

Alejandro Lora

César Vallejo frente a Rilke, Dalí y Kafka



ERIA de lo más provechoso equiparar seriamente el espíritu de la poesía de Vallejo, que alcanza las más ralas alturas adonde el *pathos* de la vida moderna de occidente ha podido encumbrarse, con el espíritu que informa las obras de Rilke, Kafka, Milosz, Cocteau, Dalí, y establecer la similitud y parencias increíbles entre éstas y aquélla, por lo que atañe a la entonación y acento patológico, como en lo que respecta a sus mismas modalidades expresivas y estilísticas.

Resultará de allí mucho más claro el que la ley de los vasos comunicantes en física no deja de tener aplicación exacta en las materias del espíritu. Si no ¿de qué modo entender la coincidencia, en apariencia imposible, pero en el fondo tan cierta de maneras, *pathos*, prosodia y drama trágico entre un peruano que empieza a rodar desde el Ande para ir a dar a las playas ignotas, pero de un poder de atracción insuperable, de París, y aquellos seres cuyas pasiones metafísicas y psicológicas son coesenciales a siglos de pasiones, de tragedias sin solución de continuidad y de un pasado previo que las determina desde sus más hondos repliegues históricos?

Voy a dar en seguida unos ejemplos en que es muy fácil percibir, sin necesidad de ingresar por ahora en una analítica esmerada, cómo la personalísima expresión de Vallejo, sin menoscabo absoluto

de su singularidad, contiene e implica una serie de elementos expresivos cuya significación no es, sin embargo, exclusivamente vallejana, por cuanto trasuntan lo que podríamos llamar el lenguaje trágico del siglo. Enumeraré tres analogías que no podrán mortificar la sensibilidad más puntillosa, tan estricta es la correspondencia entre los rasgos estilísticos de la expresión vallejana y aquellos otros antes aludidos, los del existencialismo literario.

He aquí una de aquellas superposiciones; con Rilke:

“Hijo, cómo estás viejo!

“Y desfila por el color amarillo a llorar, porque me halla envejecido, en la hoja de espada, en la desembocadura de mi rostro. Lloro de mí, se entristece de mí. Qué falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo? Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas? Y por qué, si los hijos, cuanto más se acaban, más se aproximan a los padres? Mi madre llora porque estoy viejo de mi tiempo y porque nunca llegaré a envejecer del suyo!” (“Poemas Humanos”, 1923-1938. Les Editions des Presses Modernes, Paris, 1939).

El párrafo entero parecería troquelado por el genio de Rilke, especialmente la última oración, que evoca toda la ternura del autor de las “Cartas a un joven Poeta”. Pero, ¿qué cosa podía aproximarlos más íntimamente sino su pareja experiencia de la muerte, expresada así por Vallejo: “En suma, no poseo para expresar mi vida sino muerte?”

Aquella superposición de contenidos en que hasta la forma es parangonable —módulos sintácticos inusitados y violentas perífrasis— ya no puede admirarnos; y aunque no vuelvan a repetirse, en lo sucesivo, sino de tarde en tarde, su vívida similitud cae de su peso. ¿Cuántos cuadernos de Malte Laurids Brigge no habría escrito Vallejo, y en el estilo propio de su pluma, no en el de Rilke?

Veamos, por ejemplo, esta descripción de la enfermedad con que se despiden los “Poemas Humanos”:

“El cirujano ausculta a los enfermos horas enteras. Hasta donde sus manos cesan de trabajar y jugar, las lleva a tientas, rozando la

piel de los pacientes, en tanto sus párpados científicos vibran, tocados por la indocta, por la humana flaqueza del amor. Y he visto a esos enfermos morir precisamente del amor desdoblado del cirujano, de los largos diagnósticos, de las dosis exactas, del riguroso análisis de orina y excrementos. Se rodea de improviso un lecho con un biombo. Médicos y enfermeros cruzan delante del ausente, pizarra triste y próxima, que un niño llenara de números, en un gran monismo de pálidos miles. Cruzaban así, mirando a los otros, como si más irreparable fuese morir de apendicitis o neumonía, y no morir al sesgo del paso de los hombres.

“Sirviendo la causa de la religión, vuela con éxito esta mosca, a lo largo de la sala. A la hora de la visita de los cirujanos, sus zumbidos no perdonan el pecho, ciertamente, pero desarrollándose luego se adueñan del aire, para saludar con genio de mudanza, a los que van a morir. Unos enfermos oyen a esa mosca hasta durante el dolor y de ellos depende, por eso, el linaje del disparo en las noches tremebundas”.

No importa saber en qué lengua, ni siquiera en qué fecha leyó Vallejo los “Cuadernos de Malte”, si realmente los leyó. Los “Cuadernos” datan de 1910, y el poeta ambuló por París en 1937, corroído hondamente, hasta la médula, por la desintegración de su yo psicológico e histórico. Pero pudo haberlos leído, y no por eso encontrar nada en el expresionismo rilkeano que no le perteneciera ya ingénitamente. En 1919, en el Perú, donde la obra del autor del “Libro de Horas” aún no se podía conocer, Vallejo escribió “Trilce”, cuyos procedimientos estilísticos prefiguran en todo su esplendor ciertos acentos del creacionismo, del futurismo y del expresionismo. En “Trilce” el desgonzamiento psicopático está consumado, y el poeta pasa indistintamente del yo al no-yo, alternancia trágica empapada de un eros sobrenatural. Rilke está inventado allí cuando dice, por ejemplo:

“Flotáis nadamente detrás de aquea membrana que, péndula del cenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no es duele. Os

digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte”.

Y eso es expresionismo puro, de agudas aristas: “un procedimiento literario —o extraliterario, si se prefiere— escribe Angel J. Battistessa, confesión discontinua, como a trizas, libre de remilgos y de ornamentación romántica”. Todo Vallejo es una confesión de este estilo, bien que haya que extraerla cuidadosamente del fondo de sus versos.

Su descripción de la enfermedad, en las postrimerías de su vida, es otra vez un producto de contextura rilkeana. Las moscas ayudan a morir al enfermo mejor que la piedad y los ángeles, son un adelanto de la corrupción eterna en que el alma se dispone a caer. No basta morir, hay que ahogarse en la corrupción de la muerte, a que invita inexorablemente la vida. Como ocurre con el Rilke de los “Cuadernos”, la tortura interior de Vallejo se traduce en disecación de un mundo, cuyos miembros vuelven a juntarse violenta e incoherentemente en el espasmo lírico. El vuelo ideal vallejiano circula adentrándose a ras por los vericuetos más estrechos y oscuros de la cotidianeidad y de la noche en pleno día de la existencia vulgar.

Con esto no se quiere decir que el valor del lenguaje o del sentimiento de Vallejo reside en el hecho fortuito de su semejanza con el autor de “Los Sonetos a Orfeo”; ni que sólo es sensible cuando se parece a los otros, o parece que coincidiera con ciertos estilos. Yo voy a otra cosa, como ya he dicho; a apuntar la necesidad de esta insólita similitud entre expresiones poéticas que no sólo se hallan separadas por un océano de espacio y de tiempo, sino que no tienen entre sí, por mucho que se indague, ninguna clase de comunicaciones, ni la más remota influencia posible. Y, sin embargo, por no sé qué misterio se ha formado entre ellos un nudo indisoluble.

Habrás sorprendido algún lector de que refiera coincidencias entre una forma expresiva literaria y otra pictórica. No hay de qué asustarse, si se tiene presente el marcado paralelismo entre pintura y literatura, a que ambas deben sus más fecundas influencias recíprocas. Al impresionismo poético corresponde el impresionismo pic-

tórico, como es bien sabido. Y además, el impresionismo musical. Es necesario insistir sobre ello. Como cada época posee su lenguaje artístico propio no es difícil que deje de cumplirse plenamente el gracioso aforismo de Cocteau, que dice: "Una obra de arte debe satisfacer a todas las musas. Es lo que yo llamo la prueba por nueve".

Dalí, todos sabemos quién es. Ni siquiera me molestaré en definirlo. No es posible desconocer, por ejemplo, que su buena época surrealista, la más torturada, la más trágicamente española —y aún podía decir, sin apurar la paradoja, la más picassiana—, nace en las fuentes de su prodigioso y apretado dibujo, con su contenido emocional indisputable, en que vibra también el punzador flechazo poético del siglo. ¿Cómo no reconocerlo —y con él su diagnóstico— entre los desdoblados objetos del licuefactivo surrealismo daliano, en esos artefactos y enseres que brotan dolorosamente unos de otros, encajándose entre sí como interferencias o continuaciones abruptas, y dispersándose luego en el reverberado espacio metafísico, a modo de inmóvil escenario o resolana donde se desenvuelven sus metamorfosis?

Pero el surrealismo de Dalí ya había sido inventado por el propio Vallejo:

*Jamás, hombres humanos,
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética.*

*Jamás tanto cariño doloroso,
jamás tan cerca arremetió lo lejos,
jamás el fuego nunca
jugó mejor su papel de frío muerto.*

*Jamás, señor ministro de salud, fué la salud
más mortal*

y la migrana extrajo tanta frente de la frente.

*Y el mueble tuvo, en su cajón, dolor,
el corazón, en su cajón, dolor,
la lagartija, en su cajón, dolor.*

(“Los Nueve Monstruos”, *Poemas Humanos*)

Podría pintarse este poema, y Dalí realmente lo ha pintado muchas veces. Cuán objetivo ese dolor guardado en su cajón. En un espacio tridimensional Vallejo junta y coloca ordenadamente una cosa, un objeto que no puede ser más onírico y surrealista, el cajón, en el que guardan celosamente su "migraña" de dolor, la frente, el mueble, el vaso, el corazón, la lagartija. Con la misma exactitud de un cuadro compuesto según las reglas de la perspectiva y de la composición clásica, el poeta dibuja con palabras el riguroso desorden onírico de esas imágenes revolvedoras.

Vallejo escribió este poema, cuyo título "Los Nueve Monstruos" ya es daliano, el 3 de noviembre de 1937. Sólo en 1938, Dalí trazó aquel famoso dibujo a la pluma en que aparecen cuatro cuerpos gigantescos, de consistencia impalpable, pero de una vertebración interior maciza, cuyas cabezas rematan en salvaje madrepora y de cuyos cuerpos, en dos de ellos, sale una serie de cajoncitos que van de la rodilla hasta los hombros, y otra serie de horquillas que sostiene tan fantasmagórica anatomía. Es una lástima que no se pueda reproducirlo aquí.

¡Cómo dan vida Vallejo y Dalí a estos intrascendentes objetos, añadidos así a la secuela fisiológica de la naturaleza! Lo que dice Angel J. Battistessa sobre los "Cuadernos de Malte Laurids Brigge": que "registran una manera novísima, lúcida y muy patética de enfrentarse con los seres vivos y los objetos inanimados", vale para enlazar nuevamente, en un sentido bien preciso, a Rilke, Vallejo y Dalí.

En fin, cualquiera que sea el abismo que separa la humanidad de Vallejo de la de Dalí, jefe máximo del "realismo extravagante", como definiera su escuela René Crevel, lo cierto es que ambos inciden en estas imágenes oníricas en que se destaca, poéticamente sublimada, la crueldad horrorosa con que el tiempo de la máquina invita a la rebelión y a la monstruosidad.

Como en Lautréamont, en Picasso, en Cocteau, en Buñuel, en Dalí, en Werfel, y otros, también la crueldad tiene un papel evidentemente constructivo en estos pasajes del surrealismo vallejiano.

Y, por último, la tercera y más impresionante superposición, la más increíble, por la forma en que los contenidos del *pathos* inconfundiblemente kafkiano entroncan o se superponen a los elementos expresivos peculiares e intransferibles de la poesía de Vallejo. Sin duda, el lector tendrá que realizar esta vez un esfuerzo apenas más complejo que el necesario para reparar en las dos pareencias precedentes. Pero de todos modos caerá en la cuenta de una verificación incontestable. Dice el poema de Vallejo, también de los "Poemas Humanos", del 12 de septiembre de 1937, sin título:

*El acento me pende del zapato;
le oigo perfectamente
sucumbir, lucir, doblarse en forma de ámbar
y colgar, colorante, mala sombra.
Me sobra así el tamaño,
me ven jueces desde un árbol,
me ven con sus espaldas ir de frente,
entrar a mi martillo,
prepararme a ver a una niña
y, al pie de un urinario, alzar los hombros.*

*Seguramente nadie está a mi lado,
me importa poco, no lo necesito;
seguramente han dicho que me vaya:
lo siento claramente.*

*Cruelísimo tamaño el de rezar!
Humillación, fulgor, profunda selva
Me sobra ya tamaño, bruma elástica,
rapidez por encima y desde junto.
Imperturbable! Imperturbable! Suenan
luego, después, fatídicos teléfonos.
Es el acento: es él.*

Volved a releerlos. Como todas las cosas verdaderas, se esconden en su interioridad y apenas resuenan en la superficie. Yo diría que este poema es el mero resumen, la condensación absoluta de "El Castillo", de la gran obra de Kafka. ¿Cómo puede condensarse jamás, se argüirá, el climax de la morosidad misma, que es lo típico de la circunstancia kafkiana? Precisamente, eso es lo que demuestra la perfecta correspondencia interior de las dos visiones del mundo vallejana y kafkiana. No hay imitación. La angustia de dilatar el tiempo hasta sentirlo ahogarse en la selva escabrosa de las postergaciones, haciendo de la realidad un vericuetto inextinguible, característica de Kafka, es la misma angustia agolpada en un instante de tiempo infinitamente pequeño, propia de Vallejo. Lo curioso del caso es que el peruano ha llegado a expresar casi con los mismos elementos y motivos externos que Kafka en "El Castillo", una misma y esencial situación. ¿Quién no evoca aquí la llegada del señor agrimensor a la aldea y sus desesperantes aproximaciones al castillo a través de los "fatídicos teléfonos"?

Vallejo dice: "El acento me pende del zapato". ¿Qué puede ser el acento? ¿Ha querido designar la voluntad de vivir, la dirección del ser? Sin duda, es una fuerza de la que él depende y lo absorbe: "le oigo perfectamente sucumbir, lucir, doblarse en forma de ámbar". Ante su llamado constante, en efecto, el alma misma del hombre, llena de angustia, se cimbra, oscila, decae, se dobla. El hombre va en un sentido entrevisto, pero todavía enigmático, como a rastras, tratando de incorporar su propia voluntad a esa marcha. Y, con ese mismo grado de asombrosa indiferencia e impersonalidad propio de Kafka, Vallejo continúa: "Me sobra así el tamaño". Le sobra cualquier decisión encaminada a coger el acento, le sobra la voluntad, le sobra el tamaño, es decir, lo que está enhiesto y de pie. Y he aquí que todo toma un giro inusitado: su acción es motivo de un enjuiciamiento, mas sin poder imaginarse quién la juzga: "me ven jueces desde un árbol, me ven con sus espaldas ir de frente". Lo que es Kafka puro. Los jueces obstaculizan el camino hacia la meta, y de espaldas, para no dejarse ver, van tejiendo el tortuoso la-

berinto donde la existencia se derrumba y se pierde. Y aunque el hombre muestra su desprecio por esa vigilancia anonadora, los jueces no lo dejan en paz, sorprendiéndolo aún allí donde nadie podría sospechar que “alza los hombros”: “al pie de un urinario”.

Por fin, lo sabe todo: “seguramente han dicho que me vaya, lo siento claramente”. Y cuando —sintiendo que “nadie está a mi lado”, que “han dicho que me vaya”, humillado en la profunda selva, “imperturbable”— se dispone a renunciar a su marcha, “me sobra ya tamaño”, oye de nuevo los “fatídicos teléfonos”, las fuerzas oscuras que insinúan seguir, porfiar: “Es el acento, es él”.

Lo más kafkiano de todo, sin embargo, no reposa en la similitud de las situaciones, ese movimiento anecdótico circunstancial, que consiste en oír, dirigirse, ser detenido, juzgado, volverse, renunciar, y, por último, reanudar nuevamente, ante el aviso tenebroso, el rumbo de lo ineluctable. No. Más que esto, lo que sorprende es que Vallejo, como Kafka, construye aquí una situación interior —la de la angustia vital— sin comprometerse, imperturbablemente, valiéndose de signos cuyo contenido no se revela, pero cuyo continente pertenece al mundo usual y común. No se conoce el nombre de las fuerzas oscuras que gravitan, pero se las ve, se las siente, se las identifica: los jueces sobre un árbol que miran de espaldas, sin dejar hacer, el acento, los teléfonos...

Si es verdad pues, que todos estos grandes artistas abocan a una esfera de realizaciones plásticas personal y específica, su condición de artistas de su tiempo, enfrentados creadoramente a un problema que se desprende de su condición existencial misma, los lleva —y tal es la prueba de que su estilo fundamental se anuda entrañablemente con su no menos ontológica dolencia espiritual— a participar de un lenguaje artístico cuyas formas más saltantes siguen siendo una común propiedad del lenguaje de la época.

No deja de ser un misterio, sin embargo, ver surgir de una remotísima fisura del planeta, a donde la historia no ha llegado casi —y si ha llegado, ha sido deshistorizándose—, idéntico planteamiento de una conciencia trágica. ¿Cómo sin tiempo, ni espacio, ni con-

tinuidad, esta conciencia ha podido ser expresada por Vallejo con una fuerza y con una claridad deslumbradora, tanto más rara cuanto que resulta incomprensible fuera de ciertas condiciones históricas determinadas? En el más perdido mestizo de los Andes torna a aparecer, y en la forma de un lenguaje rigurosamente patético, la pasión de una cultura que supone una existencia inseparable del pasado, la angustia de un espíritu que ha llenado siglos de vida en el milenario occidental.

Si, por una parte, el estro atormentado de Vallejo, indica que no está solo, en su ansiosa búsqueda de sí, el hombre occidental, sino que, en verdad, se halla éste en la pista de un destino que es universal, la expresión existencialista o afín, por la otra señala sin réplica que hay también para los hombres americanos un pasado universal del que continúan participando, pleno, incontrastable, un pasado ignorado todavía, negado a cada paso, pero en verdad palpitante: un pasado, en fin, que actúa obscura y tenazmente sobre nuestra conciencia, olvidada de su condición histórica.

Como no puede pensarse el existencialismo filosófico ni el literario sin la presencia innegable de un pasado remoto, así tampoco puede cuestionarse la existencia del mismo, de este pasado remoto, detrás de nuestra propia historia. Tan auténtica es la filosofía o estética del absurdo, para el alma en crisis de occidente, de lo cual es prueba la inocencia del alma americana que dice lo mismo: "Absurdo, sólo tú eres puro" (Vallejo), como es verdad que el alma americana, inocente y todo, tiene allá las raíces de su historia perdida, ignorada, tergiversada. ¡Son los vasos comunicantes de la historia los que están probando esta vez, sin lugar a meterse en estériles dudas, la comunidad de un pasado para ambos mundos, y, lo que es más, la vigencia terrible, cual la de un hado atroz que persigue a la conciencia hasta extenuarla o hacerla saltar de sus lindes, de ese auténtico e imborrable pasado.