

# Vallejo y Espriu

Se desciende a las sombras para ascender a la luz. Tal es el sentido escueto de toda iniciación.

La poesía de Vallejo tiene la forma de un viaje iniciático, de un descenso a los infiernos del ser para recuperar el sentido a través de la experiencia de lo abisal, por eso su palabra debe entenderse como una larga tarea, un arduo ejercicio de introspección.

Sólo puede renacer lo que está sumido en el olvido. La ruptura con la tradición modernista es, en *Los heraldos negros* (1918), un claro intento de hallar la propia expresión. Esa voz humana, intrasferiblemente suya, aparece ya en el inolvidable pórtico del libro

Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

El poeta es la *negra* voz de la destrucción, voz desmitificadora, inaugural. Porque, en efecto, *Los heraldos negros* «podría haber sido su obra única y no por eso habría dejado de inaugurar, en el proceso de nuestra literatura, una nueva época», escribe Mariátegui.

La palabra comienza aquí a fluir tal como al poeta le sale, sin trabas ni límites impuestos. El lenguaje coloquial refleja la tensión entre lo tradicional y lo ya personal.

Y para que nazca el verbo es necesario hacer antes la «noche del sentido» o de la cárcel, en donde *Trilce* (1922) se forma. Allá, en la cárcel, encontró Vallejo su voz propia.<sup>1</sup>

Sin el agobio de la tradición literaria la palabra anda a temblar. El temblor parece ser el reino de *Trilce*.

Y el temblor es siempre producto de una experiencia extrema: radical destrucción y comienzo radical. Por eso, en *Trilce*, asistimos al fin y al comienzo del lenguaje, a su nacimiento. Invención o hallazgo de la palabra que supone el previo despojamiento, la orfandad o silencio como fundamento del lenguaje. Vallejo se decía a sí mismo «huérfano del lenguaje» y esta orfandad es el centro irradiante del libro.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú», dirá más tarde Vallejo. La experiencia carcelaria, los meses que van desde noviembre de 1920 a febrero de 1921, concentra en apretada síntesis, una nueva visión de la realidad por el lenguaje.

<sup>2</sup> En uno de los fragmentos de una carta a Antenor Orrego, publicado por José Carlos Mariátegui en Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (Biblioteca Amauta, Lima, 1928) y recogido después por José Manuel Castañón en el Epistolario general de Vallejo (Pre-Textos, Valencia, 1982), el poeta alude a la orfandad o vacío creador como el lugar propio de su poetizar: «El libro ha nacido en el mayor vacío».

La destrucción de una realidad implica su existencia anterior. No hay, pues, ruptura entre *Los heraldos negros* y *Trilce*, sino continuidad. Y el mismo poeta lo declara: «Me di en él sin salto desde *Los heraldos negros*».

Es difícil hablar de los poemas de *Trilce* sin hacerlo desde el silencio que los anima. Esa parece ser la clave: Allí donde acaba el lenguaje emerge el silencio pleno de sentido.

El lenguaje es el único camino para superar las contradicciones: la nostalgia del pasado, amparado en la infancia y en el recuerdo de la madre, y la angustia del presente, huérfano y desamparado. Es sólo al derribar los límites del lenguaje, al alejarse del habla, cuando se va a lo más auténtico. Y así el poeta quiere callarse, no decir palabras, desnacerlas en el silencio que las habita.

En el poema V de *Trilce*, uno de los preferidos por Vallejo, está el hecho de la renuncia, del silencio elegido

La creada voz rebélase y no quiere  
ser malla ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito.  
Y no deis 0, que callará tanto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.

El temblor mismo tiene la palabra. Infinita en su silencio dice ahora la eternidad sin comienzo al igual que la eternidad sin fin. El retraimiento inflama el oscuro caminar hacia la infancia, hacia el origen del lenguaje.<sup>3</sup>

Vivimos en lo dual, pero nos acercamos a lo único. En la realidad existen límites, mientras que en el adentro esos mismos límites desaparecen. Por haberse dado en lo más íntimo, por ser un lenguaje padecido en la cárcel, integra los opuestos, el coloquialismo y el hermetismo, y se hace voz única, la voz de la eternidad.

El lenguaje crea distancia que sólo el lenguaje puede anular. El de *Trilce* disuelve las conexiones lógicas y busca amparo en el silencio para retornar una y otra vez a los orígenes. Por eso, tiene como raíz común el neologismo, que básicamente expresa la realidad recién creada. Si nos referimos, específicamente, al título, vemos que entre lo *triste* (dolor) y lo *dulce* (ternura) está el *hombre*, línea media entre el lenguaje y el silencio. El hombre que crea el lenguaje es a su vez creado por éste, y *Trilce*, que se remonta hasta el nacimiento mismo del verbo, es al mismo tiempo meditación sobre el nacimiento del hombre. La lectura de *Trilce*, además de constituir un ejercicio de reflexión sobre uno mismo, constituye también una exploración del lenguaje. Libro extremado, lingüística y humanamente revolucionario.

*Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre!.*  
*Una orfandad, la del poeta abandonado a sus propios recursos, que Vallejo en Trilce rescata y que en su poesía da fe de vida.*

«Tema de los temas», llama A. Coyné a la orfandad, pues la unidad de lo disperso se produce por incorporación a un centro. La orfandad se constituye en orbe y centro: orfandad de la madre (3), de Otilia (6), histórica (75). La orfandad es símbolo poético de un centro de expansión.

<sup>3</sup> Los dos prólogos a *Trilce*, el de Antenor Orrego a la primera edición (Lima, 1922) y el de José Bergamín a la segunda (Madrid, 1930) son fundamentales para entender este verbo poético de nacimiento.

Desde su soledad aprende el poeta a ser uno con los demás. La soledad de Vallejo, en la madurez de sus *Poemas humanos* (1939) y de *España, aparta de mí este cáliz* (1940), es una forma de solidaridad con la realidad en su plenitud.

En 1929, Vallejo escribió: «Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniera la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, este hombre no moriría». En *Masa*, uno de los poemas clave de *España*, la piedad es lo que salva al hombre

Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

El Lázaro que surge de la muerte es un combatiente español de la República, es César Vallejo, es cada hombre. Amor por España, amor por el hombre.

Esta adhesión del hombre al hombre se revela lingüísticamente en equivalencias verbales, homologías e imágenes de proximidad. Dichas analogías son especialmente visibles en los poemas con personaje: Pedro Rojas, Ernesto Zúñiga, Ramón Collar, que son, ante todo, hombres. Su sacrificio, forma suprema del amor, será por el bien de todos. Amor fraterno, universal, que está por encima de cualquier ideología.<sup>4</sup>

Y este amor que trasciende la historia, abre el futuro de una vida verdadera. Destruye, por eso da nacimiento a una humanidad nueva y un habla nueva. Podría decirse que en estos dos libros de Vallejo, o este libro único, si se quiere, el ser y el lenguaje se confunden porque nacen de un corazón desasido.

¿No es el desasimiento la forma más completa de posesión? Ahí, en la pobreza, más que en ninguna otra parte, halla la poesía de Vallejo su unidad y sentido.<sup>5</sup>

No tener nada para tenerlo todo. Despojarse de lo inesencial es acercarse a lo esencial. La voz que habla en los *Poemas humanos*, título que podría servir para toda la obra del poeta, lo hace desde la desnudez. Sólo en la pobreza se supera la dualidad y se consigue la unidad. Para el Vallejo de la última época, hombre y lenguaje se identifican, de modo que al abandono del hombre corresponde también el de la palabra. En ningún otro poema como en *Intensidad y altura*, verdadero autorretrato de Vallejo, es tan pronunciado el abandono de la palabra

<sup>4</sup> El epistolario revela que las lecturas marxistas, que Vallejo realiza intensamente a partir de 1927, se adaptan a la antigua vivencia de transformación social, y no al revés. En una carta de 27 de diciembre de 1928, el mismo Vallejo señala: «Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas». En efecto, sólo porque la incorporación del marxismo se produce de modo natural y en el mismo sentido del crecimiento propio, Vallejo ha podido traspasarlo de manera eficaz a su obra. Para la significación del marxismo en la evolución de Vallejo, que sólo ha sido objeto de atención muy superficial, véanse los ensayos de Noël Salomon, «Algunos aspectos de lo humano en *Poemas humanos*», recogido por Angel Flores en *Aproximaciones a César Vallejo*, Las Américas, Nueva York, 1971, t. II, pp. 191-230; y de Víctor Fuentes, «España, aparta de mí este cáliz: un cantar de los cantares marxista», en la revista *Camp de l'arpa*, núm. 39, diciembre de 1976, pp. 17-19.

<sup>5</sup> Pocos poetas han insistido tanto como Vallejo en el hecho de ser pobre. Ya en su tesis *El romanticismo en la poesía castellana* nos dice: «es un hecho comprobado que la más alta y sincera poesía es un lujo de la pobreza».

La palabra «pobre», llena de piedad y conmiseración, se hace presente a lo largo de su poesía, desde *Los heraldos* hasta *España*.

También su epistolario incide en ella. En una carta de 12 de septiembre de 1927 nos dice: «Empiezo a reconocer en la suma miseria mi vía auténtica y única de existencia... Yo he nacido para pobre de solemnidad».

Quiero escribir, pero me sale espuma,  
 quiero decir muchísimo y me atollo;  
 no hay cifra hablada que no sea suma,  
 no hay pirámide escrita sin cogollo.

Vallejo da ahí todo el alcance de su *Ars poética*: cuando calla, la palabra expresa lo absoluto. El poeta entra en el silencio, como Hölderlin y Rimbaud, para tener un lenguaje vivo, un lenguaje humano para expresarse. Vallejo fue capaz de acercarse al silencio desde fuera, desde las palabras gastadas, y darnos un decir más libre y más humano. En los poemas de los dos libros póstumos, las palabras se tornan más y más humanas. En vez de retórica hay estilo; en vez de jerga, uso común y preciso del lenguaje.

Las reiteraciones y los desdoblamientos tienen, en los *Poemas humanos*, el poder de la intimidad y la ternura concentra la carga emocional. El lenguaje deja de ser hablado y pasa a estar vivo, a ser una aventura. Aventura lingüística que traduce la del propio espíritu. Vallejo padece el idioma, como Quevedo, y su lenguaje arrastra consigo el viaje al centro oculto de la intimidad. Es propio de lo profundo revelarse en la superficie. La íntima transparencia de Vallejo descubre que la lucha por la libertad del hombre y la lucha contra la convención por la originalidad de sí mismo son dos actos complementarios.

El desarraigo lo ensimisma para volver al paraíso perdido de la infancia, a los orígenes del lenguaje.

*Años de aprendizaje* llamó Salvador Espriu a su poesía. Y este subtítulo global nos habla de una larga experiencia, de una ardua iniciación que requiere la paciencia de toda una vida.

A quien recuerde que el mito de Antígona constituye una dialéctica de lo íntimo y de lo público, no podrá sorprenderle que la rebelión contra la tiranía sea también una rebelión contra el lenguaje. De manera que el drama de Espriu (1939), proyectado sobre la experiencia liminar de la guerra civil, compromete el lenguaje con la muerte, en busca de la palabra perdida de una tradición.

Sin perder su ámbito local y temporal, *Cementiri de Sinera* (1944-1945), adquiere una universalidad por la muerte, que nos da un lugar para vivir. En el poema XXV, uno de los más importantes de toda su obra, el poeta se sumerge en el mar de la muerte para que el retorno a la vida sea una gran experiencia

Les roques negres  
 m'atrauen anaufragi.  
 Captiu del càntic,  
 el meu esforç inútil,  
 qui pot guiar-me a l'alba?

Naufragio es ahora la palabra clave. Sólo en el «naufragio», en la propia ruina o sacrificio de sí mismo, el poeta puede arribar a la luz. El medio es la voz, que surge de la noche desolada. Esta muerte iniciática, preludio de un verdadero nacimiento, es lo que convierte a la palabra en retorno a un verdadero recuerdo. Los signos distintivos de este proceso iniciático son los símbolos del «mar» y del «ciprés», que horizontal y verticalmente revelan la muerte en su totalidad, y el tono elegíaco que recorre el libro, fruto de la nostalgia por un mundo que falta irremediabilmente. Nostalgia por lo Sa-

*crum* arquetípico, y no simple añoranza, porque «el dolor proviene, más bien, del tiempo: del tiempo perdido», según ha señalado Joan Fuster.

Si la muerte puede aportar lamentación, puede aportar también renacimiento, pues si algo renace es por la profundidad de su arraigo. El poeta habla literalmente desde su intimidad con la muerte y es la muerte misma la que entra en su voz.

Bajar a los Infiernos es la prueba del héroe mítico. A medida que el héroe entra en el laberinto del mundo inferior, abandona lo vivido y encuentra el centro de su perdida unidad. Con la Palabra, promesa de la vuelta a la Unidad, se le da al poeta el secreto de lo Absoluto. Por eso, *Final del laberint* (1955), tal vez el mejor de los libros de Espriu, concluye en el silencio, que sigue siendo el centro del lenguaje

Salvo el meu maligne  
 nombre en la unitat.  
 Enllà de contraris  
 veig identitat.  
 Sol, sense missatge,  
 deslliurat del pes  
 del temps, d'esperances,  
 dels morts,  
 dels records,  
 dic en el silenci  
 el nom del no-res.

En la progresión de la oscuridad a la luz, en el camino hacia el silencio, el lenguaje se va retrayendo, haciéndose más íntimo y transparente. La claridad corresponde aquí a la difícil sencillez. Laconismos y elipsis son las formas paradójicas del heroísmo, de un yo llevado a la identidad y a la muerte, en el que la voz, adelgazada hasta el extremo, vuelve a cobrar nueva vida. Voz que fuese de lo íntimo, tras haberse liberado de sus máscaras. Lo que aquí se oye es el claro lenguaje de una palabra libre.

Y así, desde el esfuerzo hacia la liberación sublime en la nada, en el *no-res* o estado de no identidad, se produce el compromiso del poeta con la realidad. Sin una previa captación de ese estado de no identidad, que da paso a la fluidez del universo y de la palabra, es imposible entender plenamente *La pell de Brau* (1957-1958). Porque es el vacío o latencia del nombre lo que se revela en Sepharad y sólo así es reconocido. Según la tradición cabalística, el lenguaje es un despliegue del nombre divino, de manera que la diseminación estaría complementada por la reconstitución del nombre. Reunir lo disperso, en la audición o la lectura, es seguir el rastro de la palabra perdida. Es preciso escribir el nombre en el silencio para no quedar cortados de la propia tradición. En el poema LIII, el canto crece hacia el silencio para instaurar lo absoluto, el nombre del dios

Perquè el gran nombre  
 après i ordenat de les paraules  
 es perd lentament en el silenci,  
 ara volem escriure  
 tan sols aquest teu nom.

Es la unidad del nombre la que, preexistiendo, nos propone su redescubrimiento. La vuelta al origen, la coincidencia entre individuo y tradición en ese punto de Sepha-

rad, dan al lenguaje del libro una estructura claramente analógica. En realidad, las «cosas que pasan» en Sepharad afectan a todos los hombres. Sepharad sustancia nuestra tradición, al igual que Sinera la meditación sobre la muerte, por lo que universo y lugar coinciden. En ese punto o centro, historia y memoria no se diferencian, lo individual y lo colectivo se complementan.<sup>6</sup>

En la poesía de Espriu, la palabra se hace nombre de la nada para ser de todos y de cada uno. Voz orientada hacia el silencio, llamada a caer en el vacío, en donde el *yo* pasa al *nosotros* y la pérdida es ya un logro común. Allí donde reina la muerte, la relación no está rota. La muerte, la palabra.

A pesar de todo, de la represión de un pueblo y de su habla sojuzgada, le quedaba la lengua, próxima y no perdida. La misión del poeta, y del profeta en tanto que hombre de lenguaje, es reunir lo disperso

Però hem viscut per salvar-vos els mots,  
per retornar-vos el nom de cada cosa.

(«Inici de càntic en el temple»)

A la desfiguración de la tradición y de la historia correspondería el exilio de la palabra de Sepharad, que así se convierte en lugar del canto, de la reconciliación.

Este reajuste de la palabra a su sentido original fluye medularmente en los últimos libros de Espriu. ¿No habría que entender «el nombre de la nada», de tan acusada presencia en su poesía, como la unidad absoluta del poetizar verdadero? Palabra que descubre el lenguaje, que de tanto ahondar en él, ha ingresado en el nombrar, raíz del conocer. Así pues, el conocimiento empieza por arrancar todas las cubiertas de la palabra para llegar a la plenitud de su ser esencial. Hacia esa desnudez anticipadora, ajena por igual a la intención y al método, apunta la palabra absoluta, todavía sin significación. de *Formes y paraules* (1974)

I tot em queda  
per dir, però m'atanso  
a contemplar-vos,  
formes, des de profundes  
deus d'un serè silenci.

(XL)

Palabra sin lenguaje, del silencio engendrador de todas las formas posibles, palabra naciente. De hecho, esta palabra inicial, canto de retraimiento, en su afán absoluto de anular los contrarios en nombre de la unidad, habla desde la travesía por la noche espiritual. La palabra es la morada del ser. El descenso a los infiernos del ser implica, por tanto, un abandono de los nombres. La renuncia es abnegación, pero también disponibilidad para otra relación entre el nombre y la cosa. El poeta ha aprendido la renuncia. Ha hecho la transición del descenso al ascenso, la experiencia de un naufragio

<sup>6</sup> Enrique Badosa habla, a propósito de *La pell de Brau*, de cómo el intimismo viene a enriquecer la preocupación comunitaria: el «yo» y el «nosotros» se complementan. Véase su prólogo a la Antología de Salvador Espriu, Plaza y Janés, Barcelona, 1969, p. 42.

L'art: una llarga  
 por de camí, la porta  
 del fred silenci  
 que esdevens, quan les coses  
 són mar del teu naufragi.

(«L'art, el naufragi»)

El motivo del viaje, de tanta persistencia en la tradición occidental, constituye aquí una experiencia artística de primer orden, pues que en esta poesía la continuidad la proporciona la luz con su nada. Los que caminan en lo oscuro pueden soportar el morir en tanto que viaje hacia la muerte. El morir adelanta ya el son del silencio, es un camino hacia el habla.<sup>7</sup>

El poeta hace la experiencia de una renuncia. Lo que logra con ella no es un simple conocimiento, sino una relación de la palabra con la cosa, nacida del retraimiento. Esta palabra que mantiene el ser de la cosa apunta hacia lo que tal vez sea el sentido último de la poesía de Espriu: que sólo por la muerte se accede a la unidad absoluta.

Leer a Vallejo y a Espriu es entrar en contacto con una obra compleja y precisa. Las conexiones temáticas y formales son, por supuesto, necesarias, pero sólo tendrán significación real si encuentran fundamento en una previa y común desnudez.

Ciertamente, el paralelismo entre ambas poesías, tan distintas en música y verbo, parece equipararse más en la evolución poética que en la coincidencia temática, por lo demás ya señalada por la crítica.<sup>8</sup> En ambos poetas se da una evolución muy parecida que puede cifrarse en el paso de un vanguardismo juvenil a una madurez comprometida. De *Los heraldos negros* (1918) a *España, aparta de mí este cáliz* (1940), el itinerario poético de Vallejo es muy semejante al que en Espriu va de *Cementiri de Sinera* (1944-1945) a *La pell de Brau* (1957-1958), de lo individual a lo colectivo, aunque Espriu es un poeta de retornos y, tras la preocupación comunitaria, vuelve a la renovación interior que la sustenta. ¿Lo habría hecho también Vallejo tras la experiencia de la guerra de España? Espriu empieza donde Vallejo acaba, pero lo importante es reparar en cómo la experiencia liminar de la guerra señala en ambos el advenimiento inaugural de la palabra.

Me limito a señalar aquí tan sólo zonas de incidencia en obras que tienen contenidos y desarrollos distintos. Mas la consonancia está más allá: en la suprema orfandad del ser en la nada, en la difícil simplicidad o pobreza. Cuando Espriu nos dice

<sup>7</sup> Para los antiguos, ya desde Platón, lo más difícil y auténtico en poesía, era hacer el viaje con la palabra del dios. Una palabra que es mediación entre lo divino y lo humano, trascendente y, por lo mismo, salvadora. A esta palabra «como única forma no disolutoria más allá de la muerte» se ha referido Jaume Pont en su artículo «El último legado poético de Salvador Espriu», a propósito del libro *Per a la bona gent* (1984). *Revista Ínsula*, núm. 460, p. 11.

<sup>8</sup> En el ámbito hispánico, la obra poética de Blas de Otero y de Salvador Espriu mantienen una notable semejanza con la de César Vallejo. La deuda de Otero con Vallejo es más formal que de contenido; la de Espriu es más amplia porque se asienta en mitos comunes (la influencia bíblica, el viaje al más allá egipcio, el mundo clásico, la visión trágica del existencialismo. Para el desarrollo de estos mitos, véase el estudio de José María Castellet, *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, Taurus, Madrid, 1971). Ambas poesías tienen, además, la forma del viaje iniciático, que es uno de los grandes mitos de la cultura occidental. De tal núcleo parten muchos radios: la obsesión por la muerte, el canto como medio de retomar la unidad perdida, el amor fraternal..., pero sólo la claridad del centro, la pobreza y desnudez que la sostiene, revelan su unidad.

He donat la meva vida pel difícil guany  
d'unes poques paraules despullades.

su voz sustantiva nos recuerda la obsesión de Vallejo por «ser pobre». Ese deseo de desnudez interior es señal de sacrificio, de entrega a la palabra perdida. Ambos vieron, en momentos de indigencia histórica, la necesidad de pulir las palabras, de purificar el lenguaje. La «corrección de los nombres» responde a una desocultación o descubrimiento de la realidad. El rechazo de la exuberancia sería, pues, el punto de partida para abordar una poesía que tiene la forma de un viaje iniciático. Estos poetas lo realizan movidos por la esperanza de hundirse en los infiernos del ser, de identificarse abismándose. Una poesía que echa sus raíces en lo íntimo, donde reside la libertad definitiva. El aprendizaje de esa desnudez sería acaso lo que más los aproxima.

**Armando López Castro**



Puerta del cuarto donde nació César Vallejo, en el patio de la casa familiar