Del símbolo a la imagen surrealista

Uno de los aspectos más interesantes de Vallejo es su condición como poeta de enlace entre el modernismo y la vanguardia. Críticos como Américo Ferrari,[1] James Higgins,[2] y recientemente, Jean Franco,[3] se han preocupado por revelar el misterio del hermetismo vallejiano, así como sus causas y evolución. Sin embargo, no se ha hecho tanto hincapié en el método seguido por Vallejo para lograrlo. Para ello, creo necesario partir de las normativas surrealistas y sus fórmulas de realización poética.

En primer lugar quisiera señalar las relaciones, desde un punto de vista teórico, entre César Vallejo y el surrealismo, si bien considero que dichas relaciones, como ya señaló Octavio Paz, pertenecen a una sincronía en la «tradición moderna universal».

Casi todos los escritores de la época participan del sentimiento de crisis que ya habían anunciado los modernistas, y que reafirman con sus nuevas lecturas: Ortega, Gorky, Turgueneff, Samain y otros ya clásicos: Rimbaud, D'Annunzio, etc.[4] A partir de Rubén Darío habría que reconocer una línea de «avant-garde» en Hispanoamérica, incluso, en ocasiones, anterior a los planteamientos europeos. Por ello, Juan Larrea se permitirá hablar de un supuesto surrealismo en el fundador modernista, centrándose fundamentalmente en la existencia de su *Libro de los sueños*.[5] Asimismo Octavio Paz afirmaba que existían antecedentes del surrealismo en Hispanoamérica y citaba a Macedonio Fernández, Huidobro y Pellicer, para añadir que culminaba en dos momentos, el primero de ellos marcado por las figuras de Vallejo y Neruda. Para el crítico mexicano desde Rubén Darío «América Latina ha dado [...] una serie ininterrumpida de grandes poetas. Esos poetas son parte de la tradición moderna universal».[6] De esta forma afirmaba la existencia de un surrealismo ahistórico, como tendencia poética y evolución casi predeterminada desde el momento en que apareció el modernismo.

Por su parte, Paul Ilie atribuye al surrealismo ciertos aspectos que se encontraban ya en el modernismo, sobre todo en la narrativa. Los surrealistas tratan de producir en

[1] *Américo Ferrari*, El universo poético de César Vallejo. *Caracas, Monteávila Editores, 1974.*

[2] *James Higgins*, Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. *México, Siglo XXI Editores, 1970.*

[3] *Jean Franco*, César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio. *Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1984.*

[4] *Espejo Asturrizaga*, César Vallejo. Itinerario del hombre. *Lima, Lib. Ed. Juan Mejía Baca, 1965.*

[5] *Juan Larrea*, César Vallejo y el surrealismo. *Madrid, Visor, ed. 1976.*

[6] *Octavio Paz*, La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo). *Madrid, Ed. Fundamentos, 1980, p. 95.*

el espectador la sensación de «encontrarse ante un mundo inquietante, extraño», conseguido al no regirse por las leyes tradicionales de la sintaxis e introducir, por el contrario, «niveles disímiles de la realidad, disociaciones psicológicas: bien como producto de automatismo psíquico, o bien como intento racional deliberado de crear un mundo grotesco o incongruente», de ahí que «una obra puede ser surrealista sólo en parte».[7]

Por supuesto, Vallejo no seguirá frecuentemente el automatismo psíquico, pero sí suele producir un mundo dominado por lo grotesco o lo incongruente, de donde procede un claro sentido del absurdo,[8] como ya señaló Juan Larrea. Este es, por su parte, uno de los aspectos reseñados por Breton al afirmar que, para adquirir una consciencia más clara y apasionada del mundo sensible, se precisa un entendimiento poético, de manera que la poesía llega a convertirse en un medio de conocimiento, lo que supone a su vez «el poderío de la imaginación frente a la razón».

Era lógico que, al buscar la confusión entre sueño y realidad, surgiera el absurdo, aún sin ser éste su primer propósito, sino el logro de una «suprarrealidad cuyos primeros indicios aparecen en la literatura fantástica». Pero no todo se quedaba en el mero ámbito poético, era fundamental que la poesía se convirtiera en la coordinadora de los deseos humanos. Por tanto, se trataba de que la formulación poética no fuera exclusivamente una manifestación literaria, sino un comportamiento. De hecho, Breton desde el Primer Manifiesto señalaba que el surrealismo había que considerarlo como una muestra «de nuestro inconformismo absoluto».[9]

Al unir vida y poesía concedieron una importancia primordial tanto al poeta como a la palabra que le convertía en un semidiós. Por ello, aunque Breton es consciente de los excesos y profusión del lenguaje que utilizan, los excusa puesto que son necesarios para «poner de relieve la expresión humana en todas sus formas». No es de extrañar que el humanismo de Vallejo se sintiera atraído o conviniera con estas afirmaciones. Así en su artículo «La nueva poesía norteamericana» coincidirá con las opiniones de Breton: «El material más elemental y simple del poema es, en último análisis, la palabra y el color de la pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta [...] si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico MUERE».[10] Afirmación que no le impedirá criticar los excesos de los surrealistas en su célebre y repetida frase: «Hacedores de imágenes devolved las palabras a los hombres».[11]

Vallejo, al expresar el mundo de contradicciones con el que se enfrenta, es consciente de la soledad que ha de padecer, y por ello la poesía será manifestación de su aislamiento frente al mundo. De igual modo, Breton anunciaba que el «surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida».[12] En cualquier caso, lo que anuncia el poeta francés, Vallejo lo padece.

[7] *Paul Ilie*, Los surrealistas españoles. *Madrid, Taurus, 1972, p. 17.*

[8] *Juan Larrea*, op. cit., *p. 253.*

[9] *André Breton*, Manifiestos del surrealismo. *Madrid, Ed. Guadarrama, 1985, p. 69.*

[10] *César Vallejo, «La nueva poesía norteamericana».* El Comercio, *Lima, 30 de julio de 1929. Reproducido en* Aula Vallejo, *Córdoba (Argentina), núms. 5, 6, 7, 1968, p. 68.*

[11] *César Vallejo, en* Favorables París Poema. *Reedición, Sevilla, Ediciones Librería Renacimiento, 1982.*

[12] *Breton*, op. cit., *p. 69.*

Ambos coinciden, a su vez, en reconocer la invalidez del lenguaje racional para expresar al hombre, e incluso para producir en él «aquella sacudida emotiva, que es la que verdaderamente da valor a su vida».[13]

Las coincidencias, incluso desde la primera poesía vallejiana, no son de extrañar, en cuanto que ambos proceden de una misma fuente literaria. Breton reconoce en los tiempos románticos el primer atisbo de surrealismo (fueron los primeros «vagidos de un ser que ahora comienza a dar a conocer sus deseos a través de nosotros»).[14] Y Vallejo a su vez, coincide en esencia con los románticos: «El romántico siente que vive en un mundo caótico regido por las fuerzas ciegas del mal que gratuitamente le asestan golpes de desgracia [...] en la poesía de Vallejo encontramos la misma angustia [...] la misma preocupación por la falta de sentido de la vida y por la presencia del mal, la misma sensación de ser prisionero en un mundo hostil».[15]

Una diferencia fundamental entre Vallejo y el surrealismo se encuentra en esta misma pertenencia del poeta peruano a la ideología romántica. Breton tratará de alcanzar ese punto desconocido donde realidad y sueño se unen, pero Vallejo, tras la experiencia modernista, sabrá que tal idea está condenada al fracaso dadas «las divisiones y contradicciones de la vida y la imposibilidad de alcanzar la unidad».[16]

El símbolo modernista

Carlos Bousoño al analizar el símbolo,[17] se refería al papel de antecesor que el simbolismo tenía con respecto al movimiento surrealista y diferenciaba tres tipos: en primer lugar, el simbolismo lógico, perteneciente a la escuela simbolista francesa, de quien lo heredará el modernismo hispanoamericáno. El segundo, perteneciente a aquellos poetas inmediatamente precedentes al vanguardismo, que utilizan un simbolismo ilógico. Y en tercer lugar el simbolismo de los superrealistas, que se valen de jitanjáforas, voces necesarias pero inexistentes en el idioma.

En *Heraldos Negros* Vallejo comienza a buscar ciertas imágenes que se aproximan al simbolismo ilógico de que hablaba Bousoño. Por ejemplo en «Deshora» retrata a la pureza por medio de una serie de metaforizaciones que gradualmente irán adquiriendo connotaciones de irracionalidad:

> Yo sé que estabas en la carne un día,
> cuando yo hilaba aún mi embrión de vida, (simbolismo lógico)
>
> Pureza en falda neutra de colegio;
> y leche azul dentro del trigo tierno (transición a ilogicidad)
>
> a la tarde de lluvia, cuando el alma
> ha roto su puñal en retirada. (simbolismo ilógico)

[13] *Breton*, op. cit., *p. 196, Segundo Manifiesto.*
[14] *Breton*, op. cit., *p. 197.*
[15] *James Higgins*, op. cit., *p. 27.*
[16] *James Higgins*, op. cit., *p. 46.*
[17] *Carlos Bousoño*, El irracionalismo poético. El símbolo. *Madrid, Ed. Gredos, 1969.*

Aún así, no es excesivamente frecuente encontrar esta irracionalidad en Vallejo, al menos hasta llegar a *Trilce,* aunque sí podemos advertir que, en distintas metaforizaciones y simbolismos de *Heraldos Negros,* se encuentra el germen de la formulación poética posterior. Ello es lógico, por cuanto «el simbolismo lógico ha de llevar implícita la segunda forma, el simbolismo ilógico o irreal».[18]

El tipo de símbolo más frecuente en la poesía de Vallejo es el de tradición bíblica o cristiana, de manera que términos como pan o sangre se convertirán en palabras clave, de significación muy precisa dentro de su poética. Ello implica la sacralización del mundo y del poeta de que hablaban los modernistas, por mediación de Nietzsche. El paso siguiente, la «divinización» del poeta y su obra se producirá en los movimientos de vanguardia.

A pesar de que Vallejo aún no se ha «endiosado», sin embargo encontramos frecuentes símbolos o indicios de ello desde sus comienzos poéticos. En uno de sus poemas más significativos a este respecto, «La copa negra», al mismo tiempo y a través de una simbolización, refiere el significado de sacrificio (propio del cáliz), al deseo erótico, a la «perversidad» de la mujer y a su propia incapacidad de «inocencia». Un hecho significativo en este sentido es la idea surrealista (que cobrará mayor importancia a partir de la inclusión de Dalí en el grupo) de que la libre manifestación de los deseos más ocultos otorga un mayor valor a la producción poética. Se podría quizá decir, por su incidencia y repetición, que la «divinización» o el «endiosamiento», según los casos, es uno de los símbolos ilógicos de Vallejo (si lo consideramos como deseo inconsciente) que se manifiesta en *Heraldos Negros* por medio de símbolos lógicos, cuya significación inmediata es la contradicción ideal/realidad (cuerpo). Esta contradicción se plantea a veces en términos de lucha y otras como aceptación de un hecho reconocido.

> Ascua astral... He sentido
> secos roces de arcilla
> sobre mi loto diáfano caer
> Ah, mujer! por ti existe
> la carne hecha de instinto. Ah, mujer!
>
> Por eso, ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste
> me ahogo con el polvo,
> y piafan en mis carnes más gánas de beber
>
> («La copa negra»)

Por otra parte, la sacralización del mundo y del poeta que plantea Vallejo, varía con respecto a la de Darío (que trata de «intelectualizarla», a través de la re-creación de mitos), Lugones (que lo hace a un nivel de abstracción, en afirmación o negación metafísica) o Herrera (quien llega a considerarlo como una bufonada). La sacralización en la poética de Vallejo es aún más grave que en los otros poetas, porque se refiere sobre todo a su propia intimidad. Si Vallejo venía utilizando los símbolos tradicionales (pertenecientes al acervo cristiano), cuando pierde dicho símbolo su sentido, el desgarramiento que se produzca (por ser parte del mundo interior del poeta) será aún mayor, pero además será lógico que, también desde el punto de vista formal, el lenguaje (símbolo al

[18] *Bousoño,* op. cit., *p. 37.*

fin y al cabo) termine desgarrándose y perdiendo a su vez el sentido. Por este motivo, en *Trilce*, la poesía se convertirá en puro símbolo ilógico.

Este aspecto de pérdida de lo sagrado para el poeta podemos observarlo ya en *Heraldos* (aunque a nivel formal, como ya he indicado, no se consiga hasta llegar a *Trilce*):

> Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas
> que al bajar del Espíritu ahogué
> un Domingo de Ramos que entré al Mundo
> ya lejos para siempre de Belén
>
> («Comunión»)

El simbolismo es continuo en la poesía de Vallejo, cualquiera que sea el tema, y alcanza, a nivel de asociaciones y connotaciones, incluso a los verbos («desclava mi tránsito»). Se sirve para la formación de símbolos incluso de nombres propios a los que otorga una función adjetival: «caridad verónica de ignotas regiones / donde a precio de éter se pierde la vida» («Nervazón de angustia»).

Pero Vallejo no sólo utiliza el símbolo cristiano o el símbolo trágico, sino que también se acerca a la poesía del barroco para hacer gala de un tono socarrón y presentar a manera de cuadro simbólico, una imagen cercana por su crueldad objetiva al surrealismo:

> Y un soldado, un gran soldado
> heridas por charreteras,
> se anima en la tarde heroica,
> y a sus pies muestra entre risas,
> como una gualdrapa horrenda
> el cerebro de la vida.
>
> («Romería»)

Lo deshumanizado y lo grotesco son, como indicaba Paul Ilie, característicos del surrealismo, dado que llegan a manifestar lo psicológicamente inquietante. Son elementos que se encuentran en la pintura y la literatura grotescas españolas, y que se producen como consecuencia «de la desintegración del romanticismo» y de las «prácticas estéticas [...] deformantes y absurdas».[19] De hecho ya Víctor Hugo había otorgado a lo grotesco casi la misma categoría de lo bello (dado que eliminaba la monotonía de la tragedia por medio del horror y la risa). Estos aspectos aparecen en la cita sirviéndose de la imagen activa y grotesca del soldado, patética en su carcajada. No es ésta todavía la imagen vanguardista que aparecerá en *Trilce*, donde domina no ya lo cómico-patético, sino lo patológico. A su vez, este rasgo será el que le inicie en el camino del absurdo. En *Heraldos Negros*, por supuesto, no se puede hablar de vanguardia, pero sí de un acercamiento a los rasgos más característicos de su estética, hasta el punto de que prácticamente toda la sección «Buzos» añade un léxico caracterizado por un simbolismo al que se suma un humor socarrón; cuando este humor se convierta en ironía (al considerar su propio yo), surgirá la vanguardia.

[19] *Paul Ilie*, op. cit., *p. 39.*

Otro aspecto de aproximación a nuevas formulaciones es la afirmación de su carencia de «saber» (los surrealistas llegaron a considerar a la poesía como el único medio de conocimiento). Esta ignorancia, por su parte, favorece lo grotesco en cuanto que «surge de la imagen rota de la contemplación de sí mismo por parte de un existencialista».[20] Todavía no plantea la ironía que aparecerá posteriormente, pero se aproxima a ella en cuanto que comienza a alejarse de la afirmación del yo romántico. Vallejo no se siente seguro, duda continuamente, aunque todavía oscile entre ciertas afirmaciones (sobre todo en los poemas dedicados a la persona amada: «Nervazón de angustia», «Bordas de hielo», «Ascuas», etc.). La inseguridad se plantea sobre todo con respecto a Dios y el sentido del mundo, pero lo que resulta más tragico es que dicha inseguridad llega incluso a atravesar al ámbito seguro por excelencia en las «Canciones del hogar»:

> y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,
> mi ser recibe vaga visita del Noser.
>
> Una mosca llorona en los muebles cansados
> yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:
>
> («Encaje de fiebre»)

Desde su primer poema este desconocimiento se une a la esencia del hombre y condiciona la relación: existencia/no existencia (como podemos ver en las dos estrofas citadas). Dicha ignorancia es uno de los condicionantes básicos de su época en el momento de la producción poética (otro elemento más que añadir a la lógica aparición del absurdo en el terreno artístico). Pero aún su poesía contiene una preocupación estética que, en su etapa posterior, se transformará en preocupación existencialista.

Otro aspecto que podríamos observar en *Heraldos* es el retrato de la naturaleza. Generalmente la geografía se trata desde su aspecto simbólico, descrita tan sólo como apoyo ambiental a la figura humana, y habitualmente referida a fenómenos atmosféricos (la lluvia en «Hojas de ébano») o temporales (el atardecer de «Nostalgias imperiales»), pero en cualquier caso naturaleza que se describe en representación o sustitución de lo que se quiere expresar, de manera que todavía se ve en su imaginería panteísta. En «Deshojación sagrada», la luna ya no es parte del poeta, pero tampoco actúa de manera independiente. Incluso los objetos pequeños, a los que tan aficionado es Vallejo, no son libres, desde su situación de símbolo sirven para manifestar el sentimiento poético del autor, como ocurre en «Ascuas»:

> Luciré para Tilia, en la tragedia
> mis estrofas en óptimos racimos
> sangrará cada fruta melodiosa
> como un sol funeral, lúgubres vinos.

La simbolización en este poema adquiere o quiere adquirir un tono trágico, con un semirromanticismo trasnochado (de no ser por la intensidad del símbolo), pero que todavía no es aquella imaginería de la destrucción, típica de la vanguardia, que será una constante en *Trilce*.

[20] *Paul Ilie*, op. cit., *p. 48.*

Efectivamente no se puede hablar de vanguardia, ni de surrealismo en *Heraldos negros,* pero sí de una acumulación sensual y simbolista cercana a extremos «que bordeaban la neurastenia, preparando de este modo la mente artística para la ruptura que vendría a continuación».[21]

El símbolo de vanguardia

Según Américo Ferrari, Vallejo en su primera obra poética, lleva la estética modernista hasta sus últimas consecuencias en ritmos, adjetivaciones, correspondencias, etc., tratando de lograr «un lenguaje capaz de expresar directamente la emoción desnuda».[22] Incluso los títulos de los poemas son puros símbolos; aún así trata de hacer una labor de síntesis reduciendo al máximo lo puramente anecdótico, con el fin de presentar la experiencia interior. Para ello abstraerá directamente la cualidad esencial del objeto que manifieste su intimidad. Esta tendencia a la síntesis es, asimismo, uno de los elementos esenciales de la vanguardia, en cuanto que se expresan, a nivel artístico, los resultados, pero no el proceso de su elaboración (que simplemente se intuye).

En *Trilce,* sin embargo, la inseguridad a que me he referido anteriormente, es mayor, de manera que recurre a la acumulación de adjetivos y sustantivos ambivalentes para manifestar su indecisión. Jean Franco al analizar el proceso de fabricación lingüística de esta segunda obra señalaba que Vallejo tenía la intención de revelar el sistema de autoengaño que lleva a cabo el hombre, en su afán de «hacer un dios». Para conseguirlo ha de manifestar la índole material del lenguaje que «revela la imperfección humana mediante la lucha por la continuidad y la perfección». Jean Franco pone como ejemplo la utilización de «amoníacase» por «armonízase», paranomasia que actúa «como un desliz freudiano; reemplaza lo que queremos decir por lo que realmente tenemos en la mente».[23]

Cada poema, aunque a menudo incomprensible, sin embargo, llegará a revelar las obsesiones del poeta. El símbolo pasa a convertirse en imagen poética al producirse una dislocación en la ley de asociaciones. De hecho unas palabras atraerán a otras por su pertenencia a campos similares, pero para producir a su vez significados diferentes, dado que se asocian a otros términos con los que no han tenido referencias. Es decir se utiliza el mismo método que en la producción de símbolos, pero desechando por completo cualquier rigor lógico: Su «¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!» («Los anillos fatigados») perteneciente a su primer libro poético se convierte en *Trilce* en: «Rumbé sin novedad por la veteada calle // ... // de veras. Y fondeé hacia cosas así / ...», donde «rumbé» (en su acepción de tomar un rumbo, y sobre todo, de viaje por mar), atrae a «fondear».

Tal vez se vea más claramente en el poema VII, donde «encañona», ambivalente en su significación, se restringirá a través de «emplumar», pero de una manera falsa, pues-

[21] *Paul Ilie,* op. cit., *p. 18.*
[22] *Américo Ferrari,* op. cit., *p. 212.*
[23] *Jean Franco,* op. cit., *p. 139.*

to que «emplumar» se connota al mismo tiempo con la significación de «encañona», con lo que, en lugar de restringirse, se amplían los significados:

> Ahora que no hay quien vaya a las aguas,
> en mis falsillas encañona
> el lienzo para emplumar y...

Se trata, por tanto, de llevar a cabo una asociación rigurosa pero ilógica de palabras. No se busca «producir textos estéticamente satisfactorios (recurriendo, por ejemplo, a criterios de armonía o de coherencia) como de abandonarse a las exigencias imperativas del discurso tal como se construye ajeno a la voluntad del transcriptor».[24]

Este aspecto, a su vez, explica el sentimiento de ajenidad entre el hombre y las cosas, imagen característica de la poética moderna. El hombre deja de ser poseedor y manifiesta claramente su aislamiento: «..., y todas las cosas / del velador, de tanto qué será de mí, / todas no están mías / a mi lado» (poema VII).

En el mundo de los objetos aparecen realidades inquietantes, que manifiestan una rebelión o una queja independiente de la voluntad del hombre, quien aparentemente parece dominarlos. Este rasgo aparecerá de forma regular y constante en la pintura vanguardista, y es sumamente significativa su temprana aparición en *Trilce,* dado que se trata de lo que podríamos llamar «elementos cotidianos en rebelión»:

> Y siempre los trajes descolgándose
> por sí propios, de perchas
> como ductores, índices grotescos
> y partiendo sin cuerpos, vacantes!
>
> (XLIX)

Tal vez el origen de esta naturaleza cotidiana rebelada se encuentre en aquella inseguridad, de que hablábamos en *Heraldos* y que llega a ocupar el ámbito familiar (tradicionalmente el más seguro). En cualquier caso, la escena pertenece a la estética del surrealismo, en cuanto que éste considera que nada de la existencia está exento de absurdo. Se ha roto la relación tradicional entre realidad y experiencia.

Continuando el análisis del espacio y los objetos, podemos encontrar otros rasgos coincidentes con las fórmulas de vanguardia, como es la sensación agobiante de una geometría rodeada por el vacío, puesto que de hecho, el vacío es lo único que posee el hombre. En su poesía anterior, no aparecían, salvo excepciones, los grandes espacios, pero ahora existe un inmenso ámbito espacial donde domina la ausencia:

> En esta noche pluviosa,
> ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
> Son dos puertas abriéndose cerrándose,
> dos puertas que al viento van y vienen
> sombra a sombra.
>
> (XV)

El espacio hueco es a su vez consecuencia de esa contradicción que aparecía en *Heraldos,* y que ahora se manifiesta a través de significados duales, en un vacío donde «uno»

[24] *G. Durozoi y B. Lecherbonnier,* El surrealismo. *Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 256.*

y «otro» son a la vez diversos e indiferentes entre sí. Dicha contradicción se manifiesta en contradicción geométrico-espacial:

> Pero un mañana sin mañana,
> entre los aros de que enviudemos,
> donde traspasaré mi propia frente
> hasta perder el eco
> y quedar con el frente hacia la espalda.
>
> (VIII)

La búsqueda del tercer elemento (esa zona media, para los surrealistas donde realidad y sueño se unían, resolución a su vez de las contradicciones), aparece en Vallejo unida a un esquema espacio-temporal, que es lo que hace, en mi opinión, que pueda buscar el término medio-ideal surrealista (fuera del tiempo, fuera del espacio como es la irracionalidad):

> Y solo yo me voy quedando,
> con la diestra, que hace por ambas manos,
> en alto, en busca del terciario brazo
> que ha de pupilar entre mi dónde y mi cuándo
> esta mayoría inválida de hombre.
>
> (XVIII)

El fracaso de la unidad conduce a la irracionalidad y a la pesadilla, por el «esfuerzo humanizador del artista deshumanizado para volver a unir su mundo afectivo con la realidad objetiva circundante».[25] De esta forma vuelve a aparecer lo grotesco, como ya habíamos visto en *Heraldos,* pero en este caso actuando con total independencia y autonomía respecto a su productor: el poeta: «El miércoles, con uñas destronadas se abre las propias uñas / de alcanfor, e instila por polvorientos / harneros, ecos, páginas vueltas, sarros / zumbidos de moscas» (IV).

La pesadilla procede, asimismo, de la imprecisión del tiempo, y está motivada por la confusión psicológica de realidades; el poema más significativo a este respecto es el dedicado a Otilia: «El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera». Supone la mezcla del tiempo verbal pretérito en su significado gramatical con un término de significado semántico futuro. Es un intento de lograr la atemporalidad, y de objetivar la subjetividad del mismo.

Por otra parte, el tiempo, al igual que el espacio y los objetos, es susceptible de humanizarse y, por tanto, de poseer actuación por sí mismo: «Torna diciembre qué cambiado, / con su oro en desgracia. Quién lo viera» (XLIX).

Por estos medios, humanización tiempo-espacio-objetos, intenta el poeta obtener cierta objetividad que pudiera colaborar al encuentro de la realidad-verdad. Pero al mismo tiempo, el hombre se convierte en máscara (rasgo básico de la nueva estética). Si antes era un soldado el que aparecía riéndose, ahora es el propio poeta quien se observa en la duplicidad de su propia conciencia. El distanciamiento producirá no lo grotesco, sino lo irónico:

[25] *Paul Ilie,* op. cit., *p. 65.*

Junio, eres nuestro. Junio, y en tus hombros
me paro a carcajear, secando
mis metros y mis bolsillos
en sus 21 uñas de estación.

(XVII)

El surrealismo, por su parte, llegará a confundir lo que es real con lo que es imitativo, de manera que las personas serán descritas como muñecos.[26] Por el contrario se humanizan los objetos a fin de lograr el rigor objetivo escapando a cualquier tipo de subjetividad. Pero el autor, como víctima pasiva del medio, intentará congraciarse con él, cayendo en lo que Ilie llama «estética paranoica». El poeta o la persona carecerán de la capacidad de actuación necesaria y se convertirán en maniquíes representativos, pero inoperantes.

La nueva poética

A partir de *Poemas Humanos,* las fórmulas de Vallejo se intensifican. Se podría decir que en esta obra el autor vuelve a sus cauces antiguos de expresión, pero adoptando la visión del mundo que aparecía en *Trilce.*

El aspecto más interesante en mi opinión es la solución que ofrece a su constante preocupación por las contradicciones. Ese «tercer brazo», logro de ese punto medio de los surrealistas, se soluciona en Vallejo a través de algo que ya se encontraba en su primera poética como sacralización: el aspecto de sacrificio, de comunión, que se convierte ahora en «comunidad». El sentido de víctima (que en *Trilce* aparece respecto a los objetos), se transfiere ahora al hombre en general y se universaliza. El vacío de las cosas, las dualidades irreconciliables, las geometrías son ahora manifestación de comunitarismo.

Quisiera hoy ser feliz de buena gana
...
y reclamar, en fin,
en mi confianza física acostado
sólo por ver si quieren,
sólo por ver si quieren probar de mi espontánea posición
reclamar, voy diciendo,
por qué me dan así tanto en el alma
...
A las misericordias, camarada,

[26] *Poema XX de* Trilce:

Engállase el barbado y frota un lado.
La niña en tanto pónese el índice
en la lengua que empieza a deletrear
los enredos de enredos de los enredos,
y unta el otro zapato, a escondidas,
con un poquito de saliba y tierra,
pero con un poquito,
no más.

hombre mío en rechazo y observación, vecino
en cuyo cuello enorme sube y baja.

(«Quisiera hoy ser feliz de buena gana»)

Por otra parte, la pérdida de la inocencia, vista anteriormente como culpa, en este momento, aparece totalmente injustificada. En *Trilce* el hombre era culpable ante las cosas, ahora lo es injustamente ante nadie, o como mucho ante los otros hombres, en la misma situación culpable o no culpable que él.

Lo que varía, esencialmente, de *Trilce* a *Poemas Humanos,* es la visión del poeta. Vallejo observa de una manera distinta al hombre y sus circunstancias, se pliega a él y le universaliza. Del egotismo pasa al humanitarismo. Sin embargo, los métodos son en esencia los mismos que en *Trilce:* desequilibrio temporal y espacial («Acaba de pasar el que vendrá»), atracción de unos términos a otros («al cabo del cometa en que he ganado / mi bacilo feliz y doctoral», en «Quedeme a calentar la tinta en que me ahogo»), utilización de palabras en su significado menos usual («por entre mis propios dientes salgo humeando, / dando voces, pujando», en «La rueda del hambriento»), etc.

El cambio más importante en la poética se produce a manera de una «vuelta a atrás». En *Trilce* el hermetismo es total, mientras que en *Poemas Humanos* se interesa por la comprensión de su poesía, su acercamiento al hombre (utilización de un léxico cotidiano, no elitista), aunque empleando los sistemas poéticos de que se había servido con anterioridad.

Por tanto, es un cambio «ideológico», desde el punto de vista del contenido, donde los hombres si actúan como marionetas, son conscientes de su mecánica; es una actitud asumida.

La irracionalidad de *Trilce* remite en su práctica totalidad y se vuelve, por el contrario, a una mayor utilización del símbolo tradicional, recurriendo de nuevo a la ley de asociaciones. Por supuesto, asociaciones novedosas e inhabituales: «Quiero escribir, pero me siento pluma; / quiero laurearme, pero me encebollo» («Intensidad y altura»). Se podría afirmar que la seriedad de lo irracional se ha convertido en ironía (y dicha ironía, como ya indiqué, es una derivación de lo grotesco que del modernismo se trasvasa a la vanguardia).

En resumen, podemos afirmar que Vallejo se sirve de las formulaciones estéticas de la vanguardia y de su más claro exponente, el surrealismo, para llegar a alcanzar un acento propio. Por supuesto, como ya indiqué, existían en la primera poesía vallejiana rasgos antecesores de la nueva estética, originados a través de la ideología y la normativa modernistas. Vallejo es, por tanto, un cauce conductor que une ambos tiempos, y sirviéndose de ellos logra una expresión propia sin parangón en la poesía contemporánea.

Rocío Oviedo