

aquí. Tendría que ser diferente por la simple razón de ser diferentes el campo de investigación u objeto de estudio, y el objetivo a conseguir.

Yo sé, de acuerdo con el eminente crítico —y paisano mío— Ricardo Gullón, que «la obra total de un poeta, de un escritor, constituye un supertexto en el que cada suceso, cada objeto adquiere plenitud de sentido».<sup>296</sup> Pero sé también, y también de acuerdo con él —aunque le haría algunas matizaciones terminológicas— que «no son las ‘ideas’ en sí lo que primordialmente atrae en el producto artístico, sino la combinación de forma y mensaje, o dicho con mayor corrección, el modo personal de emitir el mensaje [...] La temática, si ha de ser estudiada en los propios términos autoriales, deberá examinarse según su determinación formal».<sup>297</sup>

Mi lector se percata sin dificultad alguna de que, como cualquier hijo de vecino, yo tengo mis propias obsesiones, de algunas de las cuales soy víctima, y de otras verdugo sádico y aprovechado. Una de esas obsesiones es la claridad, el orden y, consiguientemente, el método. Perdone, pues, estas palabras un tanto taxativas. No quiero a mi Vallejo menos de lo que pueda quererlo otro lector o estudioso suyo. Precisamente por ello, no me tolero ambigüedades en mis relaciones con él, ni me apetece que otros crean o puedan pensar que son relaciones ambiguas. Ni quito ni pongo rey, pero estoy seguro de que ayudo a mi «cholo», es decir, a la obra poética que nos dejó, que le hace seguir vivo entre nosotros, que leemos a sorbos lentamente apresurados, que tenemos grabada a cariño en la memoria, y aposentada en el corazón a latidos de trilcedumbre.

2. Si, pues, de la larga y apretadamente densa primera parte de este estudio no se puede concluir que la poesía de Vallejo sea poesía religiosa, ¿qué sentido tienen, qué función desempeñan esas bandadas de referencias bíblico-religiosas que cubren con sus alas blancas de hermanas de caridad el páramo todo de su poesía y lo convierten en oasis traspasado por una brisa de aroma inconfundible? Lo diré, con inevitable, condensada y concentrada brevedad.

El poeta escribe —crea— incitado, animado o urgido por un motivo, causa o pretexto de identidad real, extrínseca a él o no, pero siempre extraliteraria, en principio. Ese motivo, ese pretexto, esa causa *en sí* no son poesía, no son la poesía, pero tienen la capacidad potencial, o, lo que es lo mismo, la energía de provocar el fenómeno pasmoso de la creación poética, es decir, el proceso de la producción de textos poéticos. La causa, el motivo, el pretexto —a los que yo, tomados de forma unitaria, llamo siempre e indefectiblemente *realidad asumida*— pueden ser sublimes o triviales, grandiosos o rastreros, medianejos o normales. En rigor, da lo mismo. La realidad asumida desaparece, se esfuma, se aniquila, apenas recibe la mirada órfica del poeta, porque su humilde y fundamental función es tan sólo la de estimular la creación poética, ofreciéndose como lo que es, a saber, como posible realidad asumible, recibir una mirada —de amor, siempre es de amor, aunque no lo parezca— y desaparecer, como Eurídice, para que nazca, crezca y prospere el texto poético. Por tanto, ninguna referencia *actual* a la realidad asumida —sea ésta del carácter o talante que sea— tiene categoría de acto críti-

<sup>296</sup> Ricardo Gullón, Espacios poéticos de Antonio Machado, *Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1987*, p. 22.

<sup>297</sup> Ricardo Gullón, op. cit., p. 36.

co-poético, ni puede tenerla, si es que esa realidad ha sido cobijada ya en los ojos «lingüísticos» del poeta; no hay, pues, en este fenómeno diferencia alguna entre la poesía de Homero y la de Neruda, entre la de Dante y la de César Vallejo. A lo sumo, esa referencia tendrá un carácter arqueológico, anecdótico o erudito, que puede hasta resultar más ameno y entretenido que el acto crítico, pero que no lo es. El texto, en obligada consecuencia, pervive —¡cuando pervive!— en *su* realidad solitaria, la cual, rigurosa y estrictamente dicho, es una proposición o enunciado de características siempre complejas. En su facticidad, tal proposición o enunciado es como una inscripción lapidaria que, en su escritura, y en ningún otro sitio, exhibe, muestra y señala la herida mortal de la lápida misma, la de la inscripción, y la que la inscripción produjo en la lápida —las tres heridas en una sola— y anuncia proféticamente, con su condición entrañada y desentrañada de mortalidad, la muerte de la lápida, la de la inscripción y la de su carácter de signo, es decir, la de su significante o soporte material y la de su significado —tres muertes en una sola e inapelable muerte—. ¿No dijo don Antonio que se canta lo que se pierde? Pues, eso.

Pero ocurre que la inscripción es grabada por el poeta, con la oculta o declarada intención de que sea vista, leída, recibida, entendida. De ahí que, cuanto más eficaces sean las relaciones que el poeta logre establecer entre la inscripción lapidaria y todo posible caminante que se detenga ante ella, asiduamente u obedeciendo al azar de un solo paso, más probabilidades tiene la inscripción de mantenerse, de permanecer en el Tiempo, hablando en silencio, a la vez que erosionándose, o, si se prefiere, dejándose ser pasto de la entropía. Todo lo cual quiere decir —y bien claro es— que el arte, partiendo germinalmente de una apetencia ansiosa de orden, alcanza su fin, lo logra —como tal arte concreto— en el desorden al que, por el mero hecho de hacerla, está condenando, desde el principio y en todo el proceso de creación, el artista a su obra. Más. Una vez que el artista la deja de su mano y le da esa libertad para la que la creó, la obra de arte *es* una titánica lucha para mantener el tipo, es decir, para sobrevivir, es decir, para dejarse devorar por los inexorables mecanismos secretos del desorden, de la degradación, de la entropía, mecanismos vigilados y atizados en su fuego interior por los fuelles incansables del tiempo. Cuando esos mecanismos hayan concluido su tarea y el desorden se haya consumado en la tasa más alta de mortalidad, entonces, paradójicamente, será cuando la obra de arte adquiera, adquirirá —en el desorden final—, la cota más alta de orden —del orden para cuyo logro nació y fue hecha— en el silencio. También la obra de arte es, irremediable y felizmente, un ser para la Muerte...

3. Pero para que la muerte llegue, y mientras llega, la obra tiene que ser creada y vivir muriendo de vida. Y es en este punto donde la labor del artista, y la del degustador o consumidor de su obra, sucesivamente, respectivamente, se concreta en actos, complejos y sencillos a la vez, en los que todo vale, a condición de que todo valga, pero que, en todo caso, deben ser analizables críticamente para poder ser tomados en la consideración debida, y para poder disfrutar de una cierta y ganada consistencia.

Pues bien. Es cabalmente aquí donde deben ser colocadas, a mi juicio, las referencias bíblico-religiosas de la poesía vallejana, en cuanto que son un medio concretísimo —uno entre otros muchos— de elaborar lingüística y poéticamente una realidad que se presta a ser asumida. Esto significa que las referencias son a este respecto —y como demuestra

con creces la primera parte de este estudio— un repertorio de elementos ya codificados, pertenecientes al campo léxico-semántico de la Religión, y usados por Vallejo como materiales e instrumentos de creación en un campo diferente a aquel del que son originarias las referencias mismas. Por lo tanto, y ante todo, el papel que éstas representan en el nuevo campo es, por definición, distinto, en todo o en parte, del que representaban en el campo original. Escuetamente dicho: el poeta las asume con un designio determinado y para encomendarles una misión concreta, a sabiendas de que van a desempeñarla porque están en condiciones de hacerlo, pero entendiendo siempre, salvo afirmación explícita en contrario, que el desempeño de esa misión cursará dentro de los límites y de las características del campo poético, y sin sobrepasar ni el tiempo que el poeta tenga a bien retenerlas a su servicio, ni las atribuciones que para cada acto poético concreto tenga a bien encomendarles. Más escuetamente: las referencias tienen un carácter *funcional*. Órficamente asumidas, se aniquilan en su ser denotativo, hasta el extremo más lejano y más alto que ello es posible, a fin de que de la presencia holocaustada de su denotación surja la connotación poética para la que el poeta las contrató; y de esta manera, sin dejar de ser referencias religiosas, quedan hechas hilos de relaciones lingüístico-poéticas en las que el referente religioso es ya tan sólo como una marca o color de raza o de piel, siempre visible para quien quiera ver, pero inactivo respecto a la significación o identidad que, frívolamente, se les quiera atribuir, cual sí en su campo de procedencia se encontraran. Sin una declaración oficial y de rango superior, en virtud de la cual sean tomadas todas las medidas preventivas y cautelares necesarias, ningún creador —ninguno—, el poeta tampoco, puede gratuitamente y a su albur trasvasar las aguas de un campo semántico a otro, porque ambos a dos quedarían asolados: uno, por agotamiento y desertización, y el otro, por inundación y riada catastrófica.

Ahora bien. Esos repertorios o elencos de referencias pueden ser tomados por el poeta de cualquier campo de la realidad ya codificada (parcelada), porque la solidaridad de los campos lingüísticos es de una disponibilidad tan flexible que se convierte en orgánica, en estructural. Este dato, que indica, por una parte, la riqueza del sistema lingüístico, indica, por otra, el orden, el concierto y disciplina con que los elementos se comportan dentro del sistema lingüístico mismo: todos para uno, y uno para todos, pero sin dejar nunca cada uno de ser quien es. Así pues, el poeta puede tomar referencias de cualquier campo. O de varios. En concreto, Vallejo pudo acercarse al campo de la Medicina, o al de la Jurisprudencia —por señalar dos de los que tenía conocimiento y conocimientos— y apropiarse de elencos referenciales del primero o del segundo, o de los dos. No interesa saber aquí si lo hizo o no. Lo que sí sabemos —y este trabajo es una prueba— es que se acercó al campo de la Religión, tal como él lo conocía, metió los brazos hasta los codos en su depósito rebosante, y los sacó colmados de referencias que volcó —dejó caer— sobre su producto poético, de manera dosificada e inteligente; siempre con generosidad.

4. Nos podemos preguntar, una vez convencidos por evidencia meridiana de la verdad del caso: ¿por qué lo hizo?, ¿qué motivos tuvo Vallejo para aprovecharse, con la llamativa «avaricia» con la que sabemos que lo hizo, y en paladino beneficio propio, de los graneros del silo de la Religión, y no hundió sus manos en otros graneros de otros silos, en principio igualmente prestigiados, por igualmente abastecidos?