

un soliloquio transido de patetismo. Las atribuciones cosificantes («sus pasos de *acordeón*» — «su *metro* de *tejido* que te dije» — «su *gramo* de aquel *peso* que he llamado», etc.) asegura el efecto de la ambivalencia entre reificación y humanización («su *palabrota*», etc.). La profunda dinamización de las imágenes thanatóforas magnifican el sentimiento de acoso que sufre el yo del poeta; yo que, enfrentado consigo mismo, recurre a los dualismos (peligro del poeta/peligro de la muerte: «por mucho que ella *corra el peligro* corriente / que tú sabes» // «va *buscándome* en los rifles», etc.) a fin de ahondar en las vivencias de lo desolado y de la contradicción («como que *sabe* bien dónde la venzo» // «que haga como que hace que me *ignora*»). Asociando la Muerte con el Mal (y sus sinonimias: violencia, dolor e injusticia), el aura metafísica de la misma entra en contacto con su historicidad, relativizándola: Mito y Antimito en ningún momento se excluyen sino que se superponen. La imaginería de la esquizofrenia bélica («Va *buscándome* en los *rifles*» — «se apoya de aquel brazo que se enlaza a nuestros pies / cuando dormimos en los *parapetos*» — «Hay que seguirla hasta el pie de los *tanques enemigos*», etc.) se asocia a la violencia fónico-onomatopéyica («¡*Gritó!* ¡*Gritó!* ¡*Gritó* su *grito* nato, sensorial! / *Gritará* de vergüenza...», etc.) y a la violencia plástica y entitativa («Llamadla, que en llamándola *con saña, con figuras, / se la ayuda a arrastrar sus tres rodillas*») a fin de intensificar el feísmo tremendista. Los designativos personificadores combinan las sufijaciones directamente despectivas («su *palabrota*») con los connotadores verbales («como que *sabe* bien dónde la venzo» — «*Gritará* de vergüenza, de *ver* cómo ha caído entre las plantas, / de *ver* cómo se aleja de las bestias, / de *oír* cómo decimos: ¡Es la muerte!») hasta alcanzar la cúspide de la irrealización por intercesión del atributo de la antropofagia («porque *se come* el alma del vecino»). Los componentes del énfasis alucinatorio («¡*Ahí pasa*» — «¡*Ahí pasa*» — «sus pasos» — «su *metro*» — «su *gramo*» — «*Gritará* de vergüenza» — «de *ver*» — «de *ver*» — «de *oír*» — «De *herir*» — «*más bien* su modo *tira*» — «*tira* a tumulto simple» — «*más bien tira* su tiempo audaz», etc.) contribuyen a que la alegorización temporalista (la Muerte es el fantasma de un tiempo de infamia) se transforme en discurso ético sobre la injusticia. Esa Muerte trágicamente rehumanizada (hasta el punto de ser portadora de sentimientos elementales y reacciones compulsivas: «Ella camina exactamente *como un hombre*» — «*Gritará* de vergüenza», etc.) hipérbole de la irracionalidad y la demencia homicida, responde al visionarismo subjetivista de un Vallejo que asume la función de coreuta frente a la guerra civil española. La usurpación de sentido llega hasta tal punto que la Muerte, más que un dato objetivo, sufre el proceso de la satanización siempre desde el ojo anímico del poeta en cuyo sensorio se yuxtapone la actividad/pasividad de esa Muerte entrevista bisémicamente como un palimpsesto. Si, por una parte, la Muerte aparece asociada a un destino históricamente motivado, por otra el melodramatismo contamina su función hasta hacer de ella un ente desvalido, una criatura-víctima de su propia omnipotencia: Teologismo y visión determinista se coordinan como el haz y el envés de una vivencia simultáneamente objetiva/subjetiva. El poeta, en un momento determinado, interioriza la sustancialidad de la thanatoforía y se revela como un demiurgo que conoce el desenlace del drama. La pasividad, entonces, actúa como un sema de privación de esa Muerte canibalesca, pero al mismo tiempo como un atributo cualitativo que pone de manifiesto cómo toda perspectiva burdamente maniquea está condenada al fracaso («que la muerte es *un ser*

sido a la fuerza, / cuyo principio y fin llevo grabados / a la cabeza de mis ilusiones». Al restarle toda trascendencia ontológica («No es un ser, muerte violenta / sino, apenas, lacónico suceso»), Poeta y Muerte quedan equiparados (aunque no identificados) como dos seres en creciente desamparo. En medio del marco histórico, Vallejo hace una reflexión sobre la Muerte pero desde la perspectiva de la vida. La banalización de los motivos tradicionalmente asociados a la Muerte rechaza el tono hiperbólico (el lenguaje execratorio o conjuratorio) en beneficio de una rehumanización decreciente que lleva a su nadificación. La proliferación de semas desenoblecedores (aunque no directamente denigratorios para obviar toda hipersentimentalización, nefasta para el equilibrio entre lenguaje descriptivo y lenguaje emotivo) es absolutamente coherente con esa misma visión feísta («más bien su modo tira, cuando ataca, / tira a tumulto simple, sin órbita ni cánticos de dicha; / más bien, su tiempo audaz, a cántico impreciso / y sus sordos quilates, a déspotas aplausos»). La naturaleza paupérrima de la Muerte (patética en su búsqueda de identidad) es la experiencia de lo fúnebre (no de lo macabro: «como, a veces, me palpo y no me siento»). Más que de terror físico, habría que hablar de la monstruosidad entitativa de la Muerte («sus tres rodillas») que se traducirá (en una especie de arrebató oniroide) en la vivencia límite del escalofrío o agonía metafísicos en que la circularidad (imagen abstracta del determinismo) es la figura rectora del catastrofismo («Sus pasos de acordeón, su palabrota» —Verso 2.º— —>«sus pasos de acordeón, su palabrota» —Verso 41—) y la reversibilidad. El paréntesis levemente ternurista («No hay que perderle el hilo en que la *lloro*» (se ve minimizado por el colofón donde se concentran nuevos atributos (esta vez sí) catagógicos («De su *olor*» —>«De su *pús*» —>«De su *imán*»)) porque de lo que se trata es de forzar su identificación con lo putrefacto y cadavérico. En la coda del poema surge, al fin, el paralelismo Muerte-Yo (término a término: OLOR-POLVO; PUS-FÉRULA; IMÁN-TUMBA) pero sin que en ningún momento se apunte explícitamente hacia esa identificación. Los vocativos («camaradas»-«teniente»), verdaderos connotadores ideológicos (tanto de naturaleza partidista —el primero— como histórica —el segundo—) sellan la politización del signo metafísico como un hiato que desvincula el *fatum* del proceso (la Muerte-en-sí) de la causalidad histórica del mismo.

«Redoble fúnebre a los escombros de Durango»³³ es un poema que responde a la inversión de funciones entre una entidad teológica (Dios, que oficia un papel secundario, de subordinación) y una entidad física que, por transemantización, se teologiza genesiaca, entitativa, metamórfica y operativamente. La dinamización-vivificación del Polvo (que se convierte en una realidad teófora gracias al designativo «Padre» y atendiendo a un calco-cliché veterotestamentario aunque desacralizado de toda connotación teúrgica o demiúrgica, siendo su trascendencia una cualidad primaria ajena al canon del «*Ens Realissimus*»). La fórmula ritualizada del «*Pater noster*» queda ironizada e invalidada al remitir a una materialidad totalizante y mitologizada; materialidad que subvierte el código de la proporcionalidad al comportarse como un absoluto, como un isótopo que polariza todo tipo de connotaciones: El correlato de una naturaleza desmembrada (o, si se prefiere, atópica al funcionar como *dissecta membra*, corolatio de

³³ A. Lora Risco (1965), p. 567, dice que «es fácil hacer resaltar su sentido escatológico, su fuerza expresiva, su acento de religiosidad sustanciado».