


PESOPLUMA

CÉSAR VALLEJO

POEMA
POR
POEMA

EDICION
COMENTADA DE
VÍCTOR VICH Y
ALEXANDRA HIBBETT

POEMA
POR
POEMA

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de sér.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

El poema intenta representar los días de encierro en la cárcel. La repetición de palabras ralentiza la lectura, reflejando su temática: la monotonía del tiempo. Estas son imágenes que simbolizan la paradoja del tiempo moderno: un tiempo que avanza pero en el que no ocurre nada sustancial. Aquí, el tedio y la asfixia se imponen sin compasión.

Es la modernidad, a través de sus instituciones, la que vuelve al tiempo absolutamente aburrido y uniforme. El ritmo es siempre regular y maquinal: la *bomba* controla y *achica* el tiempo, y confina al sujeto en el *cuartel* de la permanente reiteración de lo mismo. En realidad, todo sigue un camino ya trazado:

sin verdaderos acontecimientos, la promesa del futuro deviene una mera repetición del presente. El verso que dice *Gallos cancionan escarbando en vano* apunta en ese sentido: los gallos escarban, pero sin llegar a nada, en una redundancia inquebrantable. *La boca del claro día no conjuga* nada nuevo.

De otro lado, el poema, asume un discurso irónico que activa una temática metalingüística: *la boca que conjuga* podría referir también a la propia voz poética, atrapada en la monotonía de ese tiempo-cárcel. Por eso, lo interesante es que pronto algo comienza a ser quebrado desde el lenguaje: esta es una voz que sorprende al convertir un sustantivo en verbo (*canción, cancionan*).

La insistencia del sustantivo *mañana* perfila la imagen de un futuro siempre postergado. El *reposo* conduce a una inactividad del *ser* que parece corresponder al carácter despersonalizado de la voz poética, cuyas emociones parecen apagadas bajo el puro peso de la rutina. El presente ha quedado hipotecado a un futuro invariable y árido. Y, en ese sentido, la acción emerge como un puro diferir: *guárdame para mañana mañana mañana mañana*.

¿Cuál es el *Nombre* correcto para simbolizar esta experiencia de la monotonía?, se pregunta el poema. Ante esta, el lenguaje falla y no puede nombrarla completamente. La voz poética se estanca, pero surge la posibilidad de activar alguna agencia cuando la gramática y las propias palabras comienzan a desestructurarse. Son tres los nuevos procedimientos aquí. En primer lugar, *Qué* ha sustituido al *cómo*; luego, el pronombre ha sido colocado después del verbo (*heriza nos*); y, finalmente, la construcción *Lomismo* ha unido dos elementos que buscan crear un nuevo sustantivo.

De esta manera, el poema termina con un mínimo de esperanza. Pese a un tiempo maquinal que aplasta al sujeto, la voz poética todavía puede responder. La *E* mayúscula es, sin duda, una señal irreverente que confirma la posibilidad de interrumpir esa estructura monolítica. Esa letra desconcierta al lector pues si todo el poema ha representado al sujeto atrapado en la pura repetición, el final indica que no está muerto y que ha podido

resguardar algo de su agencia. En lugar de sugerir que el lenguaje ha perdido poder en la modernidad, el poema lo propone como un dispositivo clave para transgredirla: esa *E* es el signo de una resistencia mayor.

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entre tanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.

Con un desgarrado lamento, *Oh las cuatro paredes de la celda*, el poema describe el encierro carcelario, pero también construye una más vasta imagen sobre la experiencia humana y el momento histórico de su escritura. Representa la modernidad como una época que aísla y vuelve vulnerables a los individuos. En estos versos emerge una nostalgia por la infancia perdida y

una conciencia de que ser adulto implica haber quedado abandonado y estar siempre solo en algún sentido.

El primer verso abre con una exclamación (*Oh*), cuya falta de signo le da un tono cansado e incluso irónico. El verso, en efecto, no exclama para celebrar un hecho, sino para manifestar el sufrimiento que supone el tedio de la cárcel. Sigue una retórica repetitiva donde las paredes son índices de lo monótono de toda la experiencia carcelaria. Las paredes blanqueadas (*albicantes*) ya han sido contadas muchas veces y son siempre las mismas. Bajo esta condición, no parece haber salida ni cambio previsible. En la cárcel, el tiempo se ha detenido.

La celda, por tanto, es figurada como un mal espacio, una «mala racha», una *brecha* en el tiempo. Su arquitectura ejerce una gran violencia física: pone hierros (*aherrojadas extremidades*), *arranca* el cuerpo y abusa psicológicamente (*Criadero de nervios*). ¿Las *diarias aherrajadas extremidades* son una alusión a Túpac Amaru? ¿Es la cárcel la encarnación de un mal histórico de una modernidad con un fuerte rezago colonial?

La siguiente estrofa es sorprendente porque, al iniciarse con la palabra *Amorosa*, cambia el tono construido hasta el momento. La voz poética está escuchando el sonido de las llaves del carcelero y eso lo conduce a múltiples asociaciones positivas. La *llavera* parece ser la imagen de una mujer que, si estuviera ahí, liberaría al yo poético y aplazaría su sufrimiento y su dolor. Si ella fuera testigo de su desesperación (*hasta /qué hora son cuatro estas paredes*) neutralizaría todo lo que le está causando sufrimiento.

La voz poética imagina que ambos son una pareja y se vuelven un equipo: *más dos que nunca*. Fantasea que su cuidado podría salvarlo de la soledad a la que ha sido reducido. El énfasis en el número *dos* juega en oposición al *cuatro*, y la palabra *libertadora* podría ser otra alusión al tinte colonial del poder moderno. A pesar del tono tierno con que se dirige a la mujer (*Y ni lloraras, / di, libertadora!*), el uso de un subjuntivo, *lloraras*, subraya lo improbable de esta salida. El tono infantil puede revelar la dimensión edípica de tal fantasía imposible.

La cuarta estrofa retoma la angustia. Las *dos* paredes *largas* de la celda rectangular parecen *madres muertas*. Si la fantasía

del yo poético era de una madre-pareja liberadora, lo que ahora tiene es una institución que desampara a individuos, los cuales terminan siendo figurados como *niños*. Para esta voz, la cárcel se vuelve una madre perversa y cruel cuyas paredes siempre lo llevan por *bromurados declives* y caídas.

El poema concluye constatando una orfandad. Sin embargo, los versos no se cansan de buscar la mano de una madre verdadera. Hay en ellos un juego numérico —*sólo yo me voy quedando* (uno), *ambas manos* (dos), *terciario brazo* (tres)— que sugiere un deseo de superación, de trascendencia. Este brazo último, el de la madre, es el único que podría salvarlo y orientarlo en el tiempo (*mi donde*) y en el espacio (*mi cuando*). El problema es que ese *brazo* no está y el sujeto poético no puede salir de la cárcel. Alcanzar la mayoría de edad es, por tanto, quedarse inválido. Ser adulto implica haberse quedado solo. Y la modernidad —autonombrada como la «mayoría de edad» de la humanidad— supone solamente precariedad y sufrimiento.

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente.

Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarra
les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.

Por entre los barrotes pone el punto
fiscal, inadvertido, izándose en la falangita
del meñique,
a la pista de lo que hablo,
lo que como,
lo que sueño.
Quiere el corvino ya no hayan adentros,
y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.

Por un sistema de relojería, juega
el viejo inminente, pitagórico!
a lo ancho de las aortas. Y sólo
de tarde en noche, con noche
soslaya alguna su excepción de metal.
Pero, naturalmente,
siempre cumpliendo su deber.

Este poema representa a un guardián de la prisión (un *cancerbero*) desde la mirada de un preso. En lugar de verlo como un simple enemigo al que se estereotipa, la voz poética lo humaniza y lo reconoce en toda su complejidad y ambivalencia. Observa en él un contraste entre la rigidez del rol que debe cumplir, y su

carácter ordinario y hasta grosero. Los versos marcan una especie de complicidad, aunque la voz poética es enunciada desde la consciencia de que está sometida al poder que el guardián representa. Surge entonces una crítica a la arbitrariedad de ese poder.

El comienzo alude a la presencia de un código que los presos comparten con el carcelero. De alguna manera, todos están jugando a desempeñar su rol. No son, en esencia, ni presos ni carcelarios, pero todos deben cumplir con los rituales de la prisión. La aliteración oclusiva (*cancerbero cuatro; candado*), junto con el trabado ritmo del paso del primer verso al segundo, evoca el sonido metálico e inarmónico de los barrotes. Lo que llama la atención es que el *cancerbero* no solo está abriendo y cerrando rejas, sino *esternones*. Para este poema, la cárcel es, en efecto, un lugar de control corporal que no deja respirar a los presos. El *cancerbero* tiene absoluto poder sobre los internos que, sin poder ejercer resistencia alguna, deben seguir el código de manera disciplinada.

La segunda estrofa busca caracterizar más al personaje. Con el afán de diezmar su autoridad, la voz poética se enfoca en sus *fundillos* (en la parte de atrás de su pantalón), los cuales son descritos como *lelos* (atontados) y *melancólicos* a fin de atribuir estas características a su personalidad toda. Con una mirada ridiculizante y humorística, el *cancerbero* es infantilizado como un viejo *amuchachado* con un *trascendental desaliño*. Estos oxímorons indican que no hay nada digno de respeto en esta persona; sin embargo, o más bien por eso mismo, el yo poético ha comenzado a sentir una cierta condescendencia. Dice entonces que se trata de un *pobre* funcionario *adorable*.

El *cancerbero* bromea (*chancea*) con los presos y se da aires de importancia, *hasta el tope / los puños en las ingles*. La reiteración de la preposición *hasta* marca algo excesivo en la actitud de este personaje, quien sin duda extrae cierto goce al ejercer su poder. Es decir, la voz poética nota que, más allá de *cumplir con su deber*, en el *cancerbero* se activa un disfrute perverso que, de alguna manera, lo hace más humano. Se describe que es capaz hasta de robarles algo de comida como una

travesura de *mojarilla* (persona alegre). ¿Su sentido de *deber* es verdadero o es una simple una apariencia que esconde una hipocresía? En todo caso, se dice que esta transgresión es tan insignificante como la acción de un roedor. El poema sugiere que el *cancerbero* tampoco es libre y que está sometido a las mismas leyes que los propios presos.

Nuevamente, el *cancerbero* no parece estar a la altura de su rol. La referencia al *punto fiscal* de la tercera estrofa parece ser al dedo fiscalizador que muestra al dirigirse a los presos, pero en este caso, y como un absurdo, no es el índice, sino el *meñique* el que levanta. Este es un personaje que falla y se humilla —es, finalmente, solo un ser humano—, aunque la voz poética nota que no puede dejar de controlar lo que *hablan*, lo que *comen* e incluso lo que *sueñan*. No hay nada que los presos puedan guardarse para sí mismos (*ya no hayan adentros*), sino que todo tiene que estar dispuesto a ser visto por el poder que encarna el guardián. Los versos muestran entonces un profundo malestar. Por más humana o ridícula que sea la figura del carcelero, su efecto no es inocente: lo que está en juego es una sujeción violenta sobre toda la existencia.

La cuarta estrofa da cuenta de cómo la cárcel también afecta la experiencia del tiempo. Las imágenes representan ese ritmo maquinal, ese sistema de relojería que no depende de los ciclos naturales sino de las dinámicas establecidas por el poder. Vemos que el *cancerbero* siempre está esperando un momento (*inminente*) para atormentarlos de nuevo. Se trata, por tanto, de la representación de un tiempo calculado, imponente y *pitagórico*, que busca controlar hasta el pulso de la sangre: las *aortas* de los encarcelados.

El poema termina en la noche, el momento menos regulado, donde ocurren ciertas transgresiones. Pero, incluso en esa coyuntura, el carcelero ejerce poder sobre los presos. Por eso se dice que es una *excepción de metal*. El poema descubre que la transgresión es parte de la operación misma del poder y no su oposición. Por más humano que sea el *cancerbero*, el control en la cárcel es constante y total.