

## MURO ESTE, DE CESAR VALLEJO

No parece justificable llamar 'cuento' o 'relato' al tercer trozo inserto en la sección *Cuneiformes*, de *Escalas melografiadas*, volumen en prosa cuyos primeros capítulos, incluso el que nos ocupa, fueron escritos en la cárcel de Trujillo en 1920. En realidad estamos en presencia de una creación poética que Vallejo pudo muy bien haber incluido entre sus poemas en prosa. Siendo una composición relativamente corta, a cuyo contenido y forma habremos de referirnos muchas veces, damos a continuación su texto completo:

### MURO ESTE

1. Esperaos. No atino ahora cómo empezar. Esperaos. Ya.  
Apuntad aquí, donde apoyo la yema del dedo más largo de mi zurda. No retrocedáis, no tengáis miedo. Apuntad no más. ¡Ya!
5. Brrrum...  
Muy bien. Se baña ahora el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de mi pecho. El rebufo me quema. De pronto la sed aciagamente ensahara mi garganta y me devora las entrañas...
10. Mas he aquí que tres sonidos solos bombardean a plena soberanía los dos puertos con muelles de tres huesecillos que están siempre en un pelo ¡ay! de naufragar. Percibo esos sonidos trágicos y treses, bien distintamente, casi uno por uno.
15. El primero viene desde una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche.  
El segundo sonido es un botón; está siempre revelándose siempre en anunciación. Es un heraldo. Circula constantemente por una suave cadera de oboe, como de

20. la mano de una cáscara de huevo. Tal siempre está asomado, y no parece trasponer el último viento nunca. Pues él está empezando en todo tiempo. Es un sonido de entera humanidad.

Y el último. El último vigila a toda precisión, altopado al remate de todos los vasos comunicantes. En este último golpe de armonía la sed desaparece (ciérrase una de las ventanillas del acecho), cambia de valor en la sensación, es lo que no era, hasta alcanzar la llave contraria.

Y el proyectil que en la sangre de mi corazón destrozado

cantaba  
y hacía palmas,

en vano ha forcejado por darme la muerte.

— ¿Y bien?

35. — Con ésta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado? (*NyCC*, págs. 17-18)<sup>1</sup>.

*Muro este* es, a primera vista, una especie de narración, pues nos relata algo que ha ocurrido: un hombre se enfrenta a un pelotón de fusilamiento, es herido, pero se sobrepone a la muerte. El 'relato' termina con un intercambio de pareceres entre el escribano y la presunta víctima, quien necesita dejar constancia de su milagrosa salvación.

Este brevísimo sumario nos deja ver inmediatamente que la anécdota recién expuesta es de poca consecuencia, no simplemente porque es absurda, sino porque no da cabida a numerosos incidentes y todo un mundo de variadísimas y sutiles connotaciones. El título mismo queda envuelto en el misterio. ¿Qué razón hay — podríamos preguntar — para que el mu-

---

<sup>1</sup> Nos serviremos de las siguientes siglas: *Elrom.* (*El romanticismo en la poesía castellana* — tesis escrita por Vallejo para optar al grado de bachiller — Lima, 1954); *NyCC* (*Novelas y cuentos completos*, Lima, 1967); *LHN* (*Los heraldos negros*, Lima, 1918); *Tr.* (*Trilce*, Lima, 1922); *PH* (*Poemas humanos*, París, 1939). Los textos poéticos son los de *OPC* (*Obra poética completa*, Lima, 1968).

ro sea “este”, y no “oeste”? Fuera de tener el aspecto de una composición híbrida, con trazas de prosa y poesía, *Muro este* contiene ideas confusas e imágenes que no parecen gravitar hacia un eje central. Digamos desde luego, que ésta es una apreciación superficial y equivocada. Nosotros creemos que la representación emocionada de hechos simbólicos y la variedad de significados prendidos a la idea central, como también la calidad de las imágenes y la organización misma de éstas son elementos constitutivos que se entrelazan unos con otros dentro de una armoniosa síntesis. Demostrar tales proposiciones será el propósito de este estudio.

Descartemos primero una cuestión teórica — el deslinde entre prosa y poesía. Hombre tan perspicaz como Ezra Pound afirmaba en 1913 que semejante tarea resultaba siempre improductiva. Y tenía sobradísima razón. De muy escaso valor es sostener que el fin primordial de la prosa es ‘comunicar’, mientras que el de la poesía es ‘expresar’, o que ésta se acerca más a la música, y aquélla es referencia cognitiva, o que en una hay preponderancia de fantasía y en la otra, no. Todos estos discrimenes son verdades a medias.

Hacia 1920 Vallejo prestaba ya poca atención a la forma exterior del poema, el cual podía escribirlo indistintamente en ‘verso’, ‘prosa’, ‘prosa poética’ o ‘verso prosístico’. En *Trilce* hay apenas dos piezas que se acercan a un patrón métrico determinado, y numerosos poemas en que la extensión del ‘verso’ no depende de las reglas de la preceptiva. Por otra parte, en *Escalas melografiadas* hay numerosos segmentos poéticos, sin contar composiciones como *Muro este*, que son poesía desde el principio hasta el fin. Vallejo entendía la prosa y la poesía como dos disposiciones de ánimo, y no como una cuestión de formas.

*Muro este* es poema porque en él priman la visión imaginaria, el punto de vista particular, el arranque intuitivo y la interiorización emocional, módulos que se traducen en gérmenes de ideas y en ondas anímicas de envolvente sugestividad. *Muro este* no busca informarnos sino hacernos convivir una proyección imaginativa, para llevarnos por vía indirecta a un entendimiento emocionado de una cuestión teórica, que

es la columna vertebral de toda la pieza: cómo nace y se expande la inspiración poética.

Aun sabiendo que toda exégesis y todo parcelamiento introducen elementos advenedizos, haremos un comentario de *Muro este* para establecer un modo de entenderlo, conscientes en todo momento de que es ilegítimo 'fijar' el significado de una obra cuya esencia misma es la posibilidad de efundirse. Si separamos momentáneamente las partes constitutivas del 'relato' bajo estudio, lo hacemos sólo para observar cómo se integran éstas en un todo unitario.

*Muro este* tiene un marco poético, cuya primera mitad (I, a) la constituyen las líneas 1-4, complementadas por una segunda mitad (I, b), o sea, las líneas 34-36. Encerradas por este marco hallamos tres partes claramente discernibles: (II) un fusilamiento simbólico (líneas 4-14); (III) los efectos del proyectil, organizados en tres momentos (líneas 15-28); y (IV) el gozo del sobreviviente (líneas 29-33).

#### MARCO POETICO

El 'cuento' comienza y acaba en forma parecida. Aun cuando faltan las rayas con que se identifica un diálogo, es obvio que el poeta singulariza el principio y el fin como segmentos dialogísticos, en el primero de los cuales no habla el interlocutor plural de las primeras líneas (¿soldados?); el interlocutor singular del final, esto es, el escribano, sólo hace una breve pregunta.

*Muro este* nos hace ingresar de golpe en una extraña escena que, por la forma en que está estructurada, parece excesivamente teatral. Y es ésta nota de espectacular exaltación la que nos dice que los hechos no son parte de una verdadera narración.

Como primera palabra aparece un típico verbo vallejiano —“Esperaos”—, el mismo que abre *Tr.* XLII. Estos comienzos que envuelven una orden imperiosa acusan la predilección de nuestro autor por el arte dramático y, por esta razón,

no es de extrañar que cultive el gesto histriónico, expresado por manos y dedos, y también el diálogo entrecortado y efec-tista. En *Muro este* hallamos el símbolo de la mano izquierda (“mi zurda”), que representa lo adverso u ominoso, y también el dedo simbólico que señala un destino, imagen por demás común en la obra vallejiana. Aparecen, además, varios verbos en segunda persona plural, que dan majestad a lo que dice el condenado a muerte.

En la segunda mitad del marco, retoma el hablante lírico el diálogo, pero dándole al relato un inesperado cariz legal. Para Vallejo — digámoslo de paso — el legalismo en las formas era un medio más de estilizar la visión poética<sup>2</sup>.

Ha quedado en el aire la pregunta más importante: ¿añadió Vallejo el marco poético sólo para redondear su ‘narración’? No lo creemos. El marco poético implica en sus dos partes un enfrentamiento con la vida, esto es, el mundo exterior simbólico del ‘relato’. Aunque nada se dice del pelotón de fusilamiento y del escribano, se comprende que son parte de una alegoría.

Frente a la inminencia de la muerte, el hablante lírico se nos entrega como un personaje irreal, cuya extraña actitud despreocupada parece nacer de una idea inamovible, esto es, la convicción de su invulnerabilidad. No necesitamos más para comprender que el ‘cuento’ es una creación visionaria. El vuelo del lírico tiene las trazas de una transfiguración, y cuanto rodea a éste no es vida cotidiana sino sustancia poética. Observemos, sin embargo, que entre las dos partes del marco hay un desasimiento y también un retorno, ambos expresados en función simbólica. El poeta acepta la sentencia de muerte al comienzo y deja constancia de su reincorporación a la vida al final. Este es el sino de todo creador.

Cuanto hemos esbozado hasta este punto está en perfecta consonancia con la actitud trágica. Vallejo no desconoce nunca la presencia de la realidad exterior. De ella nace la poesía, y a ella vuelve inevitablemente el poeta. Uno de los motivos más

<sup>2</sup> El mejor ejemplo de lo que decimos es el poema humano que comienza *Considerando en frío, imparcialmente* (OPC, pág. 329).

importantes del arte vallejano es justamente la inevitabilidad del mundo real, por grande que sea el esfuerzo de la imaginación humana. Por eso, aun en los versos tríclicos en que se poetiza el absurdo como oasis espiritual (cfr. *Tr.* LXXIII), el reino de la ilogicidad aparece más como meta de un anhelo que como verdadera realización.

En resumen: las dos partes del marco tienen una función estructural y también un sentido. Entre esas dos partes se encierra el drama de la creación poética como agonismo y también como supervivencia. Crear — nos dirá Vallejo — es un modo de morir y también de sobreponerse a la muerte.

#### ALEGORIA DEL FUSILAMIENTO

A partir de la línea 6, el lírico monopoliza la escena para hablar de sí mismo. Pero ¿por qué ha de ser el lírico víctima de una bala?

Es bien sabido que Vallejo volvió más de una vez a sus temas ‘melografiados’ y tríclicos en su obra poética última. Así parecen indicarlo algunos versos de *Palmas y guitarra*. Fuera de algunas coincidencias léxicas, hay una imagen clave que nos llama la atención:

¿Qué me importan los fusiles,  
escúchame;  
escúchame, qué impórtanme,  
si la bala circula ya en el rango de mi firma?  
¿Qué te importan a ti las balas,  
si el fusil está humeando ya en tu olor?

(*Poemas humanos*, en *OPC*, pág. 365).

La bala alude claramente a la muerte. Todos llevamos un sino de muerte que se advierte en aquello que identifica nuestro ser (“el rango de mi firma”). Curiosa coincidencia: el personaje de *Muro este* ha de poner su firma en el acta de fusilamiento. Nuestra caducidad es igualmente identificable por el olor del fusil antes mencionado; “firma” y “olor” son

representaciones de nuestra humanidad sentida como carne mortal.

En *Muro este* no aparecen fusiles, pero sí se menciona el “rebufo” de una arma de fuego y se insiste en la presencia de un proyectil amenazante que “en vano ha forcejeado” por dar muerte al hablante lírico, como dice la línea 33. Este proyectil es, por inferencia, símbolo de adversidad. Y nada de particular tiene que sea también lo que da nacimiento a la inspiración poética, pues Vallejo creía que la poesía surge muy particularmente en el seno del dolor<sup>3</sup>. Entendido el símbolo del proyectil de este doble modo, se deduce que *Muro este* poetiza la derrota temporal de la muerte, entendiendo ésta como fuente y sustancia de la inspiración poética. La poesía transforma el sino mortal del hombre en motivo de perduración.

Es importante observar cómo asocia Vallejo lo físico con lo espiritual. La oración “El rebufo me quema”, recién mencionada, da continuidad a lo ya dicho y establece un importantísimo puente de unión con lo que sigue. El calor del estallido nos lleva directamente a las sensaciones de sed insertas en las líneas 8-9: “De pronto la sed aciagamente ensahara mi garganta y me devora las entrañas...”. La sed de *Muro este* recuerda a *Tr. LXXVII*, en que la imagen de la sequía va claramente unida a la ausencia del verbo poético: “temo que ella [la lluvia] se vaya, sin haberme probado / en las sequías de increíbles cuerdas vocales, por las que / para dar armonía, / hay siempre que subir ¡nunca bajar!”. Las sequías de *Tr. LXXVII* son las mismas que están implícitas en el verbo “ensaharar” de *Muro este*.

#### ETAPAS DEL PROCESO CREATIVO

La génesis de la creación poética se da dentro de una atmósfera de ansiedad y apremio, insinuada por el numeral “tres”, esto es, lo impar, noción pitagórica que se repetirá

<sup>3</sup> Véase la tesis de bachillerato, *Elrom.*, pág. 22.

muchas veces en la obra vallejiana: "Percibo esos sonidos trágicos y treses". Aparece nuevamente en la referencia a los huesecillos del oído y en la descripción de los tres sonidos en tres párrafos distintos. El proyectil es una realidad dolorosa que hiere la sensibilidad del poeta y "destroza" su corazón. Queda subentendida así la idea vallejiana de que la poesía es, en primera instancia, emoción y no intelecto.

Elementos esenciales de la visión simbólica son las siguientes correspondencias:

el proyectil = suceso adverso;  
 las cuatro bombas = aurículas y ventrículos;  
 el agua (sangre) = la inspiración;  
 la sed = sequía espiritual;  
 los dos puertos = los oídos (= las ventanillas del accho);  
 tres huesecillos = mecanismo auditivo (yunque, estribo y martillo) = vía perceptiva.

Los tres sonidos están organizados en serie y dentro de una escala de progresivo afinamiento. El primero se percibe como mera potencialidad; el segundo, como promesa, y el tercero, como voz que irrumpe "a toda precisión". El alumbramiento ha logrado decantarse en el Verbo poético.

En la sección II, que venimos comentando (líneas 4-14), aparecen de vez en cuando algunos detalles menores que parecen ser superfluos, sin serlo. Veamos dos de ellos:

(a) ¿Por qué tres sonidos *s o l o s* (línea 10)? Nosotros vemos aquí un aspecto importante de la transacción artística: la mente del creador singulariza y da realce a ciertas sensaciones, razón por la cual los tres sonidos excluyen todo otro estímulo, monopolizando la imaginación "a plena soberanía", es decir, totalmente, según rezan las líneas 10-11.

(b) ¿Por qué el peligro de "naufragar" (línea 12)? A través de este verbo percibimos la posibilidad de una derrota del poeta. La amenaza de naufragio representa el terror vallejiano a un estancamiento del espíritu, preocupación por demás común entre los poetas que pasan por estados críticos



en su evolución artística. Esta es la misma idea que recogimos en *Tr.* LXXVII, donde aparece el verbo “caer” entre varias expresiones de miedo. Si se recuerda ahora cuánto teme el poeta la presencia del mar, se entiende muy claramente que la posibilidad de un naufragio está muy lejos de ser un detalle ocioso. No en vano dirá en el mismo poema: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!”.

Pasemos ahora a la sección III. El primer sonido es algo informe y discontinuo:

El primero viene desde una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche (líneas 15-16).

He aquí una oración indescifrable, si se la desgaja del contexto a que pertenece. ¿De qué “hebra” habla el poeta? ¿Qué representa el “vello de la noche”?

Es muy común hallar en la creación vallejiana los sustantivos “hilo”, “cuerda” y “fibra”, vocablos que podemos asociar muy fácilmente con la “rota y errante hebra”, de la línea 15. Todos los sustantivos mencionados implican un continuo. La “errante hebra” es el flujo ausente de la inspiración. Añádase aquí una posible adherencia semántica — el concepto de expresión oral —, pues también se usa el sustantivo “hebra” para aludir al caudal de las palabras.

Se introduce inmediatamente después el eco de una frase popular, que sirve de apoyo al resto de la oración. Nos referimos al modismo “no tener pelos en la lengua”, con el cual se representa la capacidad de expresión clara y categórica. El primer momento de la creación es apenas un indicio, pues la lengua que ha de decir el mensaje lírico tiene todavía un *vello* que, afortunadamente, va desapareciendo, como se afirma en la línea 16: “vello que decrece”<sup>4</sup>. Queda así diseñada la posibilidad de que el alma llegue a expresarse libre de aquello que la entorpece. La “noche” es aquí la sombra del espíritu en la etapa anterior a la iluminación poética<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> La imagen de la lengua como símbolo de expresión aparece en *Tr.* LXXVI: “De la noche a la mañana voy / sacando lengua a las más mudas equis”.

<sup>5</sup> Cf.: “... la noche de su pensamiento...” (*NyCC*, pág. 57).

El segundo sonido es un “botón” (línea 17), o sea, la promesa de una flor. Muy repetidas veces aparecen en la época tríllica (que es la de *Escalas melografiadas*) las imágenes anunciativas. Son éstas correlatos que representan el estado anterior a una realización, tal como el que se contiene en “capullo”, “madrugada”, “alba”, “huevo”, “víspera”, “novio”, etc. El propio poeta lo explica sin dejar lugar a dudas: “(el botón) está siempre revelándose, siempre en anunciación. Es un heraldo”. Vale la pena notar que el verbo “revelarse” está empleado en forma progresiva y acompañado de un “siempre”. Estos dos hechos dejan traslucir el deseo de inmanencia que siempre preocupó a Vallejo. El mismo deseo lo hallamos numerosas veces en *Trilce* y *Escalas melografiadas*<sup>6</sup>.

La imagen del “botón” deja perfilada la idea de que la creación poética está por hallar comienzo real. Desde aquí en adelante, hasta el final del párrafo, hay una extraordinaria acumulación de tropos que habremos de examinar detalladamente, porque este pasaje, con el que le sigue, constituyen la expresión más sintética de lo que Vallejo entendía por inspiración. Dice el poeta:

(El segundo sonido) ... Circula constantemente por una suave cadera de oboe, como de la mano de una cáscara de huevo. Tal siempre está asomado, y no parece trasponer el último viento nunca. Pues está empezando en todo tiempo. Es un sonido de entera humanidad.

Este confuso pasaje se entiende con relativa facilidad recurriendo a otros textos vallejianos. Observemos ante todo la presencia del verbo “circular”, que también vimos en los versos de *Poemas humanos* antes citados: “... la bala circula ya en el rango de mi firma”. A esta nota premonitoria se suma en *Muro este* una posible epifanía, asociada al cuerpo de la mujer (“suave cadera”), y a la música (“oboe”). Este extraordinario tropo le sirve al poeta para destacar lo que

<sup>6</sup> Sirva de ejemplo una oración tomada del trozo titulado *Sabiduría*: “¡Cuando pude, al menos, eternizarme en los capullos y en las vísperas y en las madrugadas” (NyCC, pág. 127).

hay de armonía y gracia en la iluminación intuitiva. En esta etapa intermedia se apunta además una nota de extrema fragilidad, como si la intuición poética fuese una expectativa que requiere la atención solícita de una persona, que ha de llevarla "de la mano" (*cf.* *Tr.* XVIII, versos 19-20). Se inserta aquí una idea más: la inminencia de algo en estado formativo, que puede romperse con la misma facilidad con que se rompería una cáscara de huevo (línea 20). Y con esto se añade la idea de imperfección, pues lo ovoideo es la negación del círculo, la figura perfecta, según los pitagóricos. La imagen del huevo la hallamos en *Tr.* XXVI, por ejemplo, poema en que se representa el ser de cuanto existe como un indefenso polluelo "adormido" y "saltón", que sale de la "hendida cáscara" (versos 17-18). Parte de la simbología que venimos comentando está presente también en *Los heraldos negros*, donde lo ovoideo aparece asociado a la idea de desventura:

... Y siento cómo  
se acuña el gran Misterio en una idea  
hostil y ovóidea, en un berrnco plomo.

(*Unidad*, en *OPC*, pág. 128).

La imagen del huevo, asociada a "óvalo", "óvulo" y "ovóideo" la hemos discutido ya en nuestro estudio crítico de *Tr.* XXVI<sup>7</sup> y, por lo tanto, no necesitamos volver a ella en la presente ocasión.

En las oraciones siguientes persiste el empleo de términos cargados de inminencia: "Tal siempre está asomado (el segundo sonido)", pero esta promesa de realización no logra convertirse en plenitud, por interponerse un factor adverso, esto es, "el último viento", de la línea 21. La noción de adversidad implícita en el *viento* la hallamos en varios lugares. Véase, por ejemplo, *Tr.* LXIII, cuyo verso 12 menciona "las astas del viento". Parecida asociación acudió a la mente

<sup>7</sup> Véase nuestro libro *Vallejo en su fase trilateral* (en prensa).

del poeta en *Fabla salvaje*, donde dice: "... cuando el dolor arrecia y arrecian los vientos..." (*NyCC*, pág. 110).

Termina el párrafo con dos ideas enigmáticas: "Pues él [i. e. el segundo sonido] está empezando en todo tiempo. Es un sonido de entera humanidad". La primera de estas oraciones alude, indudablemente, a la ausencia de historicidad en la iluminación poética, y la segunda, al sentido humano que Vallejo exige de toda poesía y a la totalidad integrativa presente en varios versos tríficos. Este es el sentido del "entero bien" de *Tr.* XXVII, y de los "dialectos enteros", de *Tr.* LXXII. Esta última idea de integridad es, muy probablemente, de raíz pitagórica. El adjetivo "entero" se refiere a lo fundamental e irreductible de un ser, o de una colectividad humana.

Hemos llegado por fin al tercer sonido, el más importante de todos, pues representa la realización poética: la intuición, ahora nítida y exaltada, ha llegado a su momento álgido: "El último [sonido] vigila a toda precisión, altopado al remate de todos los vasos comunicantes".

¿Qué sentido puede tener aquí la referencia a los vasos comunicantes de la física? Recordemos primero que los tecnicismos y cientifismos no tienen nunca una función taxonómica o aclaratoria en los versos vallejianos. Incorporados en el reino de la poesía, se transforman en tropos<sup>8</sup>. En el presente caso, la palabra "vaso" significa conducto y continente, tal como en *Muro antártico*, donde el poeta dice: "Hay una gota imponderable [el imperativo sexual] que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos" (*NyCC*, pág. 14). *Comunicantes*, por su parte, sugiere una trasmisión y, como ésta ha de hacerse en palabras, se podría entender aquí una alusión al vehículo poético<sup>9</sup>.

No es necesario precisar si el poeta ha diseñado en *Muro este* un proceso psicológico, o si se refiere únicamente a su ex-

<sup>8</sup> La transformación del término científico en materia poética se da, con distinto grado de contagio emocional, en varios poemas tríficos, especialmente en V, XXXII, LIII y LXXIII.

<sup>9</sup> No nos extraña esta acepción de *vaso*, ya que igual sentido tiene el sustantivo *cristal*: "... el cristal transparente de la palabra..." (*Elrom.*, pág. 48).

presión verbal. Puesto que no hay poesía sino dentro de una forma, es indudable que el gozo del lírico se refiere a contenido y forma a la vez. El poeta ha sobrepasado la etapa de ansiedad que precede a toda creación artística, la misma que preocupó a Rubén Darío, quien también se sirvió de la imagen del botón:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,  
botón de pensamiento que busca ser rosa;

En *Muro este* el poeta caracteriza la etapa final con abundancia de detalles: “En este último golpe de armonía la sed desaparece (ciérrase una de las ventanillas del acecho), cambia de valor en la sensación, es lo que no era, hasta alcanzar la llave contraria”.

He aquí un bosquejo bastante claro y sucinto de la realización poética. La “armonía” es esa realización. Vallejo cree que la “sed” deja de ser tortura al traducirse en materia poética, esto es, cuando la apetencia creadora se realiza y “cambia de valor en la sensación”. La experiencia humana se ha transformado en sensibilidad. Queda también expresado el convencimiento de que el quehacer artístico implica el advenimiento de algo nuevo, pues la sensación ahora “es lo que no era”. Y tal es su encantamiento que llega a conciliar lo que antes estaba separado, es decir, las dos simbólicas llaves musicales: “hasta alcanzar la llave contraria” (línea 28). Ese mismo encantamiento hace que el dolor inherente a la condición humana (representado por el proyectil) se convierta en motivo de una realización y de un íntimo regocijo: (el proyectil) “cantaba y hacía palmas...”.

Con las últimas tres líneas retornamos a la escena de fusilamiento, dándose fin al ‘cuento’. A partir de la gálica pregunta “¿Y bien?” — la misma que fascinaba a Darío en la época de *Azul* — se hace resaltar la vacuidad de las fórmulas frente a la trascendencia de la actividad creadora. No otro objeto tienen las alusiones al papeleo de un funcionario: “— Con ésta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado?”.

Citamos al principio un pasaje de *Palmas y guitarra* para asociarlo a una imagen central de *Muro este*. La intención de ambas composiciones es, sin embargo, diferente. *Palmas y guitarra* es un triste canto hedonista que recuerda la muerte como última partida, mientras que *Muro este* lleva envuelta la idea de supervivencia. Este nacer a una aurora poética explica el título de la 'narración', por ser el *este* el punto cardinal que Vallejo asocia a la esperanza<sup>10</sup>. Como se ve, el título tiene su razón de ser: frente al muro de la esperanza se tortura a sí mismo el poeta y muere figurativamente, para nacer de nuevo y sentir el gozo de la creación. Vida y muerte fundidas una vez más. Igual convivencia está insinuada en varios pasajes tríficos y, muy especialmente, en el poema LXXVII, composición dedicada por entero a poetizar las concomitancias del proceso creativo. Dice el verso 17, dejando subentendidos los verbos "vivir" y "morir":

¿No subimos acaso para abajo?

Y tanta es la similitud con *Muro este* que hasta se usa el sustantivo "agua" en relación con "sed". Dice la 'narración': "Se baña ahora el proyectil en las aguas de las cuatro bombas...". El agua es vivificante y habrá de saciar la sed del creador. La misma sed simbólica aparece en *Tr.* LXXVII, poema en que el poeta ansía sentirse empapado en "el agua que surtiera de todos los fuegos".

Según *Muro este*, el poeta ha de estar siempre al acecho de la chispa iluminativa, toque mágico que da comienzo a su transfiguración. Las ansias creativas — asociadas a la sed, al fuego y a la muerte — son las mismas que torturan a todos los poetas. Darío ya había dicho:

Joven, te ofrezco el don de esta copa de plata  
para que un día puedas calmar la sed ardiente,  
la sed que con su fuego más que la muerte mata.

(*La fuente*).

<sup>10</sup> Recuérdese, por ejemplo, la *ilusión de Orientes*, de *Encaje de fiebre*, en *OPC*, pág. 133.

## CALIDADES ARTISTICAS

En *Muro este* no hay narración, pues el hablante lírico no está nunca fuera del objeto que ocupa su imaginación. El personaje que habla al principio y al fin no es un narrador objetivo sino un ente poético simbólico, transfundido totalmente en el asunto de la pieza. El personaje de los diálogos y el sujeto de las secciones intermedias son dos aspectos del mismo ser simbólico, uno volcado hacia afuera, y otro atento a su interioridad anímica, pero, sea que el lírico represente a uno u otro, su palabra poética es signo y objeto a la vez.

*Muro este* encierra varios elementos que le dan carácter. El más significativo de éstos es la oblicuidad representacional que predomina en toda la composición. El lector comprende, a medida que avanza en la lectura, que todo el 'cuento' es una alegoría, dentro de la cual seres y objetos están proyectados hacia un propósito ulterior: delinear el quehacer del poeta. Este oye el mensaje del cosmos e intuye su significado, llevando a cabo una labor de integración, pues da sentido y forma a lo caótico y contradictorio. De aquí que el tercer sonido sea un "último golpe de armonía".

Contribuye a unificar el 'relato' la atmósfera de dramatismo creada por la disposición mental del hablante lírico. La acción de *Muro este*, presentada a través de momentos álgidos, se articula en una red de tensiones y distensiones. Son partes de esa red las palabras y frases que indican inminencia o inmediata iniciación, tales como "acaban de estallar" (línea 7); "De pronto" (línea 8); "Mas he aquí que..." (línea 10); "en un pelo ¡ay! de naufragar" (línea 12), etc. Igual función tienen las palabras y frases que aluden a aspectos extremos de una acción: *estallar, ensaharar, devorar, bombardear, naufragar, a toda precisión, altopado*, etc. Coadyuvan en el mismo sentido las representaciones de fatalidades inevitables, puntuadas por los adverbios "siempre" y "nunca", que aparecen cinco veces, sin contar sus similares, tales como "en todo tiempo" y "constantemente". Todo *Muro este* se desenvuelve en un clima de expectación.

Un factor más que se impone a la sensibilidad del lector es el extraño contraste entre la atmósfera de tirantez y el reconfortante efecto auditivo de frases, cláusulas y oraciones. Si se lee todo el 'relato' en voz alta, se notará inmediatamente un curioso entrelazamiento de discursos cortos y largos con una rítmica de contenidos, como si éstos estuvieran dispuestos de acuerdo con un deseo de apaciguamiento. En ninguna parte hay el menor indicio de pavor, ni siquiera al comienzo, donde el lírico pudo haber delineado una escena de trastorno o extrema angustia.

En *Muro este* no ocurre lo que se espera y, por ello, todos los componentes toman un cariz de aventura vista entre sueños. En *Muro este* hay tragedia, pero no arrebatado, vuelo de la fantasía, pero también medida. Resulta de este modo una combinación de subjetivismo poético y de "aparente objetivismo" en la exposición, como si el poeta hubiese querido retener algo de la actitud prosística en una pieza que, desde todo otro punto de vista, es un poema. Esta amalgama de opuestos tiene su razón de ser: la cultivada inmutabilidad del lírico es, claro está, un modo de estilizar contenidos, pero es también resonancia del motivo central de la composición, ya que la poesía es resultado de un equilibrio entre dos fuerzas opuestas — el ímpetu de la intuición y el refrenamiento impuesto por el proceso configurativo.

Detrás de la alegoría se adivinan varias preguntas que fueron, quizá, estímulos de la visión intuitiva: ¿Qué es la inspiración poética? ¿Cuáles son sus momentos característicos? ¿En qué sentido es la creación artística un convivio de vida y muerte? Todas estas inquisiciones son intentos de llegar a una verdad, esto es, son elementos ensayísticos, pero el poeta los ha transformado en sugerencias, en meras insinuaciones, organizándolas en tal forma que de ellas surge un saber simbólico.

*Muro este* es un intento de expresión sintética y múltiple en que se funden elementos de varios géneros. El examen detenido de sus partes nos ha permitido ver — así queremos creerlo — que no contiene incoherencias, vacuidades o simples juegos de palabras. Cuanto en él se expresa es parte de



un todo significativo, pletórico de sugerencias y cuidadosamente articulado.

Digamos también que *Muro este* no es composición que se pueda leer y gustar plenamente sin conocer el valor simbólico de muchas palabras. Sin embargo, quienes se acerquen a su interioridad con voluntad de comprensión descubrirán en ella, una vez más, la extraordinaria potencialidad de la palabra poética vallejjiana.

EDUARDO NEALE-SILVA.

Universidad de Wisconsin,  
Madison, Wisconsin, Estados Unidos de América.