

# La poética de César Vallejo: «Arsenal del trabajo»

Es la *mise en scène* del trabajo. El aparato de la producción. La emoción que despierta el decorado es de grandeza exultante. De las poleas y transmisiones, de los yunques, de los hilos conductores, de los motores, brota la chispa, el relámpago violáceo, el zig-zag deslumbrante, el traquido isócrono, los tics-tacs implacables, el silbido neumático y ardiente, como de un animal airado e invisible. No estamos ante una calderería simulada, fabricada de cartón y sincronizada con sonos de añagaza. Es éste un taller de verdad, una maquinaria en carne y hueso, un trozo palpitante de la vida real. Los obreros se agitan aquí y allá, a grandes y angulosos movimientos, como en un gran aguafuerte. El diálogo es errátil y geométrico, como un haz de corrientes eléctricas. Los circuitos del verbo proletario y los de la energía mecánica del taller se forman, y se rompen, superponiéndose y cruzándose a manera de aros de un *jongleur* invisible.

Yo, que ignoro completamente el ruso, me atengo y me contento con sola la fonética de las palabras. Esta sinfonía de las voces ininteligibles, mezcladas a los estallidos de las máquinas, me fascina y me entusiasma extrañamente. Podría seguir oyéndola, al par que viendo el movimiento del taller, indefinidamente.

César Vallejo, *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin*, Cap. IX, Ed. Ulises, 1931, p. 131.

Para disipar inmediatamente cualquier equivocación que pudiesen suscitar las palabras *Arsenal del Trabajo*, diré previamente que la cuestión del título del último poemario de C. Vallejo, generalmente conocido bajo el de *Poemas Humanos*, (cuestión ya ampliamente debatida <sup>1</sup>), es totalmente ajena a mi propósito. En cambio, me parece perfectamente adecuada la expresión *Arsenal del trabajo* para caracterizar la poética vallejana, desde *Trilce* (y en menor grado desde *Los heraldos negros*) hasta sus últimos poemarios. El objeto de este análisis, es una definición de la escritura de Vallejo concebida simultáneamente como resultado y proceso dinámico de elaboración del resultado, es decir como operación o *trabajo* que se están llevando a cabo, y cuyo arsenal se nos está poniendo a la vista a cada instante. Cada poema es a la vez taller poético, y *mise en scène* de la producción verbal; maquinaria lingüística y poética, y energía de la escritura, cuyos circuitos fónicos, rítmicos, métricos, sintácticos, léxicos, asociativos, semánticos, etc., se nos obliga a ver formarse y funcionar a nivel de los sintagmas verbales, de cada verso, de las estrofas, y del poema entero. Frente a los textos de Vallejo, nos asemejamos al poeta-espectador de la obra de teatro soviética, sinfonía extraña e incomprensible, estructurada por los movimientos del «aparato de la producción». Liberados por fin, de la engañadora transparencia del significante y de la dictadura de una conceptualización global del texto —ya que la dificultad de la escritura vallejana

<sup>1</sup> Cf. por ejemplo, los «Apuntes biográficos sobre César Vallejo», por Georgette de Vallejo, en Vallejo, *Obra poética completa*, Mosca Azul Editores, Lima, 1974, pp. 350-457, y más precisamente la discutida cuestión del título y la polémica con Larrea, pp. 391-400.

impide tal transparencia y tal conceptualización— podemos atender a la *estética del trabajo* poético, a la producción de una estética del trabajo verbal:

Como en el *Acorazado Potenkin*, Eisenstein realiza en *La línea general* una revolución de los medios, de la técnica y de los fines del cinema.

*La que trae Eisenstein es una estética del trabajo* (no una estética económica, que es una noción disparatada y absurda). [La cursiva es mía.] *El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte*. Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el *decoupage*, la cesura de la composición, todo en la obra de Eisenstein, parte de la emoción del trabajo y concurre a ella. Todo en aquélla gira en torno al novísimo mito de la producción: la masa, la clase social, la conciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la injusticia, el hambre, la naturaleza, con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable. ¿Qué vemos y sentimos en el fondo de estas formas del proceso social? El trabajo, el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos. *No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, el acto de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia* (desde Herácito a Marx).

Rusia en 1931, *ibíd.*, p. 226

La dificultad radica en que la materia prima del poema-unidad de producción es el lenguaje, y no cualquier material de táctil y física corporeidad. El barro, el mármol o la madera, la pasta del pintor, el vidrio o el yeso imponen al artista la estructura y la resistencia de su materialidad. Las palabras también las imponen fónica y gráficamente, pero además obligan al poeta a que tenga en cuenta un contenido, una «figuración» mental y sus variaciones catalogadas por los diccionarios, y también la historia de la aptitud referencial, la etimología, entendida en el sentido más lato. Todo ello explica que los poemas de Vallejo casi no mencionen la «impotencia» del lenguaje, ni su fracaso frente a lo «inefable».

Así como la masa del mármol expresa la pesadumbre de Moisés, el éxtasis de Teresa o la esbeltez de las Gracias, así la materialidad del lenguaje y la manipulación de su función predicativa alcanzan, en la poesía de Vallejo, el grado máximo de expresividad y significación.

La razón de ello está en que cada unidad de producción verbal, cada poema, se edifica en función del análisis, perfectamente ostentado y oculto a la vez, de los «circuitos» lingüísticos que forman su armazón y definen sus leyes específicas de producción del sentido. Este, por ejemplo, puede descubrirse en cuanto se identifican unas oposiciones sintácticas<sup>2</sup> o fónicas<sup>3</sup>; al llevarse a cabo el análisis estructural del texto<sup>4</sup>, o cuando se define completamente el valor de un subjuntivo futuro<sup>5</sup> o el tono profético-

<sup>2</sup> La nota 2 y las siguientes remiten a unos análisis y estudios que vengo realizando desde hace unos cuantos años, y cuya identificación bibliográfica indico a continuación: a propósito de «Un pilar soportando consuelos...» y «La paz, la abispa, el taco, las vertientes...», cf. «Le discours poétique de César Vallejo», en *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes (Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès de Linguistique et Philologie Romanes, Aix-en-Provence, 29-8/3-9 1983)*, vol. 1, 1986, pp. 183-201.

<sup>3</sup> A propósito de Trilce LX en «Le rapport à la mère et son expression dans Trilce de César Vallejo. Essais de justification d'une écriture hermétique», en *Le texte familial*. Toulouse, 1984.

<sup>4</sup> Trilce XII en *Les langues néo-latines*, n.º 250-251, y Trilce LVIII, *ibíd.*, n.º 255.

<sup>5</sup> En «Viniere el malo con un trono al hombro».

familiar de un Génesis cuyo artífice es el propio poeta<sup>6</sup>. También surge el sentido cuando se ponen de relieve una dinámica o una mecánica del «orden metonímico», observable en toda la obra y a cualquier nivel de su textura<sup>7</sup>.

De hecho, un poema de Vallejo siempre *significa* la estética del trabajo verbal, aun cuando no nombra el trabajo, y su referente no es el trabajo. Varios de los *Poemas Humanos* tienen por referente el trabajo como valor social, histórico, ideológico: pero todos los *Poemas Humanos* significan la *mise en scène* del trabajo verbal.

Hace falta demostrarlo. La demostración ocupará la mayor parte de este estudio. Su objeto de experimentación es un texto de *Poemas Humanos*, sin título, y cuyo primer verso reza: *Acaba de pasar el que vendrá...*

Si es cierto que la ideología marxista empapa cada fibra de la textura de cada poema del libro póstumo, la demostración tanto más eficaz será cuanto que se aplique a un texto de fuerte resonancia bíblico-evangélica. En efecto, el poema se presentará realmente como «taller» donde choquen entre sí y se opongan, reaccionando unos sobre otros, para llegar a formar un producto nuevo, original, los útiles e instrumentaria de la industria poética. El texto-taller, como la calderería de la cita inicial, ostenta y manipula un material específico, y la energía desplegada debe caracterizarse en términos de lenguaje y escritura.

No es marxista un poema porque se refiera explícitamente al marxismo o nombre a Marx. Es lo que el propio Vallejo trataba de explicar en *Ejecutoria del Arte socialista (El Arte y la Revolución, Mosca Azul, Lima, 1973, p. 28-29)*.

El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema. No lo reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista, a movilizar ideas y requisitorias políticas de factura u origen comunista, ni a adjetivar los hechos del espíritu y de la naturaleza, con epítetos tomados de la revolución proletaria. El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista (...).

[N. del A. ¿Añadir que el arte socialista vendrá después, existe ya, o ha existido siempre? ¿Bach, Beethoven, las pirámides?]

Bach, Beethoven o las pirámides resuelven a su modo, cada vez distinto, el problema o la exigencia de «responder a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses *comunes* —(...)— a todos los hombres sin excepción» («¿Existe el arte socialista?», *ibíd.*, p. 37).

Cada poema vallejiano ostenta el esfuerzo por dominar y amaestrar una materia prima, —el lenguaje— que simultáneamente es instrumentaria y también producto acabado, resultado de su propia organización, ley y cumplimiento de la ley. Hacer, pues, que cada poema sea la dinámica demostración de ese trabajo sobre, por medio de, con, para, dentro de lo real lingüístico y su prosodia: en eso radica el carácter socialista de la poesía de Vallejo.

<sup>6</sup> La expresión es de Northrop Frye, *Le Grand Code, La Bible et la littérature, Seuil, 1984*, y concierne el poema: «¡Ande desnudo, en pelo, el millonario!»

<sup>7</sup> L'ordre métonymique dans l'oeuvre en vers. de C. Vallejo, *Co-Textes, n.º 10, CERS, Montpellier, 1986*, y el ya clásico G. Meo Zilio, *Stile e poesia in César Vallejo, Padova, 1960*.

## Demostración

- I.— Poema.
- II.— Trabajo lingüístico: la oposición personal.
- III.— Trabajo lingüístico: la expresión verbal, temporal, aspectual y léxica de la dualidad inmanencia/trascendencia.
- IV.— Trabajo semiótico: las «palabras habitadas». <sup>8</sup>
- V.— El poema operación y resultado: los poderes de la literalidad.

### I.— *Poema*

Acaba de pasar el que vendrá  
proscrito, a sentarse en mi triple desarrollo;  
acaba de pasar criminalmente.

Acaba de sentarse más acá,  
a un cuerpo de distancia de mi alma,  
el que vino en un asno a enflaquecerme;  
acaba de sentarse de pie, lívido.

Acaba de darme lo que está acabado,  
el calor del fuego y el pronombre inmenso,  
que el animal crio bajo su cola.

Acaba,  
de expresarme su duda sobre hipótesis lejanas  
que él aleja, aún más, con la mirada.

Acaba de hacer al bien los honores que le tocan  
en virtud del infame paquidermo,  
por lo soñado en mí y en él matado.

Acaba de ponerme (no hay primera)  
su segunda aflixión en plenos lomos  
y su tercer sudor en plena lágrima.

Acaba de pasar sin haber venido.

### II.— *Trabajo lingüístico: la oposición personal*

El poema se edifica sobre la base de un enfrentamiento personal. Se oponen, en efecto, llegando sin embargo a fusionarse, las dos personas fundamentales del sistema: la *tercera*, persona de extensión máxima, objeto del discurso de la primera, pasiva en el plano de la enunciación, excluida del intercambio dialogado, nombre gramatical de aquel de quien se habla (o de aquello de que se habla); y la *primera*, persona de exten-

<sup>8</sup> Según la expresión de Mikhaïl Bakhtine.

sión mínima, persona singular, particular, agente del discurso, activa en el plano de la enunciación, capaz de desdoblarse en agente y objeto de su propio discurso, o de manifestarse únicamente como agente, cuando toma por objeto de su discurso a la segunda o a la tercera, nombre exclusivo en fin, de la persona que está hablando de sí propia, o *a* y *de* los demás.

Ahora bien, el poema implícita el nombre de la primera persona en cuanto agente: nunca se manifiesta la forma activa, sujeta, del nombre lingüístico *yo*. En cambio, en cada estrofa, se manifiesta de dos maneras la primera persona: en forma de posesivo, o en forma de complemento del verbo, pronombre oblicuo *me*, o nombre declinado, con preposición, *en mí*. Fuera de la ineluctable potencia creadora de un *yo* implícito, cuya denominación en nominativo se evita constantemente, la primera persona no aparece más que en forma pasiva, y no rige ningún verbo. Excluida del plano temporal, ausente de todas las desinencias conjugacionales del texto, la primera persona no tiene ninguna participación eficiente en el desarrollo de lo que está sucediendo, no siendo ella más que receptora múltiple del proceso evocado.

Espacio continente, la primera persona es el sitio o el asiento en que se sienta la tercera:

Acaba de pasar el que vendrá  
proscrito, *a sentarse en mi triple desarrollo,*

Mejor dicho, ha de ser el asiento de la tercera. En efecto, el sintagma *en mi triple desarrollo* para designar, como las *terceras nupcias* en la última estrofa de «Un pilar soportando consuelos...», la tercera y última fase del vivir, o sea la muerte. La expresión inmoviliza en el plano nominal la sustancia de un proceso evolutivo cuya expresión excluye aquí la dinámica temporal. Por otra parte, el posesivo *mi*, si bien atribuye al implícito *yo* la sustancia *triple desarrollo*, funciona también, como siempre en la poética vallejiana, como elemento metonímico: *mi triple desarrollo* puede entenderse como metonimia del *yo*, y el verso puede equivaler: + *a sentarse en mí, que no soy yo más que mi triple desarrollo, que no soy más que las tres fases de mi nacer/morir, de mi vivir/morir y de mi Morir*. Puede entenderse también el sintagma, por extensión, como parte del todo que forma la historia de la humanidad entera: *mi triple desarrollo* en este caso, resulta ser la declinación en primera persona del triple desarrollo humano en general, personificado en los tres advenimientos del Hombre Viejo, el Hombre Nuevo y el Hombre marxista. Buena muestra de este empleo metonímico, la ofrece «Telúrica y magnética»:

¡Oh patrióticos asnos de mi vida!  
¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de *mi mono!*

(En cuanto hombre, desciendo del mono, y el mono es mío, como es de la humanidad entera; en cuanto peruano, tengo otro antecedente animal, la vicuña, derivado nacional del mono universal). Pero *mi triple desarrollo* puede tener un valor autorreferencial, señalando con el adjetivo *triple*, la superación, en tercera y última instancia, de las dos proposiciones interpretativas anteriores que, superponiéndose, llegan a fusionarse y a coincidir.

Receptora otra vez, la primera persona llega a ser víctima de la tercera:

el que vino en un asno a *enflaquecerme*.

o, mejor dicho, se convierte en teatro de una defraudación, de una frustración o de un debilitamiento (*enflaquecer* tiene por antónimo *fortalecer*) forzosos, ineluctables, vinculados con la venida pretérita *del que*.

Receptora una vez más, la primera persona recibe el beneficio de un don, de una dádiva:

Acaba de *darme*...

pero aquello que recibe es algo completamente caduco, ultimado, trascendido:

Acaba de *darme lo que está acabado*,  
el calor del fuego...

(*el calor del fuego*, una vez *acabado*, no puede sugerir más que el frío de la muerte).

Receptora, la primera persona lo es también de una sombra de discurso, de la expresión no de una convicción, sino de una duda, hipótesis lejana que se va alejando:

Acaba  
de *expresarme su duda* sobre hipótesis lejanas  
que él aleja aún más con la mirada.

Las hipótesis lejanas se remontan a un pasado remoto y la mirada de la tercera persona las proyecta hacia un futuro tan alejado como su origen.

Teatro de un sueño, la primera persona es igualmente el espacio ahora vacío de un sueño que ya no está soñándose, de un sueño soñado completamente, o sea, otra vez caducado, pretérito:

por lo *soñado en mí*...

La preposición *en* (y no *por*, hubiera puesto de relieve el resultado de una actividad pasada) le quita a la primera persona toda responsabilidad en el sueño soñado, como si ella sólo hubiera asumido la función de receptáculo pasivo de un sueño general, ajeno. Mero caso de la declinación en primera persona de un sueño exterior, *en mí* es el significante de la encarnación, en la primera persona, de algo que no procede de su querer ni de su hacer.

Por fin, receptora-espacio, receptora-víctima, receptora-beneficiaria, receptora lingüística, receptora-receptáculo, la primera persona recibe totalmente el dolor de la tercera, en su cuerpo metonímico, y en su propio dolor, también metonímico:

Acaba de *ponerme* (no hay primera)  
su segunda aflixión *en plenos lomos*  
y su tercer sudor *en plena lágrima*.

Puédese observar además, que *mi triple desarrollo* se declina ahora en tercera persona, destacándose las tres fases inicialmente descritas: *no hay primera*, *su segunda aflixión*, *su tercer sudor*, como si el *sentarse* la tercera persona en el *triple desarrollo* de la primera, no fuera más que ponerle *su segunda aflixión* y *su tercer sudor* en pleno cuerpo y en pleno llanto, confundándose ambas personas en la misma comunión del dolor único:

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre, ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo

dolor. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

(*Poemas en prosa*, «Voy a hablar de la esperanza»).

Este último texto parece afirmar una como porosidad o permeabilidad de la persona, cuya identidad tiende a disolverse.

Una conclusión posible de esta descripción define la primera persona del poema como persona distinta de la tercera y persona que integra en parte a la tercera, ya que esta última no se ha sentado en el alma de la primera, y «acaba de pasar sin haber venido».

En cuanto a la tercera persona del poema, notamos en cambio que asume insistentemente el privilegio exclusivo de regir casi todos los verbos del texto: *acaba de*, ocho veces; *acaba/ ...de*, una vez; *vendrá y vino, aleja*.

Paradójicamente, su estatuto lingüístico básico de objeto de un discurso ajeno, se complica con el estatuto textual de *sujeto* sintáctico de los verbos. Objeto de la enunciación, la tercera persona es sujeto del enunciado, mientras que la primera, agente de la enunciación, desempeña la función pasiva del enunciado. El estatuto semiológico de la tercera persona invierte totalmente el de la primera. Mientras esta última no se manifiesta nunca por medio de su nombre lingüístico, aquélla multiplica sus propias apariciones, según un esquema semiológico de honda significancia, que se viene repitiendo de cada lado de la estrofa central. En ésa, aparece tres veces:

Acaba  
de expresarme *su* duda sobre hipótesis lejanas,  
que *él* aleja, aún más, con la mirada.

Una vez, la representa su nombre lingüístico, *él*, que es propiamente el nombre gramatical de aquel de quien se habla; también la representa el posesivo *su* y se manifiesta por fin, en la flexión de dos verbos. La estrofa central reúne pues tres modos distintos de actualización de la tercera persona: en cuanto nombre gramatical pleno y sujeto del verbo; en cuanto vínculo sintáctico y semántico, ya que el posesivo vierte una sustancia nominal al campo de la persona; y en cuanto mera desinencia, que el verbo absorbe y en el que se disuelve.

Ahora bien, el paso de la plenitud nominal o pronominal a la disolución desinencial se puede observar también en los grupos formados por las tres estrofas iniciales y las tres finales.

— *Grupo de las tres estrofas iniciales:*

Acaba de pasar *el que vendrá*  
proscrito, a sentarse en mi triple desarrollo;  
acaba de pasar criminalmente.

Acaba de sentarse más acá,  
a un cuerpo de distancia de mi alma,  
*el que vino* en un asno a enflaquecerme;  
acaba de sentarse de pie, lívido.

Acaba de darme lo que está acabado,  
el calor del fuego y el pronombre inmenso,  
que el animal crio bajo su cola.

En la primera estrofa y en la segunda, aparece tanto intra como extra-verbal la tercera persona, y tanto en forma de nombre personal-sujeto como de complemento prono-

minal del verbo: *se* es, en efecto, el pronombre de los nombres complejos *el que vendrá, el que vino*. En cambio, en la tercera estrofa, ya no es sino desinencia, persona intra-verbal.

El álgebra secreta que estructura las manifestaciones literales de la tercera persona, se reduce pues a un esquema triple, a un «triple desarrollo».

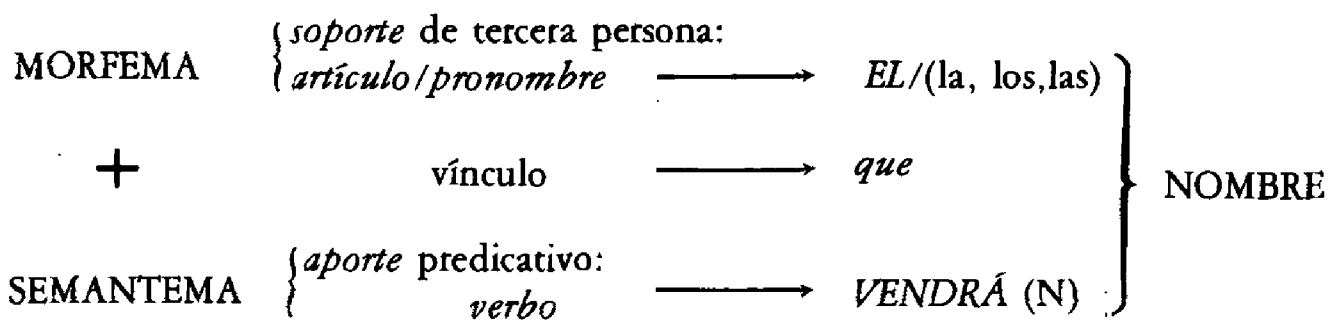
1º.— *La tercera persona en cuanto nombre personal complejo: el que vendrá/ el que vino*

Bien se sabe que la oración relativa sustituye al nombre o al adjetivo cada vez que éstos se evitan o no existen.

El nombre textual propio del que *acaba de/pasar/sentarse/darme/expresarme/ponerme/pasar* es pues el doble sintagma opuesto y complementario: *el que vendrá/vino* que, siendo pro-nombre, desempeña aquí papel de nombre pleno. Y hasta tal punto es nombre pleno que el texto le atribuye una cualidad por medio de un significante, *proscrito*, sustantivo y adjetivo, con valor de adverbio, *el que vendrá/ + proscritamente*, valor concretado en el verso siguiente por un adverbio legítimo: *criminalmente*. El estatuto gramatical del significante *el que* es de problemática definición<sup>9</sup>. De los textos consultados se saca que el sintagma forma en realidad una sola palabra, de valor sustantivo, en la que el artículo conserva su estatuto de artículo o vuelve a asumir su estatuto etimológico de demostrativo.

El sintagma *el que* designa, pues, a un ser específico, cuyo género y número se explicita por medio de un significante, artículo o pronombre de valor demostrativo, que nombra la persona interna y fundamental de todas las palabras predicativas del idioma: la tercera. *El que* nombra el soporte de tercera persona en sí, vacío de contenido predicativo, pero en espera del verbo calificador que le aporte la sustancia nocional capaz de llenarlo de sentido. El sintagma *el que* (y sus variantes declinadas), así analizado, parece ser el significante más abstracto y analítico de la función nominal: el soporte o sustrato de tercera persona, común a todos los nombres, se presenta aquí exteriorizado y dependiente ya que, íntimamente ligado al relativo *que*, queda momentáneamente pendiente del advenimiento inminente del aporte verbal; éste constituye la función predicativa propiamente dicha de este tipo de *nombre analítico* (y no, como suelen ser los nombres, sintético).

La descomposición del nombre en sus elementos constitutivos



<sup>9</sup> Como consta en Bello, p. 91, párrafos 229 y 231; p. 133, párrafos 323 y 324 y en Gili Gaya, p. 304, pár. 231 (ambas ediciones de 1964).



llega a re-construir operativamente el resultado nominal global. Al integrar a ese nombre compuesto un verbo, tiene la propiedad, rigurosamente vedada a los nombres «ordinarios», de declinarse temporalmente: designando a un ser espacial (la sustancia nominal), lo designa por medio de un proceso o de una operación temporal. Esta última se ofrece en el poema como promesa de venidera (*el que vendrá*) o pretérita (*el que vino*) realización. Este nombre excepcional no tiene nombre en las gramáticas. Sustantivo verbal o verbo-sustantivo, *el que vendrá/vino* actúa en nombre del Nombre: bien podría ser, entonces, *el pronombre inmenso* que aparece en el verso nono del poema. Cualquiera que pueda ser el Nombre que le sirva de referente, *el pronombre inmenso* no puede ser otro que el de tercera persona, persona ajena, otra, distinta de la primera, o declinación objetivada, distanciada, «histórica», de la primera.

2°.— *La tercera persona: pronombre reflejo*

En la segunda fase de su triple actualización, la tercera persona aparece tres veces como pronombre complemento *se*. En las oraciones reflejas, el pronombre *se* nombra la función pasiva del sujeto de tercera persona, mientras que *el que* nombra su función activa. En la primera estrofa se manifiesta una vez la pasividad, con la sola aparición de *sentarse*. En la segunda estrofa, se duplica la expresión, encontrándose el verbo *sentarse* en el verso inicial y en el último. Coincide la insistencia en la pasividad con el carácter pretérito de la tercera persona: *el que vino*.

3°.— *La tercera persona: mera desinencia.*

La tercera fase de su desarrollo textual borra totalmente la presencia autónoma de la tercera persona, y sólo le permite manifestarse flexionalmente en el verbo *Acaba de darme* que encabeza la tercera estrofa del poema.

— *Grupo de las estrofas conclusivas.*

Ese esfumarse progresivo también estructura las últimas tres estrofas, pero éstas ya no manifiestan la presencia *activa* de la tercera persona, sino una presencia *pasiva* que se asemeja a la pasividad textual de la primera:

Acaba de hacer al bien los honores que le tocan  
 en virtud del infame paquidermo,  
 por lo soñado en mí y en él matado.  
 Acaba de ponerme (no hay primera)  
 su segunda aflixión en plenos lomos  
 y su tercer sudor en plena lágrima.  
 Acaba de pasar sin haber venido.

1°.— *La tercera persona: locativo y desinencia*

En la quinta estrofa se convierte la tercera persona, como la primera, pero con mayor dramatismo, en sitio o espacio de un sueño general, externo, ajeno, que encarnado en ella, es matado, también en ella. La tercera persona es, pues, el continente inerte, impotente, del asesinato de un sueño ya soñado, pretérito, caducado.

2º.— *La tercera persona: posesivo y desinencia*

En los sintagmas *su segunda aflixión* y *su tercer sudor*, la tercera persona desempeña el papel de «puente» o vínculo entre su ser propio y dos sustantivos, dos atributos —*aflixión, sudor*— que lo definen por su agonía. Si la función metonímica del posesivo hace de *su segunda aflixión* la misma sustancia de la tercera persona, esa aflixión se convierte en dolor físico-moral de la primera: *ponerme... su segunda aflixión en ple-nos lomos*. De igual modo, el *tercer sudor* de la tercera persona no es sino el conjunto de las lágrimas vertidas por la piel, es decir la expresión metonímica del dolor de la primera: *y su tercer sudor en plena lágrima*.

3º.— *En la última estrofa, reducida a un solo verso:*

*Acaba de pasar sin haber venido.*

ha desaparecido definitivamente la tercera persona en cuanto significante autónomo, y no subsiste sino como componente flexional del verbo.

El trabajo lingüístico sobre las personas que se lleva a cabo en el «taller» del poema, invierte totalmente la posición teórica de la primera y de la tercera en el sistema. La oposición fundamental entre ambas personas, ya evocada, se convierte en el poema en progresiva pero no acabada identificación. La primera, cuyo nombre lingüístico activo de sujeto no aparece nunca en el texto, asume el papel textual de receptora pasiva. La tercera, en cambio, se manifiesta bajo la forma de un nombre analítico complejo, verbo-sustantivo, que funciona como pro-nombre de un Nombre oculto: sujeto de varios verbos, la tercera persona, signo autónomo «activo» en las primeras dos estrofas, viene a ser simple locativo y vínculo posesivo, antes de disolverse en el significante verbal como mera desinencia. Decíamos al empezar este análisis que la primera persona es a la vez agente y objeto de su propio discurso, y la tercera sólo objeto del discurso de la primera. Podemos suponer, en consecuencia, que la tercera persona del poema sea una persona ajena a la primera, cuya identidad se desconoce todavía, o la primera concebida ahora como mero objeto de su discurso: el desdoblamiento de la primera persona proyecta fuera del locutor su propia objetivación que, en el caso del poema, coincide con un estado ulterior de su paso por el tiempo.

En ambos casos, la primera persona y la tercera, aunque compartan una serie de elementos definitorios, no llegan a identificarse completamente, y en el hiato reside precisamente la eficacia poética y sugestiva del «arsenal» lingüístico de la persona.

III.— *Trabajo lingüístico: la expresión verbal, temporal, aspectual y léxica de la dualidad inmanencia/trascendencia*

La estructura temporal superficial del texto la definen y ritman las nueve apariciones, a principios de verso, del verbo *acaba*, inmediatamente seguido de la preposición *de* y de un verbo en infinitivo, en ocho de los casos, y del verbo *acaba*, empleado de modo absoluto, en el verso undécimo que abre la estrofa central del poema. Sólo en el verso siguiente, se vincula a posteriori el *Acaba* absoluto con la preposición *de* y el infinitivo.

La letra del texto ostenta, pues, dos empleos del verbo *Acabar*. Empleado de modo absoluto, en el trisílabo central, cumbre y bisagra del poema, *Acaba* remite al contenido léxico trivial de: terminar, rematar, llevar a cabo, poner fin, concluir... y también por extensión, morir, fallecer, desfallecer, etc... *Acaba* designa pues, atribuyéndolo a la tercera persona, el mismo proceso o la operación de terminar. *Acaba* declara que el proceso está transcurriendo dentro de sus límites y el aspecto verbal infecto, no acabado, define la inmanencia del proceso nombrado *acabar*. En cuanto pasa el lector a leer el verso siguiente, el aspecto infecto o inmanente de la conjugación verbal deja paso a una construcción que, sintácticamente, modifica el valor semántico del sintagma:

Acaba  
de expresarme...

Se desplaza inmediatamente el contenido léxico definitivo del verbo inicial aislado *Acaba* al infinitivo, violentamente desplazado y posteriorizado, *expresarme*. *Acaba* se considera ahora no como verbo portador de contenido léxico sino como auxiliar que, asociado a la preposición *de*, expresa la perfección, el cumplimiento acabado, la trascendencia de otra operación verbal plenamente expresada por el infinitivo *expresarme*.

La preposición *de*, que resuelve la incompatibilidad sintáctica del imposible + *acaba expresarme*, no sólo sirve de nexo entre el auxiliar y el verbo, sino que también invierte totalmente la virtualidad (el no-cumplimiento del proceso) inherente al infinitivo: lo que ahora se entiende es el resultado de una operación anteriormente llevada a cabo y que ha concluido en un pasado inmediato. Se conceptualiza pues globalmente el sintagma *acaba de expresarme* en términos de *perfectum* o trascendencia.

La estrofa central desdobra pues el sintagma en dos espacios (el primer verso de la estrofa y el segundo) que corresponden a dos momentos de lectura y a dos interpretaciones distintas y complementarias:

— primer verso, primera lectura:

| Acaba  
----->

— segundo verso, segunda lectura y síntesis:

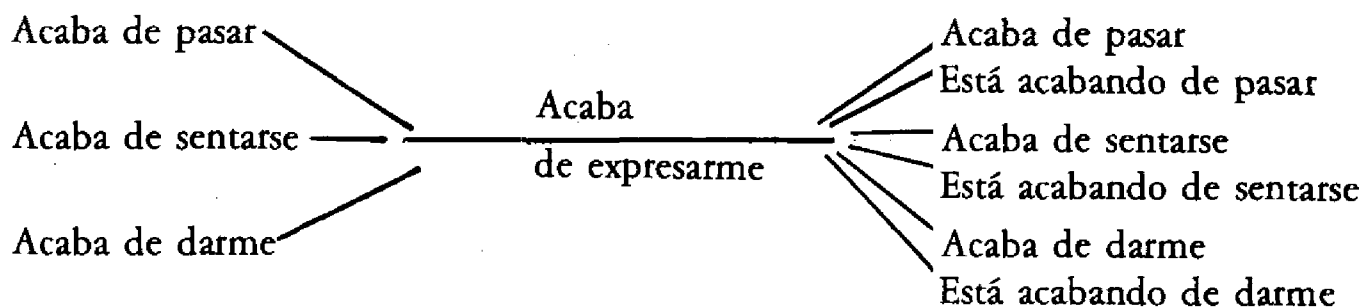
| Acaba | } ← de  
-----> { expresarme

El paso del primer verso al segundo informa el tránsito de la inmanencia a la trascendencia por medio de un verbo conjugado en aspecto infecto, y de un sintagma también conjugado en infecto pero cuyo sentido léxico es el del perfecto.

La estructura métrica y la estrategia estrófica operan una desunión, de relevante alcance significativo, de las partes del sintagma verbal, permitiendo que la disyunción violenta, retórica, se convierta en disyuntiva. En efecto, permanece intacta la expresión de la inmanencia durante todo un verso, para borrarse inmediatamente en el verso siguiente, en beneficio de la expresión de un perfecto inmediato. Nos encontramos pues con una construcción doble, dialéctica, cuya lectura es, de un momento a otro, la de un *estarse acabando* y la de un *haber expresado*, como si la extinción de la palabra o

del Verbo y la extinción de la persona fueran una sola y misma cosa. En esa doble y simultánea extinción estriban precisamente el tercer término de la lectura y la resolución de la tensión dialéctica. La tercera persona está finando o extinguiéndose (*Acaba*) un instante/un verso antes que su palabra se haya extinguido y haya caducado (*Acaba de expresarme*).

El trabajo dinámico y dialéctico de construcción del sentido a que nos obliga la estrofa central, puede extenderse al poema entero, enteramente sometido a una posible disyuntiva, a una doble lectura. Ésta sólo puede empezar a emprenderse cuando se ha llevado a cabo el análisis de la estrofa de desunión del sintagma. Empieza a leerse el texto en perfecto inmediato y, después de la disyunción central, vuélvese a leer en infecto, en inmanencia, convirtiéndose la lectura normalmente progresiva en lectura regresiva y la lectura única en lectura dialéctica:



y, para la segunda parte del poema:

Acaba

---

de expresarme...

{ Acaba de hacerle  
 { Está acabando de hacerle  
 { Acaba de ponerme  
 { Está acabando de ponerme  
 { Acaba de pasar  
 { Está acabando de pasar...

La interpretación en forma progresiva (*Está acabando de + infinitivo*) viene a ser lectura inmanente del proceso expresado por los verbos en infinitivo, lectura que se deduce de la disyunción/disyuntiva central, y complementa la lectura trascendente, corrientemente debida a la auxiliatización de *acabar de*. Todo ello es cuestión de límite, y de desplazarse en un movimiento pendular el contenido global del verso del verbo *acabar* al verbo en infinitivo y vice-versa.

Lo que domina, a pesar de todo, es la lectura trascendente del sintagma y la perspectiva, en perfecto, de las siete operaciones llevadas a cabo por la tercera persona (*pasar, sentarse, darme, expresarme, hacer, ponerme, pasar*). Sin embargo el texto y su estrofa central introducen una fractura dentro de la trascendencia que así llega a desdoblarse en inmanencia/trascendencia.

— El debate entre inmanencia y trascendencia también concierne otro verbo que en el poema está destinado a definir la identidad de aquel que *acaba de*: se trata del verbo *venir* que aparece tres veces en el texto.

Las primeras dos veces aparece conjugado en aspecto infecto o inmanente, y en los dos tiempos antagónicos del modo indicativo: el futuro categórico, *el que vendrá*, y el pretérito perfecto, *el que vino*. *El que vendrá* designa a un ser cuya venida ha de desarrollarse entre sus límites internos de comienzo y conclusión, en una época cuyo desenvolvimiento parte del presente pero es ajeno al presente. *El que vino* designa a un ser cuya venida tuvo efectivamente lugar, dentro de sus límites de comienzo y conclusión, en un lapso de tiempo pasado, cuyo desenvolvimiento se verificó completamente: el cumplimiento remoto de la venida es también totalmente ajeno al presente.

Las dos construcciones inmanentes evocan, pues, una venida total y doblemente inactual y cuya inactualidad llena de vacío y desesperación el momento presente.

La tercera aparición textual del verbo *venir* se construye en aspecto trascendente, en perfecto. El sintagma *haber venido* declara el resultado presente de una venida anteriormente llevada a cabo, y cuyo carácter acabado actual es el que ahora se tiene en cuenta. El actor o sujeto del acontecimiento *venir*, habiendo cumplido el proceso, se encuentra en situación de disyunción frente a la operación *venir*. Pero la sintaxis del último verso del poema niega y borra definitivamente el cumplimiento de la venida, el advenimiento de la tercera persona:

Acaba de pasar *sin haber venido*.

En su sentido más corriente, el verbo *pasar* implica el verbo *venir*: en efecto, el proceso *pasar* expresa un movimiento continuo en el que un *venir* se va convirtiendo progresivamente en un *irse yendo*. La preposición *sin* le quita pues al verbo pasar una de sus implicaciones semánticas: ahora bien, nadie puede pasar sin haber venido para seguir yéndose, y el último verso propone una conclusión dramáticamente absurda, así como el primero proponía una apertura igualmente inconcebible. Todo cambia si se opera una disyunción entre *pasar* y *venir*, disyunción semántica que permite la coincidencia insólita, inaudita del triple *acaba de* y de los tres sintagmas: *el que vendrá*, *el que vino*, *sin haber venido*. La disyunción, ya anunciada en el análisis de la persona, consiste en atribuirles a los dos sintagmas *el que vendrá*/*el que vino* el estatuto de nombre propio, conjugado en futuro y pasado, de la tercera persona, y el estatuto habitual de nombre de un proceso verbal al último *haber venido*.

Nos encontramos otra vez frente a la disyuntiva construida por el enfrentamiento personal:

— la tercera persona, objeto del discurso de la primera, no coincide en nada con la primera, y le es totalmente ajena, a pesar de la progresiva simpatía (en sentido etimológico) que le induce a la primera a sufrir lo que sufre la tercera: distinta de la primera persona, la tercera es un ser que efectivamente *vino en un asno*, cuya venida sigue prometiéndose (*el que vendrá*) pero cuyo advenimiento nunca se cumplió, ya que su remoto venir no fue más que un pasar:

Acaba de pasar sin haber venido.

— la tercera persona, objeto del discurso de la primera, coincide parcialmente con

la primera, la cual, cuando está hablando de sí, también es objeto de su discurso. La tercera persona, proyección y objetivación de la primera en cuanto propio objeto de su propio discurso, representa pues a un ser que ya existe (*el que vino*, pero ¿cómo explicar entonces que *vino en un asno?*), y cuya existencia llegará a cumplirse totalmente cuando se haya instalado en la tercera fase del desarrollo de la primera, y la haya sustituido completamente. Mientras no se haya verificado la sustitución, la tercera persona no se manifiesta sino de paso, y otra vez sólo pasa, pero sin haber venido todavía.

En la primera hipótesis, el no haber venido se resuelve en frustración de una esperanza definitivamente defraudada; en la segunda, el no haber venido todavía la tercera persona, no es más que un plazo que a la primera persona se le otorga, pero con la certidumbre desesperada de que un día fatal se han de cumplir el advenimiento de la tercera persona y la mortal coincidencia entre el estado «activo» de la voz poética, expresado por medio de la primera persona, y su estado definitivamente «pasivo» expresado por medio de la tercera persona gramatical. En ambos casos, no hay coincidencia y la disyunción sigue manifestándose a todos los niveles del texto.

Ésta viene explícitamente expresada en la segunda estrofa del poema, en un dístico que hace la suma de cuantas disyunciones acabamos de poner de relieve:

*Acaba de sentarse más acá,  
a un cuerpo de distancia de mi alma,*

La falta de contemporaneidad que caracterizaba la asociación entre las siete operaciones (ya llevadas a cabo, o por terminar) a cargo de la tercera persona, y su definición como ser venidero, remotamente venido, pero no actual, se convierte aquí en imposible coincidencia espacial entre el alma de la primera persona y el ser de la tercera, midiendo entre ambas la frontera de un cuerpo. De haber podido sentarse — de haber llegado a sentarse *el que vino* en el alma del Yo, todo fuera diferente, y se cumpliera la doble promesa, esperanzada y mortal. Y tanto más cuanto que el semantema *sentarse* cobra en el discurso vallejiano un valor general de descanso anhelado, de reposo eterno y de bienestar, de un estarse por fin cómoda, psíquica y físicamente, que rebasa el sentido restringido de *tomar un asiento* o el más amplio de *instalarse*:

Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?  
*Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,*  
pero dadme |  
*una piedra en que sentarme,*  
pero dadme  
*por favor, un pedazo de pan en que sentarme,*  
pero dadme,  
en español  
*algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,*  
*y después me iré...*

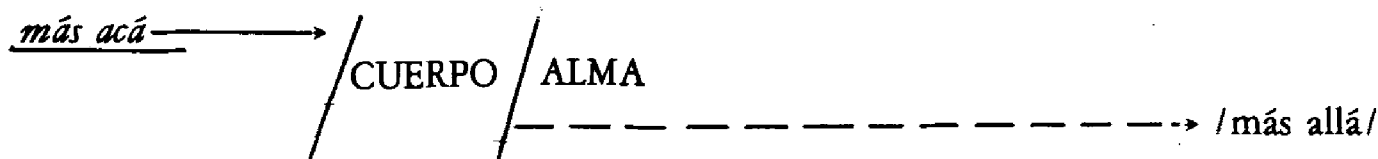
(«Rueda del hambriento»)

Obsérvese que cuando se nombra el reposo definitivo de la saciedad física y metafísica, el verbo, aunque remite a la primera persona, se conjuga en tercera persona, cobrando así un valor general: *dadME... algo de reposarSE*.

Por otra parte, el deíctico *más acá* se sitúa en el filo de dos tensiones contrarias que reproducen las tensiones textuales que forman la arquitectura del poema. Antes que

todo, *más acá* designa un movimiento centrípeto, un acercarse progresivo al «centro» constituido por la persona que habla y que así viene a ser el *terminus ad quem* de la tercera. Pero el deíctico implica inmediatamente su contrario, o mejor dicho el movimiento centrífugo que lleva al *más allá* y hace de la persona que habla el *terminus a quo*. Lo que en el poema hace surgir con toda evidencia el significado plenamente inmanente del deíctico es la disyunción cuerpo/alma: la materialidad del cuerpo es la que le prohíbe al proscrito sentarse en el alma de la primera persona, y fusionarse con ella. Si no midiera entre la tercera persona y la primera el cuerpo de ésta, si coincidieran ambos seres, se daría completamente el paso de la inmanencia a la trascendencia, ora remitan a dos seres distintos las personas del poema, ora no sean más que un mismo ser único.

Está la clave del poema en este *sentarse a un cuerpo de distancia de mi alma*, expresión que parece entrar en relación de sinonimia o más bien de equivalencia con el verbo *pasar*, mientras que el hipotético + *sentarse en mi alma* hubiera entrado en relación de equivalencia con el *haber venido* final. El poema entero construye pues la radical oposición semántica entre *pasar* y *haber venido*, y nos obliga a rechazar la implicación: *no puede pasar alguien que no haya venido* que evocábamos anteriormente. El *sentarse* el proscrito *a un cuerpo de distancia de mi alma* no denota pero sí significa lo mismo que *Acaba de pasar sin haber venido*. Sólo la identificación completa del proscrito con el Yo podría permitir por fin el advenimiento de la trascendencia, bajo todas sus formas, y esencialmente su forma lingüística de aspecto verbal perfecto plenamente afirmado: el + *ha venido*, constantemente negado por el poema, equivaldría a la encarnación del proscrito en el Yo, en cuya alma tomara asiento, instalándose en los límites de su propio cuerpo. El deíctico *más acá* y su contexto inmediato nombran directamente el debate inmanencia/trascendencia que construye la trama conflictual del poema, en torno a la disyunción estrófica central y a la disyunción *cuerpo/alma*:



En efecto, las tensiones intra-verbales entre un *ir acabando de* y un *haber acabado de*; las tensiones intra-personales dentro de un mismo ser, llamado *el que vendrá* y *el que vino sin haber venido*; la impresión simultánea de una desunión y de una coincidencia entre la primera persona y la tercera; la separación del alma y del cuerpo; la ambigüedad del *pasar* que implica semánticamente un *haber venido* y poéticamente se opone irreductiblemente al *haber venido*, y que tanto significa en el plano del espacio como en el plano del tiempo, toda la arquitectura lingüística y estrófica del texto prefigura otras disyunciones y otras disyuntivas, de tipo léxico y semántico, que hace falta analizar y exponer en las líneas que siguen.

#### IV.— Trabajo semiótico: las «palabras habitadas»

La poética de Vallejo lleva a cabo un trabajo semiótico complejo, cuya configuración no tanto ostenta significantes de contenido extraño y combinaciones heterogéneas, co-

mo el mismo funcionamiento del significante. Cada poema analiza a su modo cómo funciona el significante dentro de su contexto inmediato, y simultáneamente, como «islote» que «va quedando»<sup>10</sup>, desgajado del continente que lo engendró y del que sigue dando testimonio. Cada significante es portador de su sentido actual y de su sentido etimológico —léxico o poético—, y la trama del texto hace surgir, en un brote único y contradictorio o conflictual, ambos sentidos. Excusado es decir que el funcionamiento del significante, así concebido como todo autónomo y parte de un todo actual (el texto) y de cuantos «todos» pretéritos, de cuantos contextos remotos, su advenimiento puede convocar, es de extremada complejidad. Por otra parte, ningún poema vallejiano se deja reducir al descubrimiento —útil pero insuficiente— de los étimos literarios, poéticos o lingüísticos que él implica y trasciende a la vez.

— Dentro de su contexto inmediato, el significante aparece cargado de su contenido léxico más corriente que le confiere autonomía semántica y estatuto de «todo» semiótico. Pero, al mismo tiempo, adquiere al contacto de las palabras y las estructuras del contexto, y sobre todo de aquellas que parecen entrar en conflicto con él, un poder connotativo nuevo, que le enriquece restándole autonomía y convirtiéndole en «parte» del significante poético global. Buen ejemplo de ello es el breve paradigma formado en el poema por los significantes: *asno, animal, cola, infame paquidermo*, de perfecta coherencia semántica interna, ya que la serie forma un todo léxico innegable y evidente. Menos evidente es la relación con el contexto:

- *acaba de sentarse más acá... el que vino en un asno a enflaquecerme;*
- *acaba de darme... el pronombre inmenso que el animal crio bajo su cola;*
- *acaba de hacer al bien los honores que le tocan, en virtud del infame paquidermo...*

Sabiendo hasta qué punto es de férrea coherencia y lucidez (y en absoluto «absurda», como ha venido repitiendo cierto tipo de crítica) la poética vallejiana, me parece imprescindible apostar que la incomprensión de los textos de Vallejo se debe achacar siempre a la ignorancia o a la incompetencia del crítico o del lector, y no a una supuesta fantasía caótica o a un supuesto «superrealismo» del poeta.

Sabiendo también que la poética vallejiana es el producto y a la vez el motor de una constante interrogación sobre el funcionamiento del lenguaje y teniendo en cuenta cuanto se ha podido observar hasta aquí en el poema, me parece que aquello de que trata el texto, es de la *función general del nombre*, común o propio, y de su aptitud para designar y significar. Ahora bien, si se sigue atendiendo a la sola coherencia interna, inmanente, del poema, los tres nombres *asno, animal* y *paquidermo* se presentan en sintagmas perfectamente «definidos» o determinados: *el que vino en un asno, que el animal crio bajo su cola, en virtud del infame paquidermo*.

Esos tres nombres comunes, si bien imponen una imagen (precisa en el caso de *asno*, completamente abstracta en el caso de *animal*, o plural y diversificada en el de *paquidermo*, rinoceronte, cocodrilo, elefante o hipopótamo, por ejemplo), también imponen la convicción de que no se trata de cualquier animal, ni de cualquier asno, ni de un paquidermo cualquiera. Por otra parte, se impone, cada vez más fuerte, la certi-

<sup>10</sup> Cf. Trilce I y su comentario en *Co-Textes*, n.º 10.



dumbre de que el sentido debe originarse en el paradigma completo, y en la relación, por ahora misteriosa y oculta, que vincula recíprocamente al asno con el paquidermo y el animal. La hiper-determinación de los tres nombres comunes —definidos por su entorno gramatical y léxico, y por su pertenencia a un sistema completo y coherente— invita, pues, a suponer que esos nombres no designan a cualquier individuo de las tres series *asno*, *animal*, *paquidermo*, sino al *Asno* en que vino «el que»; al *Animal* capaz de criar un pronombre inmenso bajo su cola; y al *Paquidermo* cuya infamia archisabida le obliga «al que» a rendirle al *Bien* los honores debidos. Nuestros tres nombres comunes se supone ahora que funcionan como tres nombres propios.

— La segunda parte de la demostración semiótica la va a introducir el enunciado de un axioma: en la poética de Vallejo, *el significante es nombre propio*, dentro de su contexto *inmediato y actual*, de lo que como nombre común designaba en su contexto *original, ahora pretérito*.

La dificultad estriba en que, siendo esos nombres específicos y propios de unos seres hiper-determinados dentro de su contexto, se nos presentan aquí bajo forma de nombres comunes que también pueden funcionar como tales, dentro de su contexto inmediato, el poema. En efecto, el ser que pasa, se sienta o se instala, de pie o sentado, expresa, da, hace, pone y otra vez pasa, pudo llegar en un asno; el infame paquidermo se opone al bien por su infamia precisamente, y la actividad genética del animal puede generar metonímicamente un ser cuyo sustituto lingüístico es *el pronombre inmenso*. Otros *Poemas Humanos* proporcionan ejemplos en los que intervienen el asno, el animal y el paquidermo.<sup>11</sup> Sin embargo, los integran sistemas significantes a veces distantes del que se nos ofrece aquí. Es preciso, pues, reconstruir el referente remoto apuntado por los nombres propios/comunes del texto.

El que esté preñado el discurso poético vallejiano de una sintaxis, un tono y palabras que remiten directamente al conjunto profético-familiar, bíblico y evangélico de las Escrituras, es un hecho hartamente conocido y que se ha demostrado ampliamente<sup>12</sup>. El poema estudiado constituye un testimonio más, pero su análisis demuestra al mismo tiempo que las inquisiciones bíblicas no son sino una etapa en el descubrimiento del sentido del texto.

La oposición entre el *bien* y el *infame paquidermo*, por ejemplo, y sobre todo la afirmación de que la enigmática tercera persona *le hace al bien los honores que le tocan / EN VIRTUD del infame paquidermo*, orientan la lectura del poema hacia una valoración o una estimación de la expresión *en virtud de*. En efecto, la tercera persona acata al bien, le venera y honra, a consecuencia precisamente del *infame paquidermo*, cuyo ser y existencia le obligan literalmente a hacerle al bien los honores debidos. Ahora bien, fue la figura doble, terrena y acuática, de un monstruo paquidermo la que invocó Jehová para convencer a Job, hartamente de sufrir y padecer, de que tenía que someterse a su voluntad sin rebelarse jamás. En su demostración, Jehová eligió, como argumento

<sup>11</sup> Cf. *Piensen los viejos asnos*, «Fue domingo en las claras orejas de mi burro» y «Telúrica y magnética», por ejemplo.

<sup>12</sup> En particular por Roberto Paoli, en «España, aparta de mí este cáliz», en Angel Flores, *Aproximaciones a César Vallejo*, vol. 2, p. 349, New York, 1971, y cuantos críticos se interesaron por la elaboración del lenguaje poético de Vallejo y por su ideología.

decisivo e infalible, la impotencia de Job frente a la terrífica potencia del Mal, representado por su doble animalización en *behemot* y *leviatán*:

*Job*:

- 40 15 He aquí ahora *behemot*, el cual hice  
como a ti;  
Hierba come como buey.
- 16 He aquí ahora que su fuerza está en sus *lomos*,  
y su vigor en los músculos de su vientre.  
Su *cola* mueve como un cedro,  
*Sus huesos son fuertes como bronce,*  
*y sus miembros como barras de hierro...*  
...
- 41 1 ¿Sacarás tú al *leviatán* con anzuelo,  
O con cuerda que le echas en su lengua?  
2 ¿Pondrás tu soga en sus narices,  
y horadarás con garfio su quijada?  
3 ¿Multiplicará él ruegos para contigo?  
¿Te hablará él lisonjas?  
4 ¿Hará pacto contigo  
para que lo tomes por siervo perpetuo?  
...  
7 ¿Cortarás tú con cuchillo su piel  
o con arpón de pescadores su cabeza?  
...  
15 *La gloria de su vestido son escudos  
fuertes,*  
*cerrados entre sí estrechamente.*  
16 *El uno se junta con el otro;*  
*Están trabados entre sí, que no se pueden  
apartar.*  
...  
26 Cuando alguno lo alcanzare,  
*Ni espada, ni lanza, ni dardo, ni  
coselete durará.*  
27 *Estima como paja el hierro,*  
*y el bronce como leño podrido.*  
28 *Saeta no le hace huir;*  
*Las piedras de la honda le son como  
paja.*  
29 *Tiene toda arma por hojarasca,*  
*y del blandir de la jabalina se burla.*  
...  
41 1 Respondió Job a Jehová y dijo:  
2 Yo conozco que todo lo puedes,  
y que no hay pensamiento que se esconda de ti.  
...  
6 Por tanto me aborrezco,  
y me arrepiento en polvo y ceniza.  
...  
10 Y quitó Jehová la *aflicción* de Job,  
cuando él hubo orado por sus amigos...

El sintagma vallejiiano, *el infame paquidermo*, es pues la cifra moderna de los versículos del *Libro de Job*; es la «traducción» densa pero *literal* que nombra globalmente al doble monstruo bíblico. *Infame paquidermo* es el nombre común-propio, específico, del Mal en cuanto representación animalizada doble en *behemot-leviatán*. En ese nombre común-propio, el adjetivo *infame* nombra el Mal, por medio de su calificación esencial, y *paquidermo* nombra literalmente, por medio de una figura etimológica, la piel de metal infranqueable del Mal, su fuerza invencible, *la gloria de su vestido*. El sintagma no remite a ningún rinoceronte, hipopótamo, cocodrilo ni elefante, sino al significado literal de *paquidermo*: de piel gruesa y dura. Nombra también directamente, como lo hace el nombre propio, a un ser bien definido: el Mal, testigo último y definitivo de la omnipotencia de Dios, y nombra a los dos nombres ya citados del Mal animalizado. Convencida de su impotencia frente a esas fuerzas desmesuradas la tercera persona venera al Bien (nombre propio de la calificación esencial de Dios) rindiéndole los honores que ineluctablemente le tocan. Pero, recordemos el análisis anterior, o está a punto de acabarse esa veneración, o se acabó hace un breve instante.

Otro nombre común que, al designar un ser definido, indentificable y conocido, funciona como nombre específico o propio, es el *asno* de la segunda estrofa.

*Venir en un asno* es algo tan sorprendente en la economía semántica del poema como fue la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, según los relatos evangélicos:

En *San Mateo*:

- 21     1     ...Jesús envió dos discípulos  
           2     diciéndoles: Id a la aldea que está enfrente  
           | de vosotros, y luego hallaréis *una asna atada*  
           y *un pollino* con ella; desatadla y traédmelos...  
           4     Todo esto aconteció *para que se cumpliese lo*  
           *dicho por el profeta* cuando dijo:  
           5             Decid a la hija de Sion:  
                       He aquí, tu Rey *viene* a ti,  
                       *Manso*, y *sentado sobre una asna*,  
                       *sobre un pollino*, *hijo de animal de carga*.  
           6     Y los discípulos fueron, e hicieron como Jesús  
           les mandó;  
           7     Y trajeron *el asna* y *el pollino*, y pusieron so-  
           bre ellos sus mantos; y *él se sentó encima*...  
           11    Y la gente decía: Este es Jesús el Profeta,  
           de Nazaret de Galilea.

*San Marcos*:

- 11     1     Cuando se acercaban a Jerusalén, junto a Betfagé  
           y a Betania, frente al Monte de los Olivos,  
           Jesús envió dos de sus discípulos,  
           2     y les dijo: Id a la aldea que está enfrente de  
           vosotros, y luego que entréis en ella, halla-  
           réis un *pollino* atado, *en el cual ningún hombre*  
           *ha montado*; desatadlo y traedlo...  
           7     Y trajeron el *pollino* a Jesús, y echaron sobre  
           él sus mantos, y *se sentó sobre él*...

- 9 Y los que iban delante, y los que venían detrás,  
daban voces, diciendo: ¡Hosanna! *¡Bendito el que  
viene en nombre del Señor!*
- 10 ¡Bendito el reino de nuestro padre David que  
*viene!* ¡Hosanna en las alturas!

*San Lucas:*

- 19 30 ...diciendo: Id a la aldea de enfrente, y al  
entrar en ella, hallaréis un *pollino* atado,  
*en el cual ningún hombre ha montado jamás;*  
desatadlo y traedlo...
- 35 Y lo trajeron a Jesús; y habiendo echado sus  
mantos sobre el *pollino*, subieron a Jesús encima...
- 38 ...¡Bendito el rey que *viene en el nombre del  
Señor*, paz en el cielo y gloria en las alturas!

y *San Juan:*

- 12 12 El siguiente día, grandes multitudes que habían venido  
a la fiesta, al oír que Jesús venía a Jerusalén,
- 13 tomaron ramas de palmera y salieron a recibirle  
y clamaban:  
¡Hosanna! *¡Bendito el que viene en el nombre  
del Señor*, el Rey de Israel!
- 14 Y halló Jesús un *asnillo*, y montó sobre él, como  
está escrito:
- 15 No temas hija de Sion;  
He aquí tu Rey *viene*,  
*Montado sobre un pollino de  
asna.*

La cosa queda clara, y la extensión de las citas surte efecto: *el que vino en un asno* puede ser el nombre o el sobrenombre que puede definir a Jesús por uno de los episodios de su vida, por uno de sus rasgos específicos y definitorios, como hacen los nombres en general:

...ay unas palabras o nombres que se aplican a muchos y se llaman nombres comunes, y otros que son propios de sólo uno, y éstos son aquellos de quien hablamos ahora. En los cuales, cuando de intento se ponen, la razón y naturaleza dellos pide que se guarde esta regla: que pues han de ser *propios*, tengan *significación de alguna particular propiedad y de algo de lo que es propio a aquello de quien se dicen;*

(Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. de C. Cuevas, Cátedra, 1984, n.º 59, p. 158, 159).

Se aclara entonces el primer nombre que aparece en el poema: *el que vendrá* designa a Jesús en cuanto Mesías, o prometido; y se ilumina también amargamente el último verso:

Acaba de pasar *sin haber venido*,

que constata desesperadamente que el Reino de Dios nunca llegó y Cristo nunca volvió a estar entre los hombres.

La doble definición onomástica *el que vendrá/ el que vino en un asno pero sin haber venido* condensa o abrevia potentemente el doble mensaje bíblico-evangélico y su fracaso actual.

En su edición crítica de *Poemas Humanos* (Clásicos Castalia, n.º 159), Francisco Martínez García indica en la nota 20 (p. 149):

El poema tenía en la primera redacción dos versos más que Vallejo tachó; eran éstos:

no me olvide, en pasado, cuando torne,  
recuérdeme, en futuro, cuando pártase.

versos que confirmaban, tal vez con demasiada insistencia, la identidad del ser no sólo aludido, sino nombrado por *una particular propiedad suya*.

A la luz del contexto evangélico, texto que constituye el étimo poético-espiritual del poema de Vallejo, también se explica el adjetivo *proscrito*, que encabeza el segundo verso del poema. *Proscrito* nombra, bajo forma de adjetivo de valor adverbial, la manera cómo ha de pasar, o de venir, o de volver El prometido, Mesías, Jesús, Hijo del hombre. La *Epístola* paulina a los *Tesalonicenses* anuncia:

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 5 | 2 | Porque vosotros sabéis perfectamente que el día del Señor <i>vendrá así como ladrón</i> en la noche... |
|   |   | ...  |
|   | 4 | Mas vosotros, hermanos, no estáis en tinieblas, para que <i>aquel día os sorprenda como ladrón</i> .   |

En cuanto al adverbio criminalmente, parece explicar, sustituyéndolo en el poema, el implícito + *proscritamente*, palabra tan insegura y versátil, tan poco usada, que su fisismo incierto tiende a tropezar fijándose en un sorprendente y paronímico + *procrístamente* que nos daría la clave del poema si otros elementos literales —y no inventados como es él— no nos la diesen. *Criminalmente* también condena irrevocablemente la frustración individual y universal frente al fracaso del mensaje evangélico: lo que es criminal es que se esté acabando la esperanza de un mundo mejor, es que esté agonizando por segunda vez la esperanza; y si ya pasó, si ya acabó, pues también es criminal la muerte definitiva de la fe y de la esperanza.

Siendo pues, la materia del poema, una reflexión sobre el nombre y su funcionamiento, el texto vallejiano podría ser, entre otras posibilidades, una como transcripción moderna de *Los nombres de Cristo*. En efecto, Cristo es:

- en cuanto Mesías: *el que vendrá*,
- en cuanto «ladrón»: *proscrito, criminalmente*,
- en cuanto profeta que entró triunfalmente en Jerusalén: *el que vino en un asno*,
- en cuanto muerto y resucitado: *lívido*,
- en cuanto venido a restaurar el reino de Dios: *acaba de sentarse de pie*, lívido.
- en cuanto mensajero de Dios, sometido a su voluntad: *acaba de hacerle al bien los honores que le tocan*.
- en cuanto depósito de la esperanza y víctima propiciatoria: *por lo soñado... en él matado*.
- en cuanto muerto en la Cruz: *su segunda aflicción, su tercer sudor*.

En su edición citada, F. Martínez García señala también que:

en la primera redacción, mecanografiada, Vallejo escribe *aflicción*; luego corrige y fija *aflicción*; (*op. cit.*, p. 149)



*César Vallejo. Bronze de José de Crefit*

El sentido de la modificación es inequívoco y la grafía impuesta es signo del importante trabajo de producción del sentido operado sobre el significante, en una simbiosis total del contenido léxico, de las connotaciones literarias y sagradas, y de la materialidad gráfica y significativa de la palabra. El significante nuevo *aflixión* se desdobra en dos vertientes y permite dos lecturas: la vertiente fónica permite que se oiga, en lectura a media voz, el parónimo y sinónimo *aflicción*, y la configuración gráfica, innovada, permite que se perciba visualmente el sufijo *-ixión* de *crucifixión*, el griego *xristos*, y la misma figura de la *cruz*:

La X ha sido letra distinguida por la figura; pues teniéndola por lo común semejante a la Aspa X, que tiene la forma de la Cruz, se pueden contar de ella las maravillas que refiere el P. Juan de Torres en su *Philosophía Moral*...

(*Dicc. de Autoridades*).<sup>13</sup>

Queda por aclarar en la misma perspectiva la tercera estrofa del poema:

Acaba de darme lo que está acabado,  
el calor del fuego y *el pronombre inmenso*  
*que el animal crio bajo su cola.*

*Animal* es el apelativo con que el discurso vallejiano designa corrientemente al hombre, en alternancia con otros nombres que lo definen en su dimensión fisiológica y su pertenencia al orden de los seres vivos y a la especie animal. He aquí unos ejemplos.

En */Hasta el día en que vuelva.../* la última estrofa afirma la grandeza del hombre en su total y desesperada humildad:

Hasta el día en que vuelva y hasta que ande  
*el animal que soy*, entre sus jueces,  
nuestro bravo meñique será grande,  
digno, infinito dedo entre los dedos.

En *Epístola a los transeúntes*:

Reanudo mi día de *conejo*,  
mi noche de *elefante* en descanso.

En */Pero antes que se acabe.../*, el Yo se dirige a su alter-ego:

21 (¿Me percibes, *animal*?  
¿me dejo comparar como tamaño?  
No respondes y callado me miras  
a través de la edad de tu palabra...)

En */Quisiera hoy ser feliz de buena gana.../*:

16 Hermano persuasible, camarada,  
padre por la grandeza, hijo mortal,  
amigo y contendor, *inmenso documento de Darwin*:

*/Considerando en frío.../* es más explícito todavía:

<sup>13</sup> Me parece poco probable la hipótesis que formulo aquí de una alusión a *ixión*, perceptible en la configuración de *afl-ixión*, concebida como *palabra-ómnibus*.

- 1 Considerando en frío, imparcialmente,  
que el hombre es triste, tose, y sin embargo  
se complace en su pecho colorado;  
que lo único que hace es componerse  
de días;  
que es *lóbrego mamífero y se peina...*  
...
- 21 Considerando también  
*que el hombre es en verdad un animal*  
y, no obstante, al voltear, *me da con su tristeza en la cabeza...*

La ambigüedad del hombre aparece, una vez más, en */Oye a tu masa, a tu cometa. ./*:

- 12 ¿La muerte? ¡Opónle todo su vestido!  
¿La vida? ¡Opónle parte de tu muerte!  
*Bestia dichosa, piensa;*  
*dios desgraciado, quítate la frente.*  
Luego, hablaremos.

y también en */Quiere y no quiere su color mi pecho.../*:

- 9 y no quiere y sensiblemente  
no quiere a questo *el hombre;*  
*no quiere estar en su alma*  
*acostado, en la sien latidos de asta,*  
*el bimano, el muy bruto, el muy filósofo.*

Otro ejemplo:

- Tengo un miedo terrible de ser un animal*  
*de blanca nieve, que sostuvo padre*  
*y madre, con su sola circulación venosa,*  
*y que, este día espléndido, solar y arzobispal,*  
5 *día que representa así a la noche,*  
*elude este animal estar contento, respirar*  
*y transformarse y tener plata.*  
Sería pena grande  
10 *que fuera yo tan hombre hasta ese punto.*  
...
- 15 Un disparate... En tanto,  
es así, *más acá de la cabeza de Dios,*  
*en la tabla de Locke, de Bacon, en el lívido pescuezo*  
*de la bestia, en el hocico del alma.*

Y, último ejemplo, el que ofrece *El alma que sufrió de ser su cuerpo*:

- Tú sufres, tú padeces, y tú vuelves a sufrir horriblemente,  
*desgraciado mono,*  
20 *jovencito de Darwin,*  
*alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio.*  
...
- 38 ¡Pobre mono!... ¡Dame la pata!... No. La mano, he dicho.

Ahora bien, en los Evangelios, Cristo es «*el que es y que era y que ha de venir*» (Apocalipsis); «*el que viene en nombre del Señor*» (San Juan); «*el que viene en el nombre del Señor*» (San Marcos), y es a la vez el Hijo del Hombre: «*porque el Hijo del Hombre*



*ha venido para salvar lo que se había perdido»* (San Marcos); «*velad, pues, porque no sabéis el día ni la hora en que el Hijo del Hombre ha de venir»*.

Los elementos: /viene en nombre de.../, /hijo del hombre/, /ha de venir.../ forman las propiedades particulares del referente y el texto de Vallejo traduce o declara esas propiedades atendiendo a un doble criterio: el de la reflexión lingüística y el de la autorreferencia poética, que es también reflexión, reflejándose constantemente en sí misma la escritura vallejana. Es así como *venir en nombre de*, tantas veces repetido por los evangelistas, define literalmente, y con toda propiedad el tipo de vocablo llamado *pro-nombre*, y Cristo tanto es pro-nombre de Dios como Hijo del Hombre, Hijo del *animal* que bajo su cola le crió y engendró. En consecuencia, la tercera persona le da a la primera algo que está completamente terminado y ya no tiene vigencia ni validez:

*Acaba de darme lo que está acabado,  
el calor del fuego y el pronombre inmenso  
que el animal crio bajo su cola.*

Hacer de «pronombre inmenso» el significante poético y metonímico —relacionado con la función lingüística del nombre y de su sustituto— de la función esencial de Cristo, implica un trabajo de condensación y transposición del continente bíblico-evangélico cifrado en un sintagma enigmáticamente luminoso. En los versos del discurso vallejiano late aún la voz de San Juan:

*Testigos de Cristo:*

43 Yo he venido en nombre de mi Padre y no me recibís...

*Jesús, el pan de vida:*

38 Porque he descendido del cielo, *no para hacer mi voluntad, sino la voluntad del que me envió.*

*A donde yo voy, vosotros no podéis venir.*

28 Les dijo pues Jesús: Cuando hayáis levantado la *Hijo del Hombre*, entonces conoceréis que yo soy, y que *nada hago por mí mismo*, sino que *según me enseñó el Padre, así hablo.*

Y la simpatía del Yo para con la tercera persona es la que une a las dos víctimas de un destino impuesto, ineluctable, destino forjado y deseado en ambos casos por el p/Padre.

Nadie mejor que Fray Luis de León (*op. cit.*, p. 166-167) supo aplicar una prosa sublime al *Nombre* y a aquel que venía en nombre del Nombre:

*/de Dios/ Pero así nos está presente que en esta vida nunca nos es presente.*

Quiero dezir que está presente y junto con nuestro ser, pero muy lexos de nuestra vida y del conocimiento claro que nuestro entendimiento apetece. Por lo qual convino, o por mejor dezir, fue necessario, que entre tanto que andamos peregrinos dél en estas tierras de lágrimas, ya que no se nos manifiesta *ni se junta con nuestra alma su cara*, tuviésemos en lugar della, en la boca, *algún nombre y palabra*, y en el entendimiento, alguna *figura suya*, como quiera que ella sea imperfecta y escura, y como San Pablo llama, *enigmática*. Porque *quando bolare desta cárcel de tierra en que agora nuestra alma*, presa, trabaja y affana (...), *él por sí y sin medio de otra tercera imagen estará junto a la vista del alma*; y *no será entonces su nombre otro que él mismo* en la forma y manera que fuere visto; y cada uno *le nombrará con todo lo que viere y conociere dél*, esto es, *con el mismo EL*, así y de la misma manera como le conociere...

Y finalmente, *este nombre secreto* que dice San Juan, y *el nombre con que entonces nombremos a Dios, será todo aquello que entonces en nuestra alma será Dios...*

A la luz de todo cuanto acabamos de observar, nuestra conclusión provisional será la siguiente:

El poema de Vallejo repite seis veces (¿las últimas siete palabras de Cristo vueltas a lo moderno, a lo poético y en primera persona vallejana?) el fracaso del mensaje bíblico-evangélico: la venida del Reino de Dios en la tierra no ha tenido lugar, y el «pronombre inmenso» de Dios, su Hijo, no hace más que acabar de pasar. Aunque los verbos niegan la trascendencia aspectual (*sin haber venido*), aunque el deíctico *más acá* la niega también, así como la disyunción cuerpo/alma, aunque no se da el paso de la inmanencia a la trascendencia, por no llegar a coincidir primera y tercera persona, hemos contraído la ley de la inmanencia en lo que toca a la cuestión del nombre. El cómo significan los nombres nos ha incitado a practicar una lectura del poema que trascienda su inmanencia y busque, en palabras *habitadas*, el contexto que las nutre, iluminando su sentido.

Sin embargo, de ninguna manera puede considerarse la lectura que se acaba de hacer como satisfactoria: harto más dificultosa es la lectura inmanente del poema, y mientras no se haya intentado, no se habrá respetado la opacidad de la letra y su significancia.

#### V.— *Los poderes de la literalidad*

La lectura que se acaba de proponer se funda en la hipótesis de una heterogeneidad radical entre primera y tercera persona: al Yo que habla en nombre propio y que habla de *el que*, se opone pues, el proscrito, identificable como *el día del Señor* (San Pablo) encarnado definitivamente en la persona del *Hijo*. El poema constata el fallo de la profecía mesiánica y el no cumplimiento del advenimiento del Reino de Dios entre los hombres. Tal fallo también tiene un valor performativo: la interpretación fundada en el fracaso del mensaje de las Escrituras, es tan ineficiente, tan ilusoria como la promesa defraudada. Comprender la impotencia del mito cristiano es comprender también la insuficiencia de la lectura fundada en el mito cristiano. Es éste otro aspecto de lo que llamamos «arsenal del trabajo»: expresar la frustración es hacer de la frustración uno de los motores activos de la construcción del sentido, de modo que el lector se sienta realmente frustrado en el momento en que acaba de «entender» el poema: creyendo él haber llegado al «espíritu» del texto, se da cuenta de que se le escapa la «letra».

La letra del poema está henchida de palabras que pertenecen a las Escrituras sagradas, pero entre las Escrituras y el poema media nada más que la escritura vallejana en su conjunto y en sus manifestaciones más decisivas. Un texto, clasificado entre los *Poemas en prosa*, pero en verso, puede servir como vínculo trans-textual entre ambos Testamentos y el poema «Acaba de pasar el que vendrá...». El mismo poema enlaza a la primera persona con la tercera, permitiendo que se averigüe la posible identificación entre ambas personas y el desdoblamiento de la primera en agente, expresado por morfemas de primera persona, y en objeto de su propio discurso, expresado por morfemas de tercera persona.

Se trata del poema «Lomo de las sagradas escrituras» cuyo título ya implica la «vallejiación» de los Libros sagrados:

Sin haberlo advertido jamás exceso por turismo  
y sin agencias  
de pecho en pecho hacia la madre unánime.

Hasta París ahora *vengo a ser hijo*. Escucha  
Hombre, *en verdad te digo que eres el Hijo Eterno*,  
pues para ser hermano tus brazos son escasamente iguales,  
y tu malicia para ser padre, es mucha.

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

Mi metro está midiendo ya dos metros,  
mis huesos concuerdan en género y en número  
*y el verbo encarnado habita entre nosotros*  
*y el verbo encarnado habita al hundirse en el baño*,  
*un alto grado de perfección.*<sup>14</sup>

El poema construye una triple identificación, que se ha de tener en cuenta simultáneamente cuando se lee «Acaba de pasar...:» sabiendo que Cristo es el Hijo eterno y el Verbo encarnado, afirmando el poema que el Hombre es el Hijo eterno, y que el Yo poético adviene o viene a ser hijo, cada hombre es un Cristo, y el YO que es hombre es también un Cristo. El último poemario *España, aparta de mí este cáliz*, opera la misma identificación. El discurso poético vallejiado no se limita a proclamar la triple identidad (fundada en el mismo destino mortal impuesto) entre el Yo, el hombre y Cristo, sino que la pone en obra, y no sólo hace de ella lo que *dice* el texto sino también lo que obra, lo que *hace*. A la triple identificación en efecto, se adjunta una red de relaciones de tipo metonímico entre los tres seres, un intercambio libre y recíproco de particularidades y propiedades, ya que estas últimas si pertenecen a uno de los tres, también son de cada uno. Esas propiedades, regidas igualmente por el orden metonímico, existen de por sí, pero sobre todo evocan y nombran infaliblemente la totalidad del ser que caracterizan parcialmente, por una de sus particularidades. Por ejemplo, en el caso que nos interesa, la expresión *el que vino en un asno* designa directamente la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, y por metonimia a Jesús, así caracterizado por un episodio de su vida. Pero la poética de Vallejo establece una identidad entre Jesús y el hombre en general, ser crístico por excelencia; si la tercera persona del poema designa a un ser ajeno a la persona que está hablando, esa tercera persona puede nombrar a cualquier individuo, objeto del discurso de la primera; este individuo, cualquier-

<sup>14</sup> El primer verso del poema plantea un problema que está aún por resolver: «Sin haberlo advertido jamás exceso por turismo», con la palabra exceso, que si bien es sustantivo, también podría suponerse que funciona como un verbo, un neologismo verbal, algo forzado, fundado en un juego de vocablos. Ya que el poema declara globalmente que el poeta ha venido a París a cumplir su destino mortal de Hijo eterno, condenado por el Padre que le dio la vida para tomársela de nuevo, podría pensarse que la forma exceso funciona como primera persona de un hipotético e inaudito ex-cesar, paronímico de ex-César, que en presente de indicativo, conjugaría el estarse muriendo incesante, el irse saliendo poco a poco de los límites de su ser, nombrado César, en un viajar continuo e inexorable de «turismo sin agencias». No estoy nada convencida de la validez de mi sugestión, y confieso mi total impotencia frente al verso citado.

ra que pueda ser, es un Cristo, por haber nacido para morir; en consecuencia, *el que vino en un asno* no significa que este individuo cualquiera haya llegado efectivamente en un asno: sólo significa que, siendo él mismo un Cristo, cualquier elemento que haya pertenecido a Jesús o a un episodio de su vida, le puede definir perfectamente con tal que se tenga presente en la memoria el discurso vallejiano en su conjunto, con tal que se mantenga la premisa de la identidad: Hombre = Cristo, y con tal que se aplique la dinámica del motor metonímico, sólo capaz de hacer que se fusionen elementos en apariencia heterogéneos y sin vínculo inmediatamente perceptible.

En primera lectura, pues *el que* es Jesús, y el poema enuncia las siete últimas estrofas de su paso ideológico y mítico por el mundo, y su desaparición definitiva. En segunda lectura, *el que* es el Hombre en general, cuyo advenimiento o nacimiento se reitera y promete sin cesar, cuya llegada al mundo también fue triunfal y feliz, pero cuyo paso se llena de amargura y desesperación, con la convicción de la muerte y el azaroso destino del más allá. Habiendo cumplido, y después de haberle venerado y honrado al Bien, contra las terribles fuerzas del Mal, después de haberse sentado, de haber dudado, de haberle comunicado al *Yo* su dolor intrínseco y fundamental, el Hombre está condenado a pasar: ni el Reino de Dios vino a estar entre los Hombres, ni el Reino del Hombre parece haber podido asentarse entre ellos. Y peor, todavía, a pesar de una simpatía afectiva, moral y física, nunca llega el Hombre a encajar dentro de los límites corporales del *Yo*: la identidad afirmada nunca llega a ser coincidencia total y perfecta. Cada individuo permanece en una soledad absoluta, irremediable, cualquiera que pueda ser la solidaridad afirmada y asentada de un individuo a otro. Por otra parte, el contraste infecto/perfecto que estructura la arquitectura verbal y aspectual del poema, concierne igualmente las dos lecturas propuestas. Cada una de ellas puede hacerse en infecto o en inmanencia y en perfecto o en trascendencia, sin que ello impida otras combinaciones posibles: por ejemplo el paso del Mesías por el mundo de los hombres, puede considerarse perfecto, o sea totalmente acabado y sin ninguna esperanza de volver a manifestarse, puesto que, habiendo él pasado completamente, le es imposible *venir* realmente, y menos todavía *haber venido*. En cuanto a la segunda lectura, y considerando ahora que el poema trata del hombre, podemos desdoblar la interpretación en: lectura en perfecto, trascendente, si se trata de un hombre particular, un individuo que pasó sin detenerse, y lectura en infecto, inmanente, si se trata del Hombre en general, cuyo paso se está acabando, y cuyo advenimiento se niega amargamente: la identificación de este hombre, de raíz e ideología cristiana, con el *Hombre nuevo* de las Escrituras, venido con Cristo en lugar del *Hombre viejo*, significaría juntamente la nostalgia de una pérdida y la fe en el advenimiento de un tercer tipo de hombre, que el poema implica: el hombre marxista.

En tercera lectura, *el que*, como ya dijimos, puede ser la proyección y objetivación del YO en cuanto objeto de su discurso. Otra vez, cabe aplicar las ecuaciones propuestas por la poética vallejiana. El YO se despoja de aquella parte de sí mismo (*el que*) que le asemejaba a un cristo laico, y tenía todas las propiedades del Mesías. En lectura trascendente o en perfecto, ya pasó, se sentó, dio, expresó, hizo y puso el YO/EL *que*, ahora completamente pretérito y caduco, para dejar paso a un YO que el poema no define, y otra vez podría encarnar a un *tercer desarrollo*, marxista, después de haber

sido judeo-cristiano. Pero también podría leerse una vez más el poema en infecto, en inmanencia: en cuanto ser completamente pasivo, y condenado a muerte por el mero hecho de haber nacido y existir, el Yo constata que él se está yendo, que todo cuanto hace (pasar, sentarse, dar, expresar, hacer, poner, pasar) no es sino un irse yendo, un irse acabando, sin poderse sentar nunca, sin poder llegar a coincidir consigo mismo. Desdoblándose en su propia y viva enunciación y en el enunciado de su irse acabando, el YO está mirándose como en un espejo, y viendo simultáneamente cómo él mismo, preñado de su condición de hombre y de su destino de cristo, acaba de pasar, o está acabando de pasar.

El poema de Vallejo cumple con la función esencial del arte: lo que se llama un efecto acumulativo, la coincidencia y fusión de cuantas lecturas e interpretaciones puede abarcar el receptor, y suscitar la letra del texto. Otro poema, «Poema para ser leído y cantado», parece ostentar la misma estrategia del cúmulo de sentidos y significados:

Sé que hay una persona  
que me busca en su mano, día y noche,  
encontrándome, a cada minuto, en su calzado.  
¿Ignora que la noche está enterrada  
con espuelas detrás de la cocina?

*Sé que hay una persona compuesta de mis partes,  
a la que integro cuando va mi talle  
cabalgando en su exacta piedrecilla.  
¿Ignora que a su cofre  
no volverá moneda que salió con su retrato?*

.....

Y son muchos los versos y estrofas en que se da un desdoblamiento del YO poético.

El poema que acabamos de analizar no es más que un caso particular de la asombrosa potencia integradora de la poética vallejana: todos los textos están preñados de inter o transtextualidad; todos los textos están llenos de la total historia del discurso poético; pocos ostentan con tanto vigor y tanta complejidad la presencia y la validez simultáneas de los sentidos construidos por los textos ajenos integrados por el poema y por el texto del propio poema. Vimos como los sintagmas *el que vendrá*, *el que vino en un asno*, *el infame paquidermo*, por ejemplo, funcionan como verdaderos nombres *proprios* que nombran a unos seres determinados, por medio de una propiedad particular que los identifica. Y nos fue necesario volver a las Escrituras para comprender cada uno de los sintagmas. Ahora bien, sin desasirnos del punto de apoyo semántico de la Biblia y de los Evangelios, sin abandonar pues, la interpretación por medio de un texto exterior al poema pero integrado por él, nos hemos dado cuenta de que las particularidades así enunciadas, lejos de aplicarse a un ser único, podían en virtud de leyes poéticas específicas, intrínsecas, caracterizar a cualquier individuo, e incluso a la primera persona. En efecto, un destino común asemeja a cualquier individuo y a la primera persona, a la figura arquetípica y mítica del Hijo, nacido para ser sacrificado y morir. Las propiedades particulares se convierten ahora en propiedades compartidas, comunes, y los que llamábamos, hace poco, «nombres propios», vemos que son en realidad, tal y como los actualiza el poema, nombres comunes: comunes por aplicarse a todos pero nombrando una cualidad bien definida, particular, específica, como suelen hacer los nombres propios.

Es dialéctica y es marxista la poesía de Vallejo por esa tensión, ese esfuerzo constante de integración del pasado por el presente, de sus contextos por el texto y de la trascendencia por la inmanencia. Todo co-existe en un poema vallejiano, todo es co-presente, y el sentido global nace de la permanencia de los significados distintos y a veces conflictuales convocados por el texto. Si *social* significa en los escritos teóricos de Vallejo (cf. *supra*): *común a todos*, entonces comprendemos que en «El duelo entre dos literaturas» (*El arte y la revolución*, ed. cit., p. 97), Vallejo defina así la literatura «proletaria»:

¿Cuáles son los más saltantes signos de la surgente literatura proletaria? El signo más importante está en que ella devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un substractum colectivo nuevo, más exuberante y más puro y dotándolas de una expresión y de una elocuencia más diáfanos y humanas.

Uno de los procedimientos capaces de devolverles a las palabras su *contenido social universal* consiste precisamente en hacer de cada nombre común un nombre propio, que con toda propiedad y plenamente nombre seres y objetos por sus propiedades inconfundibles, y en hacer de ciertos nombres propios nombres comunes o universales, capaces de nombrar (por la particular propiedad que definió a un ser único) a todos sin excepción.

En un texto fundamental (*El arte y la revolución*, p. 65), Vallejo parece definir su propio trabajo poético, pero aplicando su análisis a «Mi retrato a la luz del materialismo histórico»:

Un retrato ha de contener en esencia a una vida, es decir, *la personalidad infinita, la figura pasada, presente y futura, en fin, el rol integral de una vida*. El artista hurgará el misterio de esa vida, *descubrirá su sentido permanente y cambiante* de belleza y lo hará sensible en líneas, colores, planos, movimientos, masas, direcciones. Un retrato es, pues, la revelación de una vida, de principio a fin de trayectoria. *Un retrato es dato de oráculo, cifra de adivinación, explicación del misterio, excavación de la fábula.* [...]

Pero la creación del retrato, como todas las creaciones, tiene su heroicidad. *Esta heroicidad radica en una lucha entre el infinito de un ser o sea su carácter, que es descubierto y revelado por el artista, y la ubicación de ese ser en un espacio y tiempo circunstanciales.* [...]

La tensión entre el *carácter* (general) y el *parecido* (circunstancial) la resuelve dialécticamente la armonía del retrato. En materia de discurso poético, la tensión entre lo universal y lo particular histórico, la resuelve también dialécticamente Vallejo haciendo funcionar los nombres propios como nombres comunes, y los comunes como nombres propios, y en el poema analizado, haciendo entrar en conflicto a nivel morfosintáctico, léxico y semántico, inmanencia y trascendencia y acabando por hacer que la inmanencia integre la trascendencia sin anularla.

La conclusión está a cargo de un elemento del arsenal vallejiano del trabajo poético que todavía no hemos mencionado: el trabajo métrico.

La literalidad textual construye una armonía endecasílabo con rupturas, ya que el poema cuenta: un trisílabo, catorce endecasílabos, dos dodecasílabos, dos versos de catorce sílabas, y uno de quince.

La versión primitiva del poema (ed. F. Martínez García) presentaba una segunda estrofa de tres versos, en vez de la estrofa actual de cuatro versos:

Acaba de sentarse más acá, casi en mi alma  
 el que vino en un asno á enflaquecerme;  
 acaba de sentarse, de pie, lívido.

y una última estrofa de tres versos, como las demás (cf. *supra*) en vez de la estrofa conclusiva de un verso que conocemos por la versión definitiva.

En ambas versiones, la armonía endecasílaba forma la trama «numerosa» (según la adjetivación gongorina), métrica y rítmica del texto, pero con alteraciones decisivas. He aquí el esquema métrico del texto:

|                     |        |                                       |                           |
|---------------------|--------|---------------------------------------|---------------------------|
| 1. <sup>er</sup> v. | 11     | — / ' — — / ' — — / ' (—)             | 2-6-10 (agudo)            |
| 2. <sup>o</sup> v.  | 3 + 11 | proscrito — — / ' — — / ' — — / ' —   | 3-6-10                    |
| 3. <sup>er</sup> v. | 11     | — / ' — — / ' — — / ' —               | 2-6-10                    |
| 4. <sup>o</sup> v.  | 11     | — / ' — — / ' — — / ' (—)             | 2-6-10 (agudo)            |
| 5. <sup>o</sup> v.  | 11     | — / ' — — / ' — — / ' —               | 2-6-10                    |
| 6. <sup>o</sup> v.  | 11     | — — / ' — — / ' — — / ' —             | 3-6-10                    |
| 7. <sup>o</sup> v.  | 11     | — / ' — — — — — — —                   | 2-6-10                    |
| 8. <sup>o</sup> v.  | 12     | — / ' — — / ' — — / ' / ' —           | 2-5-9-11                  |
| 9. <sup>o</sup> v.  | 11     | — — — — / ' — — — / ' —               | 5-10 (galaico-antiguo)    |
| 10. <sup>o</sup> v. | 11     | — — — / ' / ' — — / ' —               | 4-6-10                    |
| 11. <sup>o</sup> v. | 3      | — / ' —                               |                           |
| 12. <sup>o</sup> v. | 11 + 3 | — — / ' — — / ' — — — / ' —           | lejanas 3-6-10            |
| 13. <sup>o</sup> v. | 11     | — — / ' — — / ' — — / ' —             | 3-6-10                    |
| 14. <sup>o</sup> v. | 11 + 4 | — (//) / ' — / ' / ' (//) / ' — / ' — | que le tocan (2)-5-(7)-10 |
| 15. <sup>o</sup> v. | 11     | — — / ' — — / ' — — / ' —             | 3-6-10                    |
| 16. <sup>o</sup> v. | 11     | — — — / ' — — / ' / ' —               | 4-8-10                    |
| 17. <sup>o</sup> v. | 11     | — / ' — — / ' — — / ' —               | 2-6-10                    |
| 18. <sup>o</sup> v. | 11     | — — / ' — — / ' — — / ' —             | 3-6-10                    |
| 19. <sup>o</sup> v. | 11     | — — — / ' / ' — — / ' —               | 4-6-10                    |
| 20. <sup>o</sup> v. | 12     | — / ' — — / ' — — / ' / ' —           | 2-6-9-11                  |

El esquema muestra con claridad que, además de los catorce endecasílabos manifiestos e indiscutibles, otros tres se esconden, clandestinos, en los versos de catorce y quince sílabas. En esa clandestinidad del endecasílabo reside, en *Poemas Humanos y Española, aparta de mí este cáliz*, la aportación más decisiva de César Vallejo al arsenal del trabajo métrico y poético.

En efecto, los dos poemarios póstumos se caracterizan globalmente por la constante endecasílabo (aunque el endecasílabo no es el único metro utilizado, y compiten con él el octosílabo y más aún el heptasílabo). Esa constante se puede definir como acatamiento al pasado clásico de la escritura poética. En el poema analizado, se mantienen ritmos heroicos (2-6-10), melódicos (3-6-10) y sáficos (4-6/8-10), con una regularidad

y constancia notables, y junto con ellos, se encuentran dos endecasílabos a la francesa (agudos) y otros de acentuación (2)-5-(7)-10, ó 5-10, que los definen como endecasílabos modernistas, ya que el patrón galaico-antiguo viene a ser un marco susceptible de recibir acentuación nueva, sin que el endecasílabo pierda su identidad. Tampoco la pierden cuando se le añaden sílabas (tres o cuatro, en el poema), y el esquema muestra que, exceptuados los dodecasílabos legítimos (el verso octavo y el último), el poema ostenta *endecasílabos compuestos*, y no tetradecasílabos ni pentadecasílabos. Esos endecasílabos compuestos constan de un endecasílabo legítimo (2.º v.: 3-6-10; 12.º v.: 3-6-10; 14.º v.: 5-10, o mezcla de ritmos, 2-5-7-10) al que se le añaden sílabas suplementarias, agrupadas en palabras: *proscrito, lejanas, que le tocan*. Esas palabras quedan aisladas del endecasílabo, y se pueden separar de él, sin merma de su coherencia sintáctica ni semántica. Ese tipo de endecasílabo, digamos *extensible*, ya que permanece autónomo en cuanto metro-patrón, alcanza su pleno desarrollo en *España, aparta de mí este cáliz*. En «Himno a los voluntarios de la República», se puede observar una como compensación silábica de un verso a otro, en la base de una repartición métrica en heptasílabos y endecasílabos *extensibles*:

|        |  |
|--------|--|
| 11     | ¡Muerte y pasión de paz, las populares!                      |
| 11 + 4 | ¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos!       |
| 7 + 11 | Tal en tu aliento cambian de agujas atmosféricas los vientos |
| 11     | y de llave las tumbas en tu pecho,                           |
| 7 + 11 | tu frontal elevándose a primera potencia de martirio.        |

El trabajo dialéctico consiste en lograr que no se pierda de vista el material métrico heredado, la materia prima del heptasílabo o del endecasílabo (a veces violentamente desunidos, pero reconstructibles de un verso a otro), disimulándola y transformándola de tal modo que la integre un verso nuevo, que no sea clásico completamente, ni tampoco versículo total, y sin embargo ostente el patrón bíblico y el clásico, en un metro de factura nueva y específicamente vallejana. El propio Vallejo da testimonio de ese trabajo, y de manera diversificada. Por ejemplo, aparecen en *Trilce* poemas en «prosa», mientras que todos los llamados *Poemas en prosa* no se declinan en prosa sino también en verso. Y siguen presentes a la memoria los endecasílabos famosos de «Piedra negra sobre una piedra blanca»:

Jueves será porque hoy jueves que *prosa*  
 esos versos, los húmeros me he puesto  
 a la mala, ...

así como la invocación de «Telúrica y Magnética»:

¡Oh campo *intelectual* de cordillera,  
 con religión, con campo, con patitos!  
 ¡*Paquidermos en prosa cuando pasan*  
 y en verso cuando páranse!  
 Roedores que miran con *sentimiento judicial* en torno!  
 ¡Oh *patrióticos asnos* de mi vida!  
 ¡*Vicuña*, descendiente nacional y graciosa de mi mono!

Con la elección de *versículos modernos* (cf. la edición de *Poemas Humanos* por F. Martínez García, pp. 164-165, a propósito de / *En suma, no poseo para expresar mi vida* /:\*

\* [...] Dado el carácter formal del texto, lo he numerado por versículos o partes...



y de patrones clásicos, *compuestos o extensibles*, Vallejo puede afirmar que maneja una indumentaria métrica que le permite resistir el fluir temporal y la muerte ineluctable:

incógnito atravieso el cementerio,  
 tomo a la izquierda, *hiendo*  
 la yerba con un par de endecasílabos,  
 años de tumba, litros de infinito,  
 tinta, pluma, ladrillos y perdones.  
 «Quédeme a calentar la tinta...»

La permanencia a la superficie del poema de cuanto constituye el patrimonio de la humanidad: cementerios, tumba, infinito en litros, ideología socialista y marxista, poesía, trabajo y útiles del escritor, materia prima del obrero y del albañil, caridad y perdón cristianos, otra vez es muestra de una poética integradora. Caso particular de tal poética, la métrica vallejiana se remonta a sus étimos más remotos y fundamentales y los sigue ostentando: versículos bíblicos y metros clásicos españoles, pero también la historia ulterior del verso, modernista y post-modernista, y la doble declinación del discurso literario, en verso y en prosa. Operativamente, late dentro de la métrica vallejiana la trayectoria total de la declinación del discurso poético. Resultativamente, la declinación vallejiana del discurso poético se inscribe en la modernidad más contemporánea, por ostentar precisamente la permanencia de los étimos y la inconfundible creación original suya.

Así como el «taller» métrico de Vallejo inventa una indumentaria capaz de integrar y ostentar sintéticamente el pasado total y el presente más actual de la declinación en verso, así el arsenal de su trabajo poético elabora, poniéndolo a la vista, el rescate y el análisis de la historia del lenguaje y de la escritura. El resultado de ello no es ningún tratado teórico de lingüística poética, sino una construcción originalísima que, análoga al «realismo de concepción»<sup>15</sup> de la pintura contemporánea, concierne la actividad más abstracta del pensamiento humano, inmersa siempre en el estar cotidiano, en un aquí y un ahora históricamente particulares y humanamente universales.

Nadine Ly

<sup>15</sup> Fernand Léger, «Fonctions de la peinture», *Médiations*, n.º 35.



Zarys  
1962