

EN BUSCA DE “HALLAZGO DE LA VIDA”

Alan Smith Soto

Boston University

En 1923, a sus treinta y un años, César Vallejo abandona su Perú natal para siempre, y da con su fe creadora en la capital francesa, que lo era entonces también de las artes en el mundo entero. Como Picasso, Vallejo creará su más trascendente palabra en esa tierra extranjera. Pero al contrario del español, vivirá en acuciante pobreza, ofreciendo su cuerpo en aras de su creación, cuyos frutos rarísima vez dará al público durante esos quince años parisinos.

En aquellos años en París, con un largo e importante inciso madrileño (diciembre 1930 - febrero 1932), incluyendo tres viajes a la URSS (1928, 1929 y 1931), Vallejo publica poquísima poesía: seis poemas, además de la segunda edición de *Trilce*, vuelta a editar en Madrid, en la editorial Plutarco, en 1930, con un prólogo de José Bergamín. “Hallazgo de la vida” fechado en su primera versión conocida en “París, febrero de 1926”, es, sin duda, uno de los más tempranos poemas que el poeta escribe en esa ciudad.

De esta afirmación del gozo existen tres versiones. En orden cronológico son: 1. La versión publicada en *La Semana* de Trujillo, y que lleva la indicación de fecha y lugar que hemos indicado, reproducida por Jorge Puccinelli en facsímil en la revista *Saturno*, de Trujillo, el 11 de enero de 1941 (Hart, p. 122; Ferrari, p. 297 n.a); el manuscrito mecanografiado de la versión definitiva, con correcciones sobre la anterior, publicado en la edición de Moncloa en 1968; y la versión publicada en la edición princeps, al cuidado de su viuda, Georgette Vallejo y Raúl Porras en París, en 1939. Veamos algunas variantes entre la edición publicada en *La Semana* de Trujillo y la versión definitiva. El primer párrafo de la edición de *La Semana* de Trujillo se suprime íntegramente, y con él la palabra “naturaleza”, que aparece tres veces en ese comienzo:

¿Cuándo fue que saboreé por vez primera el sabor de la vida? ¿Cuándo probé esta impresión de naturaleza, que me extasía en este instante? He saboreado ya en otra ocasión el sabor de la vida? He probado ya otra vez la impre-

sión de la naturaleza? Estoy completamente decidido a no haberlo probado, a no haberlo saboreado nunca, sino ahora. Esto es extraordinario. Hoy es la primera vez que saboreo el sabor de la vida; hoy es la primera vez que me estasía la impresión de la naturaleza. Esto es extraordinario. Esto me maravilla y me colma de llanto y de felicidad (Ferrari, p. 297¹):

Y el párrafo que empieza, “Nunca, sino ahora, ha habido vida”, reza así en la versión de *La Semana* de Trujillo: “Nunca, sino ahora, ha habido vida. Nunca, sino ahora, han pasado gentes. Nunca, sino ahora han (sic) habido casas y avenidas, arte y horizonte”. (Ferrari, p. 298). En la versión definitiva, Vallejo suprime la palabra “arte”. De manera que dos sustantivos abstractos, dos consolidadas categorías estéticas, las palabras “naturaleza” y “arte”, quedan suprimidas, práctica característica del poeta, que, cuando acude a conceptos abstractos, los mancuerna a los más concretos y a veces humildes objetos físicos.

Al suprimir ese primer párrafo, el poema ahora empieza con el vocativo “señores”, postura retórica fundamental, como veremos. Quizás se pudiera mencionar de pasada la “españolización” del idioma, el uso del pronombre indirecto de tercera persona singular, como objeto directo (le diría que yo no le conozco”) o el uso del pronombre femenino de objeto directo como objeto indirecto con referencia a un sustantivo femenino (“avancé paralelamente a la primavera diciéndola”). Quizás no sea ocioso recordar que su estrecha amistad con el poeta español creacionista, Juan Larrea databa de dos años antes, o que ya Vallejo había empezado sus viajes periódicos y utilitarios a España, para cobrar una beca.

Copiamos el poema, en su versión definitiva:

Hallazgo de la vida

¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción formidable,

1 Américo Ferrari no indica la fecha (p. 289-90), pues el descubridor de la versión publicada en *La Semana* de Trujillo, Jorge Puccinelli no especifica.

espontánea y reciente de la vida, que hoy, por la primera vez, me extasía y me hace dichoso hasta las lágrimas.

Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. Miente quien diga que la he sentido. Miente y su mentira me hiere a tal punto que me haría desgraciado. Mi gozo viene de mi fe en este hallazgo personal de la vida, y nadie puede ir contra esta fe. Al que fuera, se le caería la lengua, se le caerían los huesos y correría el peligro de recoger otros, ajenos, para mantenerse de pie ante mis ojos.

Nunca, sino ahora, ha habido vida. Nunca, sino ahora, han pasado gentes. Nunca, sino ahora, ha habido casas y avenidas, aire y horizonte. Si viniese ahora mi amigo Peyriet, le diría que yo no le conozco y que debemos empezar de nuevo. ¿Cuándo, en efecto, le he conocido a mi amigo Peyriet? Hoy sería la primera vez que nos conocemos. Le diría que se vaya y regrese y entre a verme, como si no me conociera, es decir, por la primera vez.

Ahora yo no conozco a nadie ni nada. Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible. No, señor. No hable usted a ese caballero. Usted no lo conoce y le sorprendería tan inopinada parla. No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla: quién sabe no es piedra y vaya usted a dar en el vacío. Sea usted precavido, puesto que estamos en un mundo absolutamente desconocido.

¡Cuán poco tiempo he vivido! Mi nacimiento es tan reciente, que no hay unidad de medida para contar mi edad. ¡Si acabo de nacer! ¡Si aún no he vivido todavía! Señores: soy tan pequeñito, que el día apenas cabe en mí.

Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros, que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussmann. Nunca, sino ahora, avancé paralelamente a la primavera, diciéndola: «Si la muerte hubiera sido otra...» Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre las cúpulas de Sacre-Coeur. Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino

ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias.

¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.

Este es un poema que canta la felicidad, la dicha rebosante. Como nos recuerda Jorge Cornejo Polar, “Con demasiada frecuencia se ve en Vallejo solamente al poeta del dolor, la angustia, el desamparo, la soledad, y se deja de lado otro elemento esencial de su mensaje: la esperanza. Vallejo es también, hay que proclamarlo, un poeta de la esperanza. [...] Y este eje temático se prolonga en *Trilce* [...] para afianzarse en *Poemas humanos* y culminar espléndidamente en *España, aparta de mí este cáliz*” (p. 166).

Hay que decirlo —¿quién lo diría?— que es un poema jubiloso, porque algún crítico ha querido ver en este poema un lamento de impotencia:

As in “Voy a hablar [de la esperanza],” in the poem “Hallazgo de la vida,” the text renders the opposite of what is offered by the title. In the first poem the title promises a discourse on hope and, in turn, evokes in us a sense of total lack of hope, that is, despair, and the voice’s self-annihilation for all that is left at the end is his suffering and not he.” [...]

By the end of the poem the euphoria has become a lamentation, the impotent “yo” stands in front of the “other,” the child who looks at him “hondamente con su boca,” the cavernous mouth as the void in which the instrument cannot practice its function, that is, to verbalize, to communicate. From the almost whisperful “Ruego a ustedes dejarme libre un momento para saborear esta emoción” at the start to the frantic “¡Dejadme!” at the end when the voice pleads for forgetfulness, a complete reversal of expectations has taken place; [...]. “La vida” crumbles in all its passivity and impotence before the active and personalized “toda mi muerte” which the voice has grasped at the moment of revelation. (Del Valle, p. 68-69)

¿"The active 'toda mi muerte'? Si toda mi muerte recibe el golpe pasivamente, como objeto de la preposición adverbial del verbo "ha dado", que el sujeto, "La vida" dispara: "La vida me ha dado ahora en toda mi muerte". La vida ha flechado la muerte en el centro de la diana, o, en términos de otra violencia más corporal, la vida le da un golpe de testuz a la muerte, un topetazo contundente en toda ella.

¿Es posible una total inversión de sentido, lo que sería una abierta esquizofrenia, desde la dicha exultante que en su primera versión llena la boca de agua (las continuas referencia a saborear y sabor establecen la metáfora del alimento), a la lamentación impotente? Entre el párrafo que empieza "Ahora yo no conozco a nadie ni nada" y el siguiente, en la versión final, que empieza "Tan poco tiempo he vivido", se lee este párrafo en la edición de *La Semana* de Trujillo:

Me posee la emoción del hallazgo. Hallazgo por lo inesperado y hallazgo por la bondad. ¿Qué me ha costado semejante felicidad? ¿Cuánto tiempo la he esperado? Ni espera ni precio. ¿Conocéis la dicha no esperada? ¿Conocéis la dicha no pagada? Esta es mi dicha de hoy. La que me extasía y me reviste de un aire tan desusado, que me tomaría por un extranjero en la tierra. Sí. Ni yo conozco a nadie, ni me conoce nadie.

El final que aparece en *La Semana*, puede dar lugar a confusiones, pero a la luz de todo el resto del poema, queda claro: "¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte! Y estoy ahora para morir, [más] que para envejecer. Yo moriré de vida y no de tiempo!" ¿No es un préstamo de la expresión lexicalizada "me muero de gusto, me muero de placer"? "Morir de vida" de esa manera produce una atribución implícita, al ocupar la palabra "vida" el lugar semántico y sintáctico de los usuales sustantivos lexicalizados que dijimos, gusto, placer: la vida se equipara a estos sustantivos de la dicha que ha suplantado, pero no ahuyentado del alcance del oído consciente o inconsciente. Morir "de tiempo" sería la muerte aniquiladora, y el hablante no ha de morir así.

Otra resonancia, más profunda, quizás sea la de "muero por que no muero" de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, o de "vivo sin vivir en mí": el oxímoron místico no está ausente, creemos, en este final vallejiano, como tampoco está ausente, de hecho, como tropo fundamental en toda la evolución de la poesía del poeta. San Juan,

concretamente, creemos, será un interlocutor constante en Vallejo. La presencia de la muerte, pues, arraiga la exultante vida en un suelo de profunda mineralización, pero en absoluto la aniquila, mucho menos la echa abajo en impotente lamento.

Aclarado este punto fundamental, escuchada esta voz tónica que resuena en el poema, dispongámonos a distinguir los registros expresivos, o, si se prefiere, retóricos, diversos, que “dicen” este poema; sus tonos de voz².

“¡Señores!” es el comienzo de la versión definitiva, un apóstrofe propio del foro público, judicial o parlamentario. Este registro retórico aparece en otros poemas de Vallejo, como, por ejemplo “Considerando en frío, imparcialmente”, según ha estudiado Lolo Reyero³. El mundo burgués patriarcal recibe una llamada de atención, y acto seguido es rechazado, ignorado y lo imaginamos perplejo, pues ya no le presta nadie atención: “Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción”... y no vuelven a ser invocados los señores (si bien sí un señor), una vez situados fuera de lo que aquí y ahora importa.

Y surge una voz que recuerda un poco a la de una figura sin voz, Charlie Chaplin:

Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. Miente quien diga que la he sentido. Miente y su mentira me hiere a tal punto que me haría desgraciado. Mi gozo viene de mi fe en este hallazgo personal de la vida, y nadie puede ir contra esta

2 Trabajo el nuestro que nos recuerda la pregunta del útil artículo de Susana Reisz de Rivarola, “¿Quién habla en el poema?” aunque nuestro propósito no es distinguir la voz biográfica de la persona poética, sino el elenco de “personas poéticas” que constituyen la coralidad vallejana. También es útil el estudio de Mark I. Smith, “Los recursos retóricos en la poesía de Vallejo”, que escucha la voz del poeta a partir de los tropos de la retórica clásica.

3 En “Considerando ‘Considerando en frío, imparcialmente’...”. Lolo Reyero indica “Se usa y abusa de un código establecido (judicial/lógico/retórico) para anularlo desde un código innovador y personal (poético), en un intento de recuperar al hombre a través de la subversión de la expresión, el lenguaje, que lo condena” (p. 84).

fe. Al que fuera, se le caería la lengua, se le caerían los huesos y correría el peligro de recoger otros, ajenos, para mantenerse de pie ante mis ojos.

En su artículo, “César Vallejo: el derecho al sufrimiento”, Jorge Enrique Adoum aduce esta figura: Ante el sufrimiento, sin embargo, “hay en la ternura una gran defensa. Ella hace que la lamentación se trueque en piedad, el llanto en solidaridad, el lamento en ganas de darlo todo. Aquí es donde Vallejo se encuentra con Charlot, el símbolo de Chaplin que él admirara tanto. No pretendo afirmar que haya humorismo en su poesía, sino que la ternura es el esqueleto sólido de su arte” (p. 13-14). Y detrás de la figura de Charlot está su gran modelo: La *Encyclopaedia Britannica* caracteriza así el personaje de la comedia del arte:

Italian Arlecchino, French Arlequin, one of the principal stock characters of the Italian commedia dell'arte; often a facile and witty gentleman's valet and a capricious swain of the serving maid. In the early years of the commedia (mid-16th century), the Harlequin was a *zanni* (a wily and covetous comic servant), and he was cowardly, superstitious, and plagued by a continual lack of money and food. By the early 17th century, Harlequin had become a faithful valet, patient, credulous, and amorous. This last quality often led him into difficulties from which he managed to extricate himself by cleverness and irrepressible high spirits. He was amoral without being vicious, and, unlike his fellow commedia servants, he did not hold a grudge or seek revenge against those who tricked or cheated him.

Harlequin's costume was originally a peasant's shirt and long trousers, both covered with many coloured patches. It later developed into a tight-fitting costume decorated with triangles and diamond shapes, and it included a *batte*, or slapstick. His black half mask had tiny eyeholes and quizzically arched eyebrows that were accentuated by a wrinkled forehead. The effect was of satyric sensuality, catlike slyness, and astonished credulity. (Harlequin)

Salvo “satyric sensuality” —atribución cuestionable, todas las demás características de la “personalidad” de esta figura tradicional

señaladas desembocan en Charlot. Añadiremos que la versión original de la camisa de Arlequín se componía de una camisa no sólo “en patches”, no sólo de retazos zurcidos, sino que era un lienzo acuchillado, que luego se estilizarían en los rombos de la camisa definitiva que le caracteriza. Estas cuchilladas en la ropa que cubre el pecho son a su vez metonimias del pecho cortado, con lo cual se podría considerar el recuerdo en las heridas de la camisa original de un desplazamiento calificativo desde las heridas del nazareno, presencia constante a lo largo de toda la obra vallejana.

La “voz” de Charlot pasa en seguida a su vecina, la voz del niño, con sus juegos serios: “Si viene ahora mi amigo Peyriet, le diría que yo no le conozco y que debemos empezar de nuevo. ¿Cuándo, en efecto, le he conocido a mi amigo Peyriet?⁴ Hoy sería la primera vez que nos conocemos. Le diría que se vaya y regrese y entre a verme, como si no me conociera, es decir, por la primera vez.”

Y surge la voz del hombre culto, elegante poseedor de la palabra, notada en su cadencia y su léxico escogido, que asume el papel del dador de palabras, Adán: “Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible.” Este breve tono cede en seguida al de Charlot de nuevo: “No, señor. No hable usted a ese caballero. Usted no lo conoce y le sorprendería tan inopinada parla. No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla: quién sabe no es piedra y vaya usted a dar en el vacío” ¿Notamos en esta juguetona advertencia una levísima sonrisa en el rostro de Chaplin, quien se resbala —pero no cae— en la acera citadina tantas veces?

El poema termina con un párrafo marcado, jalonado, por el grueso pulso de una poderosa anáfora: “Nunca, sino ahora” que acelera el tremendo ímpetu del poema, para dar al fin con su poder en su muerte toda:

Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros, que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussmann. Nunca, sino ahora, avancé paralelamente a

4 Del Valle nota que el nombre “Peyriet... invokes the French figure ‘Pierrot’, a popular figure in modernist poetry” (p. 69). De esa manera, tendríamos a las dos figuras positivas principales de la *Commedia dell’ arte*, Arlequín y Pierrot, invocados en este poema.

la primavera, diciéndola: ‘Si la muerte hubiera sido otra...’ Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre las cúpulas del Sacré-Coeur. Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias.

¡Dejádme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.”

¿Quién habla en el poema?” se pregunta Susana Reiz de Rivarola en su artículo así titulado. Ella estudia la pregunta desde el punto de vista de quien pretende separar la voz del hombre biográfico de la voz de la persona poética. Sin embargo este distanciamiento no hace falta. Siempre es Vallejo, como dirían nuestros estudiantes. Pero un Vallejo proteico, cuya voz cambia de tono a tono, o es poseída y transfigurada por una garganta mítica y luego otra. La cultura de occidente se da cita en Vallejo, por su poder de convocatoria irresistible.

Finalmente, preguntémosnos, ¿qué le ha ocurrido al sujeto poético? Cuál es la anécdota que aquí no se dice? ¿Por qué es tan feliz? Vallejo, de manera muy “moderna”, no nos lo dice. Así como vemos círculos concéntricos en un lago un instante después de que hayan sido puestos en movimiento, a lo mejor por la trompa pequeña de una trucha, o quizás por un guijarro, lanzado por un niño, sólo vemos los crecientes efectos de esa interrupción.

Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique. “César Vallejo: el derecho al sufrimiento”. *Hora de poesía* 61-62. Enero-abril 1989, p. 11-18.

María Dolores del Valle. “The ‘Anti-retrato’ in César Vallejo’s Prose Poetry. *La Chispa ’85: Selected Proceedings*. Gilbert Paolini, Editor. New Orleans: Tulane University, 1985, p. 65-73.

“Harlequin.” *Encyclopædia Britannica*. 2008. *Encyclopædia Britannica Online*. 13 Oct. 2008 <<http://www.search.eb.com/eb/article-9039284>>.

Reisz de Rivarola. “¿Quién habla en el poema?” *Filología* 20. 1985, p. 41-60.

- Reyero, Lolo. "Considerando... 'Considerando en frío, imparcialmente...'" . *Inti: Revista de literatura hispánica*, 36. Otoño 1992, p. 81-88.
- Smith, Mark I. "Los recursos retóricos en la poesía de Vallejo". *Hispanófila*, 26. 1983, p. 181-90.
- Vallejo, César. *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari, coordinador. Colección Archivos. París. 1996.