

que adaptan o desarrollan funcionalmente la teoría a sus intereses estéticos³³. Vallejo da como ejemplo una imagen de Guyau en la cual la vida aparece representada por una virgen loca, y concluye:

Tal suerte corren todas las imágenes por sustitución. Ambiguas, híbridas, inorgánicas, falsas, estas imágenes carecen de virtualidad poética. No son creaciones estéticas, sino penosas y artificiosas articulaciones de dos creaciones naturales. No hay que olvidar que el injerto no es fenómeno de biología artística. Ni siquiera lo es la reproducción: en arte, cada forma es un infinito que empieza con ella y acaba con ella.

El cubismo no ha logrado eludir este género de imágenes. Ni el dadaísmo. Ni el surrealismo. Menos, naturalmente, el populismo. (pág. 115)

Curiosamente, por otro lado, Vallejo se siente muy interesado por una experiencia cinematográfica de estudio realizada a tres pantallas que reciben tres proyecciones de una misma realidad. Esto, en efecto, no es más que una posible aplicación de los principios futuristas de simultaneidad y multiplicidad también relativos a la teoría de la imagen marinettiana³⁴. No se olvide que el peruano, como era común en su tiempo, se sintió fuertemente seducido por el cine.

En relación sobre todo con las disposiciones gráfico-textuales vanguardistas, cuyos regímenes extremos de descomposición textual y asociación plástico-discursiva son ajenos a la poesía y al pensamiento de nuestro autor, aduce Vallejo, al parecer criticando el caligramatismo, que

La presentación gráfica de los versos no debe servir para sugerir lo que dice ya el texto de tales versos, sino para sugerir lo que el texto no dice. De otra manera, ello no pasa de un adorno de salón de «nuevo rico». (pág. 29)

Una interesante reflexión lúdica sobre el lenguaje como experiencia personal se encuentra en el escrito «Magistral demostración de salud pública» de *Contra el secreto profesional* (CSP, págs. 60-64), donde se plantea una suerte de comprobación práctica acerca de la transracionalidad no sólo entre palabras de la propia lengua sino también en relación a otros idiomas y la expresión en general. De otra parte, una cita de Renan sobre De Maistre («Cada vez que en su obra hay un efecto de estilo, ello es debido a una falta del francés»), que la extiende a todos los grandes escritores de las distintas lenguas, permite observar el punto de vista personalizador, de coincidencia con la corriente crítico-literaria de la estilística idealista podríamos decir, que existe en la concepción vallejana del lenguaje literario (CSP, pág. 53). En diferente lugar escribe sueltas estas dos frases: «¿Quizá el tono indoamericano en el estilo y en el alma?»; «¡Cuidado con la substancia humana de la poesía!» (CSP, pág. 89).

³³ Cf. P. Reverdy, *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, París, Flammarion, 1975; F. T. Marinetti, *Teoría e invención futurista*, ed. de Aldo Palazzeschi, Verona, Mondadori, 1968; E. Pound, *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1970; V. Huidobro, *Obras Completas*, I, cit.; G. Diego, «Posibilidades creacionistas», breve texto que reproduzco y analizo en mi artículo «La Teoría Poética del Creacionismo», cit.

³⁴ Y concluye Vallejo, por otra parte en cierta coincidencia estructural también con la teoría de Gerardo Diego sobre la imagen vertida en «Posibilidades creacionistas» (cit. en la anterior nota): «De esta rítmica a tres pantallas, se pueden deducir muy densas consideraciones relativas a la posibilidad de comunicár a una misma imagen, idea o hecho material objetivo, valiéndonos únicamente del movimiento, una forma múltiple y diversa en sí misma, un ritmo orgánico nuevo, prolongación y crecimiento de la imagen, hecho o idea primitiva» (pág. 124). La diferencia de la ideación vallejana, de principio sustancialmente reiterativo, consiste en la permanencia de la misma imagen, bien que sometida a movimiento. Puede ser un curioso procedimiento experimental, y ocasional, pero poco más que eso.

Finalmente, y en relación con lo anterior, el profundo idealismo vallejiano hace valer la libertad artística del poeta en la creación de su lenguaje personal como verdadero principio de la poesía, aun intentando resolver en este sentido el dilema marxista que se suscita mediante una distinción personal/individual:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva. (pág. 73)³⁵

Hay algunos otros elementos teórico-literarios menores, no vertebrales en los escritos de Vallejo que hasta aquí analizamos. Quedan recogidos en nota.³⁶

No existe con explícita claridad algún texto en los libros de poesía vallejianos³⁷ que pueda ser determinado total y específicamente como una Poética³⁸, si bien es perfectamente posible afirmar que los poemas XLVIII y LXXVII de *Trilce* constituyen dos poéticas, pero herméticamente formalizadas y apenas alusivas de manera determinada

³⁵ En varias ocasiones remarca Vallejo su recusación del individualismo para proponer lo personal, asunto que por otra parte no es nada fácil de discriminar, y menos aún en cuestiones de arte. En cualquier caso, nótese que en el manifiesto de Juan Larrea «Presupuesto Vital», al cual en su día asintió Vallejo, se lee taxativamente: «sólo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante». Cf. J. Larrea, Versión Celeste, Barcelona, Barral, 1970, pág. 312. Naturalmente, todo ello es incardinable en el problema artístico-filosófico del «yo» que arranca, para nuestros efectos, del idealismo alemán. Recuérdese que la Vanguardia hizo cuanto estaba a su alcance a fin de destruir la subjetividad romántico-simbolista. En *Contra el secteto profesional* dice Vallejo: «Pienso luego en Verlaine y su poema «Yo». —¿Es mejor decir «yo»? O mejor decir «El hombre» como sujeto de la emoción —lírica y épica—. Desde luego, más profundo y poético, es decir «yo» —tomado naturalmente como símbolo de «todos»— CSP, pág. 91).

³⁶ Aparte de alguna referencia a la danza (pág. 57), la música (CSP, pág. 41), a la impunidad del plagio literario (CPS, pág. 77), a que la grandeza del arte reside en el receptor (v. gr., CSP, pág. 84), al carácter artístico de todo acto humano, como dice Dada (CSP, pág. 76), al gran cuidado que se ha de tener con la sustancia humana de la poesía (CSP, pág. 89), y una teoría del retrato pictórico bien trazada sobre el doble eje de carácter y parecido (págs. 75-76), restan cuatro referencias acerca del teatro, género que debió preocupar al peruano como dramaturgo que fue. Dado su interés y brevedad las reproduzco: «Si no se quiere que el teatro, como representación, desaparezca, convendría, al menos, que cada pieza sea improvisada —texto, decorado, movimiento escénico— por los actores mismos, que, al efecto, deben ser también autores y «régisseurs» de las obras que representan. Tal hace Chaplín en la pantalla» (CSP, pág. 51). «Una estética teatral nueva: una pieza en que el autor convive, él y su familia y relaciones, con los personajes que él ha creado, que toman parte en su vida diaria, sus intereses y pasiones. No se sabe o se confunden los personajes teatrales con las personas vivas de la realidad» (CSP, pág. 87). «El teatro bolchevique introduce numerosos elementos nuevos a la plástica escénica. Para decir una cosa a otro personaje, aquél sube a dos metros de altura o se sienta. El novio corre a ver a su novia y sigue corriendo hasta cuando ya no se mueve; sigue corriendo en su mismo sitio. Hay cosas que se dicen bajo un paraguas y otras, vestido de cuatro colores, etc. Todos estos son inéditos resortes plásticos y cinemáticos del teatro, con evidente significación política y hasta económica, revolucionaria» (pág. 31). «¿Cambiar la técnica teatral? Los proletarios creen cambiarla, cambiando su contenido, sus temas, ¿es esto posible?» (pág. 158).

³⁷ Sigo, al igual que hice para *El Romanticismo en la Poesía Castellana*, el vol. C. V., Poesía Completa, ed. de J. Larrea, Barcelona, Barral, 1978, indicando tan sólo número de páginas entre paréntesis.

³⁸ Como sabe el lector, los poemas que frecuentemente titulan sus autores como «Poética» a veces están completamente desprovistos de contenido teórico-literario, pues remiten más bien a experiencias subjetivamente relacionadas con la poesía, pero en ocasiones (v. gr. Verlaine, J. R. Jiménez, Huidobro; por no citar un gran texto de la Antigüedad tal el de Horacio, puesto que en aquel tiempo regían otras costumbres técnico-literarias) constituyen importantes contribuciones teóricas en lenguaje artístico; a mi juicio era de esperar que así sucediera en un autor como Vallejo.