

tivos tanto a la descomposición metodológica de niveles lingüísticos como a las fundamentales operaciones retóricas de invención, disposición y elocución, de la primera de las cuales en realidad ya nos hemos ocupado al reconstruir los problemas de contenido, temática y tópica del maquinismo; y de la segunda ya dan cuenta las dos citas anteriores.

En primer lugar ha de tenerse en cuenta que en opinión de Vallejo la técnica, que es la auténtica manifestación de la sensibilidad, tanto en política como en arte, denuncia perfectamente los factores profundos, personales y sociales, actuantes en el poeta; es decir, puede ponerlo en entredicho o incluso proclamar su falsedad (pág. 77)<sup>29</sup>. A su vez, el poema socialista es resultado sólo del poeta de «conducta pública y privada» socialista; es decir, del poeta «temperamentalmente» socialista y no de aquel que meramente proclama los dictados de partido (pág. 27).

Vallejo sigue el concepto de organicidad del poema procedente de Goethe y el Romanticismo alemán, retomado de éstos por Emerson y de este último por Vicente Huidobro<sup>30</sup>, y a su vez lo incardina en la idea acendradamente creacionista de la intraducibilidad para finalmente, sin embargo, derivar en esto a una resolución de universalismo mediante la noción de futura unificación de las lenguas, a lo cual ya aludí en su momento:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. Como el poema, al ser traducido, no puede conservar su absoluta y viviente integridad, él debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se fundan por el socialismo, en un único idioma universal. (pág. 69).

El problema de la traducibilidad del lenguaje poético, esencialmente estatuido en la tradición teórica moderna por Coleridge<sup>31</sup>, servirá a Vallejo para distanciarse del pensamiento huidobriano así como también de los creacionistas Juan Larrea y Gerardo Diego. Si Huidobro —sintetizando— venía a pensar que el despojamiento de lo que en términos lingüísticos denominamos rasgos semánticos suprasegmentales o significantes parciales, que eran característica sustancial de la poesía romántico-simbolista y acendrada conceptualización teórico-crítica especialmente desde Schiller, constituía la posibilidad de introducir el verso creacionista en un régimen semántico *conceptual* y, en consecuencia, susceptible de ser traducido a otras lenguas sin pérdida fundamental de su calidad artística<sup>32</sup>, Vallejo abraza la idea de que los poetas mejores son los menos

<sup>29</sup> En *Contra el secreto profesional se ofrece otra perspectiva distinta: «Los técnicos hablan y viven como técnicos y rara vez como hombres. Es muy difícil ser técnico y hombre, al mismo tiempo. Un poeta juzga un poema, no como simple mortal, sino como poeta. Y ya sabemos hasta qué punto los técnicos se enredan en los hilos de los bastidores, cayendo por el lado flaco del sistema, del prejuicio doctrinario o del interés profesional, consciente o subconsciente y fracturándose así la sensibilidad plena del hombre»* (CSP, págs. 49-50). La relación artista/técnica también fue abordada por Huidobro, *Obras Completas, I, cit.* pág. 721.

<sup>30</sup> Cf. R. W. Emerson, «The Poet», en *Essays*, Londres, Dent & Sons Ltd., 1971 (reimpresión), págs. 207-208; y V. Huidobro, *Obras Completas, I, cit.*, pág. 732, entre otras.

<sup>31</sup> Así lo he estudiado en «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en *Introducción a la Crítica literaria actual, cit.*, págs. 47-48. Cf. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria, ed. de J. Shawcross, Oxford University Press, 1907, 2 vols.*

<sup>32</sup> Cf. un análisis pormenorizado en mi estudio «La Teoría Poética del Creacionismo», *cit.*, págs. 71-73.

traducibles, pues sólo cabe trasladar las ideas, pero no el pensamiento poético profundo, arraigado no en el concepto sino globalmente en la palabra y sus formas tonales, representación de «los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida» (págs. 79-80). Por este procedimiento el poeta de *Trilce*, sin hacer explícita la controversia, se aleja de la teoría del Creacionismo, la cual estuvo construida desde un sólido fundamento de coherente progresión vanguardista en profunda ruptura con el pensamiento y la poesía romántico-simbolista, e incluso llevó a la práctica el proyecto de indiferencia de las lenguas como instrumento idiomático para la creación poética mediante la escritura de poemas tanto en español como en francés (Huidobro, Larrea). En fin, como en tantas otras ocasiones, Vallejo no tiene resquemor alguno en aceptar argumentaciones absolutamente refractarias a la doctrina marxista, adoptando además un punto de mira pictórico vanguardista:

Se pueden traducir solamente los versos hechos con ideas. Son traducibles solamente los poetas que trabajan con ideas, en vez de trabajar con palabras, y que ponen en un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos, en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera con que en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra, como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta. (pág. 80)

En otro lugar, con motivo de la dialéctica revolucionaria, escribe Vallejo a pie de página contra el Creacionismo huidobriano haciendo extensivas sus afirmaciones a la generalidad de los movimientos artísticos de la Vanguardia: «No copia la vida, sino que la transforma, Huidobro; pero la transforma viciándola, falseándola. Es educar a un niño malo para hacerlo bueno, pero al transformarlo, se llega a hacer de él un muñeco de lana con dos cabezas o con rabo de mono, etc. Esto hacen todas las escuelas artísticas: surrealismo, etc.» (pág. 13). Como puede verse, hasta cierto punto al menos, Vallejo asume aquí implícitamente una postura próxima al realismo marxista; pero nada más lejos de un proceso teórico-crítico tal al que accedió Bertolt Brecht en el sentido de superación del realismo mediante un propio vanguardismo realista forjado a través del debate marxista y luckasiano de los años treinta.

Otro aspecto importantísimo de la teoría vanguardista del lenguaje poético también abordado por Vallejo es del de la *imagen*, sobre la cual ejerce una crítica inconsistente desde la consideración del carácter falso de la imagen por sustitución, pudiéndose apreciar en consecuencia que entiende ésta generalistamente, sin disociar tanto metáfora como símbolo. Empero, a efectos prácticos igual da, pues lo destacable es que de hecho, resulta negado, extrañamente, un procedimiento artístico analógico y abstrativo que es por completo irrenunciable en la historia de la poesía y cuenta con un lugar centralísimo no ya en la praxis poética sino también en el pensamiento poético clásico desde Aristóteles y modernos desde Vico y los grandes maestros alemanes hasta la totalidad de las escuelas vanguardistas, sobre todo el Cubismo francés (Reverdy), el Futurismo italiano (Marinetti), aparte de Ezra Pound, Huidobro, Gerardo Diego, etcétera,