

(pág. 238); «noches de sol, días de luna» (pág. 240); «has soñado esta noche que vivías/ de nada y morías de todo...» (pág. 251); «he trasladado/ ...el lado/ derecho de la vida al lado izquierdo» (pág. 275). Por otro lado, se da el acoplamiento de sensaciones de distinto origen, recurso este último que en la poesía de Vallejo no nos traslada a una atmósfera surrealista, sino a la necesidad racional de ofrecer más de un punto de vista sensorial. Leamos: «me miró hondamente con su boca» (pág. 190); «llorando de oído» (pág. 201); «He visto ayer sonidos generales» (pág. 238); «oyéndolas con lentes» (pág. 261); «lloren las bocas, giman las miradas» (pág. 270).

Uno de los recursos más utilizados en la poética cubista, la enumeración caótica, halla en dos composiciones de *Poemas Humanos* su plasmación más absoluta; me refiero a «La paz, la abispa, el taco, las vertientes...» y «Transido, salomónico, decente...». En ella se cumplen los principios de la eliminación de lo adjetivo y de lo descriptivo, la ausencia de elementos de transición, la eclosión en un solo cuerpo de lo que se ve, lo que se recuerda y lo que se piensa, y el fragmentarismo, que podría ser visto como el reflejo de una realidad fracturada que debe ser reconstruida. El poema «Traspié entre dos estrellas» exhibe también numerosos versos dedicados a la enumeración caótica, inspirados en la estructura de las Bienaventuranzas, pero no constituye un caso tan radical como los anteriormente mencionados. Se halla, este poema, más cerca de experiencias como las de Apollinaire en *Zona*. El desorden aparente de «La paz, la abispa...», formado de cinco estrofas en las que los vocablos sucesivos apenas se hallan acompañados a veces de artículos, está sujeto por un principio organizador que no es de tipo semántico y reside en el nivel de las categorías lingüísticas: primera estrofa, sustantivos; segunda estrofa, adjetivos; tercera estrofa, verbos en gerundio; cuarta estrofa, adverbios; quinta estrofa, adjetivos sustantivados. Dicha línea de orden en el caos, siempre presente en la poética de Vallejo, quien no cae nunca en la destrucción de sus medios expresivos, puede tener que ver con la exposición de un material de trabajo poético y, por lo tanto, con la intención de integrarlo y darle un sentido, sólo que esta vez es como si pidiera la participación del lector en la creación del objeto poético, un lector que no lleve «en su sitio la cabeza, el tronco y las extremidades»¹⁷, para que pueda aceptar el desafío de coordinar la multiplicidad. Es el mismo tipo de lector al que apela en el poema «He aquí que hoy saludo...» cuando anota al final («Los lectores pueden poner el título que quieran a este poema»), y el que, en el fondo, es llamado a traducir y relacionar las palabras en ocho idiomas del texto que mencionamos de *Contra el secreto profesional*.

En «Transido, salomónico, decente...» se dan, en cambio, esbozos de frases a partir de una notable mayoría verbal en los términos; el sentido se halla inducido de una manera más clara respecto al caso anterior. La presencia de verbos conjugados asociados, aunque sea de manera entrecortada y balbuciente, a adjetivos y locuciones, incide prioritariamente en tres áreas de significación: el movimiento (iba, tornaba, marchóse, volteó, ir), la expresión (ululaba, respondía, hablando) y la condición anímica (osaba, vaciló, recordar, insistir, perdonar, meditaba, comprenderá, acobardaráse,

¹⁷ «El retorno de la razón». (Ibidem). Puccinelli, pág. 228.

olvidará, etc.), siendo esta última la más abundante y su sentido fundamental, la vacilación y el ensimismamiento.

En la reciente edición crítica de la obra poética de Vallejo, Ricardo González Vigil hace algunas acotaciones respecto a la relación del poema «Batallas», de *España, aparta de mí este cáliz*, con el *Guernica* de Picasso. Si bien establecí en un principio que el corpus escogido era el conjunto reconocido como *Poemas Humanos*, deseo hacer algunas precisiones sobre las mismas, pues tocan el tema de la estética cubista. Según este estudioso «todo el poema *Batallas*, y no sólo la parte referida a *Guernica*, acusa el impacto del cuadro de Picasso (una resonancia muy clara es la del v. 12: «sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro») como recomposición no sólo cubista, sino expresionista y dialéctica, del holocausto español. Sintomáticamente el poema termina acongojado por Málaga, la tierra natal de Picasso» (pág. 751). Y añade, más adelante, a propósito de la primera versión de este poema: «No importa que Vallejo haya suprimido la mención del “toro”, tan picassiana. Connotativamente, esgrime la palabra *lid*, repetida cuatro veces (vv. 61-63), asociable a “lidia” (ahí los toros de lidia)» (págs. 753-754). Pues bien, resulta un tanto aventurado sugerir que el poema es producto del «impacto» causado por dicha obra; ésta no deja de ser una apreciación válida para quien lo contempla hoy, alejado de los hechos. Para alguien como Vallejo, que sufrió desde un principio la guerra civil española («¡Nos tienes tan absorbidos en España, que toda el alma no nos basta!», le escribe a Larrea en octubre de 1936), pensar que este poema haya surgido de la contemplación de un cuadro y no de una vivencia que lo convulsionaba (*Guernica* fue bombardeada en abril de 1937) es reducirlo a una posición de escritor de gabinete que justamente él rechazaba¹⁸. Vallejo viajó a España dos veces durante la guerra (diciembre del 36 y julio del 37) y la segunda fue mientras se exhibía en la Exposición Mundial de París el cuadro de Picasso; no negaré que lo haya visto, pero recordemos que, según la fuente que cita González Vigil, Vallejo escribió «Batallas» a partir de junio de ese año. En la iconografía picassiana, el caballo y el toro tenían antecedentes, pero, sobre todo, son símbolos seculares de la fiesta y la sangre españolas; la mención al toro, por otro lado, fue descartada por el poeta y no debería ser considerada con fines de interpretación. El vocablo «mural» es un tanto vago en este contexto, puede también aludir a la desmesura creciente que proviene de los versos anteriores en relación con la sangre. Si por incluir esta palabra dedujéramos la conexión con el *Guernica*, el verso «a sus cubos y rombos, a sus percances plásticos» («Los mineros salieron de la mina») nos llevaría a buscar algún cuadro cubista. Pero lo más importante es que el *Guernica* no es una obra cubista; en él están presentes otros momentos de la trayectoria artística de Picasso en un extraordinario esfuerzo de síntesis; algo de cubismo queda en los planos que se entrecruzan, aunque la base compositiva triangular sigue un modelo clásico, pero también se aprecian elementos de la etapa neoclásica, algo de las máscaras negras y una gesticulación expresionista motivada por el tema.

¹⁸ «El intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida en carne y hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. (...) Nada de masturbaciones abstractas ni de ingenio de bufete. El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: “mi reino es de este mundo”» («El arte y la revolución», págs. 13-14).

¹⁹ «Marx no concibe la vida sino como una vasta experiencia científica en la que nada es inconsciente ni ciego, sino reflexivo, consciente, técnico. El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia, debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios». («Un reportaje en Rusia. VI: Vladimiro Maiakovsky». En: Bolívar, N.º 7, Madrid, mayo de 1930. Puccinelli, pág. 412. «El arte y la revolución», pág. 105).

Algunos de los principios y exigencias que alentaron a los artistas más consecuentes del cubismo, son reconocibles en el espíritu de Vallejo, el que se nos revela a través de sus escritos; la austeridad, la búsqueda de precisión en los medios expresivos gracias a una necesidad de descartar lo accesorio, cierto grado de conciencia en el manejo de los recursos poéticos, la casi total ausencia de efusión sentimental. Ciertamente, estas tendencias de su temperamento poético y esos lineamientos generales en la búsqueda de los cubistas confluyeron, antes que influir. Sólo una coincidencia a nivel profundo es la que marca este acercamiento y sólo así se explica que la integración a su poética de algunos elementos cubistas no se opusiera francamente a sus ideas de un arte socialista¹⁹, esgrimidas hacia el final de su vida.

Ana María Gazzolo

