

el ejemplo que Vallejo ofrece no es el de una práctica estrictamente cubista; hay en él, en cambio, algo de juego o azar dadaísta que Picasso no cultivó de manera definida; en la época en que escribe Vallejo esta nota, el artista español volvía a la distorsión de los rostros y de las figuras, aunque bajo otro signo, a partir de las escenas pintadas en Dinard (1928). El caso descrito por Vallejo podría haberse originado no tanto en la observación de las obras de un período de Picasso, como en lo que el poeta concibió como posibilidad a partir de alguna de ellas. Podría incluirse también este ejemplo entre algunas de las consideraciones no suficientemente documentadas de sus artículos.

Lo conveniente será tener en cuenta la primera parte del texto citado, pues en ella hay un punto de contacto con la poética vallejana practicada en sus obras parisinas y con la que estimularon algunos poetas franceses¹². «No atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica ni coherencia ni razón»: de este modo marca Vallejo el contraste entre el plano intelectual y el que se atiene al ordenamiento de la realidad. Los poetas cubistas, como los pintores, rechazaron la simple reconstrucción de los objetos del mundo natural y apuntaron a la creación de un nuevo objeto plástico o poético. De allí que esta afirmación no se halle muy lejos de otra de Max Jacob: «Una obra de arte vale por ella misma y no por las confrontaciones que pueden hacerse con la realidad»¹³. Dicho ilogismo e incoherencia estuvieron en la boca y en los escritos de poetas y críticos del cubismo y originaron en la realización, tanto plástica como poética, el predominio de lo discontinuo, fruto, en gran medida, de la aplicación de un pensamiento asociativo.

En «Magistral demostración de salud pública», texto de *Contra el secreto profesional* (págs. 53-58) cuyo título se halla intencionalmente dissociado del contenido, Vallejo alude al desajuste entre el lenguaje y la expresión de las emociones; en el fondo, toda forma lingüística coordinada y racionalmente expuesta en sucesión de frases resulta inoperante para quien intenta comunicar, en este caso, el recuerdo de un suceso, «cuanto pasó en el Hotel Negresco de Niza». No es de extrañar, entonces, que el título esté tan alejado del texto si lo que debe connotar es la imposibilidad de expresar el asunto. En forma repetida, el escritor insiste en invalidar el lenguaje, o la forma en que se articula, y propone, inclusive, acudir a medios plásticos o musicales: «Ninguna de las formas literarias me han servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos. Sin duda, existen cosas que no se han dicho ni se dirán nunca o existen cosas totalmente mudas, inexpresivas e inexpresables» (pág. 53). El relato de esta imposible relación desemboca en un texto construido de acuerdo a un sistema de organización mental más cercano al llevado a cabo por el hombre primitivo o al que realiza hasta cierto punto el poeta, la asociación (fónica o semántica), sólo que ese texto desordenado, ese conjunto de palabras sin nexo aparente, contradictoriamente se apoya en el lenguaje rechazado antes y apela a la multiplicidad idiomática para acercarse a sus fines: «Aquí tenéis el vocabulario que logré formar con vocablos de diversos idiomas. El orden inmigran-

¹² Esta relación con los poetas franceses, como Apollinaire y Reverdy, debería ser analizada en otro trabajo. En la crónica «Sobre el proletariado literario» (*En: Mundial*, N.º 409, 13-4-1928), afirma: «Pierre Reverdy, que con Apollinaire enseñó a escribir de nuevo a los poetas d'après guerre...» (Puccinelli, pág. 273).

¹³ Citado por Guillermo de Torre en *Historia de las Literaturas de Vanguardia. Tomo I. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971; pág. 239.*

¹⁴ «La precisión —dice Vallejo— me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!...» (Entrevista de César González-Ruano a César Vallejo en *Heraldo de Madrid*, 27-1-1931; reproducida en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*. Vol. I, N.º 454-455. Madrid, abril-mayo, 1988; págs. 314-315).

¹⁵ *Trabajamos sobre la base de las ediciones Obra poética completa*. 2.ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1986; 304 páginas, que sigue la de *Mosca Azul de 1974* y a la cual remitiremos en lo referente a la ubicación de los versos; y *Obras completas*. Tomo I. *Obra Poética*. Lima, Biblioteca Clásicos del Perú, Ediciones del Centenario, 1991; 906 páginas. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil.

¹⁶ Roberto Paoli: «El lenguaje conceptista de César Vallejo». En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*. Vol. II. N.º 456-457. Madrid, junio-julio, 1988; págs. 945-959.

te en que están colocados los idiomas y las palabras de cada idioma, es el cronológico de su advenimiento a mi espíritu» (pág. 56). El relato y el texto resultante de la larga búsqueda expresiva guardan relaciones con recursos y concepciones cubistas (aunque no descartamos que a su vez aludan a otros códigos culturales); en principio, la insatisfacción hacia los medios expresivos tradicionales y, más precisamente, la supresión de lo accesorio y todo elemento de transición o de conexión lógica¹⁴, con lo cual se da lugar a una enumeración caótica y a la postergación del tema a favor de la indagación de los mecanismos expresivos. Por otro lado, el texto formado por palabras en ocho idiomas traslada al plano lingüístico el recurso del *collage*, y sugiere a su vez que la descomposición o atomización del sentido deberá ser recompuesta por el lector; una propuesta, por lo demás, muy cercana al cubismo analítico y a la obra abierta.

En los poemas escritos en París, reunidos bajo el título de *Poemas Humanos*¹⁵, Vallejo llega al momento más complejo de su poética en el que intervienen concepciones de variada índole. Dadas las características de su obra anterior, el contacto con nuevas experiencias estéticas y su condición vital, no podía permanecer inmune a los estímulos que recibía. No es nuestro propósito afirmar que el cubismo ocupa una posición central en estos textos en relación con el procesamiento de otras concepciones artísticas, pero tampoco aceptar que la plasmación del método dialéctico es la única vía para comprender la poética de *Poemas Humanos*, ni que el surrealismo haya tenido mayor incidencia en ella que la estética que nos ocupa. Ya Roberto Paoli ha señalado los puntos de contacto con el conceptismo y con el expresionismo¹⁶.

Creemos encontrar en una serie de rasgos, ya sea de orden temático como formal, algunas conexiones con la estética cubista. De modo general, su apreciación acerca de la profunda humanidad del arte cubista enlaza con el motivo central de *Poemas Humanos* y no se opone a la visión socialista de ese tema. Dentro del campo de desarrollo semántico de este asunto se da una modalidad en la que me parece interesante detenerse un momento; como los pintores cubistas, Vallejo incluye en sus poemas los objetos cotidianos que lo rodean tanto en su casa como en el café, los más próximos, los más íntimos, los que a fuerza de verse ya no decían nada, y a lo que podría ser sólo una mención referencial el poeta añade a veces el atributo de la humanidad. De este modo reúne, no sabemos si conscientemente, dos aspectos ligados al cubismo, y convierte a las cosas en una prolongación expresa del ser humano, solucionando así lo que en los pintores funcionaba como metáfora, es decir la representación de los objetos que por ausencia sugería al hombre que los usa. Leamos algunos versos: «¿Quién no tiene su vestido azul?! ¿Quién no almuerza y no toma el tranvía,/ con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo?» (pág. 201); «Jamás, hombres humanos,/ hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,/ en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!» (pág. 222); «De este banco me voy, de mis calzones, (...) Y me alejo de todo, porque todo/ se queda para hacer la coartada:/ mi zapato, su ojal, también su lodo/ y hasta el doblez del codo/ de mi propia camisa abotonada» (pág. 247); «confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista/ a tu cadena y guárdala detrás de

tu retrato» (pág. 250); «le ha dolido la puerta,/ le ha dolido la faja,...» (pág. 267); «y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!/ más abajo, camaradas,/ el papelucho, el clavo, la cerilla» (pág. 231); «oye a la túnica en que estás dormido» (pág. 245); «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!» (pág. 253).

En la fabricación de imágenes, Vallejo procede a menudo atendiendo a un llamado expresionista que lo lleva a forzar el lenguaje para conseguir de las palabras que reúne significados insospechados, pero también varios de los elementos conceptuales que hace intervenir en la conformación de ésta pueden ser vinculados al cubismo. El ilogismo voluntario ya mencionado, que está en la base de figuras imposibles en la realidad, pero posibles en la mente («Pinto los objetos como los pienso, no como los veo», decía Picasso), no alcanza en Vallejo el nivel de la estructura del poema, casi sin excepción estrictamente racional. Tales imposibles lindan con el absurdo, pero no llegan al desborde surrealista: «éste ha de ser mi estómago en que cupo mi lámpara en pedazos» (pág. 207); «y esta oreja da nueve campanadas a la hora/ del rayo» (pág. 223); «y al que sufre, besarle en su sartén» (pág. 225); «¡Que ya no puedo andar, sino en dos harpas!» (pág. 249).

Los versos 19 y 20 de «Un hombre pasa con un pan al hombro...». («Un paria duerme con el pie a la espalda/ ¿Hablar, después, a nadie de Picasso?») dejan al descubierto la vinculación de este tipo de recurso con la estética de Picasso en los tiempos del cubismo. Apoyándonos en esta evidencia, conectamos al mismo principio aquellos versos que aluden a la distorsión del cuerpo, tales como: «porque, al centro, estoy yo, y a la derecha,/ también, y, a la izquierda, de igual modo» (pág. 226); «acaba de sentarse de pie» (pág. 240); «da/ cuerda a tu brazo, búscate debajo/ del colchón, vuelve a pararte/ en tu cabeza, para andar derecho» (pág. 250); «me ven con sus espaldas ir de frente» (pág. 252); «escribir y escribir con un palito/ o con el filo de la oreja inquieta!» (pág. 253); «en la mejilla, norte, y en la mejilla, oriente» (pág. 267); «corónense los pies de manos, quepan en su tamaño;/ siéntese mi persona junto a mí!» (pág. 270). También la visión contrastante y complementaria, convocada por mecanismos asociativos controlados mentalmente, no sólo de elementos concretos sino también abstractos; Vallejo enuncia y separa los términos contrarios, las partes de un todo, pero también los recompone. La ley del contraste ha sido analizada cuidadosamente por Paoli a la luz del conceptismo en el artículo citado, pero pensamos que admite también esta mirada próxima al cubismo analítico. Los casos son muchos en *Poemas Humanos*; citemos unos pocos: «importa que el otoño se integre de retoños» (pág. 205); «bajar mirando para arriba,/ saben subir mirando para abajo» (pág. 209); «Me gusta la vida enormemente/ pero, desde luego,/ con mi muerte querida y mi café» (pág. 216); «Jamás, señor ministro de salud, fue la salud/ más mortal» (pág. 222); «estoy triste/ hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo» (pág. 223); «instinto de inmovilidad con que ando» (pág. 226); «que le odio con afecto y me es, en suma indiferente» (pág. 227); «con su prosa en verso/ con su verso en prosa» (pág. 228); «hombre en dos pies, parado/ de tanto huir» (pág. 232); «C'est l'été por ti, invierno de alta pleura!»