

a la teoría del poema y del lenguaje artístico. En este sentido, la única concreción relativamente objetiva se encuentra en unos versos del señalado LXXVII: «en las sequías de increíbles cuerdas vocales, / por las que, / para dar armonía, / hay siempre que subir ¡nunca bajar!». No nos aventuraremos, pues, a trazar una reducción conceptual especulativamente controvertida sobre esos dos poemas citados. Lo que sí señalaré más adelante (nota 40), en otro orden de cosas es que a mi juicio la poesía de Vallejo únicamente adquiere sentido dentro del creacionismo, paradójicamente.

Existe en el conjunto de los libros de poesía del peruano una reflexión poetizada, esencialista y naturalmente personalísima, sobre el lenguaje. Ello queda representado de forma permanente con una insistencia que convierte los términos en una constante, en un modo de tópica interna centralizado en dos ejes con sus diferentes derivaciones: la *palabra* entendida como objeto y como proceso de realización lingüística y humana, y el hecho de *escribir* entendido en cuanto actividad irrenunciable. Ya en *Los Heraldos Negros*, donde se lee: «y lábrase la raza en mi palabra» (pág. 307), casi rubenianamente asumiendo la peculiaridad étnica hispanoamericana, se inicia plenamente desde la dominante léxica *llorar* (sufrir, dolor, lágrima, etc.) una oposición que se resolverá en dualismo con *canto* / *-ar*, y a su vez, según más adelante veremos, en una nueva resolución dualista *cantar* / *escribir*, todo ello, ciertamente, en el marco de una intensa esencialidad existencial. Asimismo, desde este primer libro, la *palabra* es presentada poéticamente en disquisición descendente («sílabas», pág. 357) y ascendente («Verbos», *ibid.*; en toda su ambigüedad significativa). En torno a las acciones de *cantar*, además del *canto*, cabe discernir una gradación: en sentido anterior, poco frecuente, *hablar* (por ejemplo, págs. 674 y 753); y en sentido posterior *gritar* (por ejemplo, págs. 737, 746-7), como era previsible en *España, aparta de mí este cáliz*. Esta descripción estructural se completa teniendo en cuenta otros términos que funcionan periféricamente a los grandes núcleos principales señalados, en relación semántica con los mismos. Así, sin necesidad de estructurar más, puede leerse linealmente en *Nómina de huesos*: «verbo» (págs. 549, 566), «tinta» (pág. 565), «lenguaje» (pág. 574), «narraba» (pág. 575), «voz» (pág. 575), «escritura» (pág. 576), «estilo» (pág. 578), «prosa» y «verso» (pág. 610); en *Sermón de la barbarie*: «el acento» (pág. 614), «lápiz» (pág. 615), «alfabeto» (pág. 619), «tinta» (reiterado) y «endecasílabos» y «pluma» (pág. 622), «sílabas» (pág. 625), «voz» (págs. 626, 671, 675, 685), «prosa» y «verso» (reiterados) y «garganta» y «plásticos venenos» y «diccionario» e «idiomas» (págs. 642-3), «línea» y «punto» (pág. 645), «áfono» y «cantar de los cantares» (pág. 649), «el tropo, la metáfora» y «hablar» (reiterado) y «grito» (págs. 656-7), «letra en tres cuadernos» y «hablan» (pág. 669), «sermón» y «plegaria» (págs. 671), «letras» (pág. 675), «voz pasiva» (pág. 678), «versículos» (pág. 681), «corchete» y «párrafo» (reiterado) y «diéresis» y «pupitre» y «esdrújulo» (pág. 684); en *España, aparta de mí este cáliz*: «voz» (págs. 722, 725, 753), «diptongo» (págs. 730, 752), «el poeta» (pág. 736), «cánticos» (pág. 738), «libro» y «poesía» (pág. 744), «cuaderno» y «tintero» y «alfabeto» y «letra» (pág. 752), «el canto de las sílabas» (pág. 753).

La enumeración permite observar tanto la alta frecuencia como la extensión de realidades atingentes al objeto *palabra* y a la actividad de *escribir*, términos éstos que no utilizamos en cuanto que archilexemas sino en cuanto términos propios, con sus diversas posibilidades morfélicas, muy frecuentes, los cuales delinean, a un tiempo, el eje

de la función metalingüística y metaliteraria del lenguaje poético vallejiano. Mientras que en *Trilce* la referencialidad respecto de dicha función queda representada por un amplio mosaico de elementos³⁹, que en nada desdice lo anteriormente explicado sino más bien hace ostensible una extraordinaria imbricación poética entre realidad y lenguaje, es en *Nómina de huesos* donde se centralizan las motivaciones del término *palabra* (págs. 562, 565, 569, 576, 593, 599), para en *Sermón de la barbarie* producirse otro tanto, polarizadamente, con el término *escribir* (págs. 615, 619, 641, 655, 678, 684), actividad del poeta a la cual se le dedica un poema íntegro («Quedeme a calentar la tinta»), sin hacer uso de dicho verbo. Por último, en *España, aparta de mí este cáliz*, libro propiciado por la guerra, se *grita* (págs. 737, 746, 747) casi tanto como se *escribe* (págs. 721, 726, 734, 735, 743), y ahora la *palabra* alcanza a ser *palabrota*, es decir «muerte» (págs. 737, 738).

En los libros de poesía de Vallejo se formaliza la obra de un poeta en su sentido más puro de hacedor artístico de palabras, de escritor para quien la acción de escribir es indesligable de la de existir y se encuentra profundamente dispuesta en la esencial concatenación humana de sufrir-llorar-hablar-escribir-cantar-gritar sin discontinuidad alguna, es más conducida mediante la escritura a la autorreflexión poética sobre el mismo lenguaje, natural del hombre y artístico del poeta. El lenguaje está en el centro del hombre y es el centro de la actividad del poeta⁴⁰.

³⁹ Los elementos a registrar en *Trilce* son como sigue: «nombre nombre nombre nombre» (pág. 420), «Toda la canción / cuadrada en tres silencios» (pág. 423), «los dos tomos de la *Obra*» (pág. 428), «leí una noche, / entre tus tiernos puntos / un cuento de Daudet» (pág. 434), «en la lengua que empieza a deletrear» (pág. 439), «cada letra del abecedario» (pág. 442), «esqueleto cantor» (pág. 448), «labios» y «bisbiseando» y «tiro-riro» (pág. 449), «la misma pluma con que escribo» (pág. 454), «parla y parla» y «charla» y «diminutivo» (pág. 456), «cerveza lírica» y «palabras tiernas» (pág. 457), «puntos, / tildes» (pág. 461), «los sustantivos / que se adjetivan» (pág. 462), «nuevos pasajes de papel de oriente» (pág. 464), «narra» (pág. 468), «canción» (reiterado) (pág. 470), «según refieren cronicones y pliegos / de labios familiares historiados» (pág. 472), «cantora» y «canto» y «letras» y «buenos con b de baldío» y «la culata de la v / dentilabial que vela en él» (págs. 478-9), «Samain diría» y «Vallejo dice» y «cantan» y «versos» y «páginas» (pág. 482), «la gran boca que ha perdido el habla» (pág. 483), «voces» (pág. 493), «cantores obreros» (pág. 496), «canta» (reiterado) y «compases» (pág. 497), «sin proferir ni jota» (pág. 498), «cantaban» y «te hablo / por tus seis dialectos enteros» y «Amor / contó en sonido impar» (pág. 503); y por último los versos finales de LXXVII, anteriormente referidos: «¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia? / Temo me quede con algún flanco seco; / temo que ella se vaya, sin haberme probado / en las sequías de increíbles cuerdas vocales, / por las que, / para dar armonía, / hay siempre que subir ¡nunca bajar! / ¿No subimos acaso para abajo? /- / ¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!» (pág. 508).

⁴⁰ Las meras notaciones anteriormente realizadas dejan ver, aun en pura forma cuantitativa, que tanto la mente como la poesía del peruano están pobladas por una extensa gama de pulsiones y referencias lingüísticas o metalingüísticas que se introducen en todos los intersticios de la vida. No pienso, por otra parte, que la poesía de Vallejo sea inmatizadamente vanguardista, sino en todo caso —según sostendré— una expresión peculiar de la Vanguardia histórica, como en realidad también sucede con Larrea. Lo que ocurre, a mi juicio, es que la mejor vanguardia hispánica, es decir el Creacionismo: Huidobro, Larrea y Diego, posee principios idealista-herméticos de primer orden que la convierten en una versión transcendentalista del vanguardismo europeo, con el cual mantiene, por supuesto, no ya irrenunciables relaciones teóricas y práctico-artísticas sino conexiones propiamente transcendentalistas (piénsese en Kandinsky y Daumal sobre todo), lo que sucede es que el transcendentalismo vanguardista europeo quedó relegado por múltiples circunstancias que no vamos ahora a describir. Esto explica la directa naturalidad con que se establecen las relaciones conceptuales de la doctrina huidobriana con el pensamiento romántico, como si en el fondo no hubiese ruptura ideológica: dentro del mismo marco conceptual desde amplia perspectiva, pero ruptura. Larrea, naturalmente, siempre carga las tintas en sus interpretaciones, a menudo más misticistas que estrictamente transcendentalista, pero ése es su pensamiento, y Vallejo puede ser también visto desde ese prisma, con el cual, a mi modo de entender, se encuentra muy relacionado, y no sólo en España, aparta de mí este

La conclusión básica que se infiere del decurso teórico-literario de César Vallejo es la de un pensamiento fracturado. Precisamente preferimos, de forma intencional, enunciar en el título de nuestro estudio «ideas teórico-literarias» y no «pensamiento teórico-literario» en razón del apreciable rompimiento ideológico vallejianos que impide el establecimiento globalmente cohesionado de una doctrina poética, no en virtud de su dispersión formal o fragmentarismo —que es misión nuestra recomponer devolviéndolo como cuerpo teórico construido y valorado— sino en virtud de su contradicción conceptual.

En cualquier caso, visto en su conjunto, la imagen que nos ofrecen las formulaciones vallejianas es relativamente compleja, interesante, de notable extensión conceptual sobre la teoría del artista y del lenguaje literario, y muy significativa. Si una de las grandes dificultades inherentes a toda explicitación programática es el posible hiato resultante de su confrontación con la praxis artística, en el caso de Vallejo, tal cuestionamiento es evidente por motivos de flagrante contradicción. Dejando al margen la novela proletaria *El tungsteno*, fruto de cierto voluntarismo y afán de coherencia intelectual, entre la mayor parte del sector marxista de las ideas teórico-literarias vallejianas —que es el más extenso— y la realidad de la poesía del peruano existe una importante inadecuación, no ya técnica sino de presupuestos fundamentales. A un tiempo, dentro del cuerpo de ideas teórico-literarias existe una relevante fricción interna más que invertebración, bien en el mismo libro *El Arte y la Revolución*, a menudo por ausencia de necesarias matizaciones o por graves desencajamientos, o bien en este respecto de *El secreto profesional*, que reúne fragmentos sustancialmente ajenos a la cosa política. Por contra, no hay nada que achacar a *El Romanticismo en la Poesía Castellana*, libro bastante anterior y que responde a un primer estadio, coherente, de la formación del poeta, y que hasta en ocasiones contribuye a mejor sustentar una deficiente asimilación teórica marxista posterior. Finalmente, donde sí se encuentra, con plenitud de expresión artística, una formulación en lenguaje poético, sin fisuras ni trastocamientos, de ideas teórico-literarias es en los libros de poesía, es decir en los textos más intensamente

cáliz, donde por otra parte accede integradamente a un plano épico-político impensable en la vanguardia «usual», sino en la generalidad de su poesía. Sirva este preámbulo para poder decir: a mi juicio la poesía de Vallejo es de formación creacionista, es una rama más, con fuertes motivaciones existenciales permisibles dentro de la transcendencia del Creacionismo, junto a las de Huidobro, Larrea y Diego: y emprende como éstas su propia aventura, un destino místicamente utópico. Naturalmente no es éste el lugar para entrar en análisis descriptivos del lenguaje poético de Vallejo (por eso me permito el tono coloquial de la presente nota), pero en este sentido me bastará con decir cómo el buen lector sabe que entre el discurso poético de Larrea y el de Vallejo existen, en términos lingüísticos, diferencias notables, mas dentro siempre de una misma base técnica, cuya progresiva «normalización» sintáctico-discursiva hace evidente la relación larrea-na. (He estudiado Versión Celeste en mi artículo «Introducción a la poesía de Juan Larrea», en Anales de Literatura Española, 3, 1984, págs. 47-64). Ciertamente, muchos aspectos biográficos, histórico-literarios y lingüístico-poéticos pueden argumentarse para defender mi tesis de que la poesía de Vallejo ha de entenderse dentro del Creacionismo y, como es obvio, no los voy ahora a desarrollar. Si bien se mira, ésta sería la última gran contradicción de Vallejo, de su vida y de sus escritos en prosa, no de su poesía. Entiéndase, por último, que no quiero decir que el creacionismo de la poesía vallejana sea un hecho excluyente, más bien casi lo contrario, el amplio marco vanguardista en el cual con naturalidad expresiva se instala y a su modo proyecta. Estoy persuadido, por ejemplo, de que en parte «Una jugada de dados constituye la raíz transcendente de Trilce: la metafísica idiomática y poética de Vallejo», según explica Xavier Abril en César Vallejo o la teoría poética, Madrid, Taurus, 1962, pág. 74; lo cual verdaderamente pienso que se completa si añadimos en especial la poesía de Larrea. Ambas —de Larrea y Vallejo— presentan reseñables coincidencias lingüísticas con el discurso de tipo surrealista, pero se trata más —como ya intenté demostrar cuando estudié el lenguaje larreaño— de una confluencia técnico-lingüística que de una misma identidad artística.

íntimos y comprometidos con la identidad última del escritor. Pareciera, a fin de cuentas —como ya dijimos—, que el desgarramiento personal e ideológico de Vallejo queda en lo esencial analógicamente representado en sus argumentos sobre la sincronía de la vida y la obra del artista, en su explicación del caso Mayakovski. No es de extrañar, por otro lado, el apasionamiento comunista de Vallejo ideológicamente en contradicción con su propio arte; el peruano apostó aquí también por el idealismo más humano. Es la circunstancia de un hombre en la Historia, y uno de los ejemplos mayores del reducido pensamiento teórico-literario hispanoamericano.

Pedro Aullón de Haro



Raúl Porras Barrenechea y Luis Alberto Sánchez