

fin y al cabo) termine desgarrándose y perdiendo a su vez el sentido. Por este motivo, en *Trilce*, la poesía se convertirá en puro símbolo ilógico.

Este aspecto de pérdida de lo sagrado para el poeta podemos observarlo ya en *Heraldos* (aunque a nivel formal, como ya he indicado, no se consiga hasta llegar a *Trilce*):

Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas
que al bajar del Espíritu ahogué
un Domingo de Ramos que entré al Mundo
ya lejos para siempre de Belén

(«Comunión»)

El simbolismo es continuo en la poesía de Vallejo, cualquiera que sea el tema, y alcanza, a nivel de asociaciones y connotaciones, incluso a los verbos («desclava mi tránsito»). Se sirve para la formación de símbolos incluso de nombres propios a los que otorga una función adjetival: «caridad verónica de ignotas regiones / donde a precio de éter se pierde la vida» («Nervazón de angustia»).

Pero Vallejo no sólo utiliza el símbolo cristiano o el símbolo trágico, sino que también se acerca a la poesía del barroco para hacer gala de un tono socarrón y presentar a manera de cuadro simbólico, una imagen cercana por su crueldad objetiva al surrealismo:

Y un soldado, un gran soldado
heridas por charreteras,
se anima en la tarde heroica,
y a sus pies muestra entre risas,
como una gualdrapa horrenda
el cerebro de la vida.

(«Romería»)

Lo deshumanizado y lo grotesco son, como indicaba Paul Ilie, característicos del surrealismo, dado que llegan a manifestar lo psicológicamente inquietante. Son elementos que se encuentran en la pintura y la literatura grotescas españolas, y que se producen como consecuencia «de la desintegración del romanticismo» y de las «prácticas estéticas [...] deformantes y absurdas». ¹⁹ De hecho ya Víctor Hugo había otorgado a lo grotesco casi la misma categoría de lo bello (dado que eliminaba la monotonía de la tragedia por medio del horror y la risa). Estos aspectos aparecen en la cita sirviéndose de la imagen activa y grotesca del soldado, patética en su carcajada. No es ésta todavía la imagen vanguardista que aparecerá en *Trilce*, donde domina no ya lo cómico-patético, sino lo patológico. A su vez, este rasgo será el que le inicie en el camino del absurdo. En *Heraldos Negros*, por supuesto, no se puede hablar de vanguardia, pero sí de un acercamiento a los rasgos más característicos de su estética, hasta el punto de que prácticamente toda la sección «Buzos» añade un léxico caracterizado por un simbolismo al que se suma un humor socarrón; cuando este humor se convierta en ironía (al considerar su propio yo), surgirá la vanguardia.

¹⁹ Paul Ilie, op. cit., p. 39.

Otro aspecto de aproximación a nuevas formulaciones es la afirmación de su carencia de «saber» (los surrealistas llegaron a considerar a la poesía como el único medio de conocimiento). Esta ignorancia, por su parte, favorece lo grotesco en cuanto que «surge de la imagen rota de la contemplación de sí mismo por parte de un existencialista».²⁰ Todavía no plantea la ironía que aparecerá posteriormente, pero se aproxima a ella en cuanto que comienza a alejarse de la afirmación del yo romántico. Vallejo no se siente seguro, duda continuamente, aunque todavía oscile entre ciertas afirmaciones (sobre todo en los poemas dedicados a la persona amada: «Nervazón de angustia», «Bordas de hielo», «Ascuas», etc.). La inseguridad se plantea sobre todo con respecto a Dios y el sentido del mundo, pero lo que resulta más trágico es que dicha inseguridad llega incluso a atravesar al ámbito seguro por excelencia en las «Canciones del hogar»:

y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,
mi ser recibe vaga visita del Noser.

Una mosca llorona en los muebles cansados
yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:

(«Encaje de fiebre»)

Desde su primer poema este desconocimiento se une a la esencia del hombre y condiciona la relación: existencia/no existencia (como podemos ver en las dos estrofas citadas). Dicha ignorancia es uno de los condicionantes básicos de su época en el momento de la producción poética (otro elemento más que añadir a la lógica aparición del absurdo en el terreno artístico). Pero aún su poesía contiene una preocupación estética que, en su etapa posterior, se transformará en preocupación existencialista.

Otro aspecto que podríamos observar en *Heraldos* es el retrato de la naturaleza. Generalmente la geografía se trata desde su aspecto simbólico, descrita tan sólo como apoyo ambiental a la figura humana, y habitualmente referida a fenómenos atmosféricos (la lluvia en «Hojas de ébano») o temporales (el atardecer de «Nostalgias imperiales»), pero en cualquier caso naturaleza que se describe en representación o sustitución de lo que se quiere expresar, de manera que todavía se ve en su imaginería panteísta. En «Deshojación sagrada», la luna ya no es parte del poeta, pero tampoco actúa de manera independiente. Incluso los objetos pequeños, a los que tan aficionado es Vallejo, no son libres, desde su situación de símbolo sirven para manifestar el sentimiento poético del autor, como ocurre en «Ascuas»:

Luciré para Tilia, en la tragedia
mis estrofas en óptimos racimos
sangrará cada fruta melodiosa
como un sol funeral, lúgubres vinos.

La simbolización en este poema adquiere o quiere adquirir un tono trágico, con un semirromanticismo trasnochado (de no ser por la intensidad del símbolo), pero que todavía no es aquella imaginería de la destrucción, típica de la vanguardia, que será una constante en *Trilce*.

²⁰ Paul Ilie, op. cit., p. 48.

Efectivamente no se puede hablar de vanguardia, ni de surrealismo en *Heraldos negros*, pero sí de una acumulación sensual y simbolista cercana a extremos «que bordeaban la neurastenia, preparando de este modo la mente artística para la ruptura que vendría a continuación».²¹

El símbolo de vanguardia

Según Américo Ferrari, Vallejo en su primera obra poética, lleva la estética modernista hasta sus últimas consecuencias en ritmos, adjetivaciones, correspondencias, etc., tratando de lograr «un lenguaje capaz de expresar directamente la emoción desnuda».²² Incluso los títulos de los poemas son puros símbolos; aún así trata de hacer una labor de síntesis reduciendo al máximo lo puramente anecdótico, con el fin de presentar la experiencia interior. Para ello abstraerá directamente la cualidad esencial del objeto que manifieste su intimidad. Esta tendencia a la síntesis es, asimismo, uno de los elementos esenciales de la vanguardia, en cuanto que se expresan, a nivel artístico, los resultados, pero no el proceso de su elaboración (que simplemente se intuye).

En *Trilce*, sin embargo, la inseguridad a que me he referido anteriormente, es mayor, de manera que recurre a la acumulación de adjetivos y sustantivos ambivalentes para manifestar su indecisión. Jean Franco al analizar el proceso de fabricación lingüística de esta segunda obra señalaba que Vallejo tenía la intención de revelar el sistema de autoengaño que lleva a cabo el hombre, en su afán de «hacer un dios». Para conseguirlo ha de manifestar la índole material del lenguaje que «revela la imperfección humana mediante la lucha por la continuidad y la perfección». Jean Franco pone como ejemplo la utilización de «amoníacase» por «armonízase», paranomasia que actúa «como un desliz freudiano; reemplaza lo que queremos decir por lo que realmente tenemos en la mente».²³

Cada poema, aunque a menudo incomprensible, sin embargo, llegará a revelar las obsesiones del poeta. El símbolo pasa a convertirse en imagen poética al producirse una dislocación en la ley de asociaciones. De hecho unas palabras atraerán a otras por su pertenencia a campos similares, pero para producir a su vez significados diferentes, dado que se asocian a otros términos con los que no han tenido referencias. Es decir se utiliza el mismo método que en la producción de símbolos, pero desechando por completo cualquier rigor lógico: Su «¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!» («Los anillos fatigados») perteneciente a su primer libro poético se convierte en *Trilce* en: «Rumbé sin novedad por la veteada calle // ... // de veras. Y fondeé hacia cosas así / ...», donde «rumbé» (en su acepción de tomar un rumbo, y sobre todo, de viaje por mar), atrae a «fondear».

Tal vez se vea más claramente en el poema VII, donde «encañona», ambivalente en su significación, se restringirá a través de «emplumar», pero de una manera falsa, pues-

²¹ Paul Ilie, op. cit., p. 18.

²² Américo Ferrari, op. cit., p. 212.

²³ Jean Franco, op. cit., p. 139.

to que «emplumar» se connota al mismo tiempo con la significación de «encañona», con lo que, en lugar de restringirse, se amplían los significados:

Ahora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar y...

Se trata, por tanto, de llevar a cabo una asociación rigurosa pero ilógica de palabras. No se busca «producir textos estéticamente satisfactorios (recurriendo, por ejemplo, a criterios de armonía o de coherencia) como de abandonarse a las exigencias imperativas del discurso tal como se construye ajeno a la voluntad del transcriptor».²⁴

Este aspecto, a su vez, explica el sentimiento de ajenidad entre el hombre y las cosas, imagen característica de la poética moderna. El hombre deja de ser poseedor y manifiesta claramente su aislamiento: «... y todas las cosas / del velador, de tanto qué será de mí, / todas no están mías / a mi lado» (poema VII).

En el mundo de los objetos aparecen realidades inquietantes, que manifiestan una rebelión o una queja independiente de la voluntad del hombre, quien aparentemente parece dominarlos. Este rasgo aparecerá de forma regular y constante en la pintura vanguardista, y es sumamente significativa su temprana aparición en *Trilce*, dado que se trata de lo que podríamos llamar «elementos cotidianos en rebelión»:

Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como ductores, índices grotescos
y partiendo sin cuerpos, vacantes!

(XLIX)

Tal vez el origen de esta naturaleza cotidiana rebelada se encuentre en aquella inseguridad, de que hablábamos en *Heraldos* y que llega a ocupar el ámbito familiar (tradicionalmente el más seguro). En cualquier caso, la escena pertenece a la estética del surrealismo, en cuanto que éste considera que nada de la existencia está exento de absurdo. Se ha roto la relación tradicional entre realidad y experiencia.

Continuando el análisis del espacio y los objetos, podemos encontrar otros rasgos coincidentes con las fórmulas de vanguardia, como es la sensación agobiante de una geometría rodeada por el vacío, puesto que de hecho, el vacío es lo único que posee el hombre. En su poesía anterior, no aparecían, salvo excepciones, los grandes espacios, pero ahora existe un inmenso ámbito espacial donde domina la ausencia:

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra.

(XV)

El espacio hueco es a su vez consecuencia de esa contradicción que aparecía en *Heraldos*, y que ahora se manifiesta a través de significados duales, en un vacío donde «uno»

²⁴ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 256.