

humana que poética. El mismo confesará también que Vallejo es un poeta *fértil* que, en lugar de cerrar toda posibilidad de descendencia (o de ejercer influencia e inmediatamente castrar), actúa como una explosión germinal inacabable. Y ello porque hunde su semilla en esa zona vital que es el sentimiento del mundo a partir del cual se generará, consecuentemente, una necesidad de decirlo, una resolución verbal para aquella cuestión primera. La de Gelman es una poesía que llamaríamos *horizontal*, porque desea una relación directa con la vida y el mundo de alrededor; que se plantea —desde el principio— como una inquisición a través de la cual sea posible alumbrar aquella comunión solidaria que, con tanto denuedo siente y desea realizar; comunión solidaria que es celebratoria y gozosa, pero que no excluye ni oculta el dolor, el sufrimiento visceral («la vida (...) buey humano/ [que] te me amase la trasluz/ para sufrir parejamente») en que se materializa aquel sacrificio consciente, establecido —además— como contribución primera y esencial al acto de escribir que es un acto de vivir; comunión solidaria que tampoco excluye la muerte. Como escribe Eduardo Galeano, «desde el exacto centro de la muerte (Gelman) celebra la vida»; o como dice, con indudable eco de Quevedo, el propio poeta: «y si luego me mataran/ aún quedaría mi dolor de ti».

La poesía es así una forma de conjurar, en el dolor de uno, el dolor de todos. No se trata de impulsar esa indagación con un aliento épico, sino de captar la vibración lírica que contiene el torbellino contradictorio de fuerzas nacido de la historia vivida, de la experiencia más inmediata. De esta última se habla, sin duda, pero sometiéndola siempre a las alteraciones provocadas por la emoción y el sentimiento, también por la sensualidad, con que el individuo las hace suyas y las reconoce de todos:

Esto que tengo de niño fundamental
se me rebela, quiere
llorar en los rincones, desgarrarse
la frente, la mejilla,
olvidar el cuaderno donde dice
mamá con letras tiernas
y hay una dulce vaca de tres patas.

Y por ese mismo camino llega Juan Gelman al lenguaje, merodea en torno suyo y lo incorpora a sus textos con una muy particular forma de manipulación. La suya es una palabra que tiende a ser voz unánime, confusión de acentos y sonidos, de espacios y de tiempos; pero al propio tiempo, y quizá por todo ello, un nexo que nos identifica a todos y nos permite reconocernos en el calor prójimo del otro. De ahí la insistente utilización del tono dialogal, desde una segunda persona, que tanto nos aproxima su voz y su intención, que nos descubre cómo todos participamos de esa herencia común ante la cual, por ser de todos, el poeta no debe detenerse con temor reverente, sino que está en su derecho de interferir con su espontaneidad inaugural (de ahí el uso de neologismos o la transformación caprichosa de palabras), con un cierto primitivismo balbuciente, no exento de agresiva intencionalidad, ni de una arriesgada exploración por el misterio que ella misma encierra. En otras palabras: la incoherencia gramatical que descubrimos en la superficie de sus textos no contradice (al revés, confirma y subraya) esa perfecta coherencia sentimental y sensual que discurre en el interior del poema y que le concede su mayor valor («¿dónde quedó la almita del vuelo hacia adelante// la del vuelo final/ el vuelo de través// el vuelo del umbral o décimo? (...) ¿y giraba

para abrir la mañana/ besarte/ amañanarte?// ¿cielás?/»); el apacible ternurismo que se manifiesta de forma aparente, surge con una extraña violencia trágica, precisamente porque se halla cargado de aquella afectividad solidaria que tendrá su preciso punto de fuga en el reflejo corporal del dolor, en la sensualidad más acusada y ejemplar («y los compañeros salgan y bailen// se sacudan las sombras y bailen// ríen con labios color sur // levanten polvo taconeando hasta el cielo // la que ellos aman es hermosa / y cada tanto/ abrazan al compañero mundo»).

Lenguaje, en fin, que se maneja desde una sentimentalidad distanciada, efectuando violentos cortes de ritmo o inesperados giros interrogativos; lenguaje donde la presencia constante de diminutivos trastoca, de forma consciente e incisiva, las dimensiones del mundo y de la realidad: un capricho infantil que —al desencadenar tan ingenua espontaneidad— se transforma en la más cruda evidencia del dolor, en la más doliente confirmación de la caída irremediable («tu alma derecha como dolor solamente y/ se está secando como una hojita// se te va a caer al suelo// vos mismo la vas a pisar un día»). Lenguaje que, al llegar a ese momento decisivo, da entrada a una solicitud de urgencia afectiva de conocimiento, comprensión y encuentro solidario que, desde la indigencia común del exilio, desde la distancia del desarraigo, hace exclamar a Juan Gelman, como pudiera hacerlo Vallejo:

tanto morís/ tanto vivís/ dice/
date vuelta/ explicame
por qué la sombra te dio luz/
por qué la muerte te dio amor/

El reconocimiento de la influencia de César Vallejo se da, incluso, entre poetas cuya obra se ha desarrollado por derroteros diferentes a los que guiaron la poesía del fundador, o cuyas preocupaciones estéticas van más allá de aventurados ensayos vanguardistas que Vallejo, dada la fecha de su muerte, sólo pudo genialmente alumbrar. Esa capacidad de constante fecundación que veía Juan Gelman en su obra es la misma que explica el chileno Enrique Lihn (1929) en un esclarecedor testimonio: «Ese gallo, sólo él, tiene que haber jodido a varias generaciones en un sentido positivo, o se sigue escribiendo de una manera eficaz o se conforma uno con medias tintas». Pero Lihn abunda en algo que me interesa subrayar de manera especial: la condición esencial del escritor como pobre huérfano, como víctima; como solitario errante sobre el que pesa, sombría y dolorosa, una culpa original, atávica; un sentido de la muerte que se identifica con la carencia de centro donde arraigar, con una orfandad materna que lo disloca todo. Porque esa particular situación es la marca indeleble de todo un destino continental, de una identidad colectiva que, si bien en los escritores aflora de manera evidente, condiciona y personaliza al hombre hispanoamericano, a su existencia y a su historia, signadas ambas por todas «nuestras victimaciones, [por] todos nuestros masoquismos». Vallejo —y continúa el testimonio de Lihn— «pescó en una zona neurálgica y visceral, la pobreza. También está la madre, nuestro edipo hispanoamericano, la culpa y las relaciones con la religión, con nuestros atavismos». Así, aunque la poesía de Lihn no sólo se desarrolla de forma diferente a la de Vallejo, sino que aborda la realidad desde una distancia mucho más fría y descreída (hay más bien una mueca esperpéntica que sustituye a la doliente espontaneidad fraterna), la escritura poética se sigue entendiendo

como un padecimiento y como una necesidad («Escribí: fui la víctima/ de la mendicidad y el orgullo mezclados (...) tendí la mano en puertas que nunca, nunca he visto (...) mi escritura fue como la maleza/ de flores ácidas pero flores en fin,/ el pan de cada día de las tierras erizadas: / un caparazón de espinas y raíces») que alumbrarán el camino hacia ese principio ausente que, a su vez, ha promovido el ejercicio de la poesía. Sufrimiento e indignancia por medio de los cuales, y tras conseguir con ellos una vana ilusión de inmortalidad («porque escribí/ y hacerlo significa trabajar con la muerte/ codo a codo, robarle unos cuantos secretos»), se alcanza la única sabiduría posible y redentora de tanto esfuerzo:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo

.....
ni tuve como enemigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.

Y al igual que Lihn, Saúl Yurkievich (1931) declarará también que la suya es una poesía que, «en tono menor», desea «alargar la brecha que despejaron ya César Vallejo y Vicente Huidobro». Trata de avanzar a partir de aquellas dos grandes inauguraciones, y por eso fijará más su atención en el reto que ambos fundadores dejaron planteado con respecto al lenguaje de la poesía: el descoyuntamiento del ritmo, la agresividad incluso física de ciertas palabras, la alteración constante de una pesada herencia que oculta el origen. Sin embargo, como advierte Guillermo Sucre,²⁸ nada encontraremos en Yurkievich ni del dramatismo ni de la vocación utópica de Vallejo, ni de la cercanía prójima que éste último establece con respecto a la materia de su poesía: hay mayor distancia, mayor superioridad por parte del escritor (y en esto Yurkievich se comporta como Lihn), al no producirse aquella estrecha identidad entre ambas experiencias (existencial y poética) que se dio genialmente en César Vallejo. Esta misma distante superioridad —diríamos que rebelde para una tradición que ya empieza a serlo— condicionará la postura de los poetas hispanoamericanos de los últimos años, con respecto a la obra de Vallejo. No hay rechazo; tampoco negación; pero sí existe una cada vez más explícita necesidad de desprenderse de aquella sombra tutelar hasta ahora —diríamos— obligada. Así oímos confesar al chileno Oscar Hahn (1938) que la poesía de Neruda le «resulta menos productiva que la de Vallejo», puesto que sus «seguidores o los que tienen una estética afín a la [suya] no son discípulos en forma estricta»; no se limitan a ser imitación o réplica de su voz, sino que se esfuerzan por definir una voz propia; manteniéndose fieles a la raíz y al ejemplo vallejianos, pero desplegando un acento distinto.

Ello se hace particularmente claro en José Emilio Pacheco (1939), cuyo poema «De sobremesa, a solas, leo a Vallejo»,²⁹ más allá de la condición de homenaje al poeta peruano, y aunque se nutra de algunas presencias fácilmente rastreables en algunos poemas de Vallejo, nos avisa de cómo se está produciendo una fusión diferente entre los ecos vallejianos y la voz, personalizada ya y en otra dirección, de José Emilio Pacheco.

²⁸ Vid. *Guillermo Sucre*, *La máscara, la transparencia*. Monte Avila. Caracas, 1975, pág. 318.

²⁹ Vid. *Cobo Borda*, loc. cit., pág. 483.