

Recreación y realidad en
Pisarello, Gelman y Vallejo

LA MANO EN LA TIERRA

DE GERARDO PISARELLO

TAPA: IGNACIO ACHA
SUPERVISIÓN GRÁFICA: A. LOIS

© JORGE ÁLVAREZ EDITOR
TALCAHUANO 485 - BUENOS AIRES
HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

Ando por los caminos de mi pueblo provinciano de Saladas. Así inicia Gerardo Pisarello, narrador argentino, su primera obra publicada hace veinticuatro años en Buenos Aires.¹ En 1939 Argentina estaba sufriendo negativamente las influencias de la literatura europea de la primera posguerra. Quizá por esa razón, el libro de Pisarello tuvo muy poca resonancia, pasando desapercibido hasta ser olvidado casi por completo.

Pensamos que es un libro que puede desempeñar un papel favorable sobre los jóvenes escritores que necesitan jalones en su búsqueda de un estilo sencillo y directo, al tiempo que profundo, para expresar su madurez.

Es mi objeto señalar las características más valiosas del libro primogénito de Pisarello. Dividido en tres partes y escrito en prosa poética, constituye una secuencia de estados emotivos de un hombre joven, sensible e inteligente, de un artista cuya vida se inicia en un pueblo de la provincia de Corrientes y que, más adelante, viaja a Buenos Aires huyendo de la soledad.

La soledad es la sensación predominante que se advierte en las páginas de la primera parte. No hay nada demasiado nuevo hasta aquí, porque la soledad marca con fuego toda la literatura contemporánea del mundo "occidental". Insinuada primero por Proust, la soledad se manifiesta con fuerza incontenible en *El retrato del artista adolescente* de Joyce, pasando con ca-

racteres crueles a *La metamorfosis* de Kafka y desbordando en filosofía literaria con *Los caminos de la libertad* de Sartre.

Hay algo en el libro que descubre características peculiares de la soledad. La soledad sentida por el autor es profunda, pero no es inhumana. Originada en la incomunicación, como en el caso de la soledad urbana de los escritores citados arriba, tiene aquí por causa, más la escasa densidad humana geográfica, que la deshumanización de las relaciones entre los hombres.

La incomunicación en el caso de Pisarello produce dos resultados fundamentales. Por un lado, la introversión. Por el otro, la expresión imaginaria antropomórfica que configura el rasgo estético típico de la obra. Angustiado por la soledad se impone como punto de partida del conocimiento, el análisis de sí mismo. El consejo de Montaigne "conócete a tí mismo", se encarna en el protagonista del libro, como se encarna también en muchos jóvenes de nuestro tiempo que al ver el derrumbe de lo que los rodea, buscan en ellos mismos una base sólida que les sirva de punto de partida. Realizan una introspección despiadada y frecuentemente abstracta de su propia personalidad. La observan disociada de la historia, en un puro presente, estéril y que los lleva fatalmente a un disconformismo anárquico. Es que la soledad impuesta por las circunstancias presentes, lejos de enaltecer al

hombre, quiebra su personalidad porque lo segrega de la universalidad humana y lo desintegra del tiempo histórico. Al faltar en la conciencia esos elementos primordiales para la explicación humana del individuo, se produce una verdadera desintegración de la personalidad. El fenómeno se refleja en una concepción resquebrajada del mundo y de sí. El artista, vagamente consciente del derrumbe del mundo capitalista revisa todos los valores éticos, políticos, culturales, materiales, etc. Del análisis de sí, surge un primer conocimiento del mundo. Conocimiento caótico, generalizador y abstracto, pero también valioso porque su acento está puesto en el disconformismo.

El disconformismo de Pisarello lo obliga a reelaborar todas las cosas y su propia individualidad. Su reelaboración se produce con una autenticidad no frecuente en nuestros escritores, profunda, angustiada y sin embargo, magníficamente serena.

"La mano en la tierra" expresa una valoración clara, equilibrada y humana del mundo individual de su autor. Los problemas no desbordan el dominio estético del artista. Se advierte una personalidad madura ya, dueña de sí, trágicamente dueña de sí y de los conflictos que describe. Gracias a esa maestría humana, el yoísmo puro queda superado. Por eso se salva también de lo estático, de lo deprimente tan característico de gran parte de los "yoístas" de

nuestro tiempo, en los que aflora el ensimismamiento intrascendente del artista dominado por los dramas que enfrenta.

Sin embargo, lo estático del mundo provinciano de "Saladas", agregado a la soledad real del hombre mesopotámico argentino, es causa de una dramática sensación de impotencia y de segregación. El litoral de las primeras décadas del siglo con su economía monoçorde escasamente diferenciada, con su lentísimo ritmo de desarrollo, con su chatísima elaboración afectiva produce en el hombre que lo habita la sensación de una repetición incesante de idénticas circunstancias. En algunos casos, el bloqueo afectivo, en otros, el embotamiento intelectual surgen de esa pesadilla que es la vida individual dada en tales medios.

¡Oh; esta música que llega sin pasado ni presente, sin futuro, porque tiene un solo tiempo: la pobreza.

El artista está solo. Está conscientemente solo. La intensidad con que se manifiesta en su conciencia dicha sensación, es lo que le confiere características más concentradas y angustiosas.

A veces, la soledad puede actuar como impulso originario de una necesidad expresiva. Sucede entonces la metamorfosis de este estado de la subjetividad. Se transforma en su contrario, en elemento comunicativo. La soledad actúa dia-

lécticamente en el caso de Pisarello porque nos comunica con el hombre. Algo parecido con lo que ocurría en los tan preciosos *Poemas solitarios* del gran Ricardo Güiraldes.

Con *La mano en la tierra*, el primer problema que se había planteado el autor "conócete a tí mismo" queda solucionado. Me refiero siempre a la forma primaria del conocimiento individual, en la que prevalece la introversión. Y ello porque gracias a esa primera toma de conciencia de sí, Pisarello se conoció con una capacidad profunda de solidaridad con los hombres de su tierra y particularmente con los que exteriormente parecían ser los más diferentes: los "desheredados". Claro que desde algunos puntos de vista ese libro ha sido superado por el autor en sus obras posteriores. Pues al llegar al descubrimiento de una autenticidad más honda, se encontró en condiciones de volcarse hacia fuera con esa profundidad que sorprende como la característica más notable de *Pan Curuica*²: la capacidad para identificarse hondamente con individuos distintos del artista; esa condición que es necesaria para alcanzar envergadura literaria e imprescindible para el novelista que quiera realizar una representación estética del mundo contemporáneo.

La sensación de real soledad que traslucen los primeros capítulos del libro, conduce la imaginación de Pisarello por los caminos del antropomorfismo. Es decir, la formulación de la imagi-

nación que confiere rasgos o cualidades humanas a objetos o a animales: Es ésta una de las formas imaginativas más interesantes que ha producido la naturaleza humana. Es también una de las que están más sólidamente ligadas con la historia misma de la poesía. En el *Popol Vuh*,³ por ejemplo, encontramos con frecuencia formas antropomórficas de la imaginación. Claro que el sentido antropomórfico de la poesía primitiva es diferente. Se origina en el "animismo" que prevalece en amplios sectores de la subjetividad primitiva. En efecto. Tylor primero y Mannhardt⁴ luego, afirman que el hombre primitivo posee una suerte de concepto dual de la realidad. La muerte produce una separación definitiva entre alma y cuerpo. Queda pues el alma separada del organismo y en completa libertad rondando en el espacio. Una población de almas con necesidades y pasiones humanas habita el mundo. Para satisfacer sus aspiraciones estos espíritus se encarnan en la naturaleza porque los cuerpos humanos vivos poseen ya un alma.

En cambio, el antropomorfismo contemporáneo manifiesta, consciente o inconscientemente una concepción dialéctica de la realidad. Realidad de la que el hombre mismo forma parte. Dentro de esa ideación el objeto está al servicio del hombre o mejor aún, "debe" estar al servicio del hombre y ser su instrumento. Debe adaptarse a la esencia mutable del hombre. El

hombre está en la naturaleza modificándola y modificándose según sus necesidades y en la medida de su conocimiento de las leyes de su transformación. Así como la naturaleza deja sus huellas en el hombre, éste deja huellas cada vez más hondas en aquélla. La naturaleza, por así decirlo, se va humanizando. Esta actitud y la soledad real que rodea al protagonista de *La mano en la tierra* lo mueven a descubrir huellas humanas en el paisaje. Intuye, ya entonces con sentido humanista, valorando la realidad por uno de sus términos: el hombre. Porque, ¿qué sentido tiene el paisaje cuando nadie lo habita?

El protagonista puebla ese mundo semidesértico con hombres diversos que no son, en el fondo, más que descubrimientos de sí mismo, representaciones de su individualidad construidas sobre la base de sus propias relaciones con el paisaje que lo envuelve y que ha aprehendido en su profundidad. Así pues, la mañana es una forma humana que se acuesta sensualmente sobre el pasto, de cara al sol. El timbó lo toma entre sus brazos y lo acaricia como si fuese una mano amiga. Los sauces lloran y las lagunas son sus lágrimas.

El desierto se puebla. El hombre que escribe está menos solo. Existen numerosas figuras antropomórficas de gran belleza en el libro de Pisarello. Pero las dos más sobresalientes ocurren en el pasaje titulado "El rancho" y en "Recuperación del paisaje". *En las tardes del*

verano el sol se detiene en el ocaso. Traza blancas pinceladas de nubes, las espuma para dibujarlas de nuevo. Luego ensaya matices suaves, colores violentos. Satisfecho mira con su ojo rojo y desaparece bajo el párpado del horizonte.

La imagen antropomórfica del rancho, de gran valor estético, es una representación colectiva porque siente el objeto desde el punto de vista de la relación que el mismo guarda no ya con el individuo sino con la sociedad. Humanizar el objeto importa tanto como conocerlo en función del hombre. Implica haber participado en su transformación.

La soledad condujo a Pisarello a la introversión y al disconformismo. Supo transformarla, por medio de su arte, en su opuesto, en comunicación.

La monotonía propia de la economía monocorde de "Saladas" le produjo una sensación aplastante de hastío. Hastío frente a la repetición incesante de la mediocridad y de la pobreza. De allí nació como un estallido, la protesta de Pisarello. Su actitud va sufriendo modificaciones sensibles a través del desarrollo del libro. Empieza siendo un grito espontáneo, y anárquico, más propio para salvarlo de su impotencia subjetiva y para confirmar su existencia "individual" que para modificar las circunstancias.

Pero el protagonista es consciente intelectual y emotivamente de la insuficiencia de su pro-

testa: *Si gritara, mi grito se haría una hoja seca.* Es la frustración constante de su protesta y, insisto, la soledad lo que intenta vencer al dirigirse a Buenos Aires. Sin embargo es allí donde por primera vez está a punto de ser derrotado. Es en Buenos Aires donde descubre el primer camino del solitario: el suicidio. Es allí donde su sensación de soledad se agudiza hasta lo increíble por la presencia misma del hombre que pasa vertiginosa e insensiblemente al lado de la tragedia sin comprender. Es allí donde por primera vez y ruidosamente fracasa su imaginación antropomórfica. Porque formula una abstracción conceptual de la ciudad, con escaso contenido emotivo. La urbe desproporcionada se le presenta como un gigante ideal. Las emociones son tantas, pero por eso mismo tan indeterminadas, que se produce en él una suerte de blanco emotivo. El artista no advierte en medio de esa conmoción inicial la existencia de dos ciudades en una. Aquellas dos ciudades sabiamente descritas por Crispín en *Los intereses creados*. Pero muy pronto se recupera del golpe recibido y advierte la existencia de esa otra ciudad inhumana y más cruel con el hombre que su pueblo provinciano.

Su protesta comienza a estructurarse sobre una base más vigorosa y busca la solidaridad con el proletariado urbano que se revela ante sus ojos como el portador de la semilla salvadora: *Cortan el viento los cantos y las banderass al*

viento del pueblo que desata tempestad de historia.

Ya al concluir la segunda parte, el escritor ha recuperado toda la emoción de su voz y se revela otra vez con autenticidad profundísima y con angustiada serenidad. Ya no puede dudarse de la victoria definitiva.

La crisis ha pasado su apogeo. Sitiado por la multitud que en lugar de albergarlo, lo aísla, abandona un camino que él mismo anotara como solución posible: el suicidio. Comprende que en el fondo el suicidio es una versión apenas corregida de su intuitiva y anárquica protesta: *El suicida escribe su carta. La deja como un papel más en el remolino del viento.* Cómo no ligar esta imagen con la que recogieramos de las primeras páginas para ejemplificar la insuficiencia de su protesta: *Si gritara, mi grito se haría una hoja seca.*

Su individualidad y su emoción, su concepción del hombre y del mundo surgen de ese combate devastador con una potencia magnífica y con serenidad majestuosa. Son los hondos sufrimientos derrotados por el alma del hombre quienes enriquecen los más maravillosos manantiales de la literatura contemporánea.

Ahora sí, el autor podrá iniciar la tercer y última parte de su libro. En "Necesidad del eco" apunta con gesto preciso el segundo camino del solitario: el encuentro con el hombre. Porque el encuentro con el hombre existe en

el amor, en la amistad, en la solidaridad y en el trabajo. El camino de la superación es duro. Está lleno de tropiezos. Es necesario realizar un esfuerzo singular. Ser fuerte. Porque *gotea la duda en las horas; y corre en los días el destino de una vida. Tener vigor de granito, de filo a la ondulante osadía del viento. Agua pura y buena carcomiendo en el tiempo los endurecidos años de la piedra.*

Y, por fin, asoma en el protagonista la emoción de la libertad. Primero como negación del concepto individualista y puro de la libertad que lo habitaba hasta entonces. Comprende que ha sido víctima de su propio engaño. Había creído ser libre porque había permitido que las pasiones, la desazón y la soledad se apoderasen de su vida. Descreyendo de todo y satisfecho de su valentía desordenadamente disconforme, se había encontrado con la muerte como única solución. Y la muerte voluntaria era, en el fondo, una frustración más. Se le reveló entonces la verdadera tragedia del proceso. Porque hasta ese momento su individualidad se había manifestado con sentido negativo y destructivo. Porque dicho proceso había sido *determinado* por circunstancias y por hombres que se complacían en última instancia en pretender que no existía otra salida a la pobreza que la muerte. El protagonista de *La mano en la tierra* comprendió hasta qué punto esa "libertad" que había creído

vivir lo había transformado en engranaje del sistema.

Claro que ese concepto erróneo de la libertad significó originariamente un paso adelante respecto del que habría podido dominar la dinámica conceptual del adolescente. Significó rechazar la noción de la libertad que la concibe como un don divino que el hombre posee por el hecho mismo de su existencia. Significó reemplazarlo por un concepto dinámico, naturalista, pero ligado con la noción del esfuerzo que debe realizar el individuo para mantenerlo. Concepto individualista si se quiere, concepto que debía desembocar en el fracaso pero que estaba asociado indisolublemente con la idea de la responsabilidad del individuo en su propia realización terrenal y presente. Por eso, cuando frente a determinadas circunstancias aquel concepto de la libertad quebró, fue para ser reemplazado por una ideología orgánicamente estructurada que pone el acento de la libertad en el papel que puede desempeñar el individuo dentro de la comunidad y del tiempo histórico. La característica sobresaliente de esa ideología la constituye su tono racional, científico y emotivamente esperanzado en *el grito jubiloso que señala el paso de los siglos. Hecho combate. La que avienta las cenizas de la muerte. Porque es el canto que se hace metal en los hombres, porque es alegría en los niños, porque trae fecundación de madre en el vientre del mundo.*

La mano en la tierra, es un libro hermosísimo. Sus imágenes mejor logradas se estructuran con tanta sencillez y precisión que conmueven en hondura el pensamiento y las emociones del lector. La sencillez es importante en el caso de Pisarello porque revela una profunda inquietud comunicativa, base de toda trascendencia literaria contemporánea.

Lo que dice es primordial y llena la imaginación del lector con plenitud. Tanto que la elección de las palabras parece preocupación accesorias del escritor. Su belleza está colmada de espontaneidad. Espontaneidad que ha conservado en sus narraciones posteriores y que constituye uno de los más dignos atractivos de su obra. Es que la frescura estilística le da carácter de aventura al simple hecho de leer un libro que la posee.

Sin embargo, tan pronto detenga el lector su atención en el aspecto "formal" de *La mano en la tierra* advertirá que el autor posee una técnica madura y original, vehemente, alejada de toda afectación, breve y concentrada.

En la segunda parte del libro la ciudad abre una grieta peligrosa en su personalidad. Pero retoma fuerzas. No sé de dónde. Ha de ser "de flaquezas", como ocurre con los hombres sinceros consigo mismos. Vuelve en una síntesis humanamente valiosa a la serenidad necesaria para continuar la recreación artística del mundo que lo rodea. Sin diluir la tensión angustiosa

de la realidad reinventada que se describe, sobrepasa la capacidad de maestría que posee el hombre que escribe. Es eso lo que asombra. Y es eso lo que ha hecho posible la dosis de hermosura que fluye por todos lados en *La mano en la tierra*.

POESIA Y REALIDAD EN
LA OBRA DE JUAN GELMAN

En la Grecia clásica quedaron delineadas las dos tendencias fundamentales y divergentes que analizan la relación entre obra de arte y realidad. Mientras Aristóteles la concibió como un gesto esencialmente "imitativo", Platón vio en el arte una "invención" y despreció su valor.

"Poesía épica, tragedia, comedia, poesía diti-rámica, la música de la flauta y de la lira, todas ellas vistas en su aspecto general, son imitaciones", decía el Estagirita en su *Arte poética*.

Una concepción similar predomina durante el Renacimiento en Europa gracias a la influencia de los exégetas de Aristóteles y es adoptada en la Inglaterra Isabelina por Shakespeare. Muchas son las oportunidades en que el dramaturgo expresa esta idea del arte como representación fiel de la naturaleza. Hamlet la sostiene con estas palabras: "Amolda la acción a la palabra, y la palabra a la acción, sin olvidar esta norma primordial: que no debe forzarse la modestia de la naturaleza; pues todo abuso es extraño al teatro cuyo fin, antes y ahora, es sostener como si dijera un espejo ante la naturaleza".

Pero entretanto se ha hecho más conciente la diferenciación entre la poesía y otras formas del conocimiento, especialmente de la historia y se ha hecho también conciente otro fenómeno propio de la obra de arte, esto es, su capacidad de conmover varios siglos después de su creación, con idéntica intensidad, a hombres de cultura

diversa. Tal cualidad del arte hace que algunos creadores como Shakespeare piensen que la obra artística tiene más valor que la realidad, porque aquélla inmortaliza a ésta. "Su hermosura será vista —dice Shakespeare al destinatario de los sonetos— en estos oscuros renglones y ellos vivirán, y él en ellos verde para siempre".

Pero la concepción "imitativa" de la relación arte-realidad está en la base de la estética renacentista hasta el advenimiento de Vico. Para Leonardo, la superioridad de la pintura sobre las demás artes se basa fundamentalmente en que "una pintura es capaz de ser tan idéntica a lo que representa que puede engañar y a los hombres y a los animales".

Algunos siglos más tarde, la identidad relativa entre belleza, obra de arte y realidad toma un sentido completamente diverso para los escritores románticos. Keats, por ejemplo, azorado por el espectáculo que le ofrece el descarnado mercantilismo de su tiempo, concibe su época como "un río de barro que lleva su alma camino de la nada". La belleza está en contradicción con la realidad que lo rodea. El mundo no es más hermoso ni digno de imitación. La belleza ha quedado rezagada, clavada en la vieja historia de su patria, en las leyendas populares de Inglaterra, o en el pensamiento puro, sutil y prodigioso de los hombres sublimes. El poeta debe perseguir esa belleza antigua o clásica cada vez más ideal y abstracta, en la zona de la evo-

cación, de la inspiración, de la perfección. En "Robin Hood", en "Sueño y poesía" y en muchos otros poemas, Keats expresa desprecio por la vida de su tiempo. La realidad presente sólo se salva para él cuando el amor le descubre la mujer Fanny Browne.

Aun antes de la crisis surrealista, es en el campo de la novela donde volvió a formularse más rápidamente un nuevo acercamiento entre la obra de arte y la realidad presente. Fue además el género literario que retuvo siempre más tenazmente su vinculación con la realidad. Flaubert, Dickens, Pérez Galdós y Dostoievski tuvieron en este sentido una influencia decisiva. Eso explica también los frecuentes ataques que debía soportar la novela a mediados del siglo XIX y que en el irónico *Diccionario de ideas recibidas* Flaubert dijese del vocablo "Romans": "Pervierten a las masas. Son menos inmorales «en serie» que en un solo volumen. Solamente pueden ser toleradas las novelas históricas porque enseñan historia. Hay novelas escritas con la punta de un escalpelo, otras que descansan sobre la punta de una aguja".

Con todo, inclusive la novela se hallaba al iniciarse el siglo ante una disyuntiva definitiva: simbolismo o naturalismo.

Partiendo de concepciones muy diversas y que por consiguiente volverían a alejarlos a corto o largo plazo, tres escritores tan dispares como Gorky, Joyce y Proust formularon una respuesta

similar a ese problema: realismo. Joyce, profundo conocedor de la filosofía idealista Hegeliana, partiendo de una estética aristotélica - vico - hegeliana, produjo primero *Dublinenses*, luego *El retrato del artista adolescente*; Proust, su inigualable *Búsqueda del tiempo perdido* que supera sin duda algunos puntos de partida de la concepción bergsoniana⁵; y por fin Gorky una gran obra literaria en la que a veces una idea filosófica y política no siempre asimilada con profundidad, trabó un talento indiscutible que llega en algunas novelas y en casi todo su teatro a grandes alturas estéticas.

Es dentro de la filosofía materialista donde se están realizando los intentos más serios para fijar nuevamente el sentido de la relación obra de arte-realidad. Superado el grueso materialismo mecanicista de un Zdanov, estudiosos de la categoría de Lukacs, Della Volpe, Caudwell, Prestipino,⁶ etc. intentan formular las bases de una nueva estética. Mucho es el camino que falta recorrer. Y en este camino es evidente que los que tienen la palabra (experimental) son los artistas.

Los escritores más concientes han expresado su preocupación por determinar el sentido de la relación arte-realidad. En nuestro tiempo esto no ha cambiado. Y en nuestro país ocurre también algo similar.

En "Vanilocuencia", al preguntarse sobre el para qué de la creación poética, Borges siente

que la realidad concreta es inasible a través de la poesía y que la constante renovación de aquella le revela al poeta trágicamente su propia insuficiencia. En el poema citado poesía y realidad se conciben como absolutamente distintos, separados y el transcurso del tiempo canta cada día la derrota del poeta y la falsedad de la poesía. Coincide así con la posición de Prestipino que afirma: "...no hay garantía de que el ideal —en el arte— coincida al milímetro con lo real, con la naturaleza, sino que deviene inevitable en ese movimiento de "distacco" sin círculo, un constante conato de evasión gnoseológica, una tendencia impostante, una insurrección fantástica y mitisante y por consiguiente deformadora de lo inmediato".

No compartimos esta concepción de Borges y tampoco parece compartirla Juan Gelman uno de los poetas que más se destacan entre las últimas promociones de la Argentina. Él ha expresado su concepción de la poesía en tres poemas de su primer libro, *Violín y otras cuestiones*⁷ y luego en un conjunto de poemas dispersos en el resto de su obra: *El juego en que andamos*⁸ y *Velorio del solo*⁹.

En el primero de ellos expresa su angustia no ya frente a la inasibilidad de la realidad concreta sino frente a la inasibilidad de la poesía misma:

*¡Quién pudiera agarrarte por la cola
magiafantasmanieblapoesía!*

*¡Acostarse contigo una vez sola
y después enterrar esta manía!
¡Quién pudiera agarrarte por la cola!*

En esa concepción de Gelman la poesía queda identificada con la realidad, con la verdad y con la belleza. Pero esa inalcanzabilidad de lo más profundo de la realidad actúa en su caso como un incentivo del deseo que tiene el hombre de captar la poesía, la verdad, la belleza. Comprende que la imposibilidad de una absoluta identificación con la verdad, aunque es la causa del dolor del creador, es también el motor de su trabajo. La misma contradicción entre el deseo de la poesía y su inasibilidad se expresa más acentuadamente todavía en "Oficio":

*....., óigame amigo,
cambio sueños y música y versos
por una pica, pala y carretilla.
Con una condición:
 déjeme un poco
de este maldito gozo de cantar ¹⁰*

La contradicción sentida por Gelman caracteriza el oficio del poeta y la esencia de toda auténtica poesía, es también característica de la ciencia. Se encuentra en la base misma de toda forma de conocimiento. "La coherencia es la virtud de la ciencia; la belleza es la virtud de la poesía: ni una ni otra podrán devenir jamás pura belleza o pura coherencia. Y sin embargo

es precisamente su esfuerzo para llegar a ser así, el que promueve su desarrollo".¹¹ Y es que el hombre sólo conoce la realidad al transformarla.

Gelman advierte que su poesía no constituye un elemento fuera de la realidad. Lo subjetivo también es real llegando a adquirir una categoría social cuando a través del trabajo artístico trasciende lo particular y expresa lo que es subjetivamente cierto para la colectividad.

En *El juego en que andamos* el pensamiento del poeta va enriqueciéndose en experiencia vital y en claridad. Identifica su poesía con su vida, comprendiendo sensible y conceptualmente la integración de su poesía en la realidad. Va haciendo cada vez más objetiva la afirmación con que concluía su primer libro "La poesía es una manera de vivir".

A través del significado intenso que adquiere para él la vida, llega también a la noción de la muerte. No desea ni acepta la vida como algo dado de una vez y para siempre. No quiere la vida como una simulación de la muerte, pero tampoco se conforma con la iracundia. Comprende demasiado bien que tanto el conformismo como el individual disconformismo constituyen una tentación a la que sucumben aquellos que solamente tienen miedo de vivir y de morir:

*Si me dieran a elegir, yo elegiría
este amor con que odio,*

*esta esperanza que come panes desesperados.
Aquí pasa, señores,
que me juego la muerte.*¹²

Y porque es conciente del valor profundo de la poesía y de la vida, su obra toma características de creación militante. Tiene confianza. Cree que sus versos serán comprendidos y que podrá actuar sobre los otros, que sus metáforas se convertirán en elementos subjetivos dinámicos y revolucionarios en la mente de los hombres:

*A este oficio me obligan los dolores ajenos,
las lágrimas, los pañuelos saludadores,
las promesas en medio del otoño o del fuego,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras,
[con la sangre.*

*Nunca fui
rostros oscuros los escriben como tirar contra
la muerte*¹³.

Los primeros poemas de *Violín y otras cuestiones* se refieren a la transformación de la individualidad del poeta. El poeta comienza a conocerse cuando se modifican sus sentimientos, su ideología y claro está, sus actos. El primer acto poético de Gelman es el que relata su metamorfosis. La transformación de una manera de ser en otra, más madura, socialmente integrada y revolucionaria que sacude su objetividad haciendo que su "sentimentalismo" se haga sensi-

bilidad. Lo impersonal, aprendido sin hondura, sin repercusión, se convierte en particular, en honda individualidad, susceptible de expresión, necesitando del lenguaje, de la sociedad en suma para que se revele en su verdadera intensidad adquiriendo simultáneamente un valor colectivo.

"Epitafio" parece clausurar un ciclo de poemas previos que Gelman no ha querido dar a conocer:

*También a mí
me alegraban: la primavera,
las manos juntas, lo feliz.
¡Digo que el hombre debe serlo!
(Aquí yace un pájaro.*

*Una flor.
Un violín.)*¹⁴

Sin duda este poema clausura un ciclo de poemas de adolescencia, con el valor que tienen todos los poemas de ese período de la vida: un valor personal que revela siempre una sensibilidad sofocada, que refleja casi siempre un cierto disconformismo, que expresa otras veces un maduro conocimiento de la forma poética pero también uno limitado de la vida.

"Epitafio" cierra ese período con conciencia y definitivamente. Dueño de una suficiente madurez y a la vez salvada su alma de un aborto de sentimientos contradictorios, logra una objetividad que le permite lanzarse, con garra poco común en nuestras letras, a la creación artística.

Aunque parezca paradójico, la superación de la melancolía adolescente de Gelman se produce a raíz de su comprensión de la verdadera tragedia del hombre y esta comprensión es la que le permite descubrir la más auténtica vocación del hombre: la felicidad.

Descubre el dolor en la base de cada ser y simultáneamente el gigantesco esfuerzo realizado colectivamente por el hombre para conquistar la alegría. Comprende que el pueblo no se complace en la tristeza. Porque la tristeza, en términos colectivos, significa hambre, miseria y una lucha denodada contra la desesperación y el miedo. Su propia tristeza un poco "fin de siglo" se le revela superficial y no verdaderamente solidaria. Toma un nuevo contenido mucho más angustiado porque está constituido por la dura realidad que agravia al pueblo y porque al mismo tiempo ese contenido le descubre el verdadero significado de la soledad y de su intenso deseo de una vida mejor:

*...qué hermoso andar contigo
a descubrir la fuente de lo nuevo,
a arrancar la felicidad,
a traer el futuro sobre el lomo, hablar
familiarmente con el tiempo y saber
que acabaremos y de una buena vez por ser dichosos
qué hermoso, digo, gente, qué misterio
vivir tan castigado*

*y cantar y reír,
qué asunto raro! ¹⁵*

Al culminar esa primera etapa que relata su toma de conciencia de una dimensión más profunda, se perfilan dos temas grávidos de significación múltiple para Gelman: uno es el tema del niño, el otro es el del amor.

Por el momento, descubierta su nueva esencia, el autor busca en la humanidad de los demás. Vive las preocupaciones del hombre de pueblo, pone el hombro a sus trabajos, expresa el silencioso pudor de su pobreza y lucha con él a brazo partido para que no pierda su incontenible ansia de alegría:

*...viendo sí
como la gente llora en los rincones
más oscuros del alma y sin embargo
sabe reír y sabe andar derecho,
viendo a la gente, bueno, viéndola
tener hijos y esperar siempre
creer que van a mejorar las cosas
y viéndola pelear por sus riñones,
digo, gente,
qué hermoso andar contigo... ¹⁶*

Su solidaridad con el hombre sencillo hace que lo comprenda y lo acompañe hasta el umbral del suicidio. Rompe delante de nosotros cada una de las ilusiones de ese individuo que concluye hundiéndose ante la incommovible esclavitud del hambre y la monotonía permanente:

*Con el revólver fuiste hasta el espejo,
duro de frente y al costado hondo,*

*y así sangró tu viejo compañero,
tu viejo corazón, tu viejo todo.
Eran las diez de la mañana. Afuera,
bajo el sol, copulaban los gorriones.¹⁷*

Reclama nuestra solidaridad contra la muerte, denuncia los crímenes, las regresiones, la simulación, la soledad del mundo que lo rodea. El poeta descubre lo dialéctico en cada uno de los hechos que lo conmueven y al comprenderlo, el hecho en sí queda integrado en una visión superior, llena de vida y de sentido que sacude hondamente al lector revelándole una verdad más cierta que la que sus ojos percibían.

Como uno de esos personajes inolvidables de Dostoievski, llenos de una rara sabiduría, que se pasean por un mundo que "está al revés, donde la gente camina con la cabeza para abajo", como un Alioscha, o como un príncipe Mychkine que le revelan al lector un orden evidente dentro de toda esa confusión, así también el poeta restablece las cosas en su justo valor, las hace comprensibles y llenas de humanidad.

Volcando sus sentimientos y su inteligencia en la realidad exterior que Gelman hace suya, la individualidad del poeta, lejos de desvanecerse, se acentúa, se perfila mucho más nítidamente de lo que podía hacerlo con su personalidad imprecisa del comienzo. Su solidaridad con el hombre lo humaniza más totalmente:

Entonces río contemplando mi apellido, mi rostro

*[en el espejo
en ellos ustedes agitan un pañuelo
alargan una mano por la que no estoy solo.*

*En ustedes mi muerte termina de morir.
Años futuros que habremos preparado
conservarán mi dulce creencia en la ternura,
la asamblea del mundo será un niño reunido.¹⁸*

El poeta se va descubriendo a sí mismo en la medida en que logra verificar la autenticidad y los límites o la profundidad de sus sentimientos puestos en contacto con la realidad y particularmente con los hombres. Su propia individualidad se va precisando y va cobrando intensidad en la medida en que la relación con el mundo exterior se hace total, audaz y generosa. El conocimiento de sí mismo y del "otro hombre" resulta de experiencias simultáneas. De esas experiencias depende casi exclusivamente que los sentimientos del poeta florezcan. De la valoración política, ética y racional, de su talento y de su generosidad para captar estas experiencias depende, también que Gelman pueda infundir a la realidad que lo inspira un intenso contenido subjetivo:

*En la ciudad que gime como loca
el amor cuenta bajito
los pájaros que han muerto contra el frío,
las cárceles, los besos, la soledad, los días
que faltan para la revolución.¹⁹*

Es función esencial del escritor revelar al hombre el valor que tienen los sentidos, los sentimientos y los valores emocionales, imbricados en una ideología correcta, para completar la integración de su ser, para la profunda vivencia de la realidad, todo ello a través del arte que es decir de la belleza. Al paso del artista, la realidad revive. Nos la devuelve colmada de sentido, de humanidad y de valor. Transforma las necesidades más imperiosas de la colectividad, en decisión cargada de sentimiento y de emoción. El poeta que navega profundamente en las emociones expresándolas en imágenes que revelan un contenido verdadero, soluciona un conflicto vital colectivo y no exclusivamente personal. Pero tales navegaciones requieren que el poeta posea una gran capacidad de reordenar el mundo. No se trata de revelar el desorden de las emociones, se trata de descubrir la coherencia del mundo. Se trata de volver a determinar el sentido de las palabras que es determinar la significación de las cosas, se trata de hacer la luz para sí mismo y para los otros. Y básicamente el artista debe comprender, como lo comprende Gelman que en esta verdad que revela su palabra se encuentra implícita la mayor hermosura que le es dable crear:

*Bajo la noche tiemblan mis cenizas, amándote,
[llamándote.
Cómo la soledad vino creciendo, oh gran señora*

*lejos estás, estás sola de mi. [del amor,
De tu nombre entro al día sin embargo,
inventaron mi boca para decir tu nombre.*

*La luz que sube de tu nombre.
Tómame
no me dejes
ya que me has hecho mayor que mi muerte
Cuba*

*mi tristeza de ti va encendiendo la noche,
mi alegría de tí va encendiendo la noche.²⁰*

El poeta allana el camino de la comunicación entre los hombres al tornar conciente toda la subjetividad del individuo. Y en este mundo donde la generosidad emocional del hombre parece por momentos inexistente, donde su espontaneidad es reprimida acentuándose la soledad y la simulación, no es extraño que el poeta contemporáneo se sienta profundamente conmovido por el niño. Gelman advierte en la espontaneidad gratuita del niño el antecedente de su propia lucidez y de su dramática libertad. El "deseo" aparentemente *puro* del niño es reemplazado por una profunda conciencia de la necesidad en el hombre maduro. Sin embargo, circunstancias múltiples hacen que en una sociedad organizada sobre la base de "clases sociales" antagónicas, esa conciencia no pueda expresarse, ser, libremente. Los sentimientos sufren una represión en el orden individual, similar a la que sufren en el orden económico las

necesidades colectivas. Esta represión deshumaniza al hombre en todo sentido: objetiva y subjetivamente. El poeta redescubre en el niño, cada mañana, la gratuidad, la espontaneidad, el desinterés de sus sentimientos y la posibilidad de ser *gracias a los demás hombres* en lugar de *contra los hombres*.

*Es inútil que toquen la inocencia,
la miren con un palo,
le sacudan la cara con el duro furor.
Inútilmente cae la mano sobre el niño.
No hay verdad más armada que la pura inocencia.*²¹

Por eso, y porque cada niño significa una nueva posibilidad de superación del hombre, Gelman siente un sincero cariño por la criatura humana. Su concepción del niño trae al recuerdo nuevamente uno de los pasajes más conmovedores del *El Príncipe Idiota* de Dostoievski. En una carta enviada a Aglaia, escribe Nastasia Philipovna: "Ayer, después de haberme encontrado con usted, volví a mi casa e imaginé un cuadro. Los artistas siempre pintan a Cristo de acuerdo con los datos del evangelio; yo lo hubiese representado de otra manera. Lo hubiese pintado solo. Solamente hubiese puesto junto a él un niño. Este pequeño habría jugado a su lado; quizá contóle alguna cosa en su ingenuo lenguaje. Cristo lo ha escuchado al comienzo, pero ahora medita. Su mano, en un gesto de involuntario olvido, descansa todavía

sobre los cabellos claros del niño. Mira a lo lejos, hacia el horizonte; un pensamiento vasto como el universo se refleja en sus ojos; su rostro está triste. El niño se ha callado; acodado sobre las rodillas de Cristo y la mejilla apoyada sobre su manecita, tiene la cabeza levantada y mira fijamente, con ese aire pensativo que tienen a veces los pequeños. El sol se pone..."

También siente Gelman cariño por el niño, porque en él ha visto convivir fraternalmente la imaginación y la razón, como viven hermanados en el alma del poeta.

Por fin, es en el niño donde ve más claramente la posibilidad de la diversidad de sí mismo. En última instancia el sentimiento de paternidad es eso: un deseo profundo de ser diverso; que implica por un lado la aceptación definitiva de sí, dentro de una circunstancia histórica dada, con su secuela natural: la muerte, y por el otro, negación del presente, reacción contra el mismo, su modificación a través del acto primario y fundamental: la procreación de un nuevo hombre, que importa la modificación (inicialmente cuantitativa) del presente. Así, el padre acepta y niega simultáneamente el presente marcando con su hijo el tiempo venidero:

*...los habitantes del candor juegan ahora
[con los hombres,
me dan de morir y de nacer como las balas del adiós*

Como todos los sentimientos del hombre, también el amor se ha transformado a través de la historia. Su contenido ha sufrido modificaciones diversas desde la poesía del hombre primitivo hasta la poesía moderna de un Apollinaire y la contemporánea de Eluard, Miguel Hernández, Neruda, Prevert, Mayacovski, Esenin, etc., etc.²²

A pesar de esas modificaciones, hay un cierto retorno hacia formas de expresión más sencillas en las que vuelve a advertirse una nueva integración de todos los elementos objetivos y subjetivos que constituyen este sentimiento. La predominancia de lo sexual en el amor que caracteriza la poesía de Baudelaire o de Verlaine y que no por casualidad está casi siempre acompañada por un sentimiento de frustración y de culpabilidad, fue transformándose en una aceptación sana y fresca de lo sensual en los "Poemas Secretos" de Apollinaire²³, actitud que se advierte también en un pintor de la talla del Douanier Rousseau y que se produce como reacción contra un puritanismo hipócrita y falso al que la única respuesta encontrada hasta entonces era la exageración de lo sexual y los "Paraísos artificiales". Es también en la época de Apollinaire y de Rousseau cuando se redescubren algunas culturas primitivas y comienzan a influir notoriamente en el arte poco antes de la primera guerra mundial.

Pero son sin duda alguna, Eluard y Hernán-

dez quienes expresan una formulación revolucionaria y realmente integrada del amor a partir de la posguerra.

Para el autor del *Cancionero y Romancero de ausencias*, de *Poemas últimos* y de *Viento del pueblo*, para el autor de *Les yeux fertiles*, de *Corps mémorable*, de *Le Phenix*, el amor entre el hombre y la mujer, es una forma de la vida, una forma de la poesía. Solo es posible en profundidad cuando está imbricado dentro de toda una conciencia y de una práctica de la vida a la vez espontánea y lúcida, simultáneamente generosa e imperativa, desinteresada y necesaria. Esta manera de ser humanísima marca un hito en la transformación conciente de los sentimientos del hombre. Para darse, para poder ser en este tiempo, reclama un esfuerzo profundo del hombre, reclama vocación de humanidad, coraje, sinceridad y autenticidad y, insisto, una lucidez a prueba de debilidades, de trampas, de tentaciones y del miedo. En este sentido Eluard y Hernández alcanzaron concientemente niveles desconocidos y al expresarlos poéticamente hicieron que fuesen posibles, que se hiciesen concientes para todos los hombres. Para Eluard y para Hernández el amor hace posible una extensión del ser y por consiguiente también una profundización del ser. El amor derriba las barreras no ya de las familias como en *Romeo y Julieta*, no ya de las clases como en *Tess of the D'Urbervilles*, o

en *Lady Chatterley's lover*, sino que derriba los límites del hombre mismo.

Descubrir la femineidad es descubrir más completamente la esencia del hombre. Este conocimiento realísimo del otro ser, objetivo y subjetivo a la vez, a través del amor, amplía fundamentalmente los límites del ser, constituye una nueva esencia más profunda, más amplia que le revela al hombre un campo majestuoso y hermosísimo de sí mismo y del otro, una capacidad de desvanecimiento de sí mismo a través del ser amado, que simultáneamente implica un engrandecimiento de sí.

Amor y capacidad de ser en el "otro", "gracias al otro", "a través del otro" son sinónimos.

También es dentro de esta formulación como se expresa el amor en Juan Gelman:

Como un niño te canto bajo la noche oscura

*Cofre de los secretos, juegos hondos,
temblores del otoño como pañuelos rápidos,
te canto allí para que seas.*

*Señora del candor,
con boca limpia digo uno a uno tus nombres,
pongo mi rostro en la penumbra que de ellos
[desciende,
hago un gran fuego con tus nombres bajo la noche
[oscura.*

*En realidad quiero decir: me haces andar contra
[la muerte.²⁴*

La extensión de los límites del que ama, abarcando la individualidad de la amada, es expresada en varias oportunidades por Gelman; particularmente en dos poemas: "La cosa" y "Mi rostro" del libro *Velorio del solo*. En ellos el autor esboza un retrato simultáneo de sí mismo y de la mujer que quiere:

*Mi rostro cae como tu corazón,
tu corazón que cae bajo la lluvia de este otoño,
una lluvia de pájaros grises que sube de mi rostro
como el otoño sube hasta tu corazón...²⁵*

Es pues el descubrimiento vital de la identidad entre los seres humanos lo que constituye la máxima revelación inicial del amor y, simultáneamente, la comprobación de la infinita diversidad de las formas humanas, de la individualidad en suma, es lo que le confiere un constante relieve renovador a la relación; la posibilidad de profundidad:

*Ella estalla como el verano,
no es posible evitarla o detener su rostro,
avanza en cualquier calle,
aún hace ruido al pie de mi silencio,
muchas veces me miran para ver su dulzura,
por ella se me han puesto
suaves las manos, suave el corazón,
la muchacha infinita me posee...²⁶*

No cabe en este breve estudio sobre la poesía de Juan Gelman, analizar detalladamente su

técnica artística. Baste decir y hacer notar a través de los ejemplos dados que lo que la caracteriza desde el primer momento es la sencillez. En ese sentido puede afirmarse que sigue la mejor tradición poética desde los albores de la expresión metafórica. Se advierte también en su arte modernísimo, el influjo de la inspiración a la vez barroca y vigorosa de la poesía precristiana del Antiguo Testamento. Pero aparte de la sencillez y del ritmo personalísimo de su obra, lo más característico de su creación es el remate, digámoslo así, antipoético de sus poemas. Gusta ascender a inusitadas sutilezas del idioma metafórico de los sentimientos. Llegado a la cumbre, o quizá desilusionado de las cumbres, vuelve de pronto, con gesto audaz, sin asomo de duda a las formulaciones más directas subrayando así la intimidad de la poesía con la verdad inmediata.

*HUMANIDAD POETICA
DE CESAR VALLEJO*

Hace 25 años murió en París, César Vallejo. Un cuarto de siglo tenso, trágico y a la vez pleno de vida, de experiencia profunda de la existencia, de la conducta y de la conciencia del hombre.

Vallejo indagó el dolor de los que estuvieron con él en la aventura, habló de su propio dolor y de su alegría de vivir, expresando al final del trayecto, sin prejuicios ni inhibiciones, su propia esencia.

El mayor aporte del poeta consistió en su estética revelación del hombre real, sin aditamentos místicos o mistificadores. Realismo singular, profundidad hecha de hombre, voz despiadada, poesía hecha de dolor, de miseria, de autenticidad y de coraje sin antecedentes, diría también sin sucesores en esa dimensión. Hubo intentos similares previos en la historia de la poesía: los cielos tormentosos de Baudelaire, el semidelirio de Rimbaud, las fogatas de Lautréamont. Pero pienso que nadie dijo del hombre la verdad proferida por Vallejo, lúcidamente, humanamente, con toda conciencia, con toda animalidad. Cada uno de sus versos, escrito con tinta que fluye a pura vena, empalma en las confluencias del hombre presente.

Habló de sí mismo: Vallejo y hambre, Vallejo y la desgracia, Vallejo fusilador, gatos, guitarras y sombreros, Vallejo y pumas y Héralcito y Franco y el obrero y la muerte.

Vallejo es un Chaplin sin sonrisa. Su rostro

es la cabeza descuajada, puños afuera, un solo grito clavado en las pupilas, que se abre paso entre el derrumbe de las bombas del "Guernica" de Picasso.

Se sabe que casi todas las letras de su nombre están escritas con la sangre de España.

Cuando el "sublime y divino sacrificio del héroe" es propuesto por el nazifacismo, como única posibilidad de redención de la raza y de toda ideología perdurable, Vallejo se plantea como máxima aspiración el antiheroísmo. Porque no necesita creer en su propia perfección para sentirse fuerte. Ni necesita creer en la muerte como suprema manifestación humana. Es simplemente un hombre que desea vivir lo cotidiano con su dosis verdadera de coraje común, de simple autenticidad, de lucidez sin adornos.

El contraste con el mundo que lo rodeaba era tal que al leer la historia de los años 20 a 38 uno podría llegar a creer que el Vallejo de los *Poemas Humanos* estaba loco. Que quien se afanaba por deformar la realidad era él y no los poderosos que preparaban al mundo una celada hecha de desprecio, de soberbia y de odiosa irracionalidad.

Después de *Trilce* la creatividad poética de Vallejo sufrió un prolongado colapso. En 1928 el descubrimiento del socialismo aplicado prácticamente en la URSS remueve toda su sensi-

bilidad. Por un lado descubre allí una solución posible y real a muchas de las angustias de su cuerpo y de su alma. Ello lo confirma en su actitud ya por entonces revolucionaria. Le confiere seguridad pero al mismo tiempo conmueve su concepción estética. Menos de un año antes de partir para Moscú había escrito: "*El artista debe, antes que gritar en las calles o hacerse encarcelar, crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad, que sólo con los siglos se hacen visibles y fructifican, precisamente en esos idearios y fenómenos sociales que más tarde suenan en la boca de los hombres de acción o en la de los apóstoles y conductores de opinión de que hemos hablado más adelante.*"

"Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, a quién le tocaría aquella gran *taumaturgia del espíritu?*"²⁷

Y, un mes antes de partir para la URSS, escribió también: "...en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño que aún respaldándose en la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política... como artista no está en las manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances

políticos que pueden ocultarse en mis manos".²⁸

1928 fue un año difícil para los poetas. En setiembre, Aragón, durante su estadía en Venecia intenta por dos veces consecutivas el suicidio. En esta decisión influye la vida privada del gran novelista, pero no debe dejarse de lado la presión del medio exterior, ni tampoco la situación de Aragón en el partido, algunas de cuyas células exhubaban un ambiente irrespirable por su estrechez y su sectarismo.²⁹

En 1928 Maiacovsky enfrenta una verdadera ola de críticas solapadas y de ataques directos. Vallejo mismo, sin conocer una sola obra del ruso había dicho hacia fines de 1927: "Cualquier versificador, como Maiacovsky, puede defender en buenos versos futuristas, la excelencia de la fauna soviética del mar pero solamente un Dostoievski puede, sin encasillar el espíritu en ningún credo político concreto y, en consecuencia, ya anquilosado, suscitar grandes y cósmicas urgencias de justicia humana".³⁰

La contradicción que yacía latente en el espíritu del peruano se agudiza con motivo de su viaje a la URSS, abarcando todos los elementos conceptuales y sensibles de su personalidad. Su proceso se ve agravado por una suerte de vocación de soledad que nada sofrena en el medio hostil y extranjero del París de los años veinte. A lo largo de toda su existencia no encontrará solución para la lucha que libran en su alma la tendencia a la soledad

desamparada y su ansia tremenda de comunicación humana. Por entonces también irrumpirá como una circunstancia llamada a modificar la calidad de todas sus contradicciones, el quebrantamiento de su salud.

Crisis similares devastaron el alma de los poetas de su tiempo. La primera de Eluard abarcó los años 24, 25 y 26, la de Aragón se extendió durante diez años desde el 24 hasta el 34, la de Essenin y la de Maiacovsky ocurrieron al final de sus vidas pero fueron, en cambio, más catastróficas. Son crisis que inundan la vida y la obra de los artistas del primer medio siglo.

Luego de su viaje a la URSS, Vallejo integra y afirma conceptos que yacían en su ideología previa. Pero su sensibilidad sufre una transformación tal, que durante largo tiempo le impedirá la expresión poética. También se conmovieron entonces sus ideas acerca de la función del arte.

Resultado inmediato de su transformación fueron sus artículos estético-políticos y dos obras en prosa de carácter propagandístico. En aquellos Vallejo adopta posiciones que sostuviera desde tiempo atrás y con mayor claridad Maiacovsky. Sabemos que el peruano entrevistó en Moscú al autor de *150.000.000*³², sin embargo, nada nos cuenta de ello en la colección de artículos sobre sus viajes a la URSS que publicará con el nombre de *Rusia en 1931*. En

cambio cita la siguiente conversación mantenida con escritores bolcheviques:

—Sadovief —me dice Kolvasief— es nuestro más grande poeta proletario.

—¿Más grande que Pasternak y Maiacovsky? —le arguye sorprendido.

—El más grande de todos —me repite Kolvasief con firmeza, y su opinión se generaliza luego, confirmada por todos los presentes.

Kolvasief añade:

—Por lo demás Maiacovsky no pasa de ser un histrión de la hipérbole. En cuanto a Pasternak...³³.

Ni *Rusia en 1931*, ni *Tungsteno*, su mejor novela, se cuentan entre los aciertos creadores de Vallejo. Todo *Rusia en 1931* denuncia un Vallejo trabajando literariamente en un nivel que no es el propio. Pienso que tampoco *Tungsteno* refleja el alma del poeta en su riqueza íntegra. En ella se entrecruzan todavía, evidentemente, dos actitudes contrarias. Una, la que trae desde su infancia, la que floreció en *Los heraldos negros* y en *Trilce*, la que un día le hiciera desesperar: *Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, / grave*³⁴, la que oscurece su deseo de humanidad haciéndole ansiar la destrucción de la conciencia: *Oh Conciencia / pienso sí, en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede*³⁵. Otra, la segunda, es la que transparenta su propia esencia, la que lo hermana con el hombre:

Hoy no ha venido nadie a preguntar;
ni me han pedido en esta tarde nada,
.....
En esta tarde todos, todos pasan
sin preguntarme ni pedirme nada.

Y no sé qué se olvidan y se queda
mal en mis manos como cosa ajena.

He salido a la puerta,
y me da ganas de gritar a todos:
Si echan de menos algo, aquí se queda.

Porque en todas las tardes de esta vida,
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,
y algo ajeno se toma el alma mía.

Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde!³⁶

Desde el comienzo, la idea de la muerte tiene una importancia profunda en su obra. A veces, como en este poema, Vallejo la piensa como el reverso de la vida y su síntoma inequívoco. Valora la vida en contraste con la no vida. Otras veces la muerte es el disfraz de lo que muere, de lo que caduca, o de lo que sobrevive a costa de la vida, careciendo de sentido y manteniendo a la vida. En estas ocasiones, la muerte es la síntesis de lo que Vallejo odia fuera de sí mismo.

Característico de esta última concepción de la muerte es el poema 75 de *Trilce*³⁷. Aquel que comienza: *Estáis muertos*.

*Que extraña manera de estarse muertos.
Quienquiera diría que no lo estáis. Pero, en
verdad, estáis muertos.*

Hay algo, sin embargo, en esta actitud poética de Vallejo que nos hace sospechar una insuficiente autocrítica, una conciencia relativa de su propia problemática interna.

El poeta no parece descubrir que en su propia personalidad están imbricados ciertos elementos negativos y aun cierto individualismo caduco. No obstante, todas las fuerzas contradictorias que arribarán más tarde, claramente a su conciencia, se gestaban al concluir *Trilce*. El último poema es un testimonio indudable del flujo violento, del combate que se libra en su alma.

Una prolongada crisis se tendía sobre el continente desde el final de la gran guerra. Hasta las postrimerías del año 20 las repercusiones del fenómeno económico habían gravitado particularmente en los países coloniales y exportadores de materia prima. Pero al concluir el primer cuarto de siglo, la situación repercute ostensiblemente en las metrópolis. Los movimientos populares de la India, los intentos de independencia en el Líbano, en Egipto, Siria y Marruecos ponen en peligro las estructuras colonialistas y, particularmente la francesa que reacciona violentamente aplastan-

do cruelmente el movimiento de Abd El Krim en el Rif y las insurrecciones de Damasco.

Alemania, reducidas sus fronteras a raíz de la derrota del 18, sufre muy duramente la crisis económica mundial. Allí hinca sus garras sembrando la confusión. Preocupados por los acontecimientos internacionales y particularmente por los inquietantes progresos que la ideología revolucionaria hacía en las filas del proletariado alemán, los grupos más reaccionarios de la *Wermacht*, de las finanzas y de la industria pesada, intentan resolver la situación por la opresión de la clase obrera.

Este intento comprometerá la conciencia de dirigentes políticos del mundo entero, de industriales destacados, de jefes militares de grandes y pequeñas naciones. Actuará sobre amplios sectores de la burguesía, exasperará a la clase media alemana para obtener su complicidad y el apoyo fanático y resentido de algunos sectores. Servirá, con posterioridad, como trampolín para desbaratar a sangre y fuego todo esfuerzo de liberación del hombre que se produzca en lo sucesivo.

Apenas afirmado el régimen nazi, destruida la desviación izquierdizante de Roehm, violadas las cláusulas antiarmamentistas del Tratado de Versalles, el 2 de marzo de 1936 tres divisiones del ejército alemán atravesaron el Rin, ocupando militarmente la zona del Sarre, rica en mineral de hierro y carbón.

El régimen necesitaba difundir su influencia económica y política en otras naciones. La República Española se debatía vacilantemente frente a los privilegios de la más reaccionaria oligarquía de Europa. Las vacilaciones alentaron el espíritu de los vencidos en las elecciones de febrero de 1936. Con la colaboración de las fuerzas de la anarquía sembraron la confusión y el caos en las filas del gobierno, procurando el desorden del pueblo y su exasperación. El terrorismo fascista que se ensañó con los más indefensos y la anarquía que aprovecharon para desprestigiar al gobierno y para aparecer como defensores del honor del Ejército y de la honra de la oficialidad, desembocó en el asesinato de Calvo Sotelo que la reacción utilizó como uno de los pretextos para justificar el levantamiento del 18 de julio. Con el apoyo de Mussolini que envió a los sublevados entre setenta y cien mil hombres, la ayuda del Canciller alemán que suministró aviones de caza, bombarderos y de transportes, acorazados y submarinos, y la complicidad de Oliveira Salazar que permitió la utilización del territorio portugués como base para maniobras bélicas antirrepublicanas, los facciosos se lanzaron a la conquista, una de las más crueles y una de las que tornarían clarividente para muchos intelectuales, la peligrosidad del futuro eje Berlín-Roma-Tokio.³⁸

Entretanto, Vallejo ha escrito pocos poemas, *Rusia en 1931*, *Tungsteno* y *Paco Yunque* (cuen-

to corto), dos obras de teatro que no llegaron a publicarse y muy pocos artículos, casi todos políticos.

Es su período artístico menos valioso. Desde el punto de vista vital, el poeta está solo. La única que lo acompaña verdaderamente, en todas las circunstancias, es Georgette, a quien conociera en París a su regreso de Moscú. El poeta enfrenta una pobreza absoluta y algo hace pensar en una actitud solitaria que le impidió relacionarse humanamente con otros hombres que no tuviesen su sensibilidad.

La situación personal, su angustia tremenda frente a lo que lo rodea, su desamparo, todos ellos son factores que provocarán probablemente y acentuarán la dolencia que lo llevará a la muerte. Pero Vallejo había vislumbrado ya en 1930 su esencial y sencilla hombría expresiva. Ya entonces escribió:

*He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo,
superficial de pasos insondable de plantas.
Tal me recibo de hombre, tal más bien me despido
y de cada hora mía retoña una distancia.*

Sin embargo una duda permanece en su interior. Ello, y solo ello, explica el haber firmado con seudónimo tales palabras que publicara "Favorables, París, poemas". Más tarde reconocerá la autoría de dichos versos, es decir el compromiso personal que implican, al encabezar con ellos su *Poemas Humanos*.

Es la guerra civil española, y el agravamiento de su mal lo que abre desmesuradamente los ojos del alma, corta una herida profunda en las defensas y en la rigidez de Vallejo. Ya no habrá coágulos que obstruyan las venas de su expresión, ni las pupilas de sus ojos que se tornan penetrantes y escrutadores hasta lo más hondo de sí y del hombre en general.

El artista se moviliza. Forma parte de los comités de ayuda al pueblo español. Trabaja sin descanso. El 15 de diciembre emprende un viaje a España. Madrid sitiada por las fuerzas fascistas resiste el ataque con una valentía que servirá de ejemplo en Europa y que será memorable en el mundo entero. Bombardeada por los Messerschmidt alemanes, su pueblo honra el nombre de España y clama por la solidaridad de otros pueblos. Esta visión conmovió definitivamente la sensibilidad de Vallejo:

*Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir
[tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme: corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo... 59*

Tal su pluma a ritmo puro de corazón dolido
canta la marcha de las brigadas populares que

van a paso reforzado pisando los adoquines madrileños en defensa del pan, en defensa del amor, en lucha a muerte por su libertad.

La vía está abierta en su personalidad. Vía de torrentes desbocados que descubrirán todo su ser, que exhibirán al hombre en su más alta esencia, con toda su angustia a cuestas, con toda su valentía en alas y su esperanza al hombro como mochila fundamental de su verdadera aspiración: la felicidad.

A partir de entonces escribirá febrilmente. Es la palabra adecuada. Las emociones se van concentrando y toman cohesión. La idea se aclara haciéndose más dialéctica. Ya no necesitará negar el dolor para sentirse más dialéctica. Ya no necesitará negar el dolor para sentirse fuerte, ni requerirá anular el odio para amar desesperadamente el destino del hombre más humilde que será el más humano de los seres futuros, y el más rico y generoso.

Para mediados de febrero del 37 la caída de Málaga infirió un grave daño a la causa de la República. En julio del 37 Vallejo viaja nuevamente a España a fin de participar en el Congreso de Escritores Antifascistas que tiene lugar en Valencia. Allí, luego de la derrota de Málaga y de la frustrada contrarrevolución de Cataluña en mayo, el pueblo exige una mayor participación en el gobierno y una actitud más coherente y firme de éste, respecto de las operaciones militares y de la política social.

El enemigo mantenía sus posiciones en Sevilla y Toledo, ocupaba el puerto recientemente conquistado y organizaba una nueva ofensiva sobre Madrid.

Vallejo visitó el frente. Entonces se produjo el primer golpe devastador a su optimismo novísimo.

De regreso a París comienza a dar forma a su obra máxima. Enfrentando sin desmayo todas sus contradicciones, las expresa con primera conciencia en "Terremoto". Comienza a catar hondo en la dialéctica de su realidad, de su pensamiento, de sus sentimientos. A veces sus versos serán oscuros, con sugerencias que solo comprenderemos luego de intensa meditación. Su referencia a Atanasio en el poema mencionado parece arbitraria si no se advierte precisamente que alude al obispo de Alejandría que derrotó la herejía Arriana que pretendía disociar el carácter humano del carácter divino de Cristo, dualidad que no comprendían los Arrianos y que desembocó en la controversia monosofista del siglo IV. Pero lo que simbólicamente preocupa a Vallejo, sin duda, es la contradicción entre la condición animal y la condición conciente y racional que se dan simultáneamente en el hombre. Por primera vez el poeta comienza a comprenderla y a aceptarla en profundidad. También entonces iniciará su valoración de la vida en sí y no solamente en contraste con la muerte —aun cuando la muerte

pasará a ser su ocupación principal— y no su preocupación más importante como lo había sido hasta entonces.

Sobre esta comprensión el artista asienta el análisis de sí mismo. Denuncia sus propias evasiones, sus ensayos individualistas con rumbo a la *divinidad*:

*Va corriendo, andante, huyendo
de sus pies...
Va con dos nubes en su nube,
sentado apócrifo, en la mano insertos
sus tristes paras, sus entonces fúnebres.*

*Corre de todo, andando
entre protestas incoloras; huye
sabiendo, huye
a paso de sotana, huye
alzando el mal en brazos
huye
directamente a sollozar a solas.*

*Adonde vaya,
lejos de sus fragosos, cáusticos talones,
lejos del aire, lejos de su viaje,
a fin de huir, huir y huir y huir
de sus pies — hombre en dos pies, parado
de tanto huir — habrá sed de correr.*

*Y ni el árbol, si endosa hierro de oro!
Y ni el hierro, si cubre su hojarasca!
Nada, sino sus pies,
nada sino su breve calofrío,
sus paras vivos, sus entonces vivos...⁴⁹*

Reconoce en suma su propia humanidad reconciliándose con ella hasta la identificación. Advierte, pues, que solo sus pies, su ser hombre, su vida breve, calofriante, recorrida por los golpes calientes del ardoroso corazón, tienen sentido.

Al descubrirse y al aceptarse tan humano, Vallejo se encariña con el hombre:

*Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que me rasga su papel,*

*[al muchachito,
a la que llora por la que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona
[en mi alma.⁴¹*

Ya nada detiene su capacidad cognocitiva del hombre. Ninguno hizo su retrato tan descubridoramente como Vallejo. Pero la enfermedad progresaba. A mediados de marzo del 38 debe internarse en el hospital. Solo y sin amigos pero con Georgette a su lado incansable y fiel don la fidelidad del verdadero amor, Vallejo sigue escribiendo.

En el mundo, los acontecimientos van precipitándose. Franco derrota a los Republicanos en Teruel. El 8 de marzo despliega sus tropas

desde Aragón hacia Navarra, Barcelona y Valencia.

En Viena, el viernes 11 de marzo a las 5 y 30 de la madrugada, el primer ministro austríaco es informado telefónicamente del cierre de las fronteras aduaneras de Salzburgo por las fuerzas alemanas. Dos días después el golpe nazi del Anschluss quedaba concluido, habiéndose consumado una de las maniobras más cínicas que registra la historia del siglo xx.

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

*Quiero escribir, pero me siento puma,
quiero laurearme pero me encebollo;
no hay voz hablada que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios sin desarrollo.*

*Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.*

*¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido.
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo a fecundar tu cuerva.⁴²*

Vallejo se muere. ¿De qué? Imposible saberlo. La ciencia está demasiado ocupada construyendo cañones y muerte. Vallejo se muere y solo.

Uno piensa que si alguien de verdad le hubiese dicho

.....
¡No mueras; te amo tanto!

.....
¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!

.....
¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!

.....
¡Quédate, hermano! ⁴³

entonces, triste, emocionado, el cuerpo se hubiera incorporado lentamente, hubiese abrazado al primer hombre y echándose a andar... como en sus versos; tanto puede el amor. ⁴⁴

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- ¹ G. Pisarello, *La mano en la tierra*, Ediciones Aiape, Buenos Aires, 1939.
- ² G. Pisarello, *Pan Curuica*, Buenos Aires, Lautaro, 1956.
- ³ Popol - Vuh, *Las antiguas historias del quiché*, México, F. E. C., 1953.
- ⁴ G. Cochiara, *Storia del folklore in europa*, p. 435/441 Turín, Einaudi, 1954.
- ⁵ W. Y. Tindall, *James Joyce, his way of interpreting the modern world*, London, James Scribner's sons, 1950.
- ⁶ G. Lukacs, *Il significato attuale del realismo critico*, Turín, Einaudi, 1957; idem, *Saggi sul realismo*, Turín, Einaudi, 1957; G. Prestipino, *L'arte e la dialettica in Lukacs e Della Volpe*, Firenze, D'Anna, 1961; G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Milán, Feltrinelli, 1960; C. Caudwell, *Ilusione e realtà*, Turín, Einaudi, 1950; idem, *La fine di una cultura*, Turín, Einaudi, 1949.
- ⁷ J. Gelman, *Violín y otras cuestiones*, Bs. As., Gleizer, 1956.
- ⁸ J. Gelman, *El juego en que andamos*, Bs. As., Nueva Expresión, 1959.
- ⁹ J. Gelman, *Velorio del solo*, Bs. As., Nueva Expresión, 1961.
- ¹⁰ J. Gelman, *Violín y otras cuestiones*, op. cit., p. 59.
- ¹¹ C. Caudwell, *Ilusione e realtà*, op. cit., p. 182.
- ¹² J. Gelman, *El juego en que andamos*, op. cit., p. 24.

- ¹³ J. Gelman, *Velorio del solo*, op. cit., p. 31.
- ¹⁴ J. Gelman, *Violin y otras cuestiones*, op. cit., p. 19.
- ¹⁵ Op. cit., p. 33.
- ¹⁶ Op. cit., p. 33.
- ¹⁷ Op. cit., p. 38.
- ¹⁸ J. Gelman, *El juego en que andamos*, op. cit., p. 37.
- ¹⁹ J. Gelman, *Velorio del solo*, op. cit., p. 33.
- ²⁰ Op. cit., p. 21.
- ²¹ J. Gelman, *El juego en que andamos*, op. cit., p. 33.
- ²² Véase al respecto, de C. Caudwell, *La fine di una cultura*, op. cit., p. 147/170.
- ²³ G. Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*, Paris, Gallimard, 1952.
- ²⁴ J. Gelman, *Velorio del solo*, op. cit., p. 18.
- ²⁵ Op. cit., p. 46.
- ²⁶ Op. cit., p. 49.
- ²⁷ C. Vallejo, *Los artistas ante la política*, Paris, Mundial, 1927.
- ²⁸ C. Vallejo, *Literatura proletaria*, Paris, Mundial, 1928.
- ²⁹ R. Garaudy, *L'itineraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961.
- ³⁰ C. Vallejo, *Los artistas ante la política*, Paris, Mundial, 1927.
- ³¹ Véase al respecto, R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Turín, Einaudi, 1949.
- ³² G. Vallejo, *Biografía mínima de César Vallejo*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura, ag. de 1962, p. 47.
- ³³ C. Vallejo, *Rusia en 1931*, Madrid, Ulises, 1931.
- ³⁴ C. Vallejo, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 79.
- ³⁵ Op. cit., Poema XIII de Trilce, p. 94.
- ³⁶ Op. cit., p. 56.
- ³⁷ Op. cit., p. 143.
- ³⁸ Los datos históricos han sido extraídos de A. R. Olivera, *Historia de España*, T. III, México, 1952; D. Ibarruri, *Memorie di una rivoluzionaria*, Roma,

- Riuniti, 1962, W. L. Shirer, *Le troisieme Reich, des origines a la chute*, T. II, Paris, Stock, 1961.
- ³⁹ C. Vallejo, *Poesías completas*, op. cit., p. 251.
- ⁴⁰ Op. cit., p. 154.
- ⁴¹ Op. cit., p. 206.
- ⁴² Op. cit., p. 171.
- ⁴³ Op. cit., p. 270.
- ⁴⁴ Sobre C. Vallejo, consúltense también: L. Monguió, *César Vallejo, (1892-1938), Vida y obra*, bibliografía, antología, New York, Hispanic Institute in the United States, 1952; *Poesía de América*, N° 5, México, 1954; *Aula Vallejo*, N° 1, Universidad Nacional de Córdoba, publicación periódica del Instituto del Nuevo Mundo, 1er. semestre de 1961, Dir. Juan Larrea, Córdoba, 1961.

INDICE

La mano en la tierra de Gerardo Pisarello . . .	7
Poesía y realidad en la obra de Juan Gelman	23
Humanidad poética de César Vallejo	47
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	67