

la forma del arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo crudo —ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras (pág. 134).

Por su parte, la finalidad del arte, concreta e inmediata, es variable y ha de tener en cuenta sobre todo el factor del público desde un punto de vista político. Se trata en consecuencia de un extremismo en dirección polarizada hacia el *docere* o *prodesse* dicho en términos clasicistas, y aun al *movere* retórico, mas no en su alta categorización aristotélica, pues se comprenderá que ésta habría de corresponder en el marco de la teoría de los estilos al tercer y más elevado de la escala, y no es ése precisamente el caso de la propuesta antiformal que hemos podido leer en el fragmento arriba transcrito²⁵. Asimismo, retornando por otra parte en cierto modo a un planteamiento de raíz clasicista-platónica alcanzará a decir de Vallejo al final de su vida: «lo que decide del valor de una obra no es tanto su alcance puramente intelectual cuanto su punto de partida moral...» (CSP, pág. 93).

En lo que tiene que ver con el contenido ya se quejaba Vallejo de que Plejanov, Lunacharsky y Trotsky no habían logrado «precisar lo que debe ser temáticamente el arte socialista»²⁶. Con todo, refiriéndose a la «manía de grandeza, enfermedad burguesa» consigue un planteamiento crítico temático neutro y bien centrado²⁷. Por lo demás, en coincidencia con Huidobro, efectúa una correcta crítica del maquinismo en poesía, de la debatida cuestión del tratamiento de los objetos modernos. Para Huidobro, que viene a aproximarse a la idea de Max Jacob de que no se trata de introducir nombres de máquinas en el texto sino de que el poema sea capaz de producir su vibración, «no es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente»²⁸. La intención final huidobriana es distinta a la de Va-

²⁵ *Escribe Vallejo sobre la finalidad del arte: «Los fines concretos e inmediatos del arte revolucionario varían, según las necesidades cambiantes del momento. No hay que olvidar que el público de este arte es múltiple: la masa aún no radicalizada y que forma en las filas del fascismo o del anarquismo-sindicalismo y hasta de los partidos de izquierda burgueses; la masa sin conciencia clasista, la masa ya radicalizada y bolchevique y, por último la pequeña burguesía y la propia alta burguesía. Una táctica fina, hábil, aguda y dúctil hay que observar en este terreno, ya que el objetivo práctico de la obra artística o literaria depende de los medios que se empleen para cada público y según las necesidades del instante. Tratándose, por ejemplo, de la burguesía en general, el fin revolucionario se realiza atacando a muerte o persuadiendo» (pág. 135).*

²⁶ *A continuación exclama, «¡Qué confusión! ¡Qué vaguedad! ¡Qué tinieblas! ¡Qué reacción, a veces, disfrazada y cubierta de fraseología revolucionaria! El propio Lenin no dijo lo que, en sustancia, debe ser el arte socialista. Por último, el mismo Marx se abstuvo de deducir del materialismo histórico, una estética más o menos definida y concreta. Sus ideas en este orden se detienen en generalidades y esquemas sin consecuencias» (pág. 33). Esta es la ocasión en que con mayor desembarazo el peruano proclama la original ausencia de teoría artística marxista propiamente dicha. Con posterioridad otros intelectuales del Partido se encargarían de dogmatizar todo lo dogmatizable.*

²⁷ *«Algunos escritores creen infundir altura y grandeza a sus obras, hablando en ellas del cielo, de los astros y sus rotaciones, de las fuerzas interatómicas, de los electrones, del soplo y equilibrio cósmico, aunque en tales obras no alienta, en verdad, el menor sentimiento de esos materiales estéticos. En la base de esas obras están sólo los nombres de las cosas, pero no el sentimiento o noción emotiva y creadora de las cosas» (pág. 53). Es el mismo argumento que antes hemos visto extremadamente aplicado a la distinción entre literatura burguesa y literatura proletaria.*

²⁸ *Cf. V. Huidobro, Obras Completas, I, cit., pág. 744. He realizado un análisis general de la problemática estético-literaria de los objetos en «La Teoría Poética del Creacionismo», cit.*

llejo, pero ambos coinciden sustancialmente en el argumento básico antimquinista; mientras que Huidobro intentaba desligarse (con buen fundamento doctrinal) del Futurismo marinettiano, aproximándose por consiguiente a los criterios del Cubismo, el peruano pretende igualmente evitar la estética de Marinetti y el establecimiento de una tópica poemática maquinista sustitutiva de la anterior tópica mitológica (simbolista, etc.), mas para acceder a una disposición objetual puramente neutralizada, o lo que es lo mismo, antivanguardista a un tiempo que, a su juicio, válida para el socialismo artístico. Por ello halaga Vallejo el abandono del maquinismo por parte de Mayakovski y la «justeza impresionante» con que lo aborda el sentimiento poético de Walt Whitman:

Tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del océano. Ni deificación ni celestinaje de la máquina. Ésta no es más que un instrumento de producción económica, y, como tal, nada más que un elemento cualquiera de creación artística, a semejanza de una ventana, de una nube, de un espejo o de una ruta, etcétera. El resto no pasa de un animismo de nuevo cuño, arbitrario, mórbido, decadente. (pág. 61)

Naturalmente, de forma relacionable con lo anterior propone Vallejo su concepción del tópico clave de *novedad*, que es sin duda el concepto más articulador y comprensivo del pensamiento de la Vanguardia histórica:

La poesía «nueva» a base de palabras nuevas o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no es moderna. (pág. 114)

Por tanto el poeta de *Trilce*, al igual que Huidobro, rechaza como nueva la poesía que se limita a acoger formas léxicas del tipo «jazz-band» o «radio», pues de lo que se trata es de que sean «asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad»; aparte de que «muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces, el poema no dice avión, poseyendo sin embargo, la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva» (pág. 113). Pero sea como fuere, lo que sí presenta importantísimas dificultades es la aparente indistinción entre poesía antigua y moderna antes aducida. Ahora bien, aquí se trata otra vez del inicio anguloso de la más o menos permanente contradicción vallejana. Véase cómo se desdice rotundamente de toda la anterior teoría del arte revolucionario contenidista y finalista en un relevante fragmento que casi diríase escrito en contra de los primeros versos de la *Epístola a los Pisones* de Horacio:

Una nueva poética: transportar al poema la estética de Picasso. Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón. Como cuando Picasso pinta a un hombre y, por razones de armonía de líneas o de colores, en vez de hacerle una nariz, hace en su lugar una caja o escalera o vaso o naranja. (CSP, pág. 73)

Más adelante añade: «Una estética nueva: poemas cortos, multiformes, sobre momentos evocativos o anticipaciones, como *L'Opérateur* en cinema de Vertof» (CSP, pág. 84). Llegados a este grado de formalismo (*verbal*) provanguardista según queda expuesto en *Contra el secreto profesional*, ya sobran a estos propósitos nuestros comentarios.

Las ideas vallejanas en torno a la teoría del poema carecen, como era de esperar, de sistematismo subyacente, pero van referidas a una serie de destacados aspectos rela-