

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 dirige 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 anandamiento 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» vallejana. «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 vallejana: 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