

Presencia y permanencia de Vallejo

1

Desde que Saúl Yurkievich los denominara felizmente *fundadores* de la nueva poesía latinoamericana, este calificativo usado por el crítico argentino ha servido para personalizar, en cinco escritores fundamentales y en la obra de cada uno de ellos, los perfiles constitutivos de toda la poesía posterior en lengua española del continente, que quedará así iluminada para siempre por la poderosa y fructífera (pero también, en ocasiones, abrumadora) presencia de aquéllos. La huella de los *fundadores* es evidente en toda la escritura poética hispanoamericana de los últimos cincuenta años; pero se trata de una influencia muy particular: por muy originales o personales que sean (y en la mayoría de los casos lo son) las voces de los nuevos poetas, el espacio donde afirman sus raíces, el sustrato sobre el cual discurre su escritura y el aliento primero que la justifica, se hallarán siempre en la pervivencia —aunque no sea obligatoriamente literaria— de esos *fundadores*. Pues más que la escritura propiamente dicha de cada uno de ellos, lo que se impone es el tejido plural de las iluminaciones y de las actitudes que, en tanto que escritores, han llegado a configurar.

Desde entonces acá, el poeta hispanoamericano, para serlo de verdad, debe hacer confluír en una esas diversas corrientes paralelas que aquéllos alumbran: podrá haber poetas más o menos netudianos, o partidarios confesos de Huidobro; atraídos por Borges o más próximos a Octavio Paz, pero ninguna de estas preferencias excluye el hecho de que todos, sin excepción, necesitan participar de la misma arrolladora fe colectiva de Pablo Neruda, sentirse atraídos por el vértigo de la exploración poética huidobriana, dejarse envolver por la deslumbradora perplejidad de Borges o aplicar una aguzada exigencia intelectual a su lenguaje, para dar perfecta y concorde respuesta a la pasión poética, tal y como enseña Octavio Paz. Y esas líneas fundacionales actúan de manera simultánea y complementaria: no basta con aceptar y reconocer una u otra paternidad literaria, sino que se hace preciso confeccionar con ellas una nueva trama donde sea evidente que esa nueva poesía nace de la confrontación y el diálogo entre voces diversas (y hasta contrarias, en algunos casos). Una propuesta establecida ya, genialmente, por el primero de los fundadores: César Vallejo. En él, como se ha dicho tantas veces, el lenguaje sincero y anhelante de la infancia integra el asombro inicial ante el mundo y la agitación irracional de la realidad que la vanguardia promovió; una solidaridad cordial, fraterna, y la prosaica distancia del lenguaje coloquial como inesperada inversión irónica, reflejo de su honda y sabia humanidad.

Por todo ello, rastrear la presencia de César Vallejo en la nueva poesía hispanoamericana¹ parecería un trabajo redundante, cuando no inútil: no sólo es su principio nutriente; es también una de sus constantes definitorias, pues —como ya insinuaba— su personalidad y su obra reflejan, mejor que las de cualquier otro de los *fundadores*, esa situación de vacío y orfandad a partir de la cual se inicia una desesperada búsqueda del origen, desde la tensión bipolar entre el «paraíso perdido» de una herencia cultural que no puede aceptarse sin profundos conflictos y la «patria carnal» que es la pertenencia biológica y moral a un pueblo naciente «cuya elección —como afirma Salazar Bondy— supone la conquista de un reino futuro, pero la pérdida de un reino presente». Es un doble conflicto que la historia hispanoamericana se ha visto imposibilitada de solucionar y que, por tanto, sigue condicionando las actitudes y las obras de los nuevos escritores; un doble conflicto que lleva al poeta, alternativamente, desde una explícita conciencia de desarraigo, de exilio (sea éste físico o no), a la persecución acuciosa de la memoria, como nostalgia del arraigo; desde una voluntariosa resistencia que lo afirma en su individualidad a la desalentadora evidencia de su soledad, de su inequívoca condición de víctima para, reconociéndolo así, saberse solidariamente integrado en un padecimiento común.

No será, pues, extraño que la pervivencia de Vallejo en la poesía posterior vaya más allá de la simple influencia literaria, y que incluso sean vallejianos confesos —como tendremos oportunidad de ver— poetas cuya escritura nos haría pensar en lo contrario. Pero si hubiéramos de fijar un momento preciso a partir del cual la obra de Vallejo empieza a ser leída y asumida con ese sentido totalizador que decimos, por encima, incluso del resto de los *fundadores* (exceptuando, tal vez, el caso de Neruda), nos debemos detener en el hecho incontestable del desconocimiento que hubo de padecer la obra poética de nuestro autor durante los años inmediatamente anteriores y posteriores a su muerte. Al margen, claro está, del círculo de sus amigos literarios y políticos, o de algunos grupos poéticos más avanzados, que sí tuvieron acceso a sus libros. En 1926, por ejemplo, Borges y Huidobro incluyen su nombre en el *Índice de la Nueva Poesía Americana* que ellos redactan entonces. Desde 1918 (*Los heraldos negros*) hasta 1930 (segunda edición de *Trilce*, en España) transcurren, escasamente, doce años, pero decisivos para la poesía contemporánea, en cuyo meridiano —además— hemos de situar la aventura vanguardista parisina de *Favorables París Poema* que Vallejo comparte con Vicente Huidobro; doce años en los que confluyen, más o menos silenciosamente, los elementos de la profundísima crisis histórica que desembocará en el desastre bélico padecido por Europa entre 1936 y 1945. Un breve pero agitado período (también lo será en la vida de Vallejo: exiliado y nómada por Europa, hasta curiosamente su en-

¹ Este trabajo —aun con su extensión— sólo puede ser una aproximación inicial, muy fragmentaria por lo demás, a un tema cuyas derivaciones son tantas y tan inesperadas que —de tratarlo exhaustivamente— exigiría una investigación mucho más paciente, documentada y rigurosa que ésta que —con cierta osadía— me atrevo a ofrecer al paciente lector, en apenas algunas fichas de trabajo comentadas.

Por indicación expresa de la dirección de Cuadernos Hispanoamericanos, prescindo del acercamiento a la presencia de César Vallejo en la poesía contemporánea del Perú, pues el lector hallará, en otro lugar de este número homenaje, puntual referencia sobre la misma. No obstante, sí he creído imprescindible hacer mención, al menos, de cómo la huella de Vallejo se manifiesta en tres poetas tan significativos como son Javier Sologuren, Carlos Germán Belli y Antonio Cisneros.

cuentro con España) en medio de cuyas violentas alternativas, el nombre de César Vallejo aparecía y desaparecía, constantemente zarandeado por aquel dinámico trasiego de aventuras inaugurales (ya venía él del alumbramiento modernista), sobresaltos históricos, profundas quiebras sociales y el desaliento y la enfermedad que lo consumían. Sus dos primeros libros apenas pervivían, entonces, en la diluida memoria de sus años americanos; y el rescate español de *Trilce*, de la mano de Bergamín y Gerardo Diego, coincidente con el reencuentro del poeta con España, será un efímero intento de enlazar con aquella memoria, y atenuar esta penuria; pues los textos escritos en Europa, poemas o no, tropezaban con un sinfín de dificultades para publicarse, y no verán la luz sino de modo fragmentario o ya tras la muerte del poeta. Quizá el más significativo reconocimiento de su obra por aquellos años sea el hecho de que Federico de Onís lo incluya en su *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana* (1934). Y muy poco más. El escepticismo hace presa en él y la desilusión se deja sentir en sus tentativas de escribir novela y teatro (entre 1926 y 1931) que no pasan de ser ejercicios apenas culminados, en cualquier caso. De modo que cuando muere, en 1938, su obra ha tenido una escasa difusión realmente efectiva. En 1940, su amigo personal, y más tarde estudioso y mentor de su obra, Juan Larrea, es el primero en dar una interpretación mesiánica del profetismo americano de Vallejo, situándolo ya en ese lugar fundacional que indiscutiblemente le pertenece.

2

No podemos hablar, por tanto, de un conocimiento y una asimilación plenas de la presencia vallejana hasta que los poetas nacidos entre 1915 y 1920 no empiecen a desarrollar su obra, con una clara voluntad de tomar el testigo generacional de los *fundadores*. Es decir, cuando los poetas hispanoamericanos adopten ya el compromiso de ser *usuarios de la tradición*, para decirlo con palabras del crítico peruano Alberto Escobar; cuando empieza a ser explícito, en la poesía del continente, el deseo de una naturalidad expresiva capaz de integrar el hecho poético en la virtualidad de la experiencia existencial. Sin embargo, son perceptibles ciertos indicios anteriores que, no por excepcionales, dejan de ser sintomáticos. Así, refiriéndose a la situación poética de Colombia, Fernando Charry Lara, testigo y protagonista de excepción, advierte cómo el grupo «Piedra y Cielo» retornará hacia un gusto por lo hispánico y por lo americano, orillando la inspiración afrancesada de poetas anteriores; pero «la preocupación del grupo está más cerca de la palabra por la palabra misma, del verso por el verso mismo» y «la palabra de Vallejo, seca y punzante, no pudo entonces, como lo lograría más tarde, avivar el interés de quienes tomaban mejor el hechizo de la metáfora y el resplandor verbal». Ese *más tarde* al que alude Charry Lara, lo explica él mismo también: «por los años cuarenta [...] Queríamos ser más asordinados, más subjetivos, más líricos. Y otros poetas, en quienes se entendía asimismo una más honda vibración con el mundo contemporáneo, como Neruda, Vallejo, Huidobro, Cernuda y Aleixandre, pudieron apreciarse en sus aspectos más esenciales. Queríamos [...] un acento fundamentalmente expresivo, más que esbelto, y revelador del hombre».² Testimonio similar nos da Pedro Lastra,

² Vid. «Poesía colombiana del siglo XX», en ECO, Bogotá, agosto 1979, núm. 214..

referido al caso de Chile: lo que allí se busca es un tránsito desde el sentido fundacional de los poetas anteriores a 1920 hasta la asunción de la perplejidad y la extrañeza que la crisis histórica de entreguerras había generado. Y recuerda Lastra las palabras de otro chileno, Manuel Rojas, que en 1933 observaba cómo hacer una obra literaria no es limitarse a describir «lo que vemos, transcribiendo lo que nos cuentan o reproduciendo lo que hemos vivido...»; no basta limitarse a un paisaje propio y a unos habitantes de ese paisaje: hay, decía, algo más que, para Lastra, reside en «la *lectura crítica* del pasado, el enfrentamiento polémico y el ajuste de relaciones con las diversas vertientes culturales que se fueron asumiendo productivamente en lo que debía ser *el espacio de una diferencia*»,³ tal y como sucede en los escritores chilenos desde Gabriela Mistral a Enrique Lihn.

Pues bien, en ese «espacio de una diferencia», donde la lectura crítica del pasado puede hacerse con un acento revelador del hombre, habría que citar al colombiano Aurelio Arturo (1906-1974), al decir de Charry Lara, «una entrañable voz americana, una voz llena de sueños humanos, una voz alerta a nuestro paisaje y a nuestras cosas», cuya búsqueda de una «patria» esencial lo condujo hasta el arraigo y la identidad perdidos en el mundo primario y elemental de la infancia campesina (*Morada al sur*, 1942), punto de encuentro o sintonía, más que influencia propiamente dicha, con *Los heraldos negros*. Pero esa indagación que hace Aurelio Arturo en su memoria implica una necesidad de encuentro desde la ausencia; una urgencia por mitigar la orfandad de aquel tiempo y de aquellos afectos, de aquella cálida seguridad de ser. Al igual que Vallejo, Arturo usa la palabra como conjuro y el poema como puente posible hacia lo imposible hundido en el polvo de la edad, desaparecido para siempre. Es el suyo un lenguaje que tiende también a la sencillez y a la cordialidad, pero que no puede dominar del todo la retórica literaria; un lenguaje detenido en la evocación satisfecha, y dominado en exceso por la emoción:

No todo era rudeza, un áureo hilo de ensueño
se enredaba en la pulpa de mis encantamientos.

Ambos poetas se sienten arrebatados por una pareja sensualidad que les permite transitar por esa «patria» anhelada, aunque el deseo del colombiano se consuma nada más ingresar en

un largo, un oscuro salón rumoroso
cuyos confines parecían perderse en otra edad balsámica.

La ausencia y la orfandad reciben así el lenitivo del recuerdo, no se hallan agitadas por la incertidumbre del presente; no hay fraternidad en el dolor, sólo celebración del pasado perdido:

La voz de Saúl me era una barca melodiosa.
Pero yo prefería el silencio, el silencio de rosas y plumas,
de Vicente, el menor, que era como un ángel
que hubiera escondido su par de alas en un profundo armario.

³ Vid. «Concepto y función en la literatura en Chile: 1920-1970», en *Atenea*, núm. 446, Universidad de Concepción, 1982.

Y, en consecuencia, no existe impregnación coloquial (ello es, contradictoria, crítica) del lenguaje, apenas un cierto prosaísmo rítmico, apoyado en la tendencia al verso libre o al versículo, o en la explícita voluntad de usar «humanas, míseras palabras». Hay tal identificación del yo presente con la vida y la verdad que la memoria recupera y la palabra reconstruye («En esas cámaras yo vi la faz de la luz pura»; «Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida») que la voluntad formal no desborda los límites de una estética para, haciéndose del todo humana, violentar el lenguaje, el orden social que el mismo implica y la propia imagen del yo en él establecido. De ahí que incluso las imágenes de la madre vaguen por la memoria, sin la consistencia dramática (y hasta trágica) que tienen en Vallejo:

Mas, ¿quién era esa alta, trémula mujer en el salón profundo?
 ¿Quién la bella criatura en nuestros sueños profundos?
 ¿Quizá la esbelta beldad por quien cantaba nuestra sangre?
 ¿O así, tan joven, de luz y silencio, nuestra madre?

Sin la carnalidad —digámoslo ya—, que las imágenes vallejianas comportan. Aunque Aurelio Arturo insinúe también esa identidad biológica y corpórea con la que, inexcusablemente, tropieza una y otra vez:

... esa tierra protegida por un ala perpetua de palomas.
 Tantas, tantas mujeres bellas, fuertes, no, no eran
 brisas visibles, no eran aromas palpables, la luz que venía
 con tan cambiantes trajes, entre linos, entre rosas ardientes.
 ¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?

No es difícil comprender cómo esa ausencia y orfandad —con la imagen de la madre en primerísimo término— han seguido siendo claves en la poesía posterior, y con idéntico sentido (necesidad de origen y arraigo, desde un presente incierto hasta un futuro por hacer: única *patria* de la que disponer sin la sombra abolidora del pasado ajeno y ya clausurado); aunque la carencia materna y la actitud filial del escritor deban ser extrapoladas a unos signos poéticos de más amplia dimensión existencial, entre los que tiene lugar destacado ese espacio mágico que la memoria recupera con las pautas precisas de un rito, donde se inaugura y consume el tiempo alumbrado por el poema. Para Aurelio Arturo, la casa, la «morada», eran aquellos «largos recintos / que tardara quince años en recorrer» y que, poco a poco, adquieren los vagos perfiles de un ensueño; pero para algunos poetas posteriores, como, por ejemplo, para el nicaragüense Joaquín Pasos (1914-1947), es

el espacio vacío de una mano sin dueño,
 con los labios heridos,
 con los párpados sin sueño,
 con el pedazo de pecho donde está sembrado el
 musgo del resentimiento
 y del narciso,
 con el hombro izquierdo,
 con el hombro que carga las flores y el vino.

Y así la aparente distancia anecdótica no hace sino reforzar el cálido y desgarrado acercamiento existencial que lo aproxima mucho más a la vibración vallejana.

La de Joaquín Pasos es también una poesía de carácter juvenil o infantil; yo diría que escrita desde esa misma posición filial desde la cual todo se mira con asombro y desconsuelo; pero desde donde —también— todo se dice con un lenguaje sacudido por la sinceridad y por la agresividad más inmisericorde; y no por ello deja de resultar entrañablemente verdadera. Pasos regresa a un pasado que son sueños (espacio del deseo, de todo lo posible); pero esos sueños suplantán entidades corpóreas que no por escondidas están menos presentes (madre o ausencia primordial). «Para Pasos, la juventud no es sino la potencialidad del ser solitario enfrentado a la ausencia matriz.»⁴ Enfrentado con ella, y nunca complacido en ella. Así, el lenguaje se rebelará, se violentará y hará saltar en pedazos las imágenes esperadas: un lenguaje en libertad que se revela como lugar solidario; una agresividad quevedesca que, al entrar caprichosamente a saco en el lenguaje, arremete también contra la petrificación de las verdades establecidas. Y la reducción prosaica de la retórica heredada se traduce en una palabra abierta al vértigo del dolor compartido:

Es el dolor entero.

.....
 Asómate a este boquete, a éste que tengo en el pecho,
 para ver cielos e infiernos.
 Mira mi cabeza hendida por millares de agujeros:
 a través brilla un sol blanco, a través un astro negro.
 Toca mi mano, esta mano que ayer sostuvo un acero;
 puedes pasar por el aire, a través de ella, tus dedos!

O que aletea con una sensualidad muy próxima que nos incorpora a la experiencia, en tanto que *otros* sin los cuales el escritor no se justifica. Por eso resultan tan vallejianos estos versos de Pasos; por eso abrasan de humanidad los objetos más humildes, las cosas más vulgares que pueblan sus poemas:

Este gozo de alcoba, tan de lino, lleno de sábanas,
 este palpar de almohadas bajo las sienas dormidas,
 este nuevo llegar hasta el corazón de la cama
 y luego saber que el pie, la mano, lo que a uno le queda
 de pecho, busca, dice, escribe, grita tu nombre,
 y cualquiera siente el momento que se aproxima de morir
 acostado.

La muerte ha aparecido en el poema, se ha instalado en él de una forma subrepticia pero incontestable, y todo ello con una sencillez resignada, con una ternura, incluso, y con una serenidad derivadas de esa relación comunitaria primordial donde el otro se halla presente y próximo; pero donde lugar y tiempo también *encarnan*, y se hacen prójimos; donde el dolor se combate con amor. Las cosas, o la situación temporal, conviven entrañadas en el yo del poema: son presencias cargadas de afecto, a pesar de su intrínseca maldad o de su efecto nocivo. Una suerte de franciscanismo que es evidente

⁴ Vid. George Yúdice, «Poemas de un joven que quiso ser otro», en *Inti*, núms. 18-19, Providence College. Providence, otoño 1983-primavera 1984.

en un poema como «Aparición»,⁵ del cubano Gastón Baquero (1916), cuyas coincidencias vallejanas no deben obviarse; y precisamente desde una perspectiva doliente pero entrañable, similar a la que subrayábamos en Joaquín Pasos. Atendamos con detalle a ese poema, dividido en tres partes que corresponden a otras tantas escenas cuya nitidez perdura en la memoria, hasta el punto de diluir su condición de pasado y asumirlas como la revelación de un portento perdurable. Aunque para conseguirlo se deba reconocer la experiencia tediosa y negativa de la infancia, como acercamiento entrañable a la iluminación, primero, y a la sabiduría duradera, después.

Advirtamos, por ejemplo, el modo en que el poeta personifica el lugar y el tiempo: esa tarde «con su cara de muchacha tontona, tetona, testaruda»; esa tarde «deshuesada, tardosa en deshacerse, / ¡la retardada tarde amoladora!», de manera que en ella queda reflejada la experiencia negativa del aburrimiento («hasta partirnos de tedio el espina-zo»; «cavando túneles en el techo de la nada»). Existe una identidad cordial con todo ese lugar, con todo ese momento, en cuantas cosas o acciones se producen, que las arre-bata a la memoria y las hace vivir. La evocación de Aurelio Arturo o el sueño de Joa-quín Pasos encarnan aquí de otra manera, con otra sensualidad mucho más evidente y eficaz:

¿Otra tarde sin Brígida, sin piano que aporrear,
sin nadita que hacer salvo dormirse o rascarse la ingle,
o aventurarse en el último rincón del cuero cabelludo
en busca de un piojito compañero?

.....
Después de hurgarse la nariz hasta el cansancio, y luego
de atisbar si por fin se desviste la vecina, y tras
de buscarse meticulosamente la rebeldísima liendre en
el sobaco...

derivada del uso de diminutivos y superlativos, del uso de una adjetivación sorpresiva que desplaza o transfigura la significación de los objetos hacia la emotiva humanidad desde la cual actúa el escritor.

Una sensualidad que crece, igualmente, apenas notamos el deliberado prosaísmo coloquial, de estirpe infantil, que hace avanzar el poema como si de un cuento maravilloso se tratara; lo que no quiere decir que se desdeñen los aspectos menos idílicos de la escena: hay un premeditado mestizaje que supera el simple temblor estetizante para incorporar simultáneamente «esmeraldas y excrementos, agonías y ternuras, muerte resucitando, vida muriendo y espantosos incendios», que dijera Hernán Lavín Cerda de Pablo de Rokha. No hay evocación ni celebración, sino reconocimiento de la vida con sus vulgares y sorprendentes alternativas. Por eso, las imágenes ya no se ven sometidas a su dimensión lógica; al contrario, se agrandan o empequeñecen según su funcionalidad cordial:

roncaba, revolvía remolineando la cabeza en el caldero
de la siesta, brindándole cariño hasta a las moscas
para que no fueran a dejarme solo
con toda aquella tarde sentada sobre el hombro.

⁵ Vid. *Magias e invenciones*, Ed. *Cultura Hispánica*. Madrid, 1984, pág. 33.

Sólo así puede producirse la milagrosa aparición que Gastón Baquero sitúa en el centro de su poema. La aparición de la resplandeciente belleza de Afrodita. Pero el momento, aun en su maravilla, aun dispersando el tedio y el dolor, no conduce a la enajenación: la mirada infantil y la especial proximidad existencial de la experiencia actúan como esos distanciadores irónicos que vienen desde el posmodernismo y que Vallejo aprovechó, en una prodigiosa asimilación, para abrir las puertas al irracionalismo de la vanguardia. El yo del poema se siente así «cercado por un resplandor de oro» que anuncia la aparición; pero, al producirse ésta, Afrodita aparece magnífica «mulata de ojos verdes y andar de palomita buchona en los maizales».

Pero existe otro poema de Gastón Baquero, «Es hermoso el verano, muy hermoso»,⁶ donde la huella vallejana es más evidente, tal vez porque en él se produce de manera más estrecha y solidaria esa identificación del yo con la imagen del pasado familiar, de la raíz existencial que, perdida en la ambigüedad del mestizaje, necesita ser recuperada con urgencia, para darle sentido al huérfano presente que se habita. Lo que antes era monólogo (ello es, supuesta integración del *otro* que es el lector) ahora es diálogo. Nos hallamos, pues, ante un desarrollo coloquial del poema y ello explicará el tono prosaico y conversacional del lenguaje, esa subrayada cordialidad que se dirige con ternura menesterosa al personaje de Julia, y que —en consecuencia— hace mucho más radical la orfandad del yo; y más dolorosa también. Sin embargo, esa soledad y esa hondísima tristeza del poema no se resuelven con aspavientos retóricos (como, en cierta medida, los había para celebrar la luminosa aparición de Afrodita, en el poema anterior), sino en un tono mesurado que posee la misma quietud del domingo triste (tan vallejiano) que abre el texto; un sentimiento que se transmite con la peculiar sensualidad oral, comulgativa, de la comida y la bebida:

Me siento bajo el sol a beber tarde,
a comer rodajitas de blando atardecer,
rodajitas finales de este domingo triste,
triste como todos los domingos,
y más los domingos tristes del verano.

También, con la alterada dimensión de la memoria que viene ya predispuesta, convertida en juguete infantil que encierra, sin embargo, la callada certidumbre del final. Memoria que, al encontrarse, se ilumina también (como antes), pero aquí de forma dramática, hondamente afectiva:

vuelve la compañía mejor del solitario,
que es la memoria barrida de arriba a abajo,
lavada, planchada, limpiecita,
por la callada escoba de la muerte.

Lo que el poema quiere celebrar no es una mágica sorpresa, sino la revelación del dolor, del resignado padecimiento que anida en los sucesos cotidianos, en las cosas más próximas; que en unos y en otras encarna hasta borrar cualquier diferencia, cualquier distancia, y transfigurar poéticamente, en esa inclinación lúdica que subyace en todo el poema, lo que en apariencia es pobre, o vulgar, o resulta injustamente despreciado:

⁶ Loc. cit., pág. 51.

o quizá traiga otro puñadito de lágrimas
absolutamente cristalizadas ya,
en el revés de la manga.

La reiteración del final se produce para acentuar ese sufrimiento aludido, sin acudir a excesos estéticos, y para desembocar en una imagen (ya anunciada en estrofas anteriores) más sobrecogedora, pero también más certeramente eficaz, puesto que implica el inexorable conocimiento de esa experiencia dolorida:

con esta camisa,
vieja y destartalada
como el ataúd de un ajusticiado.

3

Pero si nos acercamos un poco más a esa generación que nace en la proximidad de los veinte; a esos escritores que presuntamente mejor asumen esa herencia, porque son ya, sin duda, los *usuarios de la tradición*, descubrimos algo muy sintomático. No será tanto la temática vallejana lo que aflore en sus obras, sino que la huella de Vallejo subyace más bien en el principio y origen que desencadena esas obras. Es una huella que se explicita desde el momento en que descubrimos cómo esa indagación en la memoria del origen es una indagación en la memoria del origen del lenguaje; y de esa forma la escritura se verá sacudida por una voluntaria subversión, por un constante mestizaje que relampaguea, como lo hiciera en el lenguaje sin par de Vallejo, en los entresijos de un diálogo vivo; ello es, en los rincones de una palabra que expresa el conflicto primordial con la existencia y sus desgarrones cotidianos, pero también —y sobre todo— en el litigio de un lenguaje hecho con la propia herencia que lo constituye (o, mejor sería decir, con las herencias que en él confluyen para darle peculiar entidad): una búsqueda del lenguaje primordial en las raíces remotas pero vivas del castellano y en el trasfondo perdido, pero persistente, nutriente, de las lenguas anteriores a la presencia española en América. Una indagación crítica que es interrogación constante sobre la propia imagen, desarrollada con una extraordinaria sensualidad, con una falta de respeto conscientemente agresiva y con una misteriosa fuerza reveladora. El chileno Gonzalo Rojas (1917) ha declarado, con incisiva intención, cómo Quevedo «nos enseñó a leer con cuidado a los estoicos y nos enseñó a leer con cuidado a los griegos y nos dijo tantas cosas y anda hondamente en Vallejo, porque vamos viendo si Vallejo no es quevediano». En su apariencia tan sólo de charada, estas palabras están cargadas de intención y de veneno purificador. Con ese salto en el tiempo que Gonzalo Rojas da, desde Quevedo a los griegos y desde éstos a Vallejo, lo que nos está proponiendo no es otra cosa que un juego de espejos revelador de cómo las raíces no se hallan incrustadas en ese pasado torpe de la evocación melancólica (ese pasado tan estático, tan ordenado allí, en su preciso lugar, esperándonos para que lo alumbremos con nuestra mayor o menor habilidad para estar despiertos). Las raíces, como largas y complicadas venas, como conflictivo entramado de nervios, nos alimentan sin cesar y nos permiten confrontar nuestras plurales herencias; y hasta iniciar con ellas un diálogo a varias voces.

¿Por qué Quevedo? ¿Y por qué los estoicos? ¿Y por qué, en fin, esa desafiante propuesta final: «vamos viendo si Vallejo no es quevediano»? La razón es una, y meridiana

por demás: no se trata de que los estoicos estén en Quevedo, ni de que la huella de este último pueda haber pasado, con el río del idioma, al mestizo peruano de Santiago de Chuco. Así, todo sería muy simple y falso. Hay algo más, y ello es que Quevedo, que los estoicos o que el propio Vallejo, y también Gonzalo Rojas que con ellos habita el territorio mágico de la poesía, coinciden y comulgan con ese principio vivificador de una palabra que contesta a su propio lenguaje, alterándolo, a causa del reconocimiento —hondo y dramático reconocimiento— de la condición victimaria de su existencia: «El hombre está todavía tan descuartizado y fragmentario, y aún anda en el caos: ese caos de los cuarenta sentidos sueltos: pululación de ojos y de manos, de orejas y narices, hasta ahora no amarrados en el cosmos orgánico, pleno y flexible». Sólo entregándose solidariamente se cumplirá su destino; y esta entrega pasa, necesariamente, por la asunción del lenguaje no como instrumento de la escritura, sin más, sino como manifestación corporal, como encarnación de esa entrega.

En este orden de cosas, la presencia vallejjiana es constante en Gonzalo Rojas: en su doliente ironía y en su intencionada alteración irracional de una escritura que se fragmenta constantemente, que se resuelve en anacolutos o se quiebra con silencios de expectación, oportunamente distribuidos a lo largo del poema. La escritura de Rojas se halla sujeta también al ritmo de los deseos antes que al ajuste lógico de la estructura versal; las alternativas de la existencia y sus sucesivas iluminaciones son los rasgos que alimentan el ritmo de sus poemas. Huella vallejjiana que se vislumbra también en un ternurismo sutil, pero muy cálido («pero el pobre / hombre nace y muere solo / con su soledad y su demencia / natural en el bosque / donde no cabe la piedad ni el hacha») y en las síncopas o cortes violentos que el poema asume, para dejar abiertos los huecos por donde llegar a la almendra primordial; en el desasosiego producido por una constitutiva orfandad («Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen, no me espera / nadie allá, voy corriendo a la materna hondura / donde termina el hueso, me voy a mi semilla, / porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas / y en el pobre gusano que soy, con mis semanas / y los meses gozosos que espero todavía»), por ese conocimiento sensualizado y primario, corporal, de una necesidad que lo convierte en víctima; pero también en el prosaísmo coloquial que contiene siempre cualquier riesgo de patetismo que pudiera amenazar al poema; en un voluntarioso y abierto cosmopolitismo, pero también en su extremada y explícita fidelidad a «ese Lebu tormentoso, ese río / de donde viene uno con el silencio aborígen». Y de modo muy especial en la contemplación de lo familiar con el mismo temblor inquietante y la misma desolada postración de Vallejo: ambos entenderán esa pérdida irremediable como único reencuentro posible (realizado en una memoria poblada por imágenes) del origen necesario, como principio nutriente, como conocimiento de la identidad. Valdrá la pena recordar dos poemas de Rojas que nos remiten a esta situación. El primero de ellos «Carbón»,⁷ donde el contexto de la sensualidad que el río promueve y despierta como acicate de la memoria, hace surgir las figuras del padre y de la madre, como presencias evocadas y como interlocutores de esa relación tan entrañablemente tierna que se establece entre «Juan Antonio / Rojas sobre un caballo atravesando un río», el hijo que lo busca con

⁷ Vid. Oscuro, *Monte Avila*. Caracas, 1977, pág. 170.

entusiasmo para que «me estreche en un beso, / y me clave las púas de su barba», y la madre, a la que acude para solicitar ayuda, para urgir la recepción del padre («Madre, ya va a llegar: abramos el portón, / dame esa luz, yo quiero recibirlo / antes que mis hermanos»); y poco importa que «hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto, / porque tú y ella estáis multiplicados». Encuentro del que emana la comprensión de la existencia, como resignación ante esa noche que ha sido «negra / por igual a los dos»: sólo con la confianza en la palabra acogedora del final, en ese conjuro filial con que el poema concluye, latido o escalofrío ante la ausencia radical, la esperanza renace y se mantiene sólida y firme:

—Pasa, no estés ahí
mirándome sin verme, debajo de la lluvia.

El otro poema, «Celia»,⁸ está dedicado a la muerte de la madre: la madre no sólo como personaje anecdótico o biográfico, también como origen y raíz, más allá incluso de la simple contingencia personal: signo y suma del pasado primordial donde arraigar. Una muerte que no es negación, sino afirmación de la vida; siempre y cuando el fluido amoroso y solidario circule y fecunde ambos lados de la existencia. En cierto modo, en este poema, como en «Masa», la concurrencia afectiva y solidaria de todos los Rojas en torno a la Madre (así, con mayúscula) no sólo anula el poder de la muerte sino que ilumina con orgullo el origen primero («hija y nieta de Pizarros / y Pizarros muertos, Madre»). Pero en este poema hay algo más de vallejiano. Y no es lo menos importante el sentido (y en parte la forma) religioso que Gonzalo Rojas utiliza en su composición. Se trata de una «anunciación» al revés: en la muerte está el origen; pero en esa muerte, también, encarna toda la vida, celebrada en su más evidente manifestación corporal («únicamente la / Unica / que nos tuvo a todos en el cielo / de su preñez. / Alabado / sea su vientre»). Todo lo cual nos remite a esa forma peculiar de integración de los misterios del cristianismo en la visión del mundo, en las creencias y en el padecimiento del drama existencial, tal y como hiciera César Vallejo. Integración que asume, además, unas formas expresivas muy próximas al lenguaje evangélico («que me parió y me hizo / hombre, al séptimo parto / de su figura de marfil / y de fuego») y en las que la orfandad y la ausencia se mitigan gracias al conocimiento doloroso de la vida que en ese punto se origina («en el rigor de la pobreza y la tristeza»). Pérdida de la madre y encuentro, gracias a ello (por la muerte, por la ausencia), con el hombre primordial, víctima de la orfandad: la palabra, el verbo que es el principio, convertida en nexo cordial, solidario, corroborador de su origen y de su destino; de su origen que es su destino. «El objeto del pensamiento poético de Gonzalo Rojas [...] es el hombre y su destino, el hombre y su *miseria* [...] una preocupación agónica por la existencia humana en todas sus direcciones: la angustia, en cifra quevediana, del tiempo; un sentimiento, religioso, del ser vivido en su aspiración de trascendencia».⁹

Porque el poema nace en el exilio, en una distancia insalvable, de tiempo y espacio («hoy / trece doloroso de tu martirio»), con respecto a la vivencia filial del principio; pero insalvable sólo para quienes mantienen la lejanía o la conciencia de una imposibi-

⁸ Loc. cit., pág. 172.

⁹ Vid. Marcelo Coddou, «La poesía de Gonzalo Rojas», en *Inti*, núms. 18-19.

lidad real («por nosotros, por Rodrigo / Tomás, por Gonzalo hijo, por Alonso»), pero no para «los / de mi casta que nacen al alba / y renacen»; es decir, no para aquellos en los cuales reside el poder inaugural que los justifica e identifica con otro pasado confluyente que, en la persona de la madre, se transfigura en imagen de la «patria» deseada:

o que oscura te dejen
sola,
sola con la ceniza
de tu belleza
que es tu resurrección, Celia
Pizarro,
hija y nieta de Pizarros
y Pizarros muertos, Madre.

Adviértase el sentido quevedesco de resurrección que Rojas concede a la «ceniza de tu belleza», y cómo esa resurrección (ya anunciada en el «renacer» anterior) abre paso a la estirpe orgullosa del mestizaje, identificándola con esa Madre, con mayúscula, que es símbolo indudable de una raíz mucho más amplia que la simplemente familiar. Pero debe subrayarse también cómo el encuentro y la resurrección conseguidos en el poema, llenarán de contenido la ausencia desde donde se celebra y se cantan alabanzas por ello:

y vengas tú
al exilio con nosotros, a morar como antes
en la gracia
de la fascinación recíproca.
Alabado
sea tu nombre para siempre.

Esta antífona, que se repite al final de cada fragmento, nos conduce sucesivamente desde el origen a la perduración; desde la concepción a la plena afirmación de la identidad. El componente religioso ya señalado afecta también a la poesía como ejercicio de la palabra: el poema como un conjuro del misterio, como invocación o imprecación de la víctima que sigue preguntándose por su irreversible condición, o buscando protección y amparo en la imagen surgida tras esa pesquisa. Esta religiosidad primaria donde lo corporal, la encarnación (en la persona y en la palabra), tiene una decisiva importancia, seguirá viva y actuante en toda la poesía posterior, transmitiendo a esas nuevas voces una extraordinaria vitalidad. No es casualidad, por tanto, que sean la mística y el conceptismo las referencias constantes de la crítica, cuando habla de la presencia de una determinada existencialidad vallejana en la poesía posterior; mística y conceptismo explorados con mucha atención para dilucidar las mayores posibilidades del lenguaje y del poema: valoración del cuerpo en tanto que lugar sacramental; consideración resignada del cuerpo en tanto que materia deleznable, pero superadora de su finitud, gracias a aquella arrebatada entrega quemante. Y como el cuerpo, el lenguaje, poseído por su condición de custodio del misterio, al tiempo que se consume en el instante de su entrega reveladora.

Gonzalo Rojas, además, dedica uno de sus poemas a César Vallejo, con el sobrio pero intencionado título de «Por Vallejo».¹⁰ Es decir, un poema en honor de Vallejo;

¹⁰ Vid. Del relámpago. F.C.E. México, 1981, pág. 38.

pero también un texto que se escribe gracias a él, que puede existir porque han existido previamente el poeta peruano y su iluminadora palabra. Una palabra que oímos nada más comenzar la lectura del texto: una palabra del principio, del origen; la palabra de un dios. Ahora bien, esta palabra no crea, no deja las cosas hechas de una vez por todas, sino que descubre cómo el final de todo puede prolongarse aún más; no se dice hacia dónde, ni se insinúa; la frase se interrumpe bruscamente, en una suerte de síncope que abre la posibilidad hacia ese algo más que decíamos y hacia la posibilidad de ser encontrado por quienes reciben la palabra (en cierta forma misteriosa, cabalística) así dicha y textualmente registrada en el poema. Asistimos, pues, a un acto fundacional que sólo se justifica por la posible herencia que esa voz deja a los otros.

Fundación segunda, como veremos en la estrofa inmediata, tras la primera inauguración modernista. En evidente paráfrasis del famoso lema que invitaba a torcer el cuello al cisne, Gonzalo Rojas elige una imagen muy vallejana, por sus connotaciones geográficas y por el sentido de la acción que en ella se pregona («le arrancó esta pluma al viejo / cóndor del énfasis»): el poema de Rojas ha suplantado la figura blanca y elegante del cisne, con sus ondulantes perfiles, por la del áspero cóndor rapaz; ha suplantado la estética y el énfasis retorcido, por la fealdad y el énfasis burlado: la retórica por la ironía; pero convirtiendo a esta última en agresión ridícula, en desnudez ominosa. El poema de Gonzalo Rojas, por lo tanto, dibuja el recorrido vallejiano asumiendo el mismo sentido para su escritura, dejando en evidencia el pellejo de la realidad, el lado humano y cordial que perpetuará lo que en apariencia resulta perecedero: tiempo, rosa u hombre tienen en el poema un *todavía* que los hará eternos, siempre y cuando no se hallen revestidos de plumajes burladores. Tiempo, rosa y hombre: cosas esenciales a las cuales se rescata para siempre. Y para conseguir este rescate es imprescindible el destino religioso, mesiánico, del escritor: un enviado para alcanzar el más allá

(alguien que se llama César en peruano
y en piedra más que piedra, dio en la cumbre
del oxígeno hermoso)

una cumbre desde las raíces. Cuanta más lucidez y hermosura se alcanza, más doloroso y sangriento es el recorrido, puesto que esa sabiduría que prolongará el tiempo, la rosa o la vida del hombre, sólo en el principio original se alimenta; la distancia y el exilio no consiguen el desarraigo: allí también las «raíces sangrientas» actúan de forma decisiva; «lo fueron / secando, y ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio».

Antes al contrario, el exilio, la ofandad o la ausencia suponen un arraigo mayor, una necesidad más urgente de alcanzar ese principio, para contrastar con él la propia imagen, el propio tiempo; para andar muy «hondo por las médulas vivas del origen»; para hablar «en la música que decimos América»: tomar carne y palabra, encarnar como el mesías que es y traernos el mensaje de la identidad solidaria «cuando nos vio la suerte debajo de las olas / en el vacío de la mano»: en ese momento de la suerte contraria y la menesterosa urgencia elemental. Por eso, Gonzalo Rojas introduce, al llegar a este punto, la advocación vallejana, lazo fraterno con el dolor y el gozo de cada uno. Por eso, el poema concluye con el conocimiento alcanzado a partir de Vallejo: ni memoria ni homenajes en París, ni encumbramiento estatuario en las nubes, sino «la vida y su sentir»:



en esto
de respirar la espina mortal, estoy seguro
del que baja y me dice: —Todavía.

Pero ya no se trata de la voz de César Vallejo, sino de esa voz unánime que él supo alumbrar como nadie.

A Vallejo, declara Cintio Vitier (1921), «le es orgánico el tono y sabor indios, especialmente al escribir los melancólicos, filiales, severos, poemas de *Trilce* [...] es el único poeta americano que ha oído visceralmente, sin traicionarlo ni explotarlo nunca, el más lejano e invulnerable pulso de la raza». Este poeta cubano, partícipe del significativo grupo de la revista *Orígenes*, resume en tan notable síntesis cuanto de fundamental, de esencial, hay en el alumbramiento que el escritor peruano cumple en la poesía hispanoamericana. Le importa a Vitier el origen «lejano e invulnerable» desde el cual el escritor deja oír su voz, en el cual funda una precisa identidad, por más que ese profundo principio se halle cargado de una extraordinaria pluralidad mestiza, perdida en un tiempo anterior a la historia. Pero —subraya Vitier— ese origen se alcanza gracias a una prodigiosa penetración sensorial en tales raíces («le es orgánico el *tono y sabor indios*»; «*ha oído visceralmente*» el pulso de la raza). Sensualidad particular de la memoria que Cintio Vitier incorpora a su obra con los mismos recursos que lo hiciera César Vallejo; a saber: la brevedad inexorable de una expresión, convulsa entre la rotunda precisión, hija de una evidente voluntad estética, y el balbuceante fragmentarismo, nacido de esa posición de perplejidad, de asombrado descubrimiento infantil del sentido de las cosas y de la experiencia vital, lo que supone un contacto inmediato, una relación primigenia en la que no domina la razón, sino el azar, las sorprendentes conjunciones en donde Vitier sitúa su principio poético. Precisión y fragmentarismo que cargan al texto con un aleteo cordial, con una cálida inquietud que la voz del poeta, tendida al diálogo, a la necesidad del otro que en él mismo se revela, hace suya a cada paso:

La casa del pobre (jardinillo, carbón, algo rojo en
su niebla) y la mujer ósea y ronca que nos recibe. Lluve.

¿De qué hablamos? Revisa tus olvidos, tus papeles.
¡Ah! La grande conversación inesperada en esa herrería,
en esa deslumbrante sala, en ese mundo.

Precisión y fragmentarismo que se desarrollan perfectamente gracias a una sabia asunción del lenguaje coloquial, de un cierto prosaísmo, incluso en aquellos poemas donde no se ocultan los rigores del ritmo y la rima; gracias a la atinada valoración de los silencios, de esos cortes que en el poema abren paréntesis de expectación, de inquietud o de irónica intención, dado que contienen lo evidente o provocan una vertiginosa continuación, apurando el límite aparente de lo dicho o descubierto.

Es esa particularísima sensualidad de la memoria a que hemos aludido la que descubre, como en Vallejo, la solidaridad elemental y desinteresada, pobre, en la identidad comunitaria primordial: la tierra y la raíz son el cuerpo y la palabra que, desde la orfandad presente, rescatan el sentido de la experiencia. Se penetra hasta el hondón del tiempo, hasta espacios poblados por presencias (personas, paisajes, objetos) y voces; pero no para solaz de la memoria, sino para agitación del presente, para verlo hecho cuerpo, hecho texto («¡Provincia mística, hogar / imposible en sí: perdido / paraíso de mis ojos / mi-

rando al río hasta ver / la tarde, al fin, que me habla»). Ausencia y memoria que desde ella se desea, a través de una sintaxis cordial y menesterosa («Dónde estará mi sombrero, pregunta / con el único zapato interrogante que tiene»), a través de una humillación religiosa que descubre la comunión en la trama corporal, en la necesidad de deglutir esa carnalidad para reconocerse reconfortado:

Yo voy cantando rencoroso, yo me inclino con el alma
de rocío
para ayudar al padre a que demore la más suave carcajada
en la negrura
de sus ojos más salvajes que la arena,
el humo de la sopa como un oro hasta mi alma
.....
Esto no impide mi alegría, ni mis tardes.
Paseo por gloriosos naranjales, vuelvo al círculo nevado:
¿pero un manjar caliente no es posible para mí?

Necesidad de retornar, como el hijo pródigo, cargado de toda la experiencia dolorida de vivir, para alcanzar así el deslumbramiento último y primero: las señales de un, inequívoco ya, destino.

Esta orientación vallejianista se confirma, sin duda (y también hace evidente la distancia desde la cual Vitier la asimila), en dos poemas específicamente orientados hacia la persona y la obra de César Vallejo. En el primero de ellos, titulado «Dañado eco»,¹¹ nos encontramos con un explícito homenaje al escritor peruano; pero un homenaje realizado desde la posición estética de Vitier, y desde la hermandad que éste descubre con respecto a la herencia vallejianista. Por ello empieza a ser sintomático el propio título: Vitier comulga con Vallejo en esa indagación sobre la palabra primordial, en ese *eco* que hasta ambos llega con el *daño*, con el dolor que los configura. Como ya apuntara Guillermo Sucre, la palabra, para Cintio Vitier, no es sino «un silencio que golpea en los orígenes como eterno acto naciente de la voz y del hombre», un origen participativo y solidario que es fácil identificar en el ámbito del habla familiar, en ese *cuero* verbal que se construye, poco a poco, como un «palimpsesto de los sentidos». Y para establecer el orden en esa multiplicidad caótica de una lengua tan cargada de emoción subjetiva, de cordialidad y de alteraciones constantes, Vitier, que «opta casi siempre por un lenguaje extremadamente austero, que no sólo no se permite muchas audacias, sino que las rechaza», elige el soneto (tres sonetos) como respuesta a una conmoción verbal «hecha de silencio cósmico, absoluto y personal»; encierra en el rigor de esas estrofas el desajuste interior que bulle en esa proximidad cordial participativa. Pero, al mismo tiempo, no se ajusta a las pautas razonables del soneto que implican un desarrollo lógico de la idea dentro de tan precisa estructura, sino que explicita —sobre todo— una profesión de fe; distribuida, eso sí, en tres etapas que progresan, de modo sucesivo, hacia la fusión cierta, y sensualmente comprobada, con el principio, con la raíz, donde la estirpe de ambos poetas se encuentra y reconoce.

En el primer soneto, se manifiestan la identidad y el convencimiento: la acción («apaga», «suenan») y la fe («me conduce») en esa certidumbre elemental de humanidad («hila su traje en sí») que su condición doliente hace más próxima («me ocupa con la boca

¹¹ Vid. Antología poética. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1981, pág. 12.

de su pena») y reveladora. De esa acción primordial (edificar al hombre) se desprende que las cosas (maíz o bastón; nombre o mano) lo busquen y se le entreguen: nada se ha invertido; todo se produce como reflejo cordial, y todo retorna a quien pertenece. Pero sólo la pena (el dolor) es nexo suficiente: el sufrimiento, esas rodillas que son templo, lugar de encuentro y comunión, justifican aquel retorno. De ahí que Vitier se plantee, como continuidad para su progresión hacia el centro cordial vallejiano, una relación corporal directa, una íntima solidaridad en el padecimiento existencial:

Trabajo en respirarlo entero y cerca,
dolido y principal, minado todo.

Puede entonces iniciar su segunda estrofa con un movimiento más decidido, con una reiteración que es también progresión (en el conocimiento adquirido, ahora) hacia Vallejo. Desarrolla aquí la imagen descubierta antes, proyectándola en el contexto, en los otros, como eje y encarnación de aquella solidaridad, de aquel ofrecimiento del dolor, para soliviantar al mundo. Vallejo aparece entonces como «el muerto de turno», «el mártir de turno», «el turno del hambre»: muerto, mártir y hambre que trasfunde humanidad a todo, bien sea a «la cucharita desplomada y tierna» (con ese diminutivo tan oportuno), o al llanto incontenible, para abrir con ternura cálida «la caja de la música materna»: voz maternal que es palabra inaugural, origen puro de la raza. Por ese camino llega (estrellero, adivino celeste) hasta la «médula oscura de la estrella»; atraviesa los «aciagos jardines de su huella», con ese «dolor dinamitero» capaz de hacerlo todo diferente. Pero Vallejo es también hambre, «hambre deslenguada» y «muerto lengua-raz»: desde la necesidad y desde la muerte habla la voz de su «quena de pólvora», desde allí llega su sonido, su eco dañado y doloroso que ya no admite duda, sino que se alza como testigo implacable de la debilidad de quien reconoce no haber llegado a su altura.

En el tercer y último soneto de este homenaje, queda al descubierto la íntima relación del hombre poeta con la tierra. Vemos a su cuerpo fundirse y confundirse con la textura de su habitáculo primero y final («en la rueda más tosca del camino» que es su nuca; «masticaba la forma pedregosa del destino», cuanto más despreciado y «escupido» se veía): fusión que es refugio y transfiguración en «espesura», el «rodado guijarro», arrastrado por el agua y por el pecado que le tira del cabello. Ese caminar por la tierra mientras se es empujado por el agua le hace derivar hasta su raíz, blandir «el arpa inmensa de lo inmundo» con la fuerza feroz y primigenia que lo agita; porque esa raíz encontrada se traduce, antes que en contemplación pasiva, en sacudida terrible. Como Gonzalo Rojas veía a Vallejo perseguido por sus «raíces sangrientas», Vitier lo imagina secuestrado por ellas, arrastrado violentamente del mundo y desatado, al fin, «en su noche independiente». Desaparece no hacia un más allá refulgente, sino para ser devuelto a su principio que es noche: el oscuro primordial donde reencarna.

El segundo poema al que aludía más arriba, «Ah, de mi Dios oscuro he recibido...» no es otra cosa que una paráfrasis muy evidente de «Los heraldos negros», poema inaugural del libro del mismo título, de César Vallejo. Se trata, también, de un soneto; y en este caso la forma rigurosa de la estrofa opera como contención y atemperamiento del patetismo desbordado de Vallejo, de ese violento expresionismo usado por el peruano en su poema. Contención que responde, de nuevo, a la austeridad y aridez con

que Vitier despliega su escritura. Pero en esta ocasión, además, el soneto le permite llegar a una consecuencia final y fijar, razonadamente, lo que existe más allá del aleteo vertiginoso en que concluye el poema de Vallejo. Es interesante cotejar ambos textos, en sus puntos de coincidencia y en sus zonas de disidencia.¹²

Tanto Vitier como Vallejo parten de la convicción de que Dios se halla en el origen de esos «golpes», de esos «avisos»; en suma, de ese dolor. Lo inexorable se halla muy por encima de las fuerzas del hombre (habita, incluso, en esa zona de misterio e incertidumbre que Vallejo expresa tan ajustadamente, desde su humillada inferioridad); pero a pesar de ello es en esa fuerza irreprimible donde se descubre la verdadera condición humana de víctima y de huérfano. Para uno y otro, también, esos «golpes» se hallan personificados en idénticos «heraldos»; pero mientras, para Vallejo, son los «heraldos negros que nos manda la muerte», Cintio Vitier habla de «heraldos súbitos y eternos». Ello es, Vallejo los intuye contenidos en todo cuanto *siente* de forma directa y *corporal*, en esos golpes físicos («caídas hondas de los Cristos del alma»; caída «de alguna fe adorable»; «crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema») que traslada subjetivamente a unas arriesgadas imágenes, cargadas de especial cordialidad, como los adjetivos se encargan de subrayar adecuadamente («hondas», «adorable»), y como esa repetida pluralización («que nos manda la muerte», «se nos quema») acaba por matizar precisamente. Vitier, por su parte, sigue el proceso inverso: enumera a los heraldos desde una posición objetiva y mucho menos patética, que obvia la proximidad sensorial y busca una comprensión más intelectual («pobreza de niño»; «quejido cubierto por el alba»; «inviernos cotidianos y sucios que uno olvida»; «la vieja llaga»; «el caldo miserable») y de ahí su adjetivación por medio de perífrasis o de epítetos que no van más allá de simples caracterizadores. Pero ambas enumeraciones, la de Vallejo y la de Vitier, concluyen en una comunión dolorosa y elemental: el pan o el caldo de una paupérrima alimentación.

En este preciso instante, ambos poemas dan un giro violento e inesperado: el hombre vallejiano vuelve los ojos y es el poeta quien se observa objetivamente duplicado en la imagen poética; los heraldos de Cintio Vitier son quienes alzan los ojos hacia él: lo antes objetivado se personaliza ahora; se hace sujeto y esperan que «yo les hable», «queriendo explicarme su desvelo». La voz cordial de Vallejo, una vez más, crea la inquietud y la sorpresa que ha de generar una honda, dolorosa, solidaridad («se empoza, como un charco de culpa, en la mirada»); Vitier expresa este mismo sentimiento a través de un desarrollo explicativo de la frase que completa este intercambio, esta corriente participativa, nacida también del conocimiento y la experiencia del dolor («cuando me ven llorar»). En ese preciso instante, Vallejo detiene el poema, con un corte brusco, deshecho en emoción, en el balbuceo producido al alcanzar lo inexplicable, y nos deja ante el vértigo de su mirada, ante la sorpresa e inquietud que aguardan, desconocidas, al volver «los ojos locos». Vitier, no. Vitier desarrolla, en el tramo final del soneto, la

¹² «Ah, de mi Dios oscuro he recibido / estos heraldos súbitos y eternos: / la pobreza del niño, su quejido / cubierto por el alba, los infiernos / cotidianos y sucios que uno olvida: / la vieja llaga, el caldo miserable... / Ellos alzan los ojos a mi vida / esperando tal vez que yo les hable / o queriendo explicarme su desvelo, / cuando me ven llorar... Pero este llanto / lo ha descarnado todo con luz fuerte, / revelándome el único consuelo / —desnuda roca de dolor o espanto!— / en que puedo apoyarme hasta la muerte.»

sabiduría alcanzada después de recibir tales dramáticos avisos: el llanto, ese sufrimiento que es «todo lo vivido», despoja e ilumina cuanto halla a su paso y, al iluminarlo, revela el último consuelo: una «roca de dolor o de espanto» a la que vivir aferrado hasta el fin.

Hacia 1970; ello es, en torno a los cuarenta y nueve de su edad, el peruano Javier Sologuren (1921) fecha dos significativos homenajes (a Rubén Darío; a César Vallejo). No es extraña esta deuda contraída con los dos fundadores de toda la poesía hispanoamericana; incluso diría que son homenajes obligados. Lo que sí me parece sintomático es el momento de madurez que Sologuren elige para hacerlos; y en especial que el título del segundo de ellos (el que ahora nos interesa) sea «A Vallejo agonista».¹³ No es la de Sologuren una poesía explícitamente vallejana; es más, por momentos diríamos que se halla mucho más próxima a una poesía *del aire*, como la de Vicente Huidobro, que dijera Octavio Paz: «no el idioma de la tierra, sino de un espacio aéreo», palabras como «paracaídas que se abren en pleno vuelo. Antes de tocar tierra estallan y se disuelven en explosiones coloridas (...) más que signos, huellas de una catástrofe estelar».¹⁴ Sin embargo, esa condición *terrenal* de la poesía de César Vallejo fluye interiormente, aluvión subterráneo, en los sedimentos en que hunde sus raíces el lenguaje poético de Sologuren. Y será precisamente el sentido agónico de la caída, evidencia de una paternidad esencial, lo que surge —recurrente— para aproximarnos a tan necesario principio:

No caigas, no; nos estamos buscando y nos hemos hallado, sentimos por igual lo que respira, lo que alegre vive, lo que tristemente se niega a vivir, lo que también padece.

Como dice en otro poema suyo. Pero también se detecta en esa proximidad corporal, en esa sensualidad que, si adelgaza, no deja de sacudir las emociones; y en la limpia serenidad que Sologuren acoge en el espacio de su obra, traída desde el hondón de la poesía oriental que tan bien conoce y tanto ama; y, en fin, en la condición misteriosa del individuo como peregrino perdido, «vagando entre los signos de la noche».

Y tal vez sea este explícito homenaje vallejiano la síntesis y confesión de todo lo dicho. Un poema que, como adelantaba, parte de un sentido agónico que es unamunesco (o quevedesco), en tanto angustioso denuedo existencial; pero que también es evidencia de la muerte próxima, del último tramo de «esta hora del mundo/ descolgada del cielo/ (...) hocico hozando/ la muerte nada más». Agonista también lo es Vallejo al dispararse, con violencia amorosa o convertido en elocuentes lenguas de fuego: palabra que ilumina y al iluminar quema, en un inextinguible fuego interior; fuego que brota del principio, de un origen en el cual todos podemos reconocernos sin esfuerzo (y Sologuren no se manifiesta aquí, ni mucho menos, extraño al sentido bíblico, religioso, del *logos* fundador), en el cual se halla encerrada esa totalidad primaria, esa identidad de historia y lenguaje que es tierra, seno materno:

porque eres la ascunción del macho y de la hembra
la ascunción de la especie
Vallejo de barro Vallejo de piedra

¹³ Vid. Vida continua. *Premiá*, México, 1981, pág. 91.

¹⁴ Vid. Los hijos del limo. *Seix Barral*, Barcelona, 1974, pág. 185.

con el otro, con todos, precisamente a causa de ese duro esfuerzo, de esa orfandad necesitada que solicita con urgencia protección y acogida cordial:

No te vayas a atribular,
tú
que no tienes
planes hechos para el futuro
y que empujas el musgo
de los días
con tu trauma y
tu hierro marcado al rojo vivo en la nuca.

Carencia de futuro, esfuerzo doliente sobre la rutina cotidiana; marca indudable de una humillación contrarrestada por la comprensión, por la proximidad prójima de la palabra sacada de aquel hondón visceral. «Yo me identifico, a menudo, con otra persona que no me revela su nombre ni sus facciones. Entre dicha persona y yo, ambos extrañamente rencorosos, reina la beatitud y la crueldad. Nos amamos y nos degollamos. Somos dolientes y pequeños (...) El ojo perspicaz descubre en este semejante mi propia ignorancia, mi ausencia de rasgos frente a cualquier espejo». Porque se trata de carencias elementales (comida, vestido) que no se contemplan como ajenas, sino como propias; que no se resuelven en lamento, sino que se asumen participativamente: en ese dolor, en esa ausencia, en ese hambre, yo y el otro somos el mismo:

Prueba la taza sin sopa
ya no hay sopa
solloza hermano
prueba el traje
bien hecho a tu medida
te cuelga
te sobra por la solapa
nos falta sopa.

Bien es verdad que en este escritor ha desaparecido la amplitud sensorial de Vallejo, el desbordamiento cordial que tanto lo caracteriza, la sórdida ironía de la pobreza. Sánchez Peláez prefiere una palabra reducida, un poema breve y unas alusiones sincopadas que tienden a una suerte de humor que, si en Vallejo existe, se halla signado por el sufrimiento, y aquí procura decirse como algo sin importancia, para que el prójimo pueda sentirse algo reconfortado. A la desnudez vallejana, Sánchez Peláez opone una sobriedad insinuante, más elaborada desde el punto de vista literario. También cuando aborda el tema de la madre y el amparo familiar que, desde César Vallejo, será recurrente en la moderna poesía hispanoamericana. En un poema como «Mi hermano Abel sacudía a los espantapájaros...»,¹⁶ la cotidianeidad de juegos infantiles y afectos familiares, de paz e ilusión niñas, desencadenan una magia transfiguradora: se parte de la tierra, de una inmediata cercanía cordial, y se llega hasta su reflejo prodigioso en el aire, en el más allá. Acción y voz dejan un eco maravilloso que cambia el mundo. Los hermanos y la madre son nombres y voces; y entre todos, con la voz del escritor también, se teje un palimpsesto plural donde el juego es capaz de crear otros lugares, otros mun-

¹⁶ Vid. Un día sea. *Monte Avila. Caracas, 1972, pág. 66.*

dos; incluso, de desplazar imaginativamente a los personajes, borrando tiempo y distancia, con el solo poder de la voluntad: el origen y la razón de existir se hallan encerrados en esa solidaridad primordial que alienta la vida y la voz:

Yo quiero que Juan trasponga sus límites y juegue como los otros niños —dice mi madre; y con mi hermano salgo a la calle; voy a París en velocípedo y a París en la cola de un papagayo— y no provoco ningún incendio, y me siento lleno de vida.

Pero ese mundo familiar se recupera desde el presente de una ausencia, desde la carencia y la lejanía en que se halla situado el autor. Y por eso, sólo el vigor creativo de cuanto le pertenece y cuanto lo identifica consigue liberarlo del sufrimiento, «de mi tristeza» y «de este sordo caracol», claustro ceñido y oscuro, vacío también, porque anda solo con la casa a cuestas. Retornará aquella imagen lejana para, con su alimento, romper las ataduras y superar la sórdida condición del dolor.

El mismo dolor con el cual se identifica en otro poema, «Mi animal de costumbre me observa y me vigila...»,¹⁷ utilizando ahora el desdoblamiento y la contemplación del yo como imagen de una degradación del sufrimiento que —paradójicamente— resultará ser una fuerza reveladora de la vida: sufrimiento corporal como entrega física («me devora todos los días, a cada segundo»; «de las rodillas para arriba, / A lo largo de esta primavera que se inicia / Mi animal de costumbre me roba el sol»; «me toma por las muñecas»; «recogerá mis huesos») a los elementos, consiguiendo así una unión cósmica capaz de dar sentido perdurable a esa experiencia dolorosa del desamparo («Estoy ilógicamente desamparado») y de pobreza («sorbe el humo de mi pobre sopa»; «pasa con jarras de vino»); «Entonces sí / Será fiel / A la luna / La lluvia / El Sol / Y los guijarros de la playa. / Entonces, / Persistirá un extraño rumor / En torno al árbol y la víctima; / Persistirá...». Evidentemente, Peláez se aparta de la actitud vallejana al refugiarse en unas zonas más líricas del entendimiento poético de la experiencia; sin embargo, sí se nota próximo al maestro peruano en la cercanía física y visceral con la cual expresa tal desdoblamiento; en la necesidad de verse y reconocerse en ese duplicado («mi animal de costumbre») que podrá rescatarlo de su miseria y devolverlo a su raíz primordial; en la voluntariosa superación de la muerte; y, por último, en la selección de unos determinantes que subrayan el sentimiento y la específica sensualidad que se desprenden de esa experiencia vital y poética («ilógicamente desamparado», «claridad fugaz», «pobre sopa», «extraño rumor»).

Ser rescatada también de una miseria y una orfandad esenciales, es lo que solicita Olga Orozco (Argentina, 1922) en esa larga oración titulada «Si me puedes mirar». ¹⁸ Una urgida solicitud en la que se vuelve hacia la figura de la madre, entendiéndola como algo más que su progenitora. Esta madre de su poema es reclamada por una «desesperada criatura» que, desde el desamparo y la ausencia, necesita de esa seguridad perdida («Sobre mi pedestal partido por el rayo (...) con los pies enredados por las raíces de mi sangre en duelo»); que si bien se identifica con la imagen invocada, con «la tela de otros años»,

¹⁷ Vid. *Un día sea*, pág. 70.

¹⁸ Vid. *Cobo Borda*, Antología de la poesía hispanoamericana. F.C.E. México, 1985, pág. 263.

descubriendo una mesa donde partes el pan de cada día,
 un cuarto donde alisas con manos de paciencia esos
 pliegues que graban en mi alma la fiebre y el terror,
 un salón que de pronto se embellece para la ceremonia
 de mirarte pasar
 rodeada por un halo de orgullosa ternura,
 un lecho donde vuelves de la muerte sólo por no doler-
 nos demasiado.

Se resiste a quedar anclada en aquellos perfiles dichosos y se esfuerza por explorar «el indescifrable misterio de mis huesos», para vislumbrar así la fe en el orden primordial que la madre encarna («Sin duda en algún lado organizas de nuevo la familia (...) la gran lastimadura de mi corazón»). Este cauterio final, de tantas resonancias valleji-
 nas, por la utilización de un léxico determinado y por la tendencia enumerativa ya utilizada a lo largo de todo el poema, sirve a Olga Orozco para dar fe de ese encuentro, de ese consuelo alcanzado, no ya desde la simple complacencia sentimental, sino sien-
 tiendo cómo se restañan las heridas de su corazón (su soledad y su lejanía de «ese olvi-
 dado país de donde vine») para, reconociéndose en ellas, saber que no ha de perderse
 «entre las galerías de este mundo». Una meditación primordial, por lo tanto, que tras-
 ciende los límites de una recuperación anecdótica sin más; una afanosa indagación en
 «la señal, los signos con que habremos de volver a entendernos».

4

El sentido de la verticalidad que caracteriza la poesía del argentino Roberto Juarroz (1925) habría que entenderlo, como muy bien explica Roger Munier, como principio o dirección de una caída que es, al mismo tiempo, indagación en la raíz del enigma del mundo, y una especie de odisea de la ausencia, un *ir hacia* el conocimiento de la extrañeza, por momentos insoportable, del existir. Una caída, pues, que habríamos de emparentar simultáneamente con la significación que la misma tiene en Huidobro (perpleja e inexorable precipitación aérea de su *Altazor*) y en Vallejo (el sentimiento de culpa que la víctima experimenta en su propio descalabro personal):

Hay que caer y no se puede elegir dónde.
 Pero hay cierta forma del viento en los cabellos,
 cierta pausa del golpe,
 cierta esquina del brazo
 que podemos torcer mientras caemos.

Y por eso, la poesía de Juarroz, que es una rigurosa indagación verbal, que se organi-
 za de forma tan estricta, gracias a la desnudez de un logos primario y fundacional, na-
 cido como consecuencia de una sólida reflexión intelectual (que incluso se desprende
 de cualquier imaginiería concreta para abordar el límite de la sugestión abstracta, del
 silencio o del vacío), no se sustrae a la agitación emocional y a la sobrecogedora sensua-
 lidad corporal en donde toda aquella reflexión encarna.

No es casual —y con este testimonio quiero empezar— que el escritor argentino ha-
 ble del poeta como de un marginado, de un exiliado, pues sólo desde esa posición pue-
 de hablarse al hombre. No es en absoluto exagerada su rotunda convicción de que el

poeta no está para dar ninguna lección, sino para crear y compartir; y así, con esas dos acciones, «salvar al hombre esencial mediante [una] palabra esencial». Hombre y palabra, cuerpo y sentido, existencia y esencia que adquieren plena relevancia una vez alcanzado el destino de esa proyección vertical que es el fondo y el centro en donde todo se origina, en donde todo culmina: donde el círculo se cierra de un modo perfecto. Crear y compartir; salvar al hombre. En este punto, su precisa y nunca negada conexión con César Vallejo, «un poeta raramente original y nutricio, y por eso también irremplazable», «que nos sigue alimentando a todos», porque ha sido capaz de purificar y dar otro nivel al lenguaje humano y con ello elevar también la dignidad del hombre. Pero Juarroz lo advierte inmediatamente: sólo cuando Vallejo abandona toda tendencia al sermón y a la prédica, para deslizarse prodigiosamente hacia un hermetismo para el cual «a diferencia de Mallarmé, recuperó la emoción» y nos lo aproximó a «esa zona de comunicación cálidamente humana».

Las ideas de solidaridad cordial, de necesario principio visceral que redima del vacío y de la orfandad, de violación purificadora de la palabra para arrebatársela a sus encorsetados secuestradores, se hallan algo más que insinuadas en esta declaración de principios que hemos espigado de diversas opiniones de Roberto Juarroz. Y todas ellas son principios también en la escritura de César Vallejo: lo es esa prosodia fácilmente reconocible en algunos fragmentos del poeta argentino:

y esta mirada mía que se da vuelta en el fondo,
 como todas las cosas se dan vuelta cuando acaban.
 Y también me lo prueba
 mi niñez que era pan anterior a la harina

 El fondo de las cosas no es la muerte o la vida.

Lo es el reconocimiento del otro, por medio de un desdoblamiento espejeante, donde se halla explicación a esa identidad fundamental y entrañable del hombre esencial («De pronto, / una de esas palabras queda como suspendida en el aire. / Entonces, yo le doy mi caída»), representada, en diversos poemas, a través de una explosión emocional del sentimiento fraterno referido al contacto corporal, a la identificación más inmediata; o a través de una sobrecogida reflexión ante lo irremediable (y, en ambos casos, el escritor opta por una interrogación recurrente que, en el fondo, es una desesperada solicitud de ayuda y comprensión); o —en fin— por medio de una pragmática declaración de ayuda, de una acción necesaria para salvar a ese hombre primordial. Veamos algunos de estos poemas que pertenecen, respectivamente, a la cuarta, quinta y novena series de la *poesía vertical* de nuestro autor. Poemas que no se limitan, como se puede observar, a un período determinado de la obra juarrociana.

El primero, «¿Sobre qué lado se apoya más la ternura del hombre?»,¹⁹ nos remite inmediatamente al texto vallejiano titulado «Un hombre pasa con un pan al hombro», puesto que se organiza también como una larga enumeración de interrogaciones cuya solución al final no llega; pero también porque esas preguntas son urgentes llamadas de atención hacia el prójimo y su paralelo doliente con uno mismo. Ambos parten de

¹⁹ Vid. *Poesía vertical. Antología mayor. Carlos Loblé, ed. Buenos Aires, 1978, pág. 109.*

aquella condición de solitario o víctima que posee el hombre, y que sólo podrá aliviarse cuando quien lo contempla, y quien asume su mismo sufrimiento, descubra esa solidaridad elemental que los une. Los dos textos, igualmente, mantienen la enumeración ya apuntada con una distribución paralelística, bimembre en el caso de Vallejo, bimembre o trimembre en el caso de Juarroz, pues la condición espejeante de ambos poemas así lo exige. Uno y otro texto, en fin, suponen sendas afirmaciones de una teoría y una práctica morales, pero al margen de todo discurso didáctico, y perfectamente contenidas en una síntesis poética; si bien la de Vallejo resulta más directa y la de Juarroz más intencionadamente parabólica e insinuante. El poema de Vallejo hace alusión a determinadas escenas, situaciones o acciones; el de Juarroz concentra cordialmente su indagación en el cuerpo (pecho abierto, espalda abandonada, perfil ajeno), en su proximidad a la raíz telúrica del mismo, a una elementalidad más radical (polvo, piedra, barro), en acciones que encierran más bien una relación de carácter moral afectivo (olvido, muerte, amor); en el descubrimiento final de cuáles son los centros neurálgicos del prodigio que es el hombre (vuelo, fruto, cero). Y, al concentrarse en estas cuatro fases, abre la interrogación última sobre una posible entrega fraternal que sería también clave para ese mutuo reconocimiento, imposible sin el recorrido anterior.

El segundo poema, «La cara de un hombre cae al suelo»,²⁰ habrá que emparentarlo con «Masa», pues el tema de la caída se maneja ahora como referencia para aquella reflexión apuntada. Se trata, sin embargo, de una caída en la cual el hombre arrastra consigo todo cuanto él mismo es (cara, voz, cuerpo, mundo); todo aquello que lo constituye y singulariza. Ahora bien: como sucedía en el poema de Vallejo, Juarroz plantea una caída sucesiva para la cual se solicita —de modo también sucesivo— una ayuda imprescindible. El poeta descubre la necesidad imperativa de reconstruir lo que se desmorona, de recuperar y heredar, en la comprensión solidaria, el sufrimiento de esa caída, para no quedar —como en la estrofa final se advierte— «mirando/ con la mirada vacía» un mundo que desaparece. Al recuperar la mirada se diluirán las trampas de la apariencia; atajando la caída del grito, puede alcanzarse a descifrar «los lenguajes perdidos»; «hacer otro hombre» es el único medio de devolver la esperanza a su verdadero lugar; levantar al hombre caído sólo podrá hacerse si no se distrae la mirada en el mundo, porque si lo que se desploma es «el mundo del hombre», «¿Quién podrá seguir mirando/ con la mirada vacía?». Esa ayuda, ese socorro tan ansiado, no es patrimonio de nadie en particular; ni el poema atiende a la figura de un hombre específico: se trata de ese hombre primordial con que tanto Juarroz como Vallejo se identifican y encuentran en una muy precisa comunión. Quien ha de prestar tal socorro es cualquiera y son todos los hombres: sin esa totalidad alerta nada podrá conseguirse; no habrá ninguna certeza, como la que Juarroz explicita en el tercer poema de los citados, «Hay que remodelar la casa del hombre». ²¹

En él queda bien claro cómo la acción, originada a partir de aquel encuentro fraternal, conduce hasta el verdadero destino ansiado; completa de modo suficiente esa experiencia del hombre como víctima, y su posible redención. De ahí que Juarroz afirme

²⁰ Vid. *Poesía vertical. Antología mayor*, pág. 142.

²¹ Vid. *Novena/Décima poesía vertical. Carlos Lohlé, ed. Buenos Aires, 1986, pág. 82.*

rotundamente, desde el principio, la obligación de remodelar, humanizar y preparar *la casa del hombre*; una casa que es lugar de cobijo y amparo para la vida, pero también lugar de esa vida: el cuerpo que la contiene, la piel a la que esa vida trata, con tanta dificultad, de acomodarse. Por ello, esa acción se ejerce sobre la encarnación del hombre que crece y vive sujeto a la dolorosa aceptación de la existencia:

Hay que remodelar la casa del hombre,
podarla como se poda un árbol
e introducir en su material más sensible
el delicado injerto de la vida,
para que la casa crezca con el hombre
y también se empequeñezca con él.

Dicha acción debe desarrollarse con el esmero de la poda, pero tocando, también «su material más sensible» para insuflar en él una tan necesaria vitalidad. Casa y cuerpo crecen y se empequeñecen, alteran sus dimensiones y las intercambian, porque han dejado su particular individualidad para conformar la unidad entrañable que es el hombre.

Así, la segunda acción consistirá en transmitir a ese cuerpo, ya dispuesto para ello, la humanidad necesaria para atajar «su destino de ruinas», que lo deja en disposición de ser, a causa de tal desamparo, asolado «por los bárbaros que siempre [lo] circundan». Pero humanizarla supone también transmitirle las funciones propias del cuerpo que desea mantenerse vivo (respirar, vivir, morir con el hombre). El proyecto es complejo, pero necesario. Tanto que no puede quedarse ahí y exige una alternativa, porque la fragilidad del hombre lo pone ante la evidencia de una caída, de una huída, de una extraña desaparición. En tal ocasión, la casa (el cuerpo) debe estar dispuesta para conservar «el duplicado de su imagen», o para ser la personificación de la memoria, de forma tal que la extinción de la vida no impida el retorno a «los vientos anónimos del mundo»; para vencer la corta memoria de su tiempo, tan condicionado por angustias y supercherías, por apariencias y acciones puramente anecdóticas, gracias a la transustanciación del uno en la otra: su encarnación nos deja ante el hombre esencial que, en el fondo de la búsqueda poética, espera para alcanzar —nuevo Lázaro— su resurrección.

Pero en la indagación poética de Juarroz hay otros aspectos en los cuales queda también en evidencia la huella de César Vallejo. Me refiero, por ejemplo, al dolor, la tristeza o la desposesión fundamentales desde las que el poeta, conocedor de sus limitaciones, inicia su itinerario en busca del principio nutriente que se halla al final del camino, cuando ya se ha profundizado lo suficiente; dolor y desposesión que le permiten reconocer seriamente su condición de víctima («Hay días para enmudecer (...) Días para mirarte e irse./ O quizá para no mirarte/ o para mirarte como si no te mirase,/ pero sin abdicar de los ojos») y desarrollar, desde una distancia irónica, alterando voluntariamente las dimensiones, la reflexión más dramática sobre su humillada condición:

El hombre pierde la vida y otras cosas,
se ensucia con cualquier crecimiento,
no aprenderá nunca a vestirse
y es un inexplicable ensayo de la muerte.
Sin embargo,
busca una forma higiénica de morirse,
mientras da saltitos variables por las calles

y desocupa más sitio que el que ocupa.
Se desayuna moralmente
y dobla saludos y se los mete en el bolsillo.

Vallejiana resulta también la conjunción de un lenguaje poético, e incluso de alguna inclinación intelectual fácilmente perceptible en la escritura de Roberto Juarroz, con la aparición alternativa de expresiones coloquiales, de frases muy directas y cargadas de esa cálida emotividad que el propio Juarroz detectaba en el hermetismo de *Trilce*, y que para él constituía una de las razones fundamentales del sentido inaugural de la obra poética de César Vallejo:

A este hombre se le puede ver el amor,
pero eso tan sólo quien lo encuentre y lo ame.
Y también se podría ver en su carne a dios,
pero sólo después de dejar de ver todo el resto.

Hay, en fin, una insistencia en el tema recurrente de la madre, a la que Juarroz dedica el poema «Ahora tan sólo...»; un texto contemplativo y espejeante donde los rostros de la madre se multiplican en el tiempo, y multiplican también la relación entre ella y el hijo que la contempla («he visto el rostro de la niña que fuiste/ y te he sentido varias veces mi madre»). Una relación nacida del afecto entrañable, pero que explica con toda nitidez, y con una rigurosa reflexión intelectual, el sentido del origen, el apoyo que el poeta recibe, desde la posición de ausencia en que se halla, desde donde mira y escribe, de parte de aquella raíz firme de su principio:

Me he sentido el hijo
de los movimientos que me preparaban
como a un antepasado de la muerte,
dibujo obsesionado |
por la inserción de sus escamas.
Y te he sentido luego
la circunferencia de mi trébol pasmado,
el ángulo del compás que se abría,
el mapa de mis fiebres confundidas con viajes,
la caracola de mis ecos de hombre.

Con esta ausencia de la madre que descubrimos en Juarroz, debemos emparentar la orfandad demostrada por el mexicano Jaime Sabines (1926) al referirse al padre, en «Algo sobre la muerte del mayor Sabines». ²² Orfandad que se traduce en amargo vacío, al descubrir, con toda su cruel evidencia, que «te has muerto cuando menos falta hacías, / cuando más falta me haces, padre, abuelo, / hijo y hermano mío, esponja de mi sangre, / pañuelo de mis ojos, almohada de mi sueño. / Te has muerto y me has matado un poco. / Porque no estás, ya no estaremos nunca/ completos, en un sitio, de algún modo». Pero se trata de una orfandad que genera, a su vez, ciertas y determinadas imágenes en las que el cuerpo, esa estrecha relación corporal con la carne, los identifica a ambos, y confunde padre, abuelo, hijo, hermano, en un solo individuo («Me acostumbre a guardarte, a llevarte lo mismo/ que lleva uno su brazo, su cuerpo, su cabeza. / No eras distinto a mí, ni eras lo mismo. / Eras, cuando estoy triste, mi

²² Vid. *Cobo Borda*, loc. cit., pág. 331.

tristeza»), revelándose así como la raíz de la sangre, luminosa aunque doliente: raíz y alimento primordial («eras el pan caliente sobre la mesa»); ofrenda y entrega final:

ofrezco a tu dolor un crucifijo:
te doy un palo, una piedra, un helecho,
mis hijos y mis días, y me aflijo.

Pero, al margen de la temática concreta de ciertos poemas, en la escritura de Sábines hay algo más vallejiano; más profundamente vallejiano, me atrevo a decir. Hablo de la actitud, de la posición que el poeta adopta ante el lenguaje y ante la especial relación que a través de aquél puede entablar con el mundo, con las cosas, consigo mismo; con su utilidad y con su derrota; con su humillación, en definitiva («me desprendo de mis deseos, muerdo y corto mis brazos, podo mis días, derribo mi esperanza, me arruino (...) Quiero pedir piedad a alguien. Voy a pedir perdón al primero que encuentre»). De modo absolutamente claro, Jaime Sábines se manifiesta, como hacía el protagonista de los poemas de Juarroz que acabamos de ver, como un hombre que necesita la proximidad y el calor corporal de los otros, y de aquella decidida acción sobre su casa y su cuerpo, sobre su casa que es su cuerpo. Relación que no se resuelve en una presunción de sabiduría vanidosa, en una explosión de grandes palabras, sino en la iluminación de las palabras justas que, establecidas en esa zona radicalmente cordial, la tocan prodigiosamente para que vibre con su creación y la comparta afectivamente. El lenguaje de Sábines, como el de Vallejo, participa de similar agitación; de una aparente dislocación, contradicha siempre por la profunda y cálida hermandad que hace posible su peculiar coherencia, sin que por ello ese lenguaje oscurezca (y mucho menos enmascare) ni la insólita ternura que lo sostiene, ni la humana indecisión con que parece buscar sitio en el poema, ni la agresiva sinceridad con que muchas veces salta hacia nosotros, aferrándose a nuestro pecho y reclamando algo más que una simple y rutinaria atención. Dice Sábines, muy vallejianamente;

La tarde de domingo es quieta en la ciudad evacuada (...) y uno se sabe, recónditamente, que es personado.

En este recorrido por la presencia de César Vallejo en la poesía hispanoamericana, el del peruano Carlos Germán Belli (1927) es un caso muy particular, puesto que su relación con la obra vallejiana no es de estricta dependencia, ni tan siquiera se produce (así sucedía, por ejemplo, en Javier Sologuren) como resultado del lógico sedimento formado en el transcurrir de la última poesía peruana. La inauguración de Vallejo está en Belli, sin duda; pero se halla íntimamente relacionada con el trasvase y renacimiento de un lenguaje clásico, desde la literatura española y a partir del comienzo de una literatura hispanoamericana propiamente dicha. Es el suyo un lenguaje que no renuncia a la prosapia retórica del Siglo de Oro español, pero que —sin ningún género de dudas— en América empieza a ser otro, precisamente porque aquella lengua tan esclarecida debe acomodarse, con humildad, a su nuevo espacio y a su nuevo tiempo; porque ahí no fluye ya desde la seguridad, sino con balbuceante dificultad, tropezando a cada paso con su *otro* perplejo que, desde la inédita realidad recién alumbrada, lo mira entre temeroso y esperanzado, hasta que se decide a vivir por sí mismo y a nom-

brar una realidad que resulta ser totalmente distinta. Decir y decirse frente a la presencia dominante de una lengua tan rica y de tanta tradición exige una nueva actitud, una pérdida de respeto como la que, por intermedio de ejemplos como el de Quevedo, puede observarse en la poesía hispanoamericana, desde sus fundadores en adelante.

Ya lo advertía Gonzalo Rojas, con insinuante ironía; y ahora lo confirma Nick Hill al explicarnos cómo el parentesco de Belli con Vallejo habría que ligarlo a esa «corriente hispánica que se remonta a Quevedo y que Vallejo habría revitalizado para la actualidad (...) la simple yuxtaposición de una lírica purificada (...) y de una poesía cabal [que] encuentra en Belli a un notable continuador de Vallejo». ²³ No será sino redundancia advertir el carácter mestizo que tiene una operación así: la superposición (o mejor, fusión) de lo que se entiende por una lengua clásica ya fijada, ajustada a unas normas estrictas de uso o de manipulación estética; y la subversión que de esa herencia se perpetra al difundirse aquella lengua, como explica Enrique Lihn, «en un amplio contexto que incluye, involucra, al siglo de oro español; pero involucra también el mensaje del siglo de oro con el lenguaje virreinal e involucra los sentimientos de la dominación del dominado respecto del dominador, que están de otra manera en Vallejo».

Carlos Germán Belli, sin embargo, rechaza esta paternidad vallejana, limitándola —dice— «a nivel textual, como pueden coincidir otros poetas con él. Ahora, coincidencias a nivel de significado..., ¿cuáles serían?». Lo que no advierte nuestro escritor, tal vez porque la proximidad con respecto a su propio trabajo le impide observarlo con la suficiente claridad, tal vez porque esa presencia actúe —como decíamos más arriba— de una forma inconsciente por constitutiva, es que se trata de «una paternidad oblicua, manierista», como también advierte, con acierto, Enrique Lihn; una paternidad que se deja ver en el uso recurrente que hace Belli de «todo un lenguaje fosilizado (...) ese lenguaje impuesto por el padre», para deshacerlo caprichosamente, alterarlo con intención y agitarlo de una manera jocosa. De ahí que lo radicalmente vallejiano de la poesía de Belli haya que buscarlo en el sentido dramático, si no trágico, que imprime a esa humillada y culpable inferioridad desde la cual el poeta alza su voz;²⁴ una humillación que lo obliga a replegarse físicamente «en el fondo de la tierra», en el seno materno primordial, como con candorosa desazón dirá en «Segregación núm. 1»,²⁵ poema de su primera etapa. Pero humillación y culpa que, también, iluminan el sentido fraterno y solidario de esa inferioridad: una ternura familiar que trasciende lo meramente anecdótico («Yo, mamá, mis dos hermanos/ y muchos peruanitos/ abrimos un hueco hondo, hondo/ donde nos guarecemos,/ porque arriba todo tiene dueño,/ todo está cerrado con llave,/ sellado firmemente»). Se trata, como a la vista está, de una voz que se desea instrumento de una venganza entre ingenua e inútil, infantil, y que

²³ Vid. Tradición y modernidad en la poesía de C.G. Belli. Ed. *Pliegos*. Madrid, 1985.

²⁴ *El verdadero heredero de la tradición vallejana es Belli... víctima de una situación económica y esclavo de un desmoralizador oficio burocrático, Belli expresa su enajenación mediante la estilización... Como Vallejo, postula un mundo idealizado y deseable en contraste con aquel en que se encuentra realmente... [pero] como la infancia perdida de Vallejo, sólo sirve como recurso de contrapunto para subrayar sus frustraciones... Como Vallejo, Belli se crea una persona poética, la del pobre infeliz que siempre sale perdiendo en la lucha por la vida.* (James Higgins. «Los poetas enajenados», en *Insula*, núm. 332-333, pág. 7).

²⁵ Vid. Boda de la pluma y la letra. Ed. *Cultura Hispánica*. Madrid, 1985, pág. 15.

por lo mismo se halla cargada de una sorda violencia, oculta tras el repetido contraste irónico, coloquial, con el que Belli sazona a cada paso su, sólo en apariencia, anacrónico lenguaje. La primera persona testimonial y el tú coloquial que alternativamente maneja nos sitúan en esa bifrontalidad tan vallejana que nos hace partícipes, de modo simultáneo, de una cercana, estrechísima, proximidad emotiva y de una distancia irónica a la que no es ajeno un corrosivo y triste humor.

Así, cuando la imagen del cuerpo se ve sometida a un expolio despectivo y a su consecuente entrega irremediable («Ha llegado el domingo/ y procedo a desollarme como a un oso/ me desprendo/ y exprimo el sucio overol que cubre mi sangre»; «Ya descuajaringándome, ya hipando / hasta las cachas de cansado ya (...) ya más hasta el gollete no poder,/ al pie de mis hijuelas avergonzado,/ cual un pobre amanuense del Perú»). O cuando el sentido religioso de la comunión oral, del hambre de humanidad vallejana, se desfigura y esperpentiza con una gula y una fealdad que aluden a una necesidad mucho más primaria y animal, aunque nada de eso pueda ocultar esa otra hambre de solidaridad y afecto entrañables. Dirigiéndose a la presa de carne, Belli la increpa como sigue:

Pero prefieres todavía ahora,
de tu amado el eructo desdeñoso,
y nunca el triste ruido rechinante,
que de estas pobres tripas sonará,
por no haber en su bolo alimenticio
ni un trozo de tu pulpa eternamente.

O, en fin, cuando el orden sintáctico se halla sometido a una constante alteración, a una caprichosa e incisiva actividad lúdica, movida ésta por idéntica afectividad a la que existe en César Vallejo. Lo cual nos lleva, sin duda alguna, hasta aquella lengua balbuceante pero desatada, balbuceante por desatada, y por contradictoria consciente del orden heredado. No otra función desempeñan esos constantes diminutivos prolongados emotivamente («peruanitos», «animalitos», «pedacitos»), las caprichosas aliteraciones («fricase de abecé»), los cultismos o palabras intencionadamente construidas («tro-ciscando»), las onomatopeyas («tanto menos guau, miau, miau») o la incorporación de recursos expresivos coloquiales («y su A, su B, su C, etc.,/ y hasta la Z mismísima,/ con qué naturalidad/ de pe a pa/ en la boca») usados una y otra vez por Carlos Germán Belli.

Hay escritores —y el suceso no es ocasional, sino extrañamente significativo— cuyas vidas coinciden casi exactamente y cuyas obras alumbran, por consiguiente, zonas muy similares de la existencia y del lenguaje, por más que no se haya producido entre ellos ni relación directa (ni en el espacio ni en el tiempo) ni declarada influencia, puesto que —en ciertos casos; no en el que ahora nos ocupa, ciertamente— este hecho puede darse entre autores cuyas existencias se ignoraban mutuamente. A estas sorprendentes coincidencias sólo cabe explicarlas acudiendo a una raíz común en donde sus identidades confluyen y desde donde sus obras toman aliento y forma indudables. Porque ese origen compartido condiciona un destino y unas circunstancias comunes. Raíz que no es histórica, en muchos casos, sino que va mucho más allá, hasta descubrirnos una teoría de espejos donde hallar respuesta a tales concomitancias, y donde completar así el recorrido circular que se cierra perfectamente en el alumbramiento de su propio origen.

Ello sucede, de modo paradigmático, con el poeta venezolano Rafael José Muñoz (1928-1981) y César Vallejo. Apenas nos aproximamos a la biografía del primero descubrimos cómo su origen humilde y su situación social se hallan condicionados por un sentimiento de humillación anonadante, paralelo al de Vallejo, que lo obliga a replegarse (con una orfandad manifiesta) en ese mundo rural de su infancia y en la paz entrañable de la familia; descubrimos igualmente cómo esa humillación quedará signada por el dolor, a medida que su vida transcurre: un sufrimiento que es incluso físico, y siempre aceptado con resignación, como consciente tributo de solidaridad; descubrimos, en fin, cómo esa necesidad de aproximación al otro se traducirá en una entrega a la política que supera la simple militancia para convertirse en una verdadera fe apasionada, en afirmación de la existencia y torbellino que arrebató con su movimiento incesante en medio del cual se halla siempre, cuasi náufrago, el hombre. Y cuando sabemos de su viaje a Europa, de sus estancias en París, Praga o Moscú, no podemos sustraernos a la visión de un Vallejo buscando una distancia necesaria para aliviar su sufrimiento y su apasionada agitación, y para comprender en su total dimensión su carácter de exiliado que, como individuo y como escritor, ha de marcarlo para siempre. Pero aún queda otro aspecto que subraya más, si cabe, este paralelismo: la honda preocupación por la muerte derivada de una situación existencial como la descrita; la muerte como consecuencia inexcusable del dolor y del sufrimiento físico padecidos, de ese desarraigo contra el que será imposible luchar. Pero la muerte, también, como categoría ontológica y metafísica, como personificación de la propia vida acostumbrada a circular siempre en la delicada frontera que se abre al inconsciente, a la emoción primordial liberada; frontera que es el espacio de tránsito, de delirio que hacia otra realidad conduce:

Ah, manitas de la muerte que rompen tetas, retoños
 y sánquilas de dolor acuo;
 manitas de la muerte, cajones, urnas
 que van hacia cementerios neutros porque
 allá no hay lugar para que dejen de ser
 tantos que serán (hay tiempo para la lumbré).
 no quiero que me empujen, tengo mi muerte,
 tengo mis cifras de hombre, enigmático y solo,
 tengo mi caballo triste y mientras tanto lo ayudo.

Pues bien, esta sorprendente coincidencia tendrá su correlato perfecto en la elaboración literaria de todo ese material biográfico que Rafael J. Muñoz hará por medio de una rabiosa liberación de la palabra, que no se detiene ante la aparición de lo absurdo; un absurdo que —explicará Juan Liscano, el más atento analista de la poesía de Muñoz— «no se trata de artificios intelectuales, ni de propósitos sistemáticos de alterar valores del lenguaje, de la gramática y de la expresión lógica»,²⁶ sino que ha de identificarse con una radical espontaneidad verbal (no muy alejada de las caprichosas elaboraciones del lenguaje infantil) llena de reminiscencias literarias, de vivencias, de asaltos constantes a la memoria. Regreso a la infancia, pues; pero retorno que implica una alteración intensiva de la medida de las cosas y de la serenidad del lenguaje que debe dar testimonio de ellas: el mundo, como explica Juan Liscano, aparece ante los ojos de Ra-

²⁶ Vid. «Dentro del círculo de los tres soles», en *Descripciones. Monte Avila. Caracas, 1983, págs. 129 y ss.*

fael J. Muñoz «desbordado, gigantesco, aterrador». Su palabra es solicitud de refugio y de afecto, y —al mismo tiempo— una posibilidad abierta para manipular lúdica-mente objetos, lugares, personas, y —en consecuencia— para hacer del lenguaje algo más que un simple modo de decir todo esto: una cálida explosión de sinceridad emotiva:

ya solitaria con su papaíto, así, madrecita, así
 cucharita
 de papaíto, así mi vieyita torondia de platinita
 azulita:
 No te vas a morir, falta mucho
 para llegar a esa aurora que mostraste cuando viní.

No es extraño, por tanto, que en esas visiones se fundan y confundan las añoradas imágenes de la vida rural de sus años infantiles (naturaleza y familia son evocados constantemente) con una mirada inquisitiva, proyectada sobre sí mismo, sobre su propio cuerpo, que es, en realidad, una confrontación intelectual con la existencia («Tengo que mirarme las rodillas/ a ver si allí crece mi codo,/ mi como de trasal mandíbulas;/ tengo que examinar esos molares/ y aquellas paredes ruinosas/ a ver si está allí la flauta de lo mío»). Hemos hablado de evocación y añoranza; pero una y otra, a diferencia de las de Vallejo, «no desean llegar al fondo de la melancolía», no participan del mismo «deseo irresistible de autodestrucción». Sin ocultar su raigambre vallejana, la melancólica voz de Rafael J. Muñoz quiere dar un paso más y sacudirse el fantasma de una extinción inexorable, por medio de un rabioso voluntarismo que entendemos mucho más arriesgado, y hasta más resabiado:

y llama a la madre para que lo venga a salvar del furor
 de la mochima.
 No la llames, mamaíta, déjala que se vaya,
 si no, vendrá la montaña con ella, y nos llevará.
 No la llames, te ruego, hoy es la una de noviembre,
 mamaíta
 nos va a llevar así a cucuruka mala.
 nos va a llevar aunque tenga peineta de oro, nos va a llevar.

Todo esto resulta muy lógico, si tenemos en cuenta otro dato que también aporta Juan Liscano, en su completísimo estudio: que cuando Muñoz leyó *Trilce* y *Poemas humanos*, hacia 1945 ó 1948 (y nótese cómo es ésta la fecha en que coinciden en la lectura de Vallejo la mayoría de los poetas de quienes venimos hablando), se vio sorprendido por, y atraído hacia, «la profundidad visceral (...), la melancolía planetaria y a la vez andina (...), el sentimiento de la muerte» que descubrió en los libros citados; pero que fueron «los exabruptos, descoyuntamientos y cabriolas lingüísticas de *Trilce*, así como el encubrimiento de la expresión, los números y la aparente eliminación de toda referencia anecdótica» lo que, de manera muy particular, interesó al poeta venezolano tras aquella lectura. La óptica de Rafael J. Muñoz, por lo tanto, como ya se había superado la subversión vanguardista en el espacio histórico en el que vive, hubo de aplicarse al lenguaje, no desde la perplejidad deslumbradora, sino desde una distancia caprichosa y mucho más incisiva; desde un escepticismo nunca disimulado o —mejor— traducido en una manipulación de la palabra que, a cada paso, nos sorpren-

de con sus inesperadas soluciones: «una expresión multidimensional capaz de registrar el ruido del mundo», por decirlo con palabras del propio Liscano.

No quisiera finalizar esta referencia a las concomitancias vallejianas de Rafael J. Muñoz sin mencionar el sentido religioso del sufrimiento que, también en el venezolano, aparece con idéntico carácter de despojamiento y entrega, de redención, que podemos observar en Vallejo. Ahora bien, condicionado —como sucede con los otros aspectos enumerados— por la manera personal de asumir tal compromiso. No olvidemos que la entrega vallejana a la causa de la solidaridad —por producirse en el mundo convulso que él habitó— tuvo ese carácter conflictivo y trágico, agónico, que le imprimió el hecho de que su visión del mundo se hallara fundada en los misterios básicos del cristianismo de su infancia y de su pueblo, a los que desea conciliar con su formación filosófica y crítica, emanada del materialismo histórico: comunión, transubstanciación, ansia de inmortalidad, amor al prójimo, se vivieron y se dijeron en su obra desde una doblez dramática que él nunca pudo solucionar, porque su vida se extinguió en el centro mismo de aquel vértigo imparable. Rafael J. Muñoz, sin embargo, tuvo la ventaja del tiempo para esquivar la conflictividad agónica con que Vallejo trató tales misterios y conjugarlos entre sí, diluyendo sus límites estrictos y haciendo que la entrega dolorosa a los otros, el gusto por la muerte, la comunión ideológica o el mismo compromiso con la acción, desarrollaran plurales «alucinaciones solares» o «gestos mágicos» que hablarán de lo mismo, pero con una voz diferente; y, sobre todo, con una escritura tan compleja y plural como la misma fusión intelectual en ella proyectada.

5

También hacia 1948 fija Juan Gelman (1930) su primera lectura de Vallejo. Pero el poeta argentino advierte inmediatamente que la verdadera influencia del escritor peruano le llegaría más tarde, cuando llevaba ya algún tiempo escribiendo. Pues para él, esa presencia supondrá algo más que una simple herencia literaria: «se da en mi caso una especie de coexistencia existencial o vivencial, como se quiera llamarlo. Es una forma de sentir el mundo». *Sentir el mundo*; porque de un sentimiento, antes que de un riguroso cálculo poético estamos hablando. En 1971 declaraba Gelman: «lo que estoy dispuesto a sacrificar para esa comunicación no es cuestión poética, sino cuestión de vida. Y en la medida en que vitalmente eso se resuelva, pienso que se va a resolver en mi poesía (...) Me gustaría que mi poesía fuera cada vez más honda en cuanto a reflejar la realidad, y lo maravilloso que la realidad tiene». ²⁷ En estas palabras se encierra el impulso primero, a la vez sencillo, por elemental, como arriesgado y difícil, porque la realidad no se va a quedar a la espera de tan satisfecha contemplación, que Juan Gelman quiere para su obra. La realidad, sin duda, no permanecerá ajena a esa «cuestión de vida» que para el escritor lo es todo: y los acontecimientos de su propia biografía darán fe de ello.

Este testimonio me parece lo suficientemente revelador de la estirpe vallejana a la cual Juan Gelman asegura, sin ningún tipo de reparos, pertenecer: una estirpe antes

²⁷ Vid. «Las turbadoras preguntas de Juan Gelman». Mario Benedetti. El País. Madrid, 5 julio 1987.

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.

El poema es, más bien, una meditación, surgida en el instante de la iluminación poética, que sintetiza lo anecdótico, lo congela en una precisa visión de estirpe buñueliana («el pan huroneado por las hormigas») y donde lo vallejiano se halla en un fluir paralelo, o anterior, para aflorar a la superficie, por ejemplo, en la sensualidad oral de la comida, tan notoria en el texto («Un mordisco de nada y ya no está/ desmantelado en el mantel/ tu granito de azúcar») y que resulta ser así el lugar de intersección de ambas voces, de ambos senderos poéticos. Lugar de intersección donde, además, se abre la otra imagen que Pacheco considera central en el poema: la progresiva, trágica y «continua erosión del mundo» que, en transparente espejear, nos declara la apocalíptica predicción («Como ellas/ hemos perdido el habla/ y es bajo cuerda el acabóse»). Pero no sólo será esta posición reflexiva lo que separe a Pacheco de aquel vallejianismo militante; también, la construcción fragmentaria del texto que lleva al escritor (lector también, en este caso, como advierte el título), a través de esa sucesión de imágenes concéntricas, desde los aledaños de la situación real que originó el poema hasta la particular obsesión por el vacío alumbrado tras aquélla.

Significativos me parecen, igualmente, el testimonio y el poema que sobre la presencia de Vallejo en su obra redactan, respectivamente, José Kozer (1940) y Antonio Cisneros (1942). Para el primero, cuya obra se inicia fuera de su país (Cuba), y en un ámbito lingüístico ajeno y hostil (Nueva York), la necesidad imperiosa de reencuentro con su propia lengua, el apasionamiento con que vive este rescate del rumor de la sangre, perdido y lejano, en «el país desconocido que inventan tus ojos»,³⁰ se convierte en una denodada indagación por su identidad, pero también en la certeza de que debe conseguir un sólido asiento desde el que afrontar con confianza la nueva situación que, a partir de entonces, asumirá como definitiva. Escribe, según confiesa, «más de quinientos poemas en aquel lapso de dos años (...) poemas tocados de la mano de César Vallejo y Federico García Lorca: influencias de rigor, como Parra, en los muchachos de mi generación». Poetas, los tres, en los que se conjuga la raíz americana, la pasión desbordada por el misterio poético y la inversión o doblez frente a una retórica ya inservible. Pero observemos lo que el propio Kozer dice a continuación: eran «poemas en falso (...) poemas, no obstante, que me dieron la práctica redonda que tanto necesitaba». Esta absoluta convicción de estar usando una voz prestada, o de pagar el tributo que exigía su incorporación a la poesía de su tiempo, nos lleva a considerar que su voluntad creadora (y, en cierto modo, la de quienes como él se integraban entonces en la tarea poética) estaba movida por referencias bien distintas y distantes: ante todo, superar la coyuntura apasionada que lo hacía entender el poema como una explosión de violencia visceral, como testimonio social de entrega y solidaridad a los otros; una pasión en estado puro, zarandeada por la fuerza enajenadora que desde dentro obligaba a ello. Y una vez dado ese paso decisivo, encarar otros horizontes, dar otro sentido a la escritura, teniendo por cierto que la verdadera identidad podría expresarse, sin distorsión alguna, tal vez con renovado vigor, asumiendo su propia —nueva y conflictiva— situación.

Así nos explicamos la resistencia de Kozer a anclar en determinados puertos que, sin embargo, no ha tenido temor alguno en recorrer, arrostrando todas las consecuen-

³⁰ Tomo la frase de un texto de Octavio Paz sobre la obra del artista chileno Roberto Matta, en *Arbol adentro*. Seix Barral. Barcelona, 1987.

cias: «después de una época suntuosa, un tanto barroca, influenciada por Lezama Lima sobre todo (...) me encuentro en una etapa misteriosa, casi kafkiana»; para desembocar, inmediatamente, en la mansedumbre ceremoniosa, de una extraña y sugestiva tensión interior, que le alumbrará su conocimiento y entusiasmo por la poesía oriental. Una trayectoria que, contrariamente a lo que pudiera parecer, ni lo aparta de sus raíces ni lo obliga a volverse contra ellas; un camino donde la iluminación conceptual, el abordaje de la sabiduría, la satisfacción de la quietud, y hasta cierta superioridad cáustica, no harán sino complicar y multiplicar el vértigo conflictivo, doloroso, con el cual el poeta debe establecerse en su realidad. Y por ello, como confiesa también, el lenguaje le preocupa, de modo especial, en tanto «que purifica el subconsciente, lo hace estallar y sirve para ir a toparse con el misterio, la inanidad, el terror abisal de la muerte, la negrura de la araña, esa araña del poema de Vallejo, “con tantos pies la pobre, y aún no puede/ moverse”». Retorno a Vallejo después del distanciamiento vallejianos; pero retorno en tanto que coincidencia, en tanto que *consentimiento* entre experiencias compartidas, en la poesía y en la vida, en la poesía que es la vida.

Atendamos, siquiera someramente, al poema de Antonio Cisneros titulado «Quo Vadis César Vallejo». ³¹ Poema de título irónico, pero con una descarada tristeza en el tono, que es respuesta, inversión intencionada de los versos vallejianos que el poeta aporta como epígrafe («¿Quién no tiene su vestido azul? / ¿Quién no almuerza y toma el tranvía?»). Inversión como respuesta, para dejar en evidencia aquella confianza implícita que resultó vana. Acude Cisneros a una segunda persona coloquial, tan característica en César Vallejo, se esfuerza en reproducir el ritmo peculiar de su lenguaje y no disimula su propósito: recordar a Vallejo, traerlo de nuevo a su voz. Ahora bien, el fin último de este breve poema, escrito como al desgaire y con desgana aparente, no es hacer un homenaje al fundador, sino al descubrimiento de una más cruda y dolorosa realidad, existente tras los versos recordados y de la que ha huido aquella entrañable solidaridad pregonada y sufrida por el poeta de Santiago de Chuco. La realidad, entonces, también queda invertida: espejo que no devuelve ternura por ternura, que no reproduce la imagen añorante de la memoria, sino que derrama en el presente una agria, y agreste, crítica contra el presente que la ha abolido para siempre. Cisneros no puede escribir ya desde la voz de Vallejo, por eso asume el préstamo de sus palabras, se esfuerza por construir con él una paráfrasis de los versos tomados como referencia; dejándolos caer, después, en un silencio mucho más doloroso, porque se han vaciado —a causa de los tercos oídos sordos en los cuales sonaron— de cualquier residuo de calor fraterno, de cualquier sentimiento de prójima identidad, que en su origen pudiera tener. De ahí que Cisneros encierre, en el paréntesis final del poema, la respuesta a las dos interrogantes vallejianas, como si subrayara, con su ocultamiento (quitándoles, además, las interrogaciones que originariamente tenían), su vana condición, en el Perú que a Cisneros le ha tocado vivir.

Esta orientación última de la poesía hispanoamericana debe entenderse en su recto sentido. Como ya he insinuado, se trata de una búsqueda de nuevos y personales caminos, al margen y no contra la constante y decisiva influencia de César Vallejo. Una pre-

³¹ Vid. Inti, núms. 18-19, ya citado, pág. 284.

sencia que los poetas más recientes, fieles a las propuestas de una realidad y una historia tan dinámicas como las que conforman su mundo personal y sus relaciones con la colectividad, quieren asumir de manera diferente. Así se advierte en las posturas declaradas por estos dos últimos escritores citados; así se manifiesta también en el testimonio del peruano Rodolfo Hinostroza, de la misma generación que Cisneros: «Mi actitud poética —como la de mi generación— se explica como un rechazo de Vallejo; la búsqueda de vías diferentes a las de esta personalidad tan fuerte en nuestra poesía. También como un alejamiento —en la escritura— de la tradición española»; así, en fin, se adivina igualmente —de forma inicial, pero no menos sintomática— en las generaciones posteriores a ellos. Habría que concluir, pues, esta ya excesiva indagación retomando la afirmación inicial, para añadirle algunos datos nuevos, surgidos en el transcurso de nuestra pesquisa: la huella de César Vallejo en la poesía hispanoamericana posterior es incontestable, y puede detectarse sin esfuerzo apenas nos acerquemos a las obras escritas en estos cincuenta años que nos separan de su muerte. Ahora bien, su fertilidad, su carácter constantemente germinal, condicionará de forma decisiva la postura de quienes más próximos a él se sienten: a Vallejo se le asume, entonces, con un extremado pudor que no se oculta; tal vez, porque su marcada sentimentalidad, la característica humillación que propone como motor de la revelación solidaria del otro, su peculiar sensualidad corporal y ese lenguaje signado por tan fulgurante mestizaje, obligan a quienes deslumbrados se le acercan, a arraigar en tan cálido territorio, al tiempo que —por idénticas razones— genera en todos ellos una necesidad, también visceral y espontánea, de ir un poco más allá, de sacudirse tan sugestiva tutela, con el fin de poder oírse a sí mismos. El diálogo con Vallejo, aunque en ocasiones pueda parecerlo, no se rompe nunca: es algo más que un simple intercambio; es un flujo constantemente vivificador, inaugural, que se establece a cada paso, a cada latido, pero de forma diferente; puesto que su capacidad alumbradora resulta inagotable. Es un repetido reencontro, desde una sintonía cada vez diferente: no basta para ello con *sentir* su presencia; es imprescindible *consentir* en ella.

Jorge Rodríguez Padrón