalidad no es inherente a la naturaleza humana sino a la culpabilidad, a la falta de amor, dan comienzo a la tragedia, a ese ritual en el cual la víctima propiciatoria es el poeta mismo: ser y deber formar la cruz donde se lleva a cabo esta pasión.

Vallejo ahora, como su madre en el momento aquel en el que el padre impuso en la casa la ley, comenzará a dolerse y a gemir, a transmutar en piedad —por el sufrimiento— la voluntad del poder y a reestablecer así, en el seno de la sociedad humana, la comunidad con Dios. Para él mismo valen los versos que escribiera al voluntario de la República Española: «¡en qué frenética armonía / acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente / tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana / dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo!» (723). Así lo vemos, en sus últimos poemas, odiándose con ternura, ayudándole «a matar al matador —cosa terrible—» (659), y alcanzar esa «frenética armonía» de su «caos teórico y práctico». Y es que lo natural se le revela hacia el final como una absoluta neutralidad donde la libertad humana se apasiona: «habrá bulla triunfal en los Vacíos / (...) verbos plurales, / jirones de tu ser...» le anunciaba ya a su padre en «Enereida» (356), una de las grandes profecías de *Los heraldos negros.*

Precisemos un poco esta nueva definición de lo natural como absoluta neutralidad que coincide con el descubrimiento de que para construir el amor es necesaria la alteridad, los otros, por enemigos que sean. En *Trilce* XXX, verbalizando la cima del anonadamiento erótico, Vallejo escribe: «Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar / la antena del sexo / con lo que estamos siendo sin saberlo. // Lavaza de máxima ablución. / Calderas viajeras / que se chocan y salpican de fresca sombra / unánime, el color, la fracción, la dura vida, / la dura vida eterna. // No temamos. La muerte es así». (452) Esta muerte extática, esta «salida eternal», placentera, que se interpone entre el yo del amante y el tú de la amada, encuentra su contrapartida dolorosa en la enfermedad. Dice Vallejo en uno de sus últimos poemas: «Algo típicamente neutro, de inexorablemente neutro, interpónese entre el ladrón y su víctima. Esto, asimismo,

puede discernirse tratándose del cirujano y del paciente. Horrible medialuna, convexa y solar, cobija a unos y otros. Porque el objeto hurtado tiene también su peso indiferente, y el órgano intervenido, también su grasa triste». (677) Temamos, la vida es así. Y es frente a este espacio vacío que el verbo de Vallejo —«caliente, oyente, tierro, sol y luno» (622)— toma definitivamente partido; «un libro, yo lo vi sentidamente, / un libro, atrás un libro, arriba un libro / retoñó del cadáver ex abrupto». (744) ...Del cadáver de lo irreparable, del cadáver de lo mal vivido surge el poema donde el hombre, en su calidad de poeta, se crea nuevamente a sí mismo: «Quedóse el libro y nada más, que no hay / insectos en la tumba». (744)

Su palabra cobra entonces nueva vida al dejar penetrar en ella este vehemente impulso imaginativo. Ya no le basta decir: «Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimas / de memoria» (644), sino que agrega: «rómpete, pero en círculos; / fórmate, pero en columnas combas...» Esta sugerida forma verbal, elevada y circular como una cúpula, es el canto. Los significados que emanan de las palabras ya no se fugarán totalmente hacia la realidad política circundante, sino que con fuerza centrípeta confluirán desde ella hacia esa realidad sonora y visual que es la estructura imaginaria de la «unidad» vallejiana. «Enereida» (356), como ya dijimos, es un importante antecedente de esta concepción de la poesía donde asistimos a la exaltada conversión del tiempo en música: «es enero que canta, es tu amor / que resonando va en la Eternidad». El poema LXV de *Trilce* profundiza aún más esta expansión del canto que busca crear su propio universo: en él el impulso imaginativo adhiere al sueño de amor total de Vallejo («¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!» [332]) y el verbo comienza a construir su morada eterna en una arquitectura que es una analogía de la cúpula carnal del vientre materno: «Así, muerta inmortal. Así. / Bajo los dobles arcos de tu sangre (...) / Así, muerta inmortal. Entre la columnata de tus huesos...» (494) El poema ya no sólo ha dejado de estar definido por la temporalidad, sino que incluso ha colocado su origen más allá de los límites de la naturaleza. La palabra ya no sirve para comprender: cura y alimenta, crea otra vez. «Masa» (748), de *España, aparta de mí este cáliz,* es la cima de la espiritualidad vallejiana: tiempo y materia se encuentran ahora no afuera, sino en el interior de una mente que ejerce soberanamente sus poderes palingenésicos. Siendo un poema sin imágenes, es una total metáfora donde el amor revela su poder de re-creación. Por supuesto que esta revelación es de índole verbal —lo que la palabra cura es la palabra misma—, pero la visión del poeta es que en una sociedad libre esa palabra curará la carne.

«Masa» es el apocalipsis de César Vallejo, su mayor esfuerzo imaginativo por revelar el amor que habrá de manifestarse triunfante «al fin de la batalla» (748) de todos los tiempos; pero también, al mismo tiempo —y no podía ser de otra manera, ya que «al centro, estoy yo, y a la derecha, / también, y, a la izquierda, de igual modo» (685)— nos reveló el abismo de esa cima: la horripilante muerte padecida de sus últimos poemas. En ellos el canto llano, sustantivo, y oracional de los poemas dedicados a España, cede paso a un frenético expresionismo. Es a esta modalidad expresiva, del más exasperado manierismo, que le debemos poemas tan extraordinarios como «Panteón» (647) —esa marcha fúnebre de una cualidad tímbrica única donde los adverbios resuenan como metales apagados que acompañan al cadáver, al cuerpo envarado de dolor, de mundo, de universo— y «La paz, la avispa, el taco, las vertientes» (632): un coro oracular de hue-

sos y calaveras que desciende solemnemente la tremenda escalinata de esta «cuesta infinita» (491); cinco estrofas compuestas de sustantivos, adjetivos, gerundios, adverbios y sustantivos neutros, que desembocan en el silencio cósmico, «en la gran boca que ha perdido el habla» (483), como si fueran las cinco caídas que el hombre deberá subir para hallar nuevamente *la paz,* que es la primera palabra del primer verso.

Y ello es así porque el adverbio y el adjetivo, que recargan todo el tiempo a este lenguaje «de ornamentales áspides y exagonales ecos» (678), no son la palabra del hombre sino la palabra del hijo: «¡Oh la palabra del hombre, libre de adjetivos y de adverbios...!» (559) dice uno de los poemas en prosa. Palabra de hijo: palabra que no crea, sino que juzga constantemente, que valora y califica. «Hasta París ahora vengo a ser hijo. Escucha, / Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO, / pues para ser hermano tus brazos son escasamente iguales / y tu malicia para ser padre, es mucha» (566). Hijo: alumno, aprendiz de hombre. Así lo vemos todavía al poeta, en uno de sus últimos poemas, aprendiendo, leyendo «El libro de la naturaleza» (637): «Profesor de sollozo —he dicho a un árbol— / palo de azogue, tilo / rumoreante, a la orilla del Marne, un buen alumno / leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca...» Y llegamos al 8 de diciembre de 1937, día en que César Vallejo escribe su último poema, el «Sermón sobre la muerte». Todas las horas y deshoras, todas las semanas vacías y los meses y los años, todas las contras, todos los pares de opuestos, todos esos guarismos se concentran en una ecuación que el poeta aún no puede resolver: «pasando luego al dominio de la muerte, / que actúa en escuadrón, previo corchete, / párrafo y llave, mano grande y diéresis, / ¿a qué el pupitre asirio? ¿a qué el cristiano púlpito...?» (684) No hay respuesta, sólo queja y lamento: «¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?» Y como si despertara del sueño de la razón, aceptando su vida y su muerte como un sacrificio racionalmente incomprensible pero necesario para terminar de configurar el amor humano, escribe: «¡Loco de mí, lovo de mí, cordero / de mí, sensato, caballísimo de mí! / Pupitre, sí, toda la vida; púlpito, / también, toda la muerte!» Como lo ha dicho Rilke, sólo la queja aprende todavía.

Ricardo H. Herrera