El espacio vallejiano: angustia y liberación

Si se analizara cada una de las obras poéticas de Vallejo por separado, en cada una de ellas el espacio dominante sería distinto. El espacio es factor de enorme importancia en los textos vallejianos. Al igual que con el tiempo, la incertidumbre y la desesperación se expresan por el choque frontal de espacios opuestos.

Curiosamente el espacio no ha sido nunca estudiado de un modo sistemático en Vallejo. Y es en el espacio, y no en el tiempo, donde las imágenes aparecen, al igual que los símbolos. Bachelard [1] entiende en su concepción general sobre el simbolismo imaginario, que la imaginación es dinamismo organizador y que este organismo organizador es factor de homogeneidad en la representación. Gilbert Durand estudiando estos principios de Bachelard observa que «la imaginación es potencia dinámica que ''deforma'' las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción» [2].

Este dinamismo reformador, sin embargo, provoca una enorme coherencia entre el sentido y el símbolo dotándolo de una semántica emocional de gran riqueza. Esta semántica emocional encuentra en el espacio su mejor expresión. Él determina el marco en el cual las emociones y sus símbolos crecen y se expanden.

En la poesía no hay un designado unívoco señalable con un término propio, sino que en cada poema lo designado se obtiene de la síntesis de los elementos presentes. Juan Ferraté afirma que «si un poema, mediante determinada concepción de palabras, suscita la imaginación de una emoción determinada, esta emoción es lo designado» [3].

Es cierto que una designación así es prácticamente inefable, pero esto no implica la no existencia de lo designado. El dinamismo del mundo simbólico en el interior del poema provoca la intraducibilidad de la emoción, pero la determinación del espacio en el cual se produce nos acerca a la misma. La emoción encuentra su materialidad justamente en él. Determinar la forma del espacio vallejiano es, pues, fundamental para la comprensión (o el acercamiento más bien) a su poesía.

El espacio vallejiano sufre toda una serie de mutaciones a lo largo de su obra poética. En la producción primera *Los Heraldos Negros (HN)* y *Trilce (T)*, existe un predominio de la línea recta con una presencia, no muy abundante, de la curva; frente a su obra posterior, en la que la curva adquiere una gran importancia. Mas, si la obra vallejiana

[1] Cf., Gastón Bachelard, L'air et les songes, *París, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 7-9;* Poétique del'espace, *ibidem, 1962, p. 7.*

[2] Gilbert Durand, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, *Madrid, Taurus, 1982, p. 26, (Trad. Mauro Armiño).*

[3] Juan Ferraté, Dinámica de la poesía, *Barcelona, Seix-Barral, 1982, p. 88.*

se entiende como una unidad inseparable, al modo como pienso que debe ser interpretada, encontramos unas constantes espaciales perfectamente armónicas y la transformación de un espacio cerrado y sólido, en otro abierto y volátil.

La verticalidad y la horizontalidad son principios casi obsesivos en *HN* y *T,* salvo cuando el poeta hace referencia al tiempo, que, generalmente, se representa por una curva descendente. Caso contrario y contrapuesto al amor, que es representado por una línea ascendente:

> ¡Subes centelleante de labios y ojeras!
> Por tus venas subo, como un can herido
> que busca el refugio de blandas aceras. [4]

La muerte es lo bajo, la región hacia la que se camina. Se desciende hacia ella porque la vida es, lógicamente, la ascensión, la subida. Este descenso en Vallejo se representa indistintamente por una recta y un curva. Un claro ejemplo de la primera se encuentra en el poema «Avestruz», de *HN:*

> No acabes de maná de mujer que ha bajado;
> yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,
> mañana que no tenga yo a quién volver los ojos,
> cuando abra su gran O de burla el ataúd.

Esta relación entre vida y muerte es aún perfectamente lógica, representada por una recta descendente. La presencia de los verbos acabar y bajar, junto a la temporalidad reiterada de «mañana» enmarcan un espacio físico fácilmente delimitado. Sólo la presencia del subjuntivo permite pensar en la ascensión de la vida, que en *HN* continúa teniendo una proyección cristiana.

Un segundo ejemplo, en este caso conectado con la línea curva, se encuentra igualmente en *HN.* La muerte en el poema «Sauce» es una curva descendente y veloz. El paso del tiempo será cercenado por la guadaña (igualmente curva) de la muerte:

> Cerca de la aurora partiré llorando;
> y mientras mis años se vayan curvando,
> curvará guadañas mi ruta veloz.

El mismo espacio curvo se hace opresivo en el poema. La conexión tiempo/curva alcanza a la imagen que de Dios tiene el poeta, mas esta curva es cíclica y monótona. La exaltación romántica de la acusación contra Dios se expresa por medio de una comparación con la primavera. Pero mientras la primavera vuelve y se va, Dios se repite en una rotación permanente y tediosa:

> Hay ganas de... no tener ganas, Señor;
> a ti yo te señalo con el dedo deicida:
> hay ganas de no haber tenido corazón.
>
> La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
> curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa
> a cuestas con la espina dorsal del Universo.

[4] *«Amor Prohibido», de* HN.

Pero la figura dominante en *HN* no es la curva sino la recta con su dureza y agresividad inhantas. La *lluvia,* es decir, la verticalidad que desciende, encuentra en la muerte su final:

> Mas, cae, cae el aguacero
> al ataúd de mi sendero,
> donde me ahueso para ti. [5]

No deja de llamar poderosamente la atención, que cuando Vallejo escribe *lluvia* en *HN,* está escribiendo muerte, al igual que años más tarde, como en «Piedra negra sobre una piedra blanca», es convocada como testigo de su propia muerte. Sin embargo, *lluvia* en *T,* elemento conectado con el ideal de poesía que quiere escribir, no bajará, sino que al contrario, subirá. En el símbolo *lluvia* se encuentra el más claro ejemplo de la coherencia vallejiana con respecto a la vida y a la muerte. Si *lluvia* posee connotaciones negativas en *HN,* al transformar su significación simbólica en *T* alcanza constelaciones solamente positivas: «¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?», se pregunta Vallejo, para afirmar inmediatamente que «hay siempre que subir. ¡Nunca bajar!». Y frente a este ideal de ascenso, la gran paradoja: «¿No subimos acaso para abajo?» [6]. En este verso Vallejo ya no habla de la nueva poesía. Al contrario, en una mezcla absoluta de deseo y realidad, une la exaltación del ideal poético con el descenso que implica la muerte. ¿Acaso no crecemos hacia la tumba, hacia lo bajo, hacia la horizontalidad?

La línea descendente puede ser quebrada, puede incluso mezclarse con la curva. Así sucede en «Los pasos lejanos», de *HN;* cuando Vallejo recuerda a sus padres y a su soledad:

> Hay soledad en el hogar sin bulla,
> sin noticias, sin verde, sin niñez.
> Y si hay algo quebrado en esta tarde,
> y que baja y que cruje,
> son dos viejos caminos blancos, curvos.
> Por ellos va mi corazón a pie.

La vida de sus padres, «dos viejos caminos blancos», que él mismo transita, nos muestra la linealidad curva del tiempo. El *camino,* es decir, todas las cosas que de una u otra manera componen la vida y la respiración, será testigo en la muerte, al igual que la *lluvia.*

El cuadro, ya como espacio cerrado, asfixiante, cobra una importancia enorme en *T.* En *HN* los espacios, aunque lineales, no se cierran, aún hay una posibilidad de salida. A pesar de la indudable tristeza de muchos de sus poemas, *HN* admite cierto sosiego, cierta tranquilidad. En *T,* tras la experiencia carcelaria de Vallejo y en los poemas que hacen referencia a ella, apenas si el aire nos permite respirar. Sólo el amor, como siempre en su poesía, será capaz de romper candados y rejas, así ocurre en XVIII:

> Oh las cuatro paredes de la celda.
> Ah las cuatro paredes albicantes
> que sin remedio dan el mismo número.

Las cuatro paredes de la celda, el espacio opresivo que ellas limitan, se convierte en un «criadero de nervios» que arranca «las diarias aherrojadas extremidades», en las que sólo el amor será liberación.

[5] *«Lluvia», de* HN.
[6] *LXXVII, de* T.

Vallejo crea una imagen espacial perfecta por medio del amor. Recluido en el interior de un espacio coercitivo, el amor es la llave liberadora. La llave que abre los secretos de los cofres en los juegos de la infancia, que abre las puertas de los castillos imaginados, aquí abre las puertas de la celda en la que se encuentra Vallejo:

> Amorosa llavera de innumerables llaves,
> si estuvieras aquí, si vieras hasta
> qué hora son cuatro estas paredes.
> Contra ellas seríamos contigo, los dos,
> más dos que nunca. Y ni lloraras,
> di, libertadora!

Las cuatro paredes no son, sin embargo, uniformes. Dos de ellas aprisionan con más fuerza y en la oscuridad de la noche (interior y exterior) le recuerdan al sujeto poético la ausencia de dos madres ya muertas, es decir, la presencia de una orfandad doble:

> Ah las cuatro paredes de la celda.
> De ellas me duelen entretanto más
> las dos largas que tienen esta noche
> algo de madres que ya muertas
> llevan por bromurados declives,
> a un niño de la mano cada una.

El cuerpo transforma su materialidad. El espacio opresivo provoca malformaciones corporales y metafísicas. La orfandad del hombre se corresponde con su crecimiento. Pero el crecimiento puede ser incompleto, como en este caso;

> Y sólo yo me voy quedando,
> con la diestra, que hace por ambas manos,
> en alto, en busca del terciario brazo
> que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
> esta mayoría inválida de hombre.

La muerte en *T* es línea quebrada, descendente. El hogar de Vallejo está roto. Las muertes de su madre, de su hermano Miguel. Su propia detención, los chasquidos de la soledad. Hasta el recuerdo es ya espacio cerrado. La memoria se vuelve agria y las imágenes de la infancia, otrora dulces, ahora arrastran «una trenza por cada letra del abecedario». [7]

El espacio interno, sofocante, trasmina a las imágenes del banquete de una carga insufrible de tristeza. Frente a la irrupción diurna y solar del banquete como símbolo de fertilidad, al modo medieval y rabelaisiano [8], en Vallejo estas imágenes están sobrecogidas por la nostalgia y un halo de desesperación atraviesa sus versos. Así el poema XXVIII:

> He almorzado sólo ahora, y no he tenido
> madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
> ni padre que, en el facundo ofertorio

[7] *XXII, de* T.

[8] *Cf., Mijail Bajtin,* La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, *Barcelona, Barral Editores, 1974; especialmente, cap. IV, pp. 250-273, (trad. Julio Forcat y César Conroy).*

de los choclos, pregunte por su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

El encuentro en el mundo rabelaisiano con el alimento es siempre alegre y triunfante. El hombre vencía al mundo y a la naturaleza introduciendo en su interior los productos cosechados. La noción de *continente* si bien es solidaria con la de *contenido* en Vallejo, en *T* está rota y por ello «los platos están distantes» y el alimento es reducido al despectivismo de «cosas». En Vallejo el banquete es justamente la antítesis a la exaltación. El corazón puede más que el vientre. Son órganos distintos y distantes. Este espacio corporal e interior está igualmente quebrado que el exterior y material. La comida y el hombre en el interior de este espacio inarmónico son cosas ajenas y opuestas. Si la comida rabelaisiana era celebración de victoria, el banquete vallejiano es el triunfo de la muerte. La ruptura del espacio interior y exterior no provoca más que valores negativos e inapetencias:

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habráse quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

La absorción de alimentos es aquí el polo opuesto a la festividad. Si como dice Bajtin «en el sistema de imágenes de la Antigüedad, el comer era inseparable del trabajo», [9] en este poema los alimentos están servidos para la tristeza. Si antes era «la coronación del trabajo y la lucha» [10] para que de esta forma «el trabajo triunfara en la comida», [11] en *T* la comida no descubre más que «canas tías» y «viudos alvéolos». Todo se vuelve agresivo y el sujeto lírico afirma que le «han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar».

Los alimentos se transforman porque «yantar de estas mesas así, en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor» pertenecen a un espacio roto y quebrado y «torna tierra el bocado que no brinda la / MADRE». Vallejo transforma justamente los alimentos en líquidos, en elementos acuáticos unidos tradicionalmente a la intimidad [12] y que aquí truecan su significación en constelaciones negativas ya que «hace golpe la dura deglución; el dulce / hiel; aceite funéreo, el café». El triunfo de la muerte destroza todo y lo convierte en una transustanciación negativa. Si el acto alimentario confirma la realidad de las sustancias, el banquete vallejiano confirma la existencia del espacio cerrado y opresivo:

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria del amor.

La oscuridad que provoca la ruptura del hogar, los vértices del sufrimiento, encuen-

[9] Ibídem, *p. 253.*
[10] Ibídem.
[11] Ibídem, *p. 264.*
[12] Cf. *G. Durand,* ibídem, *pp. 244-247.*

tran su paralelo en la incertidumbre metafísica cuando los cordones umbilicales del conocimiento, comienzan a cuestionar lo que por haber sido asumido inconscientemente al pertenecer a una cultura y un país, ahora descubre los inmensos huecos sin rellenar que tiene. Si la religión ya no encuentra salida real a la muerte, si tan sólo la adora pero no la combate, si, en definitiva, el hombre está solo, entonces «ya no hay dónde bajar / ya no hay dónde subir». [13]

El espacio se contrae en un rictus, a la cerrazón del mismo, hay que añadir también la propia contracción. «Mastiquemos brasas» dice Vallejo en el mismo poema. Estas dos líneas se han encontrado. El espacio cerrado no tiene más luz que la oscuridad y la incertidumbre: «Se ha puesto el gallo incierto, hombre» [14]. El gallo de la negación de Pedro, el gallo que anuncia el día, es aquí el símbolo de la eufemización de las tinieblas, anuncia la noche de la razón y los fantasmas que la habitan. La sintaxis vallejiana en *T* se vuelve sobre sí misma, se repite, se asfixia.

Todo se vuelve rígido, las articulaciones de los dedos se endurecen y se integran en el interior de las uñas. El espacio está dominado por las uñas que crecen hacia el interior y mueren en el exterior. Aquí ni siquiera hay choque de espacios opuestos, el interior ha terminado por vencer al exterior. Y el interior no es más que dolor. La coherencia poética vallejiana es perfecta y el lenguaje se duele de una sintaxis cortante y rígida. Los versos se expresan por paralelismos disonantes y repeticiones monótonas:

Las uñas aquellas dolían
retesando los propios dedos hospicios.
De entonces crecen ellas para adentro.
mueren para afuera
y al medio ni van ni vienen,
ni van ni vienen. [15]

Del hecho concreto de una grieta, de una fisura en el alma de los recuerdos, el pasado aparece moribundo. Al mirar hacia atrás sólo está la agonía. Todo en el recuerdo, incluso la historia, está moribundo. El pasado tantas veces defendido se vuelve contra el presente, porque el presente consigue que sea distinto. Una vez más el espacio interior vence al exterior:

Al calor de una punta
de pobre sesgo ESFORZADO,
la grieta sota de oros tórnase
morena sota de islas,
cobriza sota de lagos
en frente a moribunda alejandría,
a cuzco moribundo. [16]

En medio de la desolación, el espacio cerrado es el lugar de la incertidumbre. La región del miedo. La casa ya no es el hogar tranquilizador, el refugio donde guardar los juguetes. La casa pierde su propio carácter de cobijo, porque al cabo, la casa no

[13] *LXXVII, de* T.
[14] *XIX, de* T.
[15] *XXVI, de* T.
[16] Ibídem.

es más que las personas que en ella viven. Al desaparecer el elemento humano el espacio perdura con su oscuridad. Dice Gilbert Durand:

> La casa entera es, más que un «vivero», un ser vivo. La casa duplica, sobredetermina la personalidad de quien la habita. [...]. La intimidad de ese microcosmos se duplicará y se sobredeterminará sin saber cómo. Como doblete del cuerpo, resultará isomorfo del nicho; de la concha, del vellón y, finalmente, del regazo materno. [17]

En Vallejo el isomorfismo le conduce al rechazo. La memoria debe abandonar sus recuerdos e integrarse en el olvido si el pasado produce pavor. La casa trilceana es isomorfa del nicho y la incertidumbre. Ella ya no es el lugar donde se han de encontrar las alegrías. El espacio cuarteado por la muerte no produce más que miedo:

> Me da miedo ese chorro,
> buen recuerdo, señor fuerte, implacable
> cruel dulzor. Me da miedo.
> Esta casa me da entero bien, entero
> lugar para este no saber dónde estar. [18]

Los puentes que unen los recuerdos con las presencias han desaparecido. También puede quedarse huérfana la memoria al ser sólo recuerdo y faltar la evidencia donde constatar, como en un espejo temporal, la certidumbre de que el paso del tiempo no transforma radicalmente al mundo de la infancia. La tragedia trilceana resulta de esta desolación de espacio solitario:

> No entremos. Me da miedo este favor
> de tornar por minutos, por puentes volados.
> Yo no avanzo, señor dulce,
> recuerdo valeroso, triste
> esqueleto cantor. [19]

La casa, el espacio del hogar y la seguridad, no da ahora más que «muertes de azogue» [20] y el azogue no hace más que acercar a la «seca actualidad». [21] En la casa se reduplica la imagen de Jonás: dentro de la casa hay siempre otra casa. Como dice Baudouin:

> Necesitamos una casita dentro de la casa grande
> para encontrar las primeras seguridades de
> la vida sin problemas, este es el papel del
> rincón, del reducto oscuro. [22]

En *T* todo ha volado. La casa ha perdido sus imanes y con ella el magnetismo de

[17] *G. Durand,* ibídem, *p. 232.*
[18] *XXVII, de* T.
[19] Ibídem.
[20] Ibídem.
[21] Ibídem.
[22] *Charles Baudouin,* Le triounphe du héros, *París, Plon, 1952, p. 192.*

los rincones han perdido luminosidad, y, ahora, la sombra ocupa completa los lugares que ayer, siendo diminutos, eran universos enormes:

> En el rincón aquel, donde dormimos juntos
> tantas noches, ahora me he sentado
> a caminar. La cuja de los novios difuntos
> fue sacada, o tal vez qué habrá pasado. [23]

Estas imágenes de descenso interior, de viaje móvil hacia los lugares inmóviles del pasado muestran una potente relación entre muerte y hogar perdido. Las inversiones y contracciones semánticas de Vallejo que enfrentan «rincón» (lugar de encuentro de cuatro planos y por demás inmóvil) con el verbo caminar (a pesar de estar sentado) concluyen en una imagen de fusión entre Eros y Thanatos tan propias trilceanas: «La cuja de los novios difuntos». Éste el lugar ocupado por las imágenes del viaje hacia el recuerdo. Mas si el poeta siente que en la vuelta al pasado, al lugar íntimo, a la «casita» dentro de la casa, «Jonás» sólo es firmemente reconocido por el propio sujeto, la amada, convocada al encuentro, puede equivocar el sitio:

> Has venido temprano a otros asuntos
> y ya no estás. Es el rincón
> donde a tu lado, leí una noche,
> entre tus tiernos puntos
> un cuento de Daudet. Es el rincón
> amado. No lo equivoques. [24]

El presente añora al pasado y del microcosmos del rincón se salta al cosmos más completo del cuarto, ampliando su recuerdo. Mas si el microcosmos iguala amor y muerte, el círculo espacial superior a él (el cuarto) tiene igualmente un aura mortuorio:

> Me he puesto a recordar los días
> de verano idos, tu entrar y salir,
> poca y harta y pálida por los cuartos. [25]

La *lluvia,* en este caso nocturna, de nuevo es relacionada con la poesía, con el ejercicio de escribir. El momento en el cual el sujeto poético se integra con la escritura, ya lejos del momento recordado es resaltado por un espacio polivalente como es la «puerta». La puerta, tradicionalmente utilizada tanto para observar desde ella y sus ranuras el interior de las habitaciones como para penetrar en las mismas, en este caso, es la imagen de dos movimientos contrarios y simultáneos. La paradoja vallejiana de conseguir por medio de un elemento de apertura y de refugio a la par del exterior como es la puerta, logra la impresión sonora de choque que siempre queda en gran parte de los poemas de *T:*

> Son dos puertas abriéndose cerrándose,
> dos puertas que al viento van y vienen
> sombra a sombra.[26]

[23] *XV, de* T.
[24] Ibídem.
[25] Ibídem.
[26] Ibídem.

El dominio de la sombra es ahora el lugar de la antigua Arcadia. El paraíso se ha hecho añicos. La infancia ha roto sus hilos de cometa y, ahora, la suavidad del viento que la elevaba, se ha convertido en puro frío.

Los rincones toman vida de nuevo en otro poema trilceano mas para acurrucarse dentro de un espacio cerrado y cuadrado. En este espacio los recuerdos son lo único vivo y el presente se mezcla con ellos. El caballo de la infancia, de las correrías y los sueños, está ahora en la celda, junto con el compañero, que en un pasado-presente esplendoroso, come de la misma cuchara del niño que añora. El médico, en cuya casa fue detenido Vallejo, también está ahora presente junto con un sujeto lírico empequeñecido que come fiambres los sábados y promete no ser egoísta.

Sólo queda ahora un espacio condensado y huérfano: «En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones». [27] Lo sólido se deteriora de tanto tocarlo camino de ser líquido, imagen acuática: «Arreglo los desnudos que se ajan, / se doblan, se harapan». [28] El proceso de traslación espacial al pasado al fin se convierte en presente poético. El túnel del tiempo le ha conducido al momento en el cual regresa a casa, al hogar, después de una larga cabalgada.

El caballo isomorfo del regreso y la vitalidad en este caso se ha integrado con el propio sujeto. Ya no son siquiera «los potros de bárbaros atilas / o los heraldos negros que nos manda la Muerte», [29] como en *HN,* sino que ahora la agresividad se manifiesta por medio de la integración en la misma vuelta al pasado:

> Apéome del caballo jadeante, bufando
> líneas de bofetadas y de horizontes;
> espumoso pie contra tres cascos.
> Y le ayudo: Anda, animal! [30]

El cuerpo se solidariza en este espacio enmarcado por la celda. La celda es opresión pero no fragmenta a los habitantes de su interior, como sí sucederá más tarde en algunos poemas de *Poemas Humanos [PH].* El tiempo (presente-pasado) se hace un solo tiempo. El compañero de celda come con la misma cuchara que usara previamente el sujeto poético. «Cuchara» que reaparecerá en *España, aparta de mí este cáliz (EspAC)* y que ya desde *T* está unida al sufrimiento, sólo que en *EspAC* será símbolo también de lucha y liberación. El compañero de prisión y el poeta son en el recuerdo no una misma cosa, pero sí complementarias:

> El compañero de prisión comía el trigo
> de las lomas, con mi propia cuchara,
> cuando, a la mesa de mis padres, niño,
> me quedaba dormido masticando. [31]

El espacio interior («cabe camastro desvencijado» [32]) que se une al exterior («aquel mé-

[27] *LVIII, de* T.
[28] Ibídem.
[29] *«Los heraldos negros», de* HN.
[30] *LVIII, de* T.
[31] Ibídem.
[32] Ibídem.

dico era un hombre sano»[33]), ahora, desde el sufrimiento y la solidaridad que comportan los sucesos de la infancia que antes no se entendían, tienen una magnitud especial. La piedad de la madre en el hogar aún no roto del pasado también le alcanza a él ahora, con el hogar resquebrajado e integrado por aquéllos por los que su madre ayer rezaba. El sufrimiento hace más comprensible e ilumina de una nueva tonalidad al pasado:

> Ya no reiré cuando mi madre rece
> en infancia y en domingo, a las cuatro
> de la madrugada, por los caminantes,
> encarcelados,
> enfermos
> y pobres.[34]

Cuando las pequeñas venganzas del pasado se observan desde hoy pueden tener un prisma distinto y terrible. La violencia infantil desde el sufrimiento de hoy obliga a una revisión crítica de cosas que por naturales apenas si se consideraban. La traslación espacial del presente al pasado se consigue por medio de un lenguaje infantil en el que el juego de los tiempos verbales se mezclan al unísono. Este descenso logra ser expresado con una carga enorme de dramatismo justamente por esa conjunción de futuro presente y pasado y por la elección de unas imágenes completamente tradicionales y lógicas. El drama se convierte en tragedia al auscultar por medio de todos los componentes del poema la realidad del presente que obliga a ese trueque de tiempos verbales. El presente y el futuro poéticos son pasados reales desde el conjunto del poema. El lenguaje por demás se vuelve cotidiano:

> En el redil de niños, ya no le asestaré
> puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
> todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
> te daré de mi fiambre, pero
> no me pegues!
> Ya no le diré que bueno.[35]

El espacio se condensa en la celda, «en el gas ilimitado»,[36] al extremo de que el espacio exterior apenas es percibido: «Quién tropieza por fuera»,[37] pregunta.

«Fuera» y «dentro» en *T* ya no tiene demasiado sentido. Todo está destrozado. El poeta tiene que soñar el presente porque el presente es horrible. Cuando la realidad no gusta sólo caben dos salidas: transformarla o imaginarla distinta. La muerte de la madre, de la casa más íntima y segura, hace que Vallejo imagine la realidad como si ella estuviera viva. Así, antes de iniciar un viaje a Santiago de Chuco, donde siempre estuvo el hogar y en el hogar su centinela, defendiéndole contra los fríos y las borrascas del invierno y la tristeza, Vallejo necesita inventarse que el hogar existe para poderse poner en camino y pensar en su madre viva:

33 Ibídem.
34 Ibídem.
35 Ibídem.
36 Ibídem.
37 Ibídem.

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. [38]

La realidad es, sin embargo, más fuerte y obliga al poeta a convertir a su madre en «muerta inmortal», es decir, en el choque mental de la realidad y el deseo. Si el sujeto lírico vuelve al espacio de la infancia descubrirá la presencia de la muerte, pero si no volviese jamás podría llegar a convertir a su madre (a la seguridad del hogar) en inmortal, incluyéndola así en un nuevo espacio poético que en su obra posterior se transformará. En este espacio «inmortal» que intenta superar al anterior todo es pluralidad y enpequeñecimiento:

Así, muerta inmortal. Así.
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo deseo suyo.

Así, muerta inmortal.
Así. [39]

El habitáculo ya no posee más ídolo que adorar sino las tinieblas. Todo ha desaparecido, y con la ruptura se acaba «el diminutivo, para / mi mayoría en el dolor sin fin / y nuestro haber nacido así sin causa». [40]

Sólo cuando Vallejo rompe este espacio y el hogar se universaliza, el diminutivo volverá a aparecer. Eso sucederá en *EspAC,* cuando Vallejo encuentra una nueva causa y, por tanto, un nuevo nacimiento. En *T,* tanto la muerte como la desesperación caminan hacia abajo, hacia la horizontalidad. Los recuerdos ahora, en la celda, cobran dimensiones trágicas. Un ejemplo que por su importancia indudable trascribo completo se encuentra en el poema XLII:

Esperaos. Ya os voy a narrar
todo. Esperaos sossiegue
este dolor de cabeza. Esperaos.

¿Dónde os habéis dejado vosotros
que no hacéis falta jamás?

Nadie hace falta! Muy bien.

Rosa, entra del último piso.
Estoy niño. Y otra vez rosa:
ni sabes a dónde voy.

[38] *LXV, de* T.
[39] Ibídem.
[40] *XXXIV, de* T.

¿Aspa la estrella de la muerte?
O son extrañas máquinas cosedoras
dentro del costado izquierdo.
Esperaos otro momento.

No nos ha visto nadie. Pura
búscate el talle.

¡A dónde se han saltado tus ojos!

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

Me siento mejor. Sin fiebre, y ferviente.
Primavera. Perú. Abro los ojos.
Ave! No salgas. Dios, como si sospechase
algún flujo sin reflujo ay.

Paletada facial, resbala el telón
cabe las conchas.

Acrisis. Tilia, acuéstate.

En este poema, que Vallejo comienza *in medias res,* cargado de arcaísmos, silepsis semánticas, sujetos duplos..., la desesperación es mostrada por un espacio cerrado curvo, que posteriormente se transforma en uno recto. Tras la apóstrofe «¿Dónde os habéis dejado vosotros / que no hacéis falta jamás?», con la que los recuerdos son convocados, Rosa, es decir, Zoila Rosa,[41] entra «del último piso» del recuerdo y el primero de la vida, de ahí, que el sujeto se haga niño. Mas las «máquinas cosedoras», los latidos del corazón, se hacen tan fuertes en el recuerdo que la estrofa siguiente nos sitúa ante el hecho recordado y que ya es presente poético. «¿A dónde se han saltado tus ojos?». El dolor de cabeza, presente en la primera estrofa, poco a poco va desapareciendo: «Me siento mejor». Pero el recuerdo comienza a latir y a tomar vida propia pues «algún flujo sin reflujo ay [sic]»; y, al final, como un golpe, una «paletada facial» que provoca la caída de los párpados: «resbala el telón»; y dentro los ojos en la oscuridad: «cabe las conchas».

El paralelismo conchas/ojos, permite la aparición cerrada («resbala el telón») del espacio curvo, al igual que impregna al texto de una dramatización. «Concha», en su doble sentido de caparazón de los moluscos y del lugar que le sirve al apuntador en el centro del proscenio, pero, que tanto en uno como en otro caso, su centro motriz es la ocultación. Después del espacio cerrado, ya el último verso, ciertamente enigmático, en el que Vallejo recuerda al rey de Argos, Acrisio, matado involuntariamente por Perseo, y, al final el recuerdo hacia Otilia, aquí recreada por un vocablo latino Tilia

[41] *Vallejo conoce a Zoila Rosa en el segundo trimestre de 1917 e inmediatamente la introduce en el grupo de sus amigos de la librería «Cultura Popular» de Trujillo. Como era costumbre en el grupo recibió inmediatamente su apodo: «Mirtho», al igual que el personaje femenino en la novela de Pierre Louis.* Afrodita. *Con este nombre la hace aparecer en su libro* Escalas. *El era conocido por el de «Korriscoso», como el personaje de Eça de Queiroz. Todo el grupo es citado por Vallejo como «La farándula». En «Cultura Popular» se familiarizan con las revistas de vanguardia de España y Perú:* Cervantes, Colónida, La Esfera, España... *Es la época en la que junto con todo el grupo lee a Shakespeare, Cooper, Dickens, Dostoievsky, Thackeray, Rolland, Barbusse, Eguren, etc.* Cf. *Vélez y Merino,* op. cit., *p. 35.*
Cf: Vélez y Merino op. cit., *p. 35.*

al hacerle desaparecer la O inicial. Sólo queda el dominio del espacio recto y horizontal: «acuéstate»; rompiéndose el espacio curvo de los recuerdos.

Los poemas posteriores de Vallejo, integrados en *Poemas de prosa [PP]* muestran un espacio menos uniforme. Lo pequeño y diminuto comienza a agrandarse. Las medidas de las cosas, de nuevo, se agigantan, como en la niñez, aunque para eso, sea necesario pensar, como en *T*, que la muerte de la madre no ha existido: «Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande». [42] Pero la tensión espacial de *T* perdura. Los contrarios y sus direcciones opuestas continúan: «La mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte. Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso». [43]

El mundo de la infancia, con la maduración, lentamente recupera su medida: «Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién». [44] Y la muerte desnivela el espacio. Tal como en *T*, III, lo exterior es la oscuridad, el espacio cerrado. Igual sucede ahora en *PP:*

> Un tiempo de rúa contuvo a mi familia. Mamá salió, avanzando inversamente y como si hubiera dicho: *las partes.* Se hizo patio afuera. Nativa lloraba de una tal visita, de un tal patio y de la mano de mi madre. Entonces y cuando, dolor y paladar techaron nuestras frentes. [45]

La casa que ya había perdido su simbología de refugio, en *PP* se reduce, bajo el efecto de la enfermedad, en un hospital, es decir en «la casa del dolor», [46] donde «la queja asalta síncopes de gran compositor, golletes de carácter, que nos hacen cosquillas de verdad». [47]

El espacio, lentamente, se va ideologizando de forma paralela al propio Vallejo. La alusión anterior a *las partes* es tan sólo un indicio. Ahora es ya evidente: «¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Parir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras». [48]

Las líneas rectas comienzan a ceder su lugar de predominio a la curva y al círculo. La madre comienza a ser más diámetro que altura:

> La talla de mi madre moviéndose por índole de movimiento
> y poniéndome serio, me llega exactamente al corazón:
> pensando cuanto cayera de vuelo con mis tristes abuelos,
> mi madre me oye en *diámetro* callándose en *altura.* [49]

Al aumentar las distancias temporales y espaciales, las medidas aumentan: «Mi metro está midiendo ya dos metros». [50]

[42] *«El buen sentido», de* PP.

[43] Ibídem.

[44] *«La violencia de las horas», de* PP. *Este mismo verso aparece igualmente en* Carné 1930-1931. *Es por tanto un verso reflexionado por Vallejo, al igual que las alusiones a Lucas del mismo poema.*

[45] *«Lánguidamente su licor», de* PP.

[46] [Las ventanas se han estremecido...], *de* PP.

[47] Ibídem.

[48] [Algo te identifica...], *de* PP.

[49] *«Lomo de las sagradas escrituras», de* PP. *Subrayado mío.*

[50] Ibídem.

Con los poemas agrupados en *PH,* este proceso continúa. El volumen aparece y los puntos frontales ayer, hoy han ganado matices. En el poema «Terremoto», el espacio posee perspectiva y volumen. La simplicidad desoladora del paisaje trilceano, lentamente va abandonándose. Este terremoto mental provoca una auténtica ruptura del espacio anterior. Claramente Vallejo ya está interesado por un espacio poético distinto y de nuevos matices. Interjecciones, adverbios y preposiciones ocupan un lugar de privilegio en este nuevo espacio. En «Terremoto» el paisaje es parte fundamental en el poema. Sin considerar la aparición del nuevo espacio poético es ciertamente hermético. Las consideraciones espaciales, sin embargo, pienso que clarifican su lectura:

¡Encima, abajo, con tamaña altura!
¡Madera, tras el reino de las fibras!
¡Isabel, con *horizonte de entrada!*
¡Lejos, al lado, astutos Atanacios!

¡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,
el cuerpo, en miel llorada.

¡Pregunta, Luis; responde Hermenegildo!
¡Abajo, arriba, al lado, lejos!

La profundidad, como espacio ideologizado, será, a partir de ahora, constante en su poesía. Las imágenes del descenso se hacen materiales y los «creadores de profundidad» saben encontrar la síntesis de dos contrarios (bajar/subir):

[...]
creadores de la profundidad,
saben, a cielo intermitente de escalera,
bajar mirando para arriba,
saben subir mirnado para abajo. [51]

La escalera, línea quebrada por excelencia, aquí ya es intermitente y, por demás, desde ella es posible vislumbrar la esfera celeste. La perpendicularidad opuesta trilceana, que chocaba en la incertidumbre, en la ascensión y el descendimiento, ahora baja «mirando para arriba», y sube «mirando para abajo». A lo largo de todo el poema el sentido de profundidad es reiterado como expresión de conocimiento: «elaborando su función mental / y abriendo con sus voces / el socavón, en forma de síntoma profundo!» [52]

Al espacio se le irá sumando movimiento, flexibilidad, y por tanto es más libre que antes, ahora puede, incluso, dilatarse: «Podría hoy *dilatarse* en este frío, / podría toser; le vi bostezar». [53] El movimiento se hace duplo en el sujeto lírico: «*duplicándose* en mi oído su aciago *movimiento muscular*». [54]

La ruptura del espacio cerrado y opresivo se produce de forma paralela al proceso de gigantización, cuyas expresiones concretas serán el bolchevique soviético y el mili-

[51] *[Los mineros salieron de la mina...], de* PH.
[52] Ibídem.
[53] *«Piensan los viejos asnos», de* PH.
[54] Ibídem.

ciano español. Pero junto a estas concreciones —relativamente anecdóticas— en Vallejo se agiganta el universo y todos sus valores:

> No. *No tienen tamaño sus tobillos;* no es su espuela
> *suavísima,* que da en las dos mejillas.
> Es la vida no más, de bata y yugo.
> [...]
> *Plenitud inextensa,*
> *alcance abstracto,* venturoso, de hecho,
> glacial y arrebatado, de la llama;
> freno del fondo, rabo de la forma. [55]

La felicidad, pareja a esta gigantización, lógicamente incrementa su presencia en los poemas últimos de Vallejo. Ya es posible leer claras expresiones de alegría: «Quisiera hoy ser feliz de buena gana, / ser feliz y portarme frondoso de preguntas, / *abrir por temperamento de par en par mi cuarto*». [56] Las ventanas se abren y el ser humano agranda sus medidas mortales, no es simplemente «padre» ahora es «*padre por grandeza*» y posee «*un cuello enorme*» del que «*sube y baja, al natural, sin hilo, mi esperanza*». [57] Este gigantismo abarca todos los sentimientos humanos. Las constelaciones negativas del universo, igualmente, crecen y se multiplican, como sucede con el poema «Los nueve monstruos», en el que el dolor lo sume todo en un marasmo de sufrimiento absoluto.

Frente al dolor universal, el amor, en una búsqueda de equilibrio y lucha, igualmente se agiganta:

> ¡Ah querer, este, el mío, éste, el *mundial,*
> interhumano y parroquial, provecto! [58]

El hombre es el centro motor de este gigantismo. Él ocupa, sin contradicción, todos los lugares: «porque, al centro, estoy yo, y a la derecha, / también, y, a la izquierda, de igual modo». [59]

Mas el poeta, ante este universo agigantado y descomunal que le arrastra, realmente se siente sobrepasado. Ante esta universalización del sueño realizada por el propio poeta, el sujeto lírico, pletórico de lo que sueña, se sabe pequeño e indeciso. Ante el «voluntario de España», cuando «el miliciano de huesos fidedignos [...] marcha a matar con su agonía mundial», el poeta no sabe bien qué hacer:

> [...] dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
> lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
> a mi pecho que acabe, al bien que venga,
> y quiero desgraciarme [60]

El espacio exterior universalizado le hace al poeta «cuadrúmano», a pesar de que descubre tener «*pequeñez en traje de grandeza*».

[55] «*Mis niños anhelantes*», *de* PH.
[56] *[Quisiera hoy ser feliz de buena gana...], de* PH. *Subrayado mío.*
[57] Ibídem.
[58] *[Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...], de* PH. *Subrayado mío.*
[50] «*Sermón sobre la muerte*», *de* PH.
[60] «*Himno a los voluntarios de la República*», *de* EspAC.

Este proceso de *gigantización* del mundo exterior se corresponde con una *gulliverización* del poeta. A la indecisión de no saber muy bien cómo hacer para conseguir un paralelismo entre él y el hombre y el universo soñados, le sigue un empequeñecimiento de sus cosas más íntimas y queridas: si la vida aumenta, su muerte se empequeñece. La muerte que en el miliciano es vida universal, en él disminuye hasta ser acento y sobrarle tamaño. Los golpes de la vida con los que cabalgaban los heraldos negros de la muerte en 1919, ahora, en 1937, se vuelven «fatídicos teléfonos». Si antes era «yo no sé», ahora es la absoluta afirmación de su llegada. Esta *gulliverización* personal es como la vuelta al vientre, como la certeza de sentirse seguro en el interior de la humanidad. El espacio curvo y volátil aumenta, mientras él se acurruca en su seno:

> Me sobra ya el tamaño, bruma elástica,
> rapidez por encima y desde y junto.
> ¡Imperturbable! ¡Imperturbable! Suenan
> luego, después, fatídicos teléfonos.
> Es el acento; es él. [61]

La *gulliverización* vallejiana se contrapone con una universalización familiar. La familia, que habita el hogar universal soñado, amplía sus lazos. Ahora tiene «[...] caminantes suegros, / cuñados en misión sonora, / yernos [...]». [62] El pensamiento es transparente y «geométrico». El escarnio «pequeño de encogerse» por el paso del tiempo «tras de fumar su universal ceniza», [63] es algo tan diminuto como «secretos caracoles». «La punta del hombre», es decir, la cima de la montaña a la que el escalador de la vida llega, «acorde de lápiz», tiene «[...] gusanos hembras, / gusanos machos y gusanos muertos». Tan pequeño como el caracol que se introduce en su concha, el gusano se fusiona con «un pedazo de queso»:

> Acorde de lápiz, tímpano sordísimo,
> dondoneo en mitades robustas
> y comer de memoria buena carne,
> jamón, si falta carne,
> y, un pedazo de queso con gusanos hembras,
> gusanos machos y gusanos muertos. [64]

El pensamiento puede incluso, como afirma en el mismo poema, hacerse geométrico: «Oh pensar geométrico al trasluz». La luz exterior puede ya penetrar dentro de él. Lo sólido, específico del espacio cerrado anterior, se volatiza en este nuevo espacio abierto. El humo y el polvo serán sus símbolos: «por entre mis propios dientes salgo *humeando* / dando voces». [65]

En [Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos, no gimas...], es altamente evidente este nuevo espacio y su correspondencia con lo volátil. El movimiento genera un enorme dinamismo:

[61] *[El acento me pende del zapato], de* PH.
[62] *«La punta del hombre», de* PH.
[63] Ibídem.
[64] Ibídem.
[65] *«La rueda del hambriento», de* PH

rómpete en círculos;
fórmate, pero en columnas combas;
descríbete atmosférica, sér de humo,
a paso redoblado de esqueleto. [66]

La atmósfera, los astros, los planetas... Las fuerzas del espacio abierto y exterior, toman una presencia cualitativa importante en la última producción vallejiana. En [Ande desnudo, en pelo, el millonario...], poema de connotaciones proféticas, en el que las maldiciones alcanzan su punto más álgido, los elementos curvos y volátiles cobran una especial relevancia a lo largo del poema, con claras alusiones a las *manos* y lo que ellas significan en el seno de la *Estética del Trabajo:* «dad de beber al diablo con vuestras manos». [67]

Este poema, ciertamente plagado de elementos volátiles, curvos; con una presencia epifánica de la naturaleza y el hombre, con un universo agigantado y luminoso, expresa ya claramente la transformación vallejiana.

El triunfo en las elecciones de 1936 del *Frente Popular,* es saludado por Vallejo con una exaltación espacial curva, en la que el fuego, y su inmensa carga de polivalencia [68] juega un muy importante papel:

Un día *prendió* el pueblo su *fósforo cautivo,* oró de cólera
y *soberanamente pleno, circular,*
cerró su natalicio con manos electivas. [69]

El humo, signo del fuego, tiene sobre éste volumen y volatilidad, siendo por demás, resultado de él mismo. Vallejo, insiste en este poema en él, entendiéndolo como emanación popular:

(Todo acto o voz genial viene del pueblo
y va hacia él, de frente o *trasmitido*
por incesantes briznas, por el *humo* tosado
de amargas contraseñas sin fortuna). [70]

El humo es la vida. En «Terremoto», Vallejo se cuestiona si «¿Hablando de la leña, callo el fuego». Es decir, ¿es posible hablar de lo sólido y callar lo volátil, que, al cabo, no es más que una transformación de un determinado estado de la naturaleza? Las imágenes vallejianas son una clara respuesta. Lo volátil será permanente en *EspAC* .

El comienzo de II de *EspAC* es una letanía de salutación vitalista. Bajo el extremeño, Vallejo oye:

[...] el *humo* del lobo,
el *humo* de la especie,
el *humo* del niño,
el *humo* solitario de los trigos,
el *humo* de Ginebra, el *humo* de Roma, el *humo* de Berlín

[66] Ibídem, *subrayado mío.*

[67] *[Ande desnudo, en pelo, el millonario...], de* PH.

[68] *Para un estudio del fuego y su polivalencia poética.* Cf. *G. Bachelard,* Psicoanálisis del Fuego; *G. Durand,* op. cit., *especialmente, pp. 160-173.*

[69] *«Himno a los voluntarios de la República», de* EspAC. *Subrayado mío.*

[70] Ibídem.

y el de París y el *humo* de tu apéndice penoso
y el *humo*, que al fin, sale del *futuro*.
¡Oh vida! ¡oh tierra! ¡oh España!
¡Onzas de sangre,
metros de sangre, líquidos de sangre,
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua
y sangre muerta de la sangre viva!

El humo de la vida está costando enormes cantidades de sangre, de sacrificio «sin diámetro». El humo y la sangre generan un paisaje de *polvo*, que como el primero asciende y se integra en el cosmos visionario del poeta. El miliciano español sumergido en su propio sacrificio y en su heroísmo humano, es él mismo un «grupo». En él hay «masas de a uno» porque, «locos de *polvo*» están «ganando en español toda la tierra» y no sabe «dónde poner su España», que no es más que un «beso de orbe», es decir, circular y completo.

Junto al humo y el fuego, el *polvo* ascendente, como símbolo del futuro. Polvo que nace de los escombros como resultado de la muerte colectiva en la batalla. Polvo que es «biznieto del humo», que permite la constitución de una pareja polivalente (España / Fuego). El *polvo* como imagen ascendente y que es el centro motriz de «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», poema perteneciente, lógicamente, a *EspAC* y que por su especial significación en la simbología de *polvo*, trascribo por completo. Él mejor que nadie explica la importancia de este símbolo en César Vallejo:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
padre polvo que estás en los cielos.

Padre polvo, biznieto del humo,
Dios te salve y ascienda al infinito,
padre polvo, biznieto del humo.

Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y revista de pecho,
padre polvo terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,
padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria.

Padre polvo que avientan los bárbaros,
Dios te salve y te ciña de dioses,
padre polvo que escoltan los átomos.

Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro.

Antonio López: *Cuarto de baño* (Dibujo, 1971-73)

El futuro está pues habitado por el polvo, por el «río atroz del polvo», como escribe en [¿Y bien? ¿Te sana el metaloide pálido?...] En este poema, una vez más la presencia curva del espacio es conectada al tiempo que es además circular: «Esclavo, es ya la hora circular / en que las dos aurículas se forman / anillos guturales, corredizos, cuaternarios».

El ser humano ya conoce su entorno. El tiempo y el espacio circulares guardan una relación con el mundo igualmente circular. Los puntos cardinales y su conocimiento profundo son expresiones de la consciencia del ser humano. Con su conocimiento el ser humano puede ya orientarse frente al azar de un «naipe» y encontrar la brújula que señala al propio hombre como norte de la misma: «conocedor de rosas cardinales, totalmente / metido, hasta hacer sangre, en aguijones, en aluminio / leyendo va en tu naipe». [71]

Sin embargo, junto a este mundo gigantesco y utópico, soñado y deseado en España, la realidad francesa, su realidad inmediata y cercana, está fragmentada. Las cosas no guardan correlación, no pertenecen al universo de las categorías recíprocas. La familia universal está separada en su entorno inmediato.

Esta evidencia cotidiana aparece, igualmente, en su poesía. La pareja formada por el vino y la botella, por el contenido y el continente, por lo líquido y lo sólido, no encuentra, como en *España,* su síntesis gaseosa de transformación. Muy probablemente a raíz de un suceso que narra su viuda. Vallejo escribiera [¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino...].

Según Georgette de Vallejo, [72] en una ocasión se encontraron tan necesitados de dinero que Vallejo, ante la imposibilidad de conseguirlo, decidió, en un rapto de orgullo personal, salir a la calle para vender una botella de vino que les quedaba en casa. Negándose a ser un mendigo le puso precio a la botella y esperó. El resultado, ciertamente, no pudo ser más desolador. Ningún transeúnte supo descifrar lo que Vallejo pretendía y nadie compró el vino. A su vuelta decidieron beberlo. Es fácil suponer lo que debió de significar para ellos descorchar la botella. Creo que esta experiencia emocional, este material básico extraído de la realidad, fue posteriormente transformado en el poema arriba citado. De cualquier forma, aún en el supuesto de que mi hipótesis fuera cierta, no añadiría a la evidente fragmentación que resulta del poema, más que una simple anécdota que confirmaría la tesis fundamental que sustento, es decir, la existencia de una realidad partida y cotidiana, frente al símbolo *España.*

Desde el primer verso la no reciprocidad de los elementos es resaltada: «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!». La tarde, a su vez, está flameada «funestamente en cinco espíritus». El poeta que siente una «general melancolía», observa desde el suelo «la zuela sonante en sueños». Los transeúntes no son más que simples animales de dos piernas, neutros e incapaces de trasmitir calor, «metaloides» como los califica el sujeto lírico y que por demás no son más que «células orales acabando». Desde el espacio ínfimo desde el que el poeta observa su realidad inmediata, ellos, las personas que ocupan el espacio que le rodea no le producen más que desprecio:

[71] *«El libro de la naturaleza», de* PH.

[72] *Georgette de Vallejo,* César Vallejo. Obras Completas, *Barcelona, Laia, 1977, III, pp. 202-203.*

¡Sublime, baja perfección del cerdo,
palpa mi general melancolía!
¡Zuela sonante en sueños,
zuela
zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona,
baja y palpa lo que eran mis ideas!

Frente al espacio utópico que ocupa *España* el nosotros no existe en este poema, los pronombres no encuentran más plural que «ellos», es decir, los otros, los que están en el otro lado y son incapaces de comprender la situación en la que se halla el sujeto poético. Si en *España* se lucha por todos los hombres, en su realidad cotidiana el hombre no piensa más que en él mismo:

Tú y él y ellos y todos,
sin embargo,
entraron a la vez en mi camisa,
en los hombros madera, entre los fémures, palillos;
tú particularmente,
habiéndome influido;
él, fútil, colorado, con dinero
y ellos, zánganos de ala de otro peso.
¡Oh botella sin vino! ¡oh vino que enviudó de esta botella!

La fragmentación de esta realidad aparece en la poesía vallejiana de dos formas distintas. Una, la expuesta arriba, como centro del poema; otra, por medio de la utilización de un determinado lenguaje, sin expresión directa de contenido alguno aparentemente, pero que en este contexto de fragmentación espacial, se refleja en la presencia seca y cortante de las palabras descontextualizadas. Esta especie de semántica de la fragmentación permite una comprensión poética, aunque no gramatical, del texto. Así, en [La paz, la abispa, el taco, las vertientes...], Vallejo, en las cinco estrofas que componen el poema, utiliza categorías distintas, para recorrer el camino que separa a la realidad del sueño. La primera estrofa, escrita enteramente por sustantivos, tanto en plural como en singular, y en algún caso acompañado de su artículo correspondiente, nos muestra la sequedad de una realidad árida y cortante, contrarrestada por una presencia de sustantivos abstractos y concretos. La segunda, la escribe por medio de adjetivos. La tercera, gerundios. La cuarta, adverbios y algún pronombre. La quinta y última, por medio de adjetivos sustantivados, que en este caso, son además, conceptos. El poema se inicia por un sustantivo abstracto, paz, y concluye con el adjetivo sustantivado, lo profundo. Las conclusiones a las que se pueden llegar parecen obvias, baste recordar el sentido de profundidad ya analizado en estas páginas, para entender que el poema no es un simple juego malabarista. Este segundo tipo de fragmentación, pienso que es de una gran importancia. En Vallejo, como en toda auténtica poesía, lenguaje y contenido son un matrimonio inseparable:

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decílitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido,
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,

los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,
portátil, viejo, trece, ensangrentado,
fotografiadas, listas, tumefactas,
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,
viviendo, enfureciéndose,
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, éstos, aquí,
después, encima,
quizá, mientras, detrás, tánto, tan nunca,
debajo, acaso, lejos,
siempre, aquello, mañana, cuánto,
cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,
lo augusto, lo infructuoso,
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...

En el poema la fragmentación de las categorías oracionales en la que los distintos elementos defienden su propia independencia sin posibilidad de función ni fusión en la oración, incapaces de encontrar una expresión coherente en lo gramatical, sí la encuentran en esta semántica espacial de la fragmentación que sirve de contrapunto negativo frente al símbolo *España*. Por demás, en el poema existe, en no pocos casos, una separación de elementos contrarios, incapaces de fusionarse. Es cierto que existen parejas contrarias y complementarias, pero se encuentran en estrofas distintas. Entre las contrarias tienen especial relevancia «la parte» (primera estrofa) / «lo todo» (quinta estrofa); «el desconocimiento» (primera estrofa) / «lo profundo» (quinta estrofa); «Dúctil» (segunda estrofa) / «lo táctil» (quinta estrofa); «los arcángeles» (primera estrofa) / «lo satánico» (quinta estrofa)... Entre el segundo tipo de parejas hay, entre otros muchos, los siguientes ejemplos: «las gotas» (primera estrofa) / «lo mojado» (quinta estrofa); «la potestad» (primera estrofa) / «lo suntuario» (quinta estrofa)...

Esta misma técnica de semántica espacial de la fragmentación la vuelve a utilizar en su poema [Transido, salomónico, decente...]. En este caso la fragmentación no es tan brusca, aunque sí igualmente evidente. «¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar?» pregunta el sujeto lírico, para al final concluir en el pesimismo al que le obliga su entorno más cercano: «inciertamente irá, acobardaráse, olvidará».

Este mundo, este espacio fragmentado y contrapuesto con *España,* no encuentra sólo sus diferencias en los conceptos ideológicos inherentes por estas fechas a Vallejo. Las diferencias gramaticales son, igualmente, esenciales. En el símbolo *España* encuentra el triunfo coherente de su propio lenguaje y la expresión material del sueño.

Mas la utopía vallejiana con respecto al espacio no consiste siquiera en el espacio volátil y curvo que ve en *España.* La utopía vallejiana es la inexistencia de espacio. Si en

HN Vallejo lucha contra él por medio del amor: «Amor contra el espacio y el tiempo»[73] en *PH* el amor no luchará, sino que conseguirá hacerlo desaparecer:

Cuando ya no haya espacio
entre tu grandeza y mi postrer proyecto,
amada,
volveré a tu media, haz de besarme,
bajando por tu media repetida,
tu portátil ausente, dile así...[74]

La inexistencia de espacio conlleva, lógicamente, inexistencia de tiempo. La eternidad es espacio en el cual se continuará amando:

Es éste el otro brindis, entre tres,
taciturno, diverso
en vino, en mundo, en vidrio, al que brindábamos
más de una vez al cuerpo,
y, menos de una ez, al pensamiento.
Hoy es más diferente todavía;
hoy sufro dulce, amargamente,
bebo tu sangre en cuanto a Cristo el duro,
como tu hueso en cuanto a Cristo el suave,
porque te quiero, dos a dos, Alfonso,
y casi lo podría decir, eternamente.

El espacio vallejiano sufre, pues, distintos procesos. Se inicia con uno cerrado y lineal, seguido de otro doble, por un lado, volátil y curvo, por otro, quebrado y seco; para finalmente terminar propugnando la utopía de su inexistencia.

A pesar de la generalidad que implica cualquier intento de resumir en un cuadro los múltiples aspectos del espacio vallejiano y su simbología fundamental, entiendo que la siguiente clasificación puede ayudar a comparar con claridad la transformación espacial ocurrida en la poesía vallejiana. Intentaré pues resumir las características fundamentales:

[73] *«Absoluta», de* HN.
[74] *«¡Dulzura por dulzura coronada!...», de* PH.

	T	[PP] Y [PH]*	EspAC
CUERPO	MALFORMADO		GIGANTISMO Y GULLIVERIZACIÓN
LENGUAJE	CORTANTE Y RÍGIDO. PARALELISMOS DISONANTES. REPETICIONES. PÉRDIDA DEL DIMINUTIVO. INVERSIONES Y CONTRACCIONES SEMÁNTICAS. OSCURO	FRAGMENTACIÓN GRAMATICAL APARICIÓN DEL DIMINUTIVO SEMÁNTICA ESPACIAL DE LA FRAGMENTACIÓN	ARMONIOSO GRAMATÍCA COHERENTE. PRESENCIA IMPORTANTE DEL DIMINUTIVO SEMÁNTICA LÓGICA CLARO
ESPACIO	SÓLIDO CERRADO CUADRADO DESCENDENTE EL INTERIOR VENCE AL EXTERIOR	CURVO EL EXTERIOR VENCE AL INTERIOR.	VOLÁTIL ABIERTO Y CIRCULAR ASCENDENTE EL EXTERIOR Y EL INFERIOR EQUIVALENTES.
SIMBOLOS	UÑAS CELDA LLUVIA		POLVO HUMO FUEGO ESPAÑA
UTOPÍA	MUERTE INMORTAL AMOR PERSONAL LIBERADOR.	INEXISTENCIA DE ESPACIO. AMOR UNIVERSAL	IDEOLOGIZACIÓN DE LA MUERTE. FAMILIA UNIVERSAL. INEXISTENCIA DE ESPACIO. AMOR UNIVERSAL

* *Con las salvedades que implica el hecho de que* PP *y* PH *no son más que una colección de poemas y no dos libros.*

Julio Vélez