

# «ESPERGESIA». LECTURA DE UN POEMA DE CÉSAR VALLEJO

Ramón Trujillo  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Por lo general, cuando se habla de literatura no se piensa en la lengua en que está escrita. Ni los lingüistas sabemos siquiera que hacemos literatura —mala literatura— de la literatura. Se cree, en general, que la literatura trata de cosas que ocurren fuera de la literatura misma, confundiéndola con el lenguaje de los documentos o de los historiadores, que, también sin saberlo, solo hacen literatura —mala literatura— con las cosas o con los acontecimientos. Lo esencial consiste en dejar claro el concepto de «texto literario»: un verdadero concepto lingüístico. Es evidente, en fin, que en este texto de César Vallejo domina la función lingüística textual.

**PALABRAS CLAVE:** significado, texto, función textual, literatura y lingüística, César Vallejo.

## ABSTRACT

Usually, when talking about literature, we do not think of the language in which it is written. Not even we linguists know that we make bad literature of the literature. It is generally believed that literature is about things that happen outside the literature itself, confusing it with the language of the documents or of the historians, who, also without knowing it, only create bad literature with things or events. The essential is to clarify the concept of 'literary text', a true linguistic concept. It is obvious, in short, that in this text of César Vallejo dominates the textual-language function.

**KEY WORDS:** meaning, text, text function, literature and linguistics, César Vallejo.

Antes que nada, algo importante debemos tener en cuenta en el análisis, estudio o lectura de un texto cualquiera, que, en realidad, solo existen (aproximadamente) dos clases de textos: «textos informativos» y «textos en sí». Pero esta clasificación no puede tampoco ser radical, pues cada texto real puede contener alguna peculiaridad de cada uno de esos dos aspectos. Una forma textual como «las nubes son blancas» contiene fundamentalmente información acerca de cosas que consideramos como verdaderas, que es lo que sucede o parece suceder con las nubes, en tanto que una expresión como «aire de Roma andaluza le doraba la cabeza» no se entenderá tan fácilmente, porque en el mundo de nuestra experiencia cotidiana resultará imposible entender con la misma claridad ese «aire de Roma andaluza», simplemente porque



no aporta información convenida ni inmediata sobre las cosas que oímos o decimos en el plano de nuestra experiencia cotidiana. Y, sin embargo, ambas expresiones poseen «directa y verdaderamente» significado, con la particularidad de que la primera de ellas *solo informa*, en tanto que la otra no hace más que sugerir imágenes o ideas que están más allá de lo que sabemos o de lo que acostumbramos a oír todos los días. La clave no está en que una expresión «tenga significado» y en que la otra no lo tenga, sino en que una transmite una información «evidente» sobre «la realidad que conocemos», en tanto que la otra introduce relaciones que nos pueden resultar difícilmente inteligibles, a pesar de estar compuesta con reglas y palabras que conocemos perfectamente. El primer texto se limita a informar sobre cosas que entendemos como algo que sabemos, como «algo que posee o puede poseer existencia real»; el segundo, por el contrario, no nos informa sobre nada que podamos considerar como directamente existente en lo que llamamos «el mundo real». El objeto aludido en el segundo ejemplo solo puede ser construido en nuestra mente, con independencia de que podamos intuir con nuestra fantasía una Roma andaluza, por ejemplo, pero sin necesidad de saber si se trata de tal cosa o de tal otra: aquí la «cosa» no es lo esencial, sino la imagen idiomática. El problema no consiste en que el primer texto tenga significado, en tanto que el segundo, en el mejor de los casos, solo va dirigido a la intuición idiomática, pues en lo que denominamos *realidad* no sabemos qué es un «aire de Roma andaluza», ni por qué eso le puede «dorar la cabeza» a nadie. El hablante oyente entiende claramente «las nubes son blancas»; pero no ese «aire de Roma andaluza le doraba la cabeza». ¿Qué es un «aire de Roma andaluza» y cómo tan extraña cosa puede «dorarle la cabeza a alguien»?

Es evidente que la segunda expresión no informa de nada, al menos directamente. No se trata de algo que exista bajo esas condiciones semánticas en la naturaleza y que podamos saber como reconocemos un lápiz y una cuartilla de papel. Lo primero que hay que tener en cuenta, por obvio, es que las unidades de una lengua —morfemas, raíces, prefijos, sufijos, etc.— poseen cada una de ellas un significado invariante —*i.e.* siempre igual a sí mismo—, de la misma manera que sucede con las estructuras sintácticas básicas. Pero más allá de esas estructuras básicas y fundamentales, están los textos que se forman de acuerdo con la sintaxis de cada lengua. Mas los textos no son ya estructuras primarias y no se rigen únicamente por la gramática estricta de una lengua. Cada texto posee su propia entidad y un valor semántico global, ajeno a lo estrictamente gramatical: hablamos de las relaciones que dan forma unitaria a esos conjuntos que llamamos textos. Cada texto tiene su propia estructura semántica, una estructura que depende de las interrelaciones entre las partes que lo constituyen y conforman. Y aquí hay que diferenciar también lo que es «formalmente» un texto, entendido como unidad propia e intraducible, de lo que no es más que mera información carente de todo interés lingüístico. Entendemos, pues, el verdadero texto, como una verdadera unidad lingüística, cuyo significado es propiamente idiomático y por tanto intraducible o, si se quiere, no equivalente a ningún otro texto, explicación o glosa. El verdadero texto no se puede traducir, ni explicar como representación de objetos extraños a él mismo.

Es lo que sucede con el texto de César Vallejo que comento aquí. Que comento, pero no traduzco, porque un verdadero texto, un texto formalmente

constituido, no es ni puede ser igual a otro texto cualquiera que pretenda explicarlo. No puedo decir qué significa el texto de este poema del poeta peruano, porque eso lo hace directamente el poema mismo. Solo pretendo sugerir ideas que nacen alrededor de su lectura y que nunca serán las mismas para cada lector, ni para mí mismo, pasado el tiempo.

## EL POEMA Y LAS NOTAS

1

Yo nació un día  
que Dios estuvo enfermo.

5        Todos saben que vivo,  
que soy malo; y no saben  
del diciembre de ese enero.  
Pues yo nació un día  
que Dios estuvo enfermo.

2

10       Hay un vacío  
en mi aire metafísico  
que nadie ha de palpar:  
el claustro de un silencio  
que habló a flor de fuego.

Yo nació un día  
que Dios estuvo enfermo.

3

15       Hermano, escucha, escucha...  
Bueno. Y que no me vaya  
sin llevar diciembres,  
sin dejar eneros.  
20       Pues yo nació un día  
que Dios estuvo enfermo.

4

25       Todos saben que vivo,  
que mastico... Y no saben  
por qué en mi verso chirrían,  
oscuro sinsabor de féretro,  
luyidos vientos  
desenroscados de la Esfinge  
preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben  
 que la Luz es tísica,  
 30 y la sombra gorda...  
 Y no saben que el Misterio sintetiza...  
 que él es la joroba  
 musical y triste que a distancia denuncia  
 el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

35 Yo nací un día  
 que Dios estuvo enfermo,  
 grave.

## I. LO VERBAL MUSICAL

Yo nací un día  
 que Dios estuvo enfermo.

Este estribillo, cinco veces repetido y con variantes, está en la base de un poema que sugiere la ausencia de Dios<sup>1</sup>. Es un tema, musical y rítmico, que se construye con dos variantes que consolidan la totalidad textual. La idea de la «ausencia de Dios» se repite a lo largo del texto con dos redacciones diferentes que nos recuerdan que en un tiempo Dios estuvo ausente. Dramáticamente ausente<sup>2</sup>. Este leitmotiv presenta tres redacciones notables por efecto de su contraste mutuo. Para empezar, el «yo nací un día/que Dios estuvo enfermo» aflora tres veces, si bien se le agrega en la última el apéndice versal *grave*. Luego tenemos las variantes con «pues», que aparecen dos veces más (vv. 6-7 y 19-20) y que sugieren la idea *de la necesidad causal que rige el curso de la vida*: «pues yo nací un día / que Dios estuvo enfermo». ¿Un día en el que Dios estuvo ausente? ¿Un día en que Dios no existió? ¿Se trata solo de la ausencia, de la mera indiferencia divina o acaso de la simple inexistencia de Dios?

PUES yo nací un día  
 que Dios estuvo enfermo

Se alude aquí a la idea de causa o necesidad: se nos recuerda que hubo un doble e imperioso<sup>3</sup> motivo para esa ausencia: «del *diciembre* de ese *enero*». La ausencia

<sup>1</sup> La ausencia de Dios se pinta como circunstancial en los versos que no comienzan por «pues»; pero como un hecho incontestable en los que comienzan por «pues». *Pues* señala siempre 'lo que lógicamente se sigue'.

<sup>2</sup> En el entorno clerical de Vallejo, la inexistencia o la inoperancia de Dios resulta altamente significativa: Dios no existió entonces; Dios quedó en interrogantes. ¿Qué sucedió con Dios? Solo queda la soledad absoluta.

<sup>3</sup> Lo que imperativa y lógicamente viene luego y que se dice con ese *pues*.

de Dios toma un agrio sentido causal: «todos saben que vivo...», etc., pero «no saben/ del diciembre de ese enero»; pero se calla el motivo. Los demostrativos [*el, ese*] son nombres gramaticales que señalan con precisión absoluta el significado textual con la contraposición de los meses en que el poeta cayó en aquel doloroso vacío vital. Encontramos primero el «el *diciembre*» y luego el «*de ese enero*». Y, más adelante, volveremos a encontrarlos, sin más determinación que el número gramatical, en los versos 16-17 «...y que no me vaya sin llevar *diciembres*,/sin dejar *eneros*». El significado léxico de los nombres de esos meses se difumina y se hace indefinido cuando desaparecen los demostrativos: «sin llevar *diciembres*/sin dejar *eneros*» y se reduce al contraste «*diciembres/eneros*», que es el componente fundamental. La clave está en que se trata siempre de *diciembres* y de *eneros*, con exclusión de cualesquiera otras circunstancias temporales: un *diciembre* que toma su significado textual a partir de su oposición a un *enero*; y un *enero* que, a la inversa, significa aquí solo en contraste con un *diciembre*. No debe perderse de vista que ese contraste semántico entre estos *diciembres* y estos *eneros* crea ahora significados nuevos: unos significados que no son sus conocidos sentidos léxicos, sino únicamente valores textuales: ambos nombres se cargan del vigor que se deriva de un evidente contraste textual, ajeno a los sentidos que toman estas palabras en el uso cotidiano de la lengua. No se trata ahora del sentido referencial de los nombres *diciembre* y *enero*, sino del *significado textual*, que es el que adquieren en el espacio de este texto; en el de su relación mutua. Para un lector poco atento, *enero* y *diciembre* no son más que los nombres de los meses primero y último del año. Tenemos aquí, sin embargo, un hermoso ejemplo del valor de un contraste entre el significado particular de las palabras y la complejidad del entramado textual, en el cual esas mismas palabras se transforman en funciones de un signo mayor —un signo textual— que no es una raíz, una palabra o un sintagma, sino *la totalidad misma del texto como tal*.

Llama la atención la especial fuerza que toman en ese texto esos simples nombres de meses que abandonan aquí sus referentes cotidianos a cambio de otros referentes puramente textuales<sup>4</sup>: no son ya diferencias «lógicas», matemáticamente explicables, sino diferencias textuales —poéticas—, que siempre se hallarán más allá del uso vulgar de la palabra concreta. Por eso me ha gustado siempre comparar la poesía con la música, pues los significados, en cada una, no son nunca referenciales —*i.e.* cosas que puedan explicarse con la simple lógica cotidiana—, sino puramente intuitivos: son ahora *magnitudes idiomáticas que solo pertenecen al plano de la intuición*. Por eso mi papel no puede ser ahora el de los críticos que «traducen los textos al nivel de la experiencia cotidiana» para que se entienda lo que dicen; sino el de penetrar directamente en la esencia de la construcción, que es lo único que puede llevarnos a conocer la auténtica verdad de un texto como tal. No consiste mi tarea en averiguar qué sucedió en la vida de Vallejo en el confuso tiempo al que se refiere el poema, pues en realidad lo esencial de la carga semántica comienza y termina en ese contraste fundamental 'diciembre'/'enero'. Lo que pasó en la realidad —si es que pasó algo— nada tiene que ver con la estructura idiomática del poema, ya que todo

---

<sup>4</sup> Pasan de nombres propios a comunes; es decir, a nombres con significado no referencial.

eso carece de importancia para entender su esencia. No hay que olvidar nunca que, en su auténtica naturaleza, *la palabra significa con independencia de lo que se pretenda decir con ella cada vez que se emplee*. El crítico no debe buscar jamás las cosas que podemos imaginar ocultas o escondidas en el texto, ya que el texto es, irremediablemente, LO ÚNICO QUE EXISTE; LO ÚNICO QUE SIGNIFICA. Lo que puedan entender tales o cuales lectores es cosa que solo les concierne a ellos y que nada tiene que ver con lo esencial del poema. Todo texto, considerado como tal texto, es SOLO ESENCIA y nada tiene que ver con las realidades concretas con que se nos ocurra relacionarlo o que, ingenuamente, creamos ver en él. No se puede olvidar de ninguna manera —pues se trata de lo único importante en este nivel de análisis— que el significado de la palabra (o del texto) ES SOLO LA PALABRA O EL TEXTO, considerados en sí mismos y al margen de todo lo que nos puedan sugerir en relación con nuestra experiencia cotidiana de la vida y de las cosas<sup>5</sup>. Con un ejemplo elemental, podemos decir igualmente que *rosa* solo significa ‘rosa’. El hecho de que con esa palabra aludamos normalmente a «cosas de ahí afuera» no quiere decir que tales o cuales cosas sean el significado de ninguna palabra.

Debe de tenerse en cuenta, en fin, que las estrofas de Vallejo que comienzan con ese *pues* están estrechamente ligadas al contexto causal en que aparecen: significan siempre el punto de partida preciso y concreto, ya que *pues* —POST, ‘detrás, después’— viene a significar ‘lo que sigue luego’ o ‘la consecuencia’ de lo que se dice antes. Esto no sucede, en cambio, con las secuencias sin *pues* —«yo nací un día / que Dios estuvo enfermo»—, que poseen un valor general y no marcado por el sentido causal de que estamos hablando ahora.

Al término del poema, en fin (vv. 35-37), volveremos a encontrarnos con un Dios claramente enfermo de muerte; moribundo. El Dios de Vallejo está al borde del abismo y es incapaz de intervenir:

Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo,  
grave.

No queda, en fin, más que soledad y vacío. El hombre está solo. El *yo* no se enfrenta más que a ausencias... no hay remedio... SOLO QUEDA EL ANGUSTIOSO VACÍO.

## II. EL PAPEL DE LO MUSICAL

El estribillo, con sus variantes es, pues, el leitmotiv rítmico-musical<sup>6</sup> del poema. No hay duda: en poesía, palabra y música han de ir juntas siempre. No solo

---

<sup>5</sup> Esta actitud mía puede parecer exagerada, y lo es, pero porque yo solo considero al texto como objeto de examen o de análisis.

<sup>6</sup> Lo musical, como lo verbal, tiene que ver con la significación que prefiero llamar *esencial* o *poética* y que, como sabemos, ni es lógica ni es referencial. La palabra «se dice a sí misma y su esencia,



porque sus componentes se repiten rítmica y constantemente, sino también porque contienen la clave melódica de todo el conjunto y porque todo verdadero significado idiomático es, *además y siempre*, musical<sup>7</sup>, pese a que en ese sentido particular carece de posibilidades denotativas: no puede aludir a cosas concretas que estén fuera del texto o más allá de él. De la misma manera que sucede en la tradición religiosa occidental —con sus creyentes y con sus no creyentes, que vienen a ser la misma cosa<sup>8</sup>—, se presenta aquí a Dios como el centro de todo y como la fuerza que todo lo mueve y controla, por lo que acaso resulte un tanto chocante que ese ser que se define por su condición de eterno, de omnipresente, de siempre atento a los ruegos y peticiones que le hacen los hombres, pueda haberse encontrado enfermo —como nos dice Vallejo— y que, en consecuencia, haya dejado la Creación sin control, a su aire. ¿Un Dios olvidadizo, enfermo, inexistente...? La enfermedad de Dios el día del nacimiento del poeta es un hecho atroz tanto para los creyentes como para los no creyentes<sup>9</sup> que conozcan el significado de la palabra *Dios* para el mundo que usa, conoce o entiende ese nombre. Dios «se ausentó» el día que nació el autor, o, dicho de otra manera, no estuvo allí; no quiso estar o, simplemente, no existió. En el texto no se niega directamente la existencia de Dios, sino en relación con la persona del poeta<sup>10</sup>. No hay que olvidar que tanto el abuelo paterno como el materno de Vallejo eran curas gallegos, con lo que la religiosidad estuvo siempre presente en su vida, al menos en su infancia y mocedad.

En el poema, el autor se ve a sí mismo como un «desheredado divino»: Dios estuvo enfermo —se ausentó— al menos el día en que él nació: ¿acaso no lo quería Dios o solo se trataba de la más absoluta soledad? Grave cuestión para un cristiano verdadero este descuido divino. Grave, gravísima, para su visión del mundo; para el entendimiento del poeta andino<sup>11</sup>. ¿O es que veía a Dios ya como el sumo bien; ya como el sumo mal? Para Juan Ramón Jiménez, la cosa resulta, como sabemos, más evidente: *dios* —con minúscula<sup>12</sup>, es decir, como nombre común—, significa la perfección de la obra de la razón; de la obra de la inteligencia. Y no hay que olvidar, en fin, para entender bien todo esto, que, en realidad, Dios no «*estaba*» enfermo,

---

como sucede con la música, consiste solo en ella misma y no en cosas externas o ajenas a ella», aunque esto les cueste entenderlo a algunos que nada saben del significado, al que confunden con las cosas significadas.

<sup>7</sup> Digamos el sentido lírico, aunque no expresamente racional.

<sup>8</sup> Lo mismo es, sin duda, creer que no creer; es decir, creer que se cree y creer que no se cree. Yo tengo un amigo que no cree en Dios, pero que, sin embargo, antaño creía en los ovnis.

<sup>9</sup> Que también tienen, necesariamente, sus dioses sin saberlo: unos dioses más poderosos por su condición de irracionales.

<sup>10</sup> ¿Solo con la del poeta?

<sup>11</sup> César Vallejo nació en Santiago de Chuco, en Estado de Trujillo (Perú).

<sup>12</sup> Todos los días el cielo  
vive en mis ojos. Mas ¿cuándo  
es *dios*?

(Juan Ramón Jiménez, «La Fiesta», en *Canción*, 1936.)

sino que solo lo «*estuvo*» ese día: solo en esa ocasión y para esa persona concreta. Desatendió solo a Vallejo; SOLAMENTE A ÉL.

## PRIMERA ESTROFA

Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,  
que soy malo; y no saben  
del diciembre de ese enero.  
Pues yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.

Ahí tenemos de nuevo lo que se ve y se sabe (*vivo, soy malo*) y lo que no se ve ni se sabe (*el diciembre de ese enero*) ni parece que pueda saberse verdaderamente, aunque todo se signifique con absoluta precisión sintáctica. Nadie sabe nada —ni puede llegar a saber nada a partir de este texto— «del diciembre de ese enero», que va contra la experiencia normal de diciembre y enero como meses consecutivos: ¿cómo hay que entender que enero tiene un diciembre?, ¿es que ese diciembre del poeta está incluido en su enero? Lo que está claro es que el poeta sí lo sabe: lo muestra tanto *el* como *ese*. *Ese enero* no es cualquier enero, sino *un enero consabido* y único: está determinado aquí *como palabra*, pero no como simple fecha de calendario. Una fecha que el lector no sabrá, ni podrá saber nunca, al menos a partir de este texto. No se trata de un enero del calendario; es decir, de una fecha exacta, en días y meses, pues de eso no se habla para nada en el poema. Sí sabrá, en cambio, dónde situarlo en su propio universo verbal y en el del poema: no se trata de enero ni de un enero, ni de aquel enero, sino precisa y exactamente del *enero* del poeta, *ese* que tiene un *diciembre*: «el diciembre de ese enero»<sup>13</sup>.

Solo *él* sabe del diciembre de *ese* enero<sup>14</sup>. Los demostrativos lo colocan todo en su sitio: no es diciembre, ni un diciembre, sino *el diciembre*, un diciembre identificado con rigor gramatical absoluto; solo gramatical, claro: es *el diciembre*

---

<sup>13</sup> Sería ingenuo pensar que se trata de una fecha concreta del calendario, que es algo que no tiene existencia en la lengua. Lo que sí está en la lengua es «la determinación *exacta* del enero en cuestión». Los demostrativos no significan fechas del calendario ni lugares, sino puntos precisos del universo del discurso; del espacio mental que maneja el hablante. Ese *enero* significa ahí en función del *diciembre* que le precede.

<sup>14</sup> La relación entre el diciembre y el enero que aparecen en el poema no corresponde a la que, en nuestra experiencia de la realidad, existe entre el último mes y el primero del año. Aquí *el diciembre de ese enero* apunta a referencias que solo sabe el poeta: es un diciembre que aquí forma parte de un enero y que, a pesar de ser el elemento determinado (y, por tanto, principal) del sintagma parece ser secundario, o sea, solo una parte de ese enero que sigue. En todo caso, en este texto diciembre y enero se entienden solo en su relación mutua: aquí domina lo textual sobre lo referencial.



(‘precisamente aquel diciembre’ que instintivamente conocemos e intuimos). Y no solo *el* diciembre, sino el diciembre de ese enero que siguió a la otra fecha, al otro momento: de *ese* enero que sabemos o queremos saber (y no de otro cualquiera). Aunque pudiéramos averiguar —lo cual resulta difícil por ir contra la experiencia normal de la separación de los meses— «fuera del texto» qué pasó en «el diciembre de ese enero», eso no interesa aquí porque es irrelevante, no resulta esencial para la comprensión del poema y no pertenece al texto. Solo *sabemos de la importancia de lo que pasó*; aunque, al menos por el texto, *no podemos saber qué y cuándo pasó realmente*. Esas cosas deben quedar siempre para los profesores de literatura. Pero, sin duda, lo que pasó fue algo grave, muy grave, PUES, justamente, el autor no nació un día cualquiera, sino precisamente uno que Dios eligió para ausentarse o para estar enfermo (es decir, ausente, desatendiendo su oficio; o acaso, inexistente). Por eso es decisivo ese ESTUVO, que significa la ausencia puntual y absoluta de Dios. Se marca aquí la importancia que se da a ese ‘SIN DIOS’ sugerido y pintado como un ser enfermo, lejano e incapaz de intervenir en el destino humano. Un Dios indiferente. Y, además, *ese pues* «explicador» se dice DOS VECES; ambas como lo causado por el diciembre de ese enero textual. Introduce así algo como LA CAUSA de lo sucedido en ese mes del texto, que es un enero que contiene un diciembre, motivado por la ausencia absoluta de Dios; esto es, de un poder superior: el poeta nació dejado de la mano de Dios. Aunque no parece que Vallejo fuera un creyente común, sino acaso alguien que había creído firmemente en otro tiempo o que se había educado en un ambiente muy religioso, no puede obviarse la esencia religiosa de este poema.

En suma, *el diciembre de ese enero* delimita la naturaleza temporal del poema de un modo muy particular: no se trata de fechas del calendario, sino de puras intuiciones temporales, de imágenes poéticas del tiempo en que diciembre podría estar marcado negativamente frente a un enero mayor, porque abarca ese diciembre, y más positivo.

## SEGUNDA ESTROFA

Hay un vacío  
en mi aire metafísico  
que nadie ha de palpar:  
el claustro de un silencio  
que habló a flor de fuego.

Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.

Más allá de lo físico —y en lo físico igualmente—, hay en el autor un aire, una manera, una apariencia, que escapa a cualquier valoración externa concreta; algo que es invisible para los ojos del lector. Nadie podrá percibirlo claramente. Se trata de algo que se intuye bien y que se descubre incluso en los retratos que se conservan del poeta; algo que no se toca, aunque tiene que ver con su agria reacción frente al mundo que lo rodea. Su apariencia no nos inquieta, pero la vehemencia de sus sentimientos

y pasiones es como la energía de un volcán a punto de erupción. El poeta esconde, silenciosamente enclaustrada en su carne, una pasión que un día «habló a flor de fuego». Sin embargo, la pasión que otrora explotó yace ahora resuelta en silencio y enclaustrada en su ser, cosa que nadie podrá sospechar porque este silencio solo ha dejado un vacío, algo que para los demás no está, no existe y, por tanto, no se puede percibir.

Al apóstata le brotó un grito salvaje en defensa del desorden necesario de la vida, del caos vital del Universo: el poeta había ardido y su palabra —que es su espíritu— se había desbordado «a flor de fuego». El alma solo puede hablar a flor de fuego, porque ese Dios de la Iglesia había sido castigado ya por los Inquisidores, como sucede con el Cristo de que nos habla Dostoievski, condenado a la hoguera por el Gran Inquisidor para que no inquiete las almas sumisas de una grey obediente, políticamente dominada ya por el poder eclesiástico. Ese Cristo, ese Dios de Dostoievski<sup>15</sup> y de Vallejo, será siempre condenado por la Iglesia. Vallejo se rebela contra el Dios de la Iglesia; contra ese Dios que el hombre quisiera llegar a construir a imagen suya. Por eso estalla el alma de Vallejo: no quiere un Dios que se atenga al espíritu y costumbres del hombre común; del llamado «hombre de la calle». Con Vallejo estoy y por eso prefiero hablar de ese otro dios verdadero que nos enseña Juan Ramón Jiménez. El «dios-palabra», que, como tal palabra, existe por sí solo y sin necesidad de nada que se encuentre más allá de él mismo<sup>16</sup>.

### TERCERA ESTROFA

- 15           Hermano, escucha, escucha...  
          Bueno. Y que no me vaya  
          sin llevar diciembres,  
          sin dejar eneros.  
20           Pues yo nací un día  
          que Dios estuvo enfermo.

El poeta se dirige a un *tú*, a una segunda persona a la que llama «hermano» y, que según algunos, es un hermano real de Vallejo que había muerto. En todo caso, el poeta parece aceptar la ausencia del hermano al que le pide que escuche, ya que no se intuye ninguna respuesta, sino que el vocativo y el imperativo repetido acaban en puntos suspensivos y se cierran con un «Bueno». Acto seguido, el poeta expresa un deseo: cuando le toque irse a él, quiere hacerlo llevándose los diciembres (¿los malos momentos?) y dejando los eneros (¿los buenos momentos?), que aquí ya aparecen sin la imbricación que presentaban en la primera estrofa. El poeta no quiere desprenderse del recuerdo y repite las fechas imborrables que lo significan, haciendo contrastar de

---

<sup>15</sup> *El Gran Inquisidor* es un importantísimo y bello relato de Dostoievski, incluido en la novela *Los hermanos Karamazov*.

<sup>16</sup> La mayor parte de la gente cree que las palabras son los nombres de las cosas o de los conceptos; es decir que cosas y conceptos son anteriores a la palabra e independientes de ella.

nuevo los diciembres y los eneros, *leitmotiv* que supone un formidable acierto retórico. De la misma forma que, en la primera estrofa, no lográbamos determinar un tiempo preciso, tampoco ahora logramos saber concretamente a qué persona se refiere el poeta: ¿debemos tomar «hermano» en sentido literal? Aquí solo parece quedar el recuerdo de un hermano, un trágico espacio de tiempo y la soledad en que Dios, inexplicablemente, también ha dejado abandonado al poeta. No solo se desentiende del poeta la gente que lo conoce (los que saben que vive y es malo), sino que ni siquiera Dios le ha dado el apoyo que necesitaba: casualmente, el día en que nació el poeta, precisamente ese día, Dios, a cuyo cuidado estamos los que vivimos en el mundo, estuvo (sorprendentemente) enfermo. A este respecto el empleo de *estuvo* en vez de *estaba* resulta revelador: fue en ese preciso momento, en aquella desdichada ocasión. Por eso se rebela contra el Dios en que había creído y que ya no puede devolverle al hermano perdido. Y, como un rebelde, no morirá sin hacer justicia a aquellos meses, llevándose diciembres y dejando eneros. El Dios que le enseñaron sus padres y que, por enfermar, ya no tenía poder para probar su existencia (ni, naturalmente, la del poeta), se encuentra ahora en las palabras. *La ciencia de Dios no puede ser otra cosa que el lenguaje.*

La forma poética, pues, descansa aquí en dos aspectos formalmente básicos. En primer lugar, se vuelve al contraste ‘diciembre/enero’ y se insiste en él. Es, por decirlo así, el significante del tiempo o, si se prefiere, la localización de la naturaleza de la fecha —un espacio temporal abstracto— y, al mismo tiempo, como ya hemos visto, la «mención» de la causa, gracias a la repetición del leitmotiv ‘yo nací un día/que Dios estuvo enfermo’, esta vez visto, al menos, como una parte de la causa: ‘pues yo nací un día/que Dios estuvo enfermo’. Ese «pues» aparece siempre cuando la causa sugerida se relaciona con la ausencia de Dios, que expresa o sugiere el sentimiento de una indefensión espiritual absoluta: la gravedad extrema se marcará entonces, al final del texto, con la precisión reiterativa enfática de esa imaginada causa; con una rotunda ruptura versal: «pues yo nací un día/que Dios estuvo enfermo/*grave*».

#### CUARTA ESTROFA

Todos saben que vivo,  
que mastico... Y no saben  
por qué en mi verso chirrían,  
oscuro sinsabor de féretro,  
luyidos<sup>17</sup> vientos  
desenroscados de la Esfinge  
preguntona del Desierto.

---

<sup>17</sup> *Luir* (de *ludere*) es, según el DRAE, «rozar, frotar, ludir», un verbo de uso común en gallego con el significado de frotar una cosa con otra dejándola desgastada. Una cosa *luida* es la que está desgastada por el roce, como las mangas cuando adquieren brillo con el roce de la mesa. *Luido* aparece en la novela de Gabriel García Márquez *La mala hora: Estaba embutido en un overol amplio y luido que imprimía a su cara rotunda un aire sacerdotal* [p. 197, de la edición de MONDADORI]. En Costa Rica, es común la variante *luyido* ‘gastado por el uso’.

Frente a la apariencia —*vivir, masticar*— de lo cotidiano, que es lo que todos sabemos, nos volvemos a encontrar con lo que nadie sabe. Nadie sabe, en efecto, por qué son tan agrios estos versos, ni tan impetuosos y agresivos aquellos vientos que salen con violencia de una esfinge a la que empezamos identificando con la griega de Edipo, por el adjetivo «preguntona», pero que, inmediatamente, es precisada como «del Desierto» con lo que nos vemos obligados a pensar en la egipcia. De todas maneras, la mención de «féretro», con sus connotaciones de muerte, apunta también a la esfinge tebana, que proponía complicados acertijos a los que entraban en sus dominios; acertijos que había que adivinar o resolver bajo amenaza de muerte. Si se confirman las posibles alusiones familiares, ¿se estará aludiendo a Edipo, el hijo de Layo y de Yocasta, y a las relaciones incestuosas, aunque inocentes, entre madre e hijo?

La Esfinge de Tebas, en efecto, hacía preguntas tremendamente difíciles a los que intentaban entrar en sus dominios, hasta que un día Edipo acierta el enigma del monstruo, el cual, desesperado, se arroja al vacío y muere. Es indudable, por otra parte, que estos versos de Vallejo chirrían efectivamente en el entendimiento porque están hechos con palabras que hieren las fibras más sensibles del espíritu y del cuerpo, como pasa con ese «oscuro sinsabor de féretro». Casi se diría que huelen al recuerdo pestilente de un cadáver. Se nos aparece una serie de imágenes siniestras y sentimos olores ingratos y oscuros que sugieren el hedor podrido de todo lo que está muerto. Se habla de un viento violento de muerte, de un viento que luego se presentará con la cara descubierta y con la brutalidad de un huracán. ¿Se tratará aquí de aquellos «luyidos vientos», agresivos, cáusticos, hirientes, que se desataban con furia desde aquella pétrea Esfinge que tenía bajo su poder a la antigua ciudad sagrada? ¿Se habla de aquella Esfinge que le cerraba el paso a Edipo cuando intentaba entrar en Tebas, exigiéndole que adivinase previamente un acertijo casi indescifrable? Eso parece, aunque no es algo esencial para la intelección idiomática de este texto, sino una circunstancia que podría permitir una «interpretación verosímil» (entre otras); pero, en ningún caso, una «interpretación correcta o auténtica», pues, en un texto cualquiera, la única verdad está en el texto mismo como tal; nunca en las cosas que podamos imaginar o interpretar en él. El texto<sup>18</sup> es solo texto y nada más. La lectura es otra cosa muy distinta, como ya sabemos. Y como lo que ahora estamos haciendo es una lectura, se me ocurre que esos «luyidos vientos/desenroscados de la Esfinge/preguntona del Desierto» guardan una vaga afinidad con la historia de Edipo, que, al primer intento, adivina el acertijo de aquel monstruo que se enfurece por ello y que muere arrojándose al vacío. El pueblo de Tebas ha pecado, está manchado y tiene que purificarse. Edipo, que venía de cometer, en un cruce de caminos y sin saberlo, un crimen horrendo al matar a su padre, resolverá el enigma y se llevará como premio el casarse con la princesa, que no es otra que su madre. El «olor a pecado», en este caso crimen e incesto, se siente fuertemente en el poema, aunque no podemos decir que tal sea el significado que tienen las palabras de Vallejo, aunque sí, acaso,

---

<sup>18</sup> Entendemos aquí «el texto como unidad lingüística absoluta»; no como un simple y vulgar informe.

que lo sugieran. Lo único que hay ahí es ese *chirrido* junto a ese *sinsabor de féretro* que suenan en las palabras del poeta, envueltas en esos agresivos e hirientes vientos que se relacionan con una «esfinge preguntona». Sin embargo, el texto se entiende *además y sobre todo en el plano de la intuición* y se intuyen en él también cosas que se relacionan en nuestra experiencia con esos chirridos, con ese terrible «sinsabor de féretro», con los violentos (luyidos) vientos que se desatan desde la misteriosa esfinge del desierto. La estrofa deja en el aire el fuerte sabor del escepticismo religioso de un hombre que se había formado en un medio clerical. El poeta es un místico defraudado que ve cómo se derrumba inexplicablemente todo lo sagrado. El pudor más íntimo se siente visiblemente herido.

No puedo afirmar, a pesar de todo, que esa estrofa signifique unas cosas que no se dicen en ella. Solo quiero hacer ver que todo eso funciona como un perfume que está en la «atmósfera textual», que respiramos y comentamos, sin olvidar nunca que el significado auténtico no puede ser otro que el texto mismo tal como nos lo dejó Vallejo; tal como lo vemos y leemos palabra a palabra. Los textos no son nunca acertijos, como piensa más de un crítico, y solo son lo que son: algo que no se puede decir con otras palabras diferentes de aquellas con las que se dice. Por ello, esta interpretación que he sugerido no puede ser más que ocasional, instintiva o, acaso, pretendidamente erudita. Lo que sí debe de quedar claro es que el significado de ese hermoso texto es el texto mismo en cuestión, con su estructura versal incluida: lo que aquí he sugerido son meras imágenes que se han formado en mi mente por la fina sonoridad de las palabras del poema. Pero esas imágenes mentales son meras construcciones del que habla o, más precisamente, de una comunidad hablante que ve unas cosas y no otras.

## QUINTA ESTROFA

Todos saben... Y no saben  
que la Luz es tísica<sup>19</sup>,  
y la sombra gorda...  
Y no saben que el Misterio sintetiza...  
que él es la joroba  
musical y triste<sup>20</sup> que a distancia denuncia  
el paso meridiano de las lindes a las Lindes<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Tisis* proviene del sustantivo griego de verbal  $\phi\theta\iota\sigma\iota\varsigma$ , formado a partir de  $\phi\theta\iota\nu\omega$  'consumir', 'destruir', 'arruinar', de manera que su significado originario vendría a ser algo así como 'consunción'. A partir del sustantivo  $\phi\theta\iota\sigma\iota\varsigma$  se forma el adjetivo  $\phi\theta\iota\sigma\iota\kappa\acute{o}\varsigma$  'consumido'. Como se sabe, *tisis* se usa en español como sinónimo de *tuberculosis*.

<sup>20</sup> Esa «joroba» es un objeto VERBAL y MUSICAL a la vez, pero el adjetivo «musical» solo puede aludir al aspecto rítmico de la palabra y no tiene valor referencial.

<sup>21</sup> *¿Límite o espacio entre límites?* Se opone aquí 'nombre común' a 'nombre propio'. *¿Linde* es espacio que media —*meridiano*— entre un límite y otro; entre una *linde* y otra *linde*. *Las Lindes*, por el contrario, y así, y marcado con mayúscula, no es más que un nombre propio y, en este caso, un nombre de lugar. *Las Palmas* es, por ejemplo, el nombre de una ciudad canaria y *La Palma*, el de una

Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo,  
grave.

La Luz o conocimiento se presenta como escasa en oposición a la amplitud de las sombras u oscuridad. Aquí contrasta fuertemente el «Todos saben», que inicia la última estrofa, con el «Y no saben/que la Luz es tísica,/y la sombra gorda», que sigue inmediatamente a los puntos suspensivos y niega lo anterior: todos los que parecían saber, en realidad, no saben nada, pues el conocimiento es poco y la ignorancia, mucha. Se trata de una verdad que está sintetizada en la palabra *misterio* ‘cosa desconocida’. El vocablo «Misterio» vuelve a traernos una palabra griega con resonancias religiosas otra vez: *mysterio* eran los mitos y ritos con que solo estaban familiarizados la necesariamente inmensa minoría de *mýstai* o ‘iniciados’. A ello sigue una metáfora audaz, casi surrealista, que identifica el misterio con una «joroba / musical y triste», si bien se trata de una identificación que solo conoce el poeta y que a la mayoría resulta desconocida: los demás «no [lo] saben», como tampoco saben, en realidad, nada, por lo que podemos dudar, ahora, que sepan realmente que el poeta está vivo y es malo. Y este misterio de bulto que es la joroba anuncia, con una música triste que se oye a lo lejos, la diferencia esencial que existe entre un nombre común y un nombre propio homófonos: la frontera (o límite, para seguir con el juego) entre «las lindes» y «Las Lindes».

En este sentido, la Luz no aclara el misterio, pero entra en él y nos enseña a intuir su esencia, aunque luego no seamos capaces de reducirlo todo a las razones ocasionales que nos llevan, siguiendo rutas siempre inseguras, al concepto: a ese concepto con el que creemos haber atrapado la realidad cada vez que lo intentamos. El hombre siempre ha creído que resuelve el Misterio, cuando, en realidad, solo logra hacer síntesis ocasionales de sus efectos sobre sus también ocasionales experiencias. La Belleza, con mayúscula, es siempre síntesis del Misterio, síntesis de la Apariencia. *Las Meninas* de Velázquez sintetizan, cada vez que las miramos, misterios de lo real, pero no copian nada: sintetizan solamente. Cada espectador verá siempre una cosa diferente, aunque, contradictoriamente, todos verán lo mismo aunque solo con sus propios ojos: la mente se limita a sintetizar, o, si se quiere, a interpretar individualmente lo que ve. Y de la misma manera que es fina la luz, la sombra es gorda. Y el Misterio que sintetiza todo esto se identifica con una joroba «musical y triste» que proclama, en la lejanía, el paso de un lindero a otro hasta llegar al último límite, que es lindero de linderos: el espacio de los muertos, Las Lindes, la ciudad de los muertos.

Ese día Dios estuvo, en efecto, grave, muy grave; muerto acaso.

RECIBIDO: octubre 2011. ACEPTADO: diciembre 2011

---

isla, en tanto que *las palmas* o *la palma* son nombres comunes, como todos sabemos. Y no olvidemos que el nombre común tiene significado estrictamente lingüístico, en tanto que el nombre propio es, simplemente, el nombre de una cosa, de un lugar, etc., y no puede hablarse en ese caso de significado, sino de referente. Es lo que ocurre también con el título del poema, *Espergesia*, que se limita a ser un referente sin tener significado propio.