El lenguaje conceptista de César Vallejo

La memoria de los clásicos

Hubo un largo período histórico, desde el siglo XVIII hasta bien entrado el XX, en que llamar conceptista a un poeta, especialmente si éste no pertenecía cronológicamente a la época barroca, hubiera significado aplicarle un rótulo negativo, indicante de una precisa aberración del gusto, una modalidad artificiosa y desmedida de la expresión literaria.[1] Hoy día, en cambio —y digo hoy para referirme a una situación vigente a partir de la primera posguerra, es decir desde hace setenta años—, con la revalorización del barroco y la valorización de las escrituras «expresivistas» (pensemos en Joyce, en Céline, en Gadda, en Cabrera Infante), un término como «conceptismo» alude a la preferencia que un escritor muestra por ciertos procedimientos verbales, análogos a los utilizados por los conceptistas barrocos, sin que ello implique, por sí mismo, un juicio valorativo cualquiera.

En la gran área hispánica son muchos los poetas y prosistas que, aun no perteneciendo al siglo XVII, han sido calificados de conceptistas por la crítica, al menos en sentido lato: Séneca, Lucano, Marcial, en la literatura hispanolatina; los poetas cancioneriles de fines del siglo XV y comienzos del XVI (citaré la copla, famosísima, del Comendador Escrivá: «Ven, muerte, tan escondida/ que no te sienta conmigo,/ porque el gozo de contigo/ no me torne a dar la vida»); los místicos del XVI, Santa Teresa y San Juan de la Cruz («Vivo sin vivir en mí,/ y tan alta vida espero,/ que muero porque no muero»); varios poetas del siglo XX (entre ellos, Miguel de Unamuno, Miguel Hernández, Blas de Otero). Hasta en la lírica folklórica, tanto española como hispanoamericana, se encuentran con frecuencia ejemplos de agudezas conceptuales, como en esta copla: «Yo quisiera y no quisiera,/ que son cosas diferentes,/ quisiera que me quisieras/ y no quisiera quererte»; o en esta otra: «El verte me da la muerte,/ el no verte me da vida; / más quiero morir y verte, / que no verte y tener vida».[2] Y un poeta enemigo del barroco, pero apegado a lo popular, como Antonio Machado, puede sorprendernos con el siguiente retruécano: «Escribiré en tu abanico:/ te quiero para olvidarte,/ para quererte te olvido».

Un buen número de críticos que han tratado, con empeño o de pasada, el aspecto estilístico de la poesía de César Vallejo, han observado y señalado (y, a veces, subrayado) el estrecho vínculo que enlaza a nuestro poeta con ciertas fundamentales peculiari-

[1] Cf. *Andrée Collard*, Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española *(Madrid, 1967), pp. 113-125.*

[2] *Carlos H. Magis*, La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina *(México, 1969), páginas 439-446.*

dades de la expresión literaria hispánica. Ya José Bergamín, en su *Noticia de Trilce*, recalca «una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo: su arraigo idiomático castellano». [3] De ese arraigo tuvo aguda conciencia el poeta mismo, quien en una entrevista concedida en Madrid confesó conocer bien los clásicos castellanos, [4] y en un artículo anterior, escrito en 1925, al hablar de su primer contacto con el territorio español, afirmó que le parecía ir a su tierra: «Vuelvo a mi América hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras colónidas». [5]

Los primeros críticos de Vallejo intuyeron esta profunda trabazón. José María Valverde habló de la familiaridad vallejiana con el lenguaje de los clásicos, y hasta notó de paso rasgos conceptistas. [6] André Coyné definió expresionista el lenguaje de *Poemas humanos*. [7] Juan Larrea se abstuvo de denominarlo expresionista, pero no negó «la propensión natural de Vallejo hacia el expresivismo», [8] término neológico muy oportuno, éste, ya que alude a una búsqueda de expresividad que es propia de todos los tiempos, evitando el peligro de equivocaciones con el movimiento expresionista alemán de este siglo. Larrea compara también algunos procedimientos vallejianos con versos de Mira de Amescua, Lope de Vega y Quevedo, [9] aunque en verdad, pensando en lo mucho que escribió sobre Vallejo, muy a menudo viciado por abstracciones o motivos polémicos, puede afirmarse que nunca se detuvo con suficiente atención en este problema concreto que plantea la obra vallejiana. Fue Guillermo de Torre quien, en la sesión de clausura del simposio de Córdoba de 1959, llamó la atención sobre el trasfondo barroco, español e hispanoamericano, de la poesía de Vallejo. [10] Impugnó su tesis, en aquella ocasión, Xavier Abril: y fue una reacción curiosa, puesto que, sobre el aspecto de la raíz hispánica (y, sobre todo, quevedesca) del lenguaje de Vallejo, ningún autor había señalado más antecedentes que Xavier Abril, en el primero, por cronología y calidad, de sus tres libros dedicados a Vallejo: algunas de tales conexiones eran acertadas, otras discutibles, pero todas iban orientadas por una intuición segura de las verdaderas fuentes. [11] Sin embargo, ninguno de los críticos que acabo de citar ha planteado de manera sistemática la cuestión del carácter marcadamente conceptista de la verbalidad vallejiana.

[3] *Es el prólogo de la segunda edición de* Trilce *(Madrid, 1930). Cito por la edición Perú Nuevo:* Trilce *(Lima, s. a.), p. 22.*

[4] *César González Ruano, «El poeta César Vallejo, en Madrid»,* El Heraldo, *Madrid, 27-I-1931. Puede leerse en Willy F. Pinto Gamboa,* César Vallejo: en torno a España *(Lima, 1981), p. 21.*

[5] *César Vallejo, «Entre Francia y España»,* Mundial, *Lima, 1-I-1926. Reproducido en Willy F. Pinto Gamboa,* op. cit., *p. 50.*

[6] Estudios sobre la palabra poética *(Madrid, 1952), pp. 79-80 y 83.*

[7] César Vallejo y su obra poética *(Lima, s. a.), pp. 204 y 211.*

[8] *«Considerando a Vallejo frente a las penurias y calamidades de la crítica»,* Aula Vallejo, *Córdoba (Argentina), 5-6-7 (1967), p. 289*

[9] Ibídem, *pp. 215-220.*

[10] Aula Vallejo, *2-3-4 (1962), pp. 283 y 287.*

[11] Vallejo. Ensayo de aproximación crítica *(Buenos Aires, 1958), pp. 166-190. Abril no tuvo igual acierto, en sus trabajos posteriores, al comparar a Vallejo con Mallarmé: véanse* César Vallejo o la teoría poética *(Madrid, 1962), y* Exégesis trílcica *(Lima, 1980). En este último libro Abril cae también en deplorables excesos polémicos. Por otro lado, casi toda la crítica vallejiana ha sido, y en parte sigue siendo, muy agresiva.*

Lo que impresiona en el estilo de Vallejo (sobre todo, en la etapa parisiense) es la abundancia de fórmulas formalmente conceptuosas, pero semánticamente contrarias a la lógica, violenta y sublimemente expresivas, que recuerdan a veces, los arrebatos poéticos de los místicos, y, otras veces, las atrevidas sutilezas de los barrocos. En efecto, la escritura de Vallejo es tipológicamente afín, sobre todo en el aspecto retórico, a la escritura conceptista, tal como la teorizó Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio,* donde se define el concepto «un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»: una correspondencia que abarca, por supuesto, tanto la semejanza como el contraste. [12] Pero el lector no encontrará en Vallejo esa «lógica rimada» e intemporal que Juan de Mairena creyó descubrir en el soneto *A las flores* de Calderón de la Barca. [13] Por el contrario: en el gran poeta peruano una tremenda tensión emotiva anima y enardece lo que sólo abstractamente puede llamarse juego de ingenio o juego de palabras, rescatándolo de cualquier hipoteca fríamente cerebral. De ahí que la palabra de nuestro poeta aparezca «retorcida» (ya empleó este vocablo José Bergamín en su prólogo a *Trilce),* pero nunca rebuscada y artificiosa.

Es, sin embargo, muy personal y exclusivo el camino verbal de Vallejo en su época parisiense: respira una atmósfera surrealista, desfavorable a la lógica, y él, cada vez más alumno de Gracián y de Quevedo, casi por reacción, elabora un discurso hiperlógico en la forma, aunque sea antilógico en los significados. Este discurso formalmente hiperlógico acoge, al mismo tiempo, modalidades automáticas, dando lugar a ese cruce o monstruo genial que es privativo de nuestro poeta: el automatismo lógico (en lugar del automatismo alógico de los surrealistas). El lenguaje de *Poemas humanos* resulta ser, de esta forma, un arduo encuentro, ciertamente no deliberado —casi un producto del instinto verbal, pero del que el poeta debía estar bien consciente— entre una honda raíz conceptista, de tradición hispánica, con su bagaje de rígidas geometrías verbales, y un hábitat artístico, nutrido de las más avanzadas experiencias literarias, plásticas y musicales, abierto a los juegos del azar, a la espontaneidad, a una radical libertad inventiva. Y con todo eso, a diferencia de un típico poema surrealista, un poema vallejiano parece una secuencia de figuras lógicas, más bien que de imágenes analógicas. Repito: figuras lógicas, aunque su contenido sea ilógico.

La memoria de los clásicos españoles puede actuar en la poesía de Vallejo de dos maneras principales: *a)* como reminiscencia concreta, individual, de alguna secuencia o verso o enunciado; *b)* como uso de fórmulas abstractas. El primer caso, si bien menos visible inmediatamente, es muy revelador de una profunda asimilación verbal de los clásicos. El segundo caso, que se impone a simple vista, nos indica claramente que Vallejo se adueñó con seguro acierto de los propios mecanismos retóricos barrocos. Veamos, en primer lugar, algunos ejemplos de reminiscencia. Lo haré de una forma sucinta y a granel, pues lo importante, a mi modo de ver, no son estas reminiscencias aisladas, sino los dispositivos formales a que se ajusta constantemente la escritura.

[12] *Acerca del conceptismo es esclarecedor el trabajo de Fernando Lázaro, «Sobre la dificultad conceptista»,* Estilo barroco y personalidad creadora *(Salamanca, 1966), pp. 11-59. En torno a los tratadistas del conceptismo, véase Antonio García Berrio,* España e Italia ante el conceptismo *(Madrid, 1968).*

[13] *Antonio Machado,* Obras. Poesía y prosa, *edición por A. de Albornoz y G. de Torre (Buenos Aires, 1964), p. 316.*

En el verso de *España, aparta de mí este cáliz,* que dice «lo han matado suavemente» (291), [14] es posible reconocer una antítesis de antigua tradición literaria, desde la lírica provenzal hasta la mística española: recuérdense, como sumas muestras, la «muerte tan sabrosa» de Santa Teresa y la «llama de amor viva / que tiernamente hiere» de San Juan de la Cruz. En los versos de *Poemas humanos* que rezan: «Consolado en terceras nupcias,/ pálido, *nacido,*/ voy a cerrar mi pila bautismal...» (237), sorprende el uso adjetival del participio «nacido»; pero en el *Quijote* (parte II, cap. IV) Sancho afirma: «*nacido* soy», misteriosa y poética frase que ha dado que pensar a todos los comentaristas y traductores.

Leyendo la dilatada obra lírica de Lope de Vega, es dable tropezar con versos que tienen un singular parentesco con otros de Vallejo: «¡tánta vida y jamás! ¡Y tántos años,/ y siempre, mucho siempre, siempre siempre!» es la conclusión angustiosa de uno de los *Poemas humanos,* pero este sentimiento existencial del tiempo es anticipado (hasta en la forma general del enunciado) por dos versos de Lope de Vega que parecen de nuestro siglo: «¡Tanto mañana, y nunca ser mañana!/ .../ Siempre mañana, y nunca mañanamos». [15] En uno de sus versos más famosos Vallejo dice: «Quiero escribir, pero me sale espuma» (236), inspirándose posiblemente en el siguiente verso de Lope: «Quiero escribir, y el llanto no me deja». [16] Otro endecasílabo vallejiano, «¡Salud, hombre de Dios, mata y escribe» (297), tiene su posible punto de arranque en el verso lopesco: «sé César español, vence y escribe». [17]

Si pasamos a Quevedo, las coincidencias son tal vez mayores. Me limitaré a citar aquí el verso «mi *defunción* se va, parte mi *cuna*» (247), que es una reformulación de la oposición barroca y quevedesca «cuna y sepultura», «pañales y mortajas». [18] Y la locución muy expresiva «comer de memoria» (253) es también quevedesca o, en todo caso, de cuño quevedesco: «tanto que, por mi gloria,/ comía algunas veces de memoria». [19] Para concluir esta breve lista de reminiscencias, que podría muy bien ampliarse indefinidamente, señalaré que los diez primeros versos de «Traspié entre dos estrellas», que «hiperbolizan» la condición miserable de los hambrientos, parece casi una versión trágica de la descripción de un famoso personaje grotesco de Quevedo, el licenciado Cabras del *Buscón,* aunque entre los dos trozos no haya correspondencias propiamente textuales.

Vamos ahora a tratar de esbozar un inventario de los recursos conceptistas que vuelven con más insistencia en la obra poética de Vallejo. Nuestro análisis, para no acarrear demasiados ejemplos, se limita a los poemas póstumos, es decir a ese conjunto homo-

[14] *Citamos por* Obra poética completa, *edición de A. Ferrari (Madrid, Alianza Tres, 1983). La elijo, a pesar de las erratas que contiene, pues creo que se trata de la edición más difundida en la actualidad. El número entre paréntesis que sigue a cada cita de la poesía de Vallejo se refiere a la página de esta edición.*

[15] *Lope de Vega,* Rimas de Tomé de Burguillos, *en* Obras poéticas, *I, edición de J. M. Blecua (Barcelona, 1969), pp. 1379-1380.*

[16] Rimas, ibídem, *p. 64.*

[17] Rimas, ibídem, *p. 91.*

[18] *Francisco de Quevedo,* Obras completas, *I,* Poesía original, *edición de J. M. Blecua (Barcelona, 1963), pp. 4 y 56.*

[19] *Francisco de Quevedo,* Obras completas en verso, *edición de L. Astrana Marín (Madrid, 19527, p. 131*b.

géneo que algunas de las principales ediciones suelen subdividir bajo tres títulos diversos: *Poemas en prosa, Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz.* [20] En efecto, el conceptismo de Vallejo alcanza su mayor intensidad en dicha etapa, aunque se trata de una tendencia estilística que ya se manifiesta a partir de *Los heraldos negros.* Me parece que son tres la leyes generales a las que obedece la mayoría de las figuras vallejianas: *la ley del contraste, la ley de sustitución* y la *ley de repetición.* Las iremos examinando siguiendo este mismo orden, que va de lo más específico conceptista a fórmulas y procedimientos que el conceptismo comparte con otros estilos. .

Ley del contraste

La contraposición o, mejor dicho, la reunión en un solo concepto de dos elementos contrapuestos, es una modalidad de estilo connatural a la estética barroca. En los autores del siglo XVII ella asume las formas más variadas, que van de la simple antítesis al oxímoron, al adínaton y al retruécano. Doy aquí algunos ejemplos, sirviéndome de los textos de uno de los escritores hispánicos más memorables y más retenidos en la memoria de todo hispanohablante apasionado por la literatura: Francisco de Quevedo, quien, trescientos cincuenta años después de su muerte, continúa siendo, como afirmaba Borges, «el primer artífice de las letras hispánicas». Ejemplos de antítesis: «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!»; «si un tiempo fuertes, ya desmoronados»; «y te dilatas cuanto más te estrechas»; «al sueño de la vida hablan despiertos». [21] Ejemplos de oxímoron, o sea de una combinación de términos discordes: «presentes sucesiones de difunto»; «y en músicos callados contrapuntos»; «Es hielo abrasador, es fuego helado». [22] Como ejemplos de adínaton —palabra griega cuyo correspondiente latino es *impossibile* y que designa una variedad extremada de la hipérbole o una imagen del mundo al revés—, voy a recordar algunos versos famosos que afirman precisamente una imposibilidad: «serán ceniza, mas tendrá sentido;/ polvo serán, más polvo enamorado»; [23] o también los que formulan, con eficaz conceptismo, el angustioso contrasentido del tiempo: «huyó lo que era firme, y solamente/ lo fugitivo permanece y dura». [24] Estos dos últimos versos son, al mismo tiempo, una muestra de retruécano, que los tratadistas llaman también conmutación, y que consiste en una repetición invertida, como puede observarse en estos otros versos, no menos célebres: «¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?/ ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?», [25] o en este breve trozo en prosa, menos conocido pero no menos cargado de presagios verbales vallejianos: «Dos caídas

[20] *Deberíamos volver a la única distinción originaria entre* Poemas humanos *y* España, aparta de mí este cáliz. *Tanto la distinción, que introdujo tardíamente la viuda, entre* Poemas en prosa *y* Poemas humanos, *como la posterior de Larrea, aún más despistante, entre «Nómina de huesos» y «Sermón de la barbarie», me parecen artificiosas.*

[21] *Francisco de Quevedo,* Obras completas, *I,* Poesía original, cit., *pp. 5, 31, 56 y 105, respectivamente.*

[22] Ibídem, *pp. 4, 105 y 389, respectivamente.*

[23] Ibídem, *p. 512. Para las imágenes del mundo al revés en Vallejo, puede verse el artículo de Stephen Hart, «The World Upside-Down in the Work of César Vallejo»,* Bulletin of Hispanic Studies, *LXII (1985), pp. 163-177.*

[24] *Francisco de Quevedo,* Obras completas, *I,* Poesía original, cit, *p. 261.*

[25] Ibídem, *p. 141.*

se leen en la sagrada Escritura: la de Luzbel para escarmiento, la de San Pablo para ejemplo. Aquél subió para caer...; éste cayó para subir». [26]

En *Poemas humanos* las parejas de contrarios son el eje mismo de la expresión. Temporales, espaciales, cuantitativas, morales, o de otro tipo semántico, concurren a crear un dramatismo poco habitual entre los lenguajes líricos modernos, un discurso entrecruzado por una red galvánica de binomios, que establecen entre ellos toda clase de oposición (antonimia, complementariedad, inversión, etc.). Hay poemas, como «Yuntas» (201-2) y «Terremoto» (204-5), que son retahílas, tensas y oraculares, de términos contrapuestos. La antítesis vallejiana capta y expresa, con desgarradora energía, las distintas facetas de la visión y de la actitud vital del poeta: la vivencia, existencial y trágica, de la soledad («¡Con cuántos doses, ¡ay! ¡estás tan solo!» [250]; «subes a acompañarme a estar solo» [234]); la ambivalencia de los sentimientos y de los gestos («¡César Vallejo, te odio con ternura!» [250]; «le odio con afecto» [227]; «póstrate... con... orgullo» [249]); el sentimiento radical y omnímodo que el poeta tiene del sufrimiento y que logra transmitir palpablemente a las palabras («Hoy sufro desde más abajo... Hoy sufro desde más arriba» [188]; «Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur» [ídem.]); la absurdidad de vértigo del destino de los miserables («y suben por su muerte de hora en hora/ y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo» [261]); la fragilidad del libro (es decir, de la cultura intelectual) en un mundo humano tiranizado por enormes, implacables necesidades materiales («sobre un pequeño libro un pan tremendo» [275]); grandiosos mitos históricos («¡Indio después del hombre y antes de él!» [212]); lo contradictorio y lo angustioso del tiempo («¡Tánta vida y jamás!» [216]; «el jamás de tanto siempre» [253]); la inherencia constante de la muerte a la vida («¿La vida? ¡Oponle parte de tu muerte!» [246]); etc. El enunciado vallejiano abarca a los dos contrarios, ya para exorcizarlos, ya para componerlos, ya para revelar y recalcar la ineluctable equivocidad de cada aspecto del mundo.

El oxímoron, que en su fórmula más común consiste en la reunión de un substantivo y un adjetivo de significado antitético, se encuentra con frecuencia en Vallejo, sea como exhumación de sublimes junturas bíblicas o de más corrientes estereotipos literarios («poderosos débiles» [288]; «muertos inmortales» [288]; «frío incendio» [219]), sea como novedoso y audaz enfrentamiento de palabras («siglos semanales» [210]; «monumental adarme» [258]), sea como expresión de la conciencia del dualismo irreductible de la existencia («dicha tan desgraciada» [214]; «salud... mortal» [222]; «qué jamás tan efímero, tu espalda!/ qué siempre tan cambiante, tu perfil!» [284]). El discurso de Vallejo guarda siempre un máximo de tensión, como si fuera producto de la experiencia de un exceso, que sólo puede traducirse en otros excesos: exceso del lenguaje (y el oxímoron es uno de ellos). En este preciso aspecto de la tensión lingüística, la poesía de Vallejo tiene mayor parecido con la de los místicos (enajenados, oscuros y balbucientes) que con la de los barrocos.

En este vasto apartado en que vamos clasificando ejemplos de contraste, un grupo muy nutrido está compuesto de los que hemos llamado *adynata* o *impossibilia:* propo-

[26] *Francisco de Quevedo,* Vida de San Pablo Apóstol, en *Obras completas en prosa, edición de F. Buendía (Madrid, 1952), p. 1464.*

siciones aparentemente disparatadas y absurdas; asertos que chocan violentamente con la experiencia y la lógica común. La mayoría de los «imposibles» vallejianos, que en los mejores casos constituyen algunos de los grandes aciertos expresivos del poeta, contradicen las leyes físicas. A este tipo pertenecen versos que se han grabado en la memoria de todo lector de Vallejo, como, por ejemplo, «¡qué cálida es la nieve, qué fugaz la tortuga» (205), o como «y subo hasta mis pies desde mi estrella» (221), o también como «por el trote del ala a pie volando» (255). Un estudio ejecutado de manera sistemática nos mostraría una gran variedad tipológica de «imposibles»: se trata de absurdos temporales («paso la tarde en la mañana triste» [218]), espaciales («jamás tan cerca arremetió lo lejos» [222]), matemáticos («¡cuánto catorce ha habido en tan poco uno!» [229]), prácticos («por el analfabeto a quien escribo» [285]), psicológicos («¡Todo está alegre, menos mi alegría» [221]), económicos («el que paga con lo que le falta» [262]), metafísicos («Murió mi eternidad» [181]), etc. Como puede notarse, entre los versos que acabo de citar, se hallan algunas de las más memorables formulaciones poéticas de Vallejo. A estos enunciados, poéticamente felices, se podrían añadir otros, que el poeta ha formulado asimismo por medio del adínaton y que se han vuelto igualmente memorables: «vámonos a beber lo ya bebido» (236); «acaba de sentarse de pie, lívido» (240); «¡Levantarse del cielo hacia la tierra/ por sus propios desastres / y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!» (246); «aquel... que suda hoy para adentro su secreción de sangre rehusada!» (230); «¡Oh profesor, de haber tanto ignorado!» (264); «mi pequeñez en traje de grandeza!» (281); «¡Liberador ceñido de grilletes» (283); «pompa / laureada de finísimos andrajos!» (295). A veces, la capacidad de captación y síntesis filosófica que tienen estos «imposibles» es realmente asombrosa, lo que constituye una prueba más de su entronque con la conceptuosidad conceptista, que tiende a una fulgurante concisión. Sirvan de ejemplo los dos versos que dicen: «y cautivo en tu enorme libertad, / arrastrado por tu hércules autónomo...» (269); el segundo de ellos, en especial, me parece uno de los versos más potentes de *Poemas humanos,* ya que en su imagen exacta y expresiva se condensa una entera filosofía: pongamos la teoría de la voluntad en Schopenhauer.

Una modalidad muy frecuente de la contraposición vallejiana consiste en el paralelismo consecutivo de dos sintagmas o proposiciones, cuyos miembros se corresponden en el orden sintáctico, pero contrastan, parcial o totalmente, en el aspecto semántico: «bajar mirando para arriba, / ... subir mirando para abajo» (209); «¡Paquidermos en prosa cuando pasan / y en verso cuando páranse» (211); «¡Rotación de tardes modernas / y finas madrugadas arqueológicas!» (212); «y más allá, la marcha de tus vivas / y más acá, tus mueras legendarios» (219); «al rey del vino, al esclavo del agua» (224); «y repercute jefe, suena subordinado» (227); «Ladrones de oro, víctimas de plata» (233); «sabiendo que ando cautivo, / sabiendo que yaces libre!» (249); «y urge tomar la izquierda con el hambre / y tomar la derecha con la sed» (251); «... vivías / de nada y morías de todo» (251); «más de una vez al cuerpo, / y, menos de una vez, al pensamiento» (260); «el justo sin espinas, / el ladrón sin rosas» (262); «el niño, que cae y aún llora / y el hombre que ha caído y ya no llora!» (262). De este paralelismo antitético procede, invirtiendo el orden semántico o sintáctico de la segunda parte del enunciado, la figura especular que veremos a continuación.

Ninguna de las anteriores especificaciones del contraste patentiza tanto su estirpe conceptista como la que los diccionarios llaman conmutación o retruécano, y que, en su forma más sencilla, puede hallarse en el adagio: «Come para vivir; no vivas para comer». Hemos citado antes dos ejemplos de Quevedo, pero, para poner de relieve el hondo arraigo de esta figura en el estilo barroco, citaremos ahora entero un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz, basado en una serie de tres retruécanos: «En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas? / ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento / *poner bellezas en mi entendimiento / y no mi entendimiento en las bellezas?* // Yo no estimo tesoros ni riquezas; / y así, siempre me causa más contento / *poner riquezas en mi pensamiento / que no mi pensamiento en las riquezas.* // Yo no estimo hermosura que, vencida, / es despojo civil de las edades, / ni riqueza me agrada fementida, // teniendo por mejor, en mis verdades, / *consumir vanidades de la vida / que consumir la vida en vanidades*».[27] Como puede notarse, se trata de quiasmos, es decir de una ordenación de palabras en forma de cruz o de un paralelismo invertido. La inversión puede ser semántica, como en los tres ejemplos sorjuaninos que acabamos de alegar, o sintáctica, como en este otro ejemplo quevedesco: «que nunca duerma yo, si estoy despierto, / y que si duermo, que jamás despierte».[28] Para que haya quiasmo, no es menester que los binomios sean semánticamente idénticos o sinónimos; basta con que mantengan una correlación de significado, que por lo general es de contraposición. Casos de quiasmo semántico en Vallejo: «con su prosa en verso, / con su verso en prosa» (228); «La oruga tañe su voz, / y la voz tañe su oruga» (236); «¿Qué me importan los fusiles / ... / si la bala circula ya... / ¿Qué te importan a ti las balas, / si el fusil está humeando ya...» (244); «¡Amado sea / el que tiene hambre o sed, pero no tiene / hambre con qué saciar toda su sed, / ni sed con qué saciar todas sus hambres!» (262); «¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!» (284); «Málaga... donde nació mi muerte... / y murió... mi nacimiento!» (298); «¡Cuídate de la hoz sin el martillo, / cuídate del martillo sin la hoz / ... / ¡Cuídate de las calaveras sin las tibias, / y de las tibias sin las calaveras!» (302). Veamos ahora brevemente algunos casos de quiasmo sintáctico en el mismo Vallejo: «vida con el punto y, con la línea, polvo» (211); «pero, donde comí, cuánto pensé! / pero cuánto bebí donde lloré!» (259); «hablarán los mudos, los tullidos andarán!» (284). Citemos, en último lugar, este caso complejo, que es un enredo de paralelismos antitéticos y quiasmos, engastados unos en otros: «Ladrones de oro, víctimas de plata: / el oro que robara yo a mis víctimas, / ¡rico de mí olvidándolo; / la plata que robara a mis ladrones, / ¡pobre de mí olvidándolo!»

Nos queda por decir, en esta sección, que César Vallejo no sólo asimiló los procedimientos formales del conceptismo barroco, sino que compartió con él también un contenido fundamental como el del binomio «vida-muerte». Nuestro siglo existencial y existencialista (Unamuno, Heidegger), con su peculiar sentimiento del tiempo, con su angustia y su agonía vitales, encuentra en ciertas páginas de Quevedo o de Gracián anticipaciones que, aisladas de un contexto que por fuerza tiene que ser distinto, im-

[27] Obras completas, *I*, Lírica personal, *edición de A. Méndez Plancarte (México, Fondo de Cultura Económica, 1951), pp. 277-278. Llamamos la atención sobre los versos que contienen retruécanos, poniéndolos en letra cursiva.*

[28] *Francisco de Quevedo*, Obras completas, *I*, Poesía original, cit., *p. 366.*

presionan por su modernidad. «Todos los que viven, si fuesen buenos, tienen obligación de saber lo que es la muerte, pues no pueden vivir sin morir. El muchacho en que murieron siete años de niño, y el mozo en quien murieron veinte y cinco, saben lo que es la muerte, como el viejo en que murieron ciento», afirma Quevedo en su carta a don Manuel Serrano del Castillo,[29] y en su poema *El escarmiento* hallamos versos como los siguientes: «vivo como hombre que viviendo muero, / por desembarazar el día postrero»; «Nací muriendo y he vivido ciego, / y nunca al cabo de mi muerte llego»; «muriendo naces y viviendo mueres».[30] Vallejo radica profundamente en esa línea «agónica» hispánica, diría española, en que vida y muerte, nacimiento y defunción se oponen y se componen, constituyendo el eje de un inconmovible sentimiento metafísico. Los versos o enunciados que citaré hablan por sí solos: «La vida me ha dado ahora en toda mi muerte» (190); «¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!» (246); «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte» (249); «Tú, pobre hombre, vives; no lo niegues, / si mueres...» (268); «¡oh, no ser aún ese hombre / por el que te mató la vida y te parió la muerte» (286); «el caber de una vida en una muerte» (287); «Herido mortalmente de vida» (295). La lista podría alargarse, ya que se trata de la pareja semántica esencial y más recurrente en la poesía de Vallejo.

Ley de sustitución

El recurso vallejiano más importante, entre los que obedecen a la ley de sustitución, es el que podríamos definir «locución anómala», es decir un modismo o una frase hecha en la que el poeta introduce una variación semántica que, aun alterando profundamente su sentido y hasta volviéndolo oscuro, permite reconocer la fórmula originaria.[31] Por ejemplo, expresiones tan llenas de patetismo vallejiano como «con un pan al hombro» (266), «un pedacito de café con leche» (268), «con el dorso de una lágrima» (288) revelan sin dificultad las frases corrientes más probables sobre las que han sido construidas y que parecen ser, respectivamente: «con un fusil [o un talego] al hombro»; «un pedacito de pan [o de carne], o sea de algo de comer, no de beber»; «con el dorso de una mano [o de una hoja o de una página]». Lo decisivo para nuestro tema es que se trata, una vez más, de un medio expresivo explotado por los conceptistas barrocos. En Quevedo, por ejemplo, pueden encontrarse locuciones paródicas como «hablar a cántaros»[32] (cuya base es «llover a cántaros»), expresiones calificativas como «Mátalas hablando»[33] (que deriva del lexicalizado «Mátalas callando», sinónimo de «taimado» o «hipócrita») o versos como éste: «Trompetilla, que toca a bofetadas»,[34] cuya locución

[29] Obras completas en prosa, cit., *p. 1283*b.

[30] Obras completas, *I*, Poesía original, cit., *pp. 14-15*.

[31] *Llamé «calcos» a estas locuciones anómalas en mis «Studi introduttivi» a César Vallejo*, Poesie *(Milano, 1964), pp. CXCV-CXCVI. José Pascual Buxó volvió a enfocar el problema en un notable artículo: «Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo»*, Anuario de Filología, *Universidad del Zulia, Maracaibo, n.º 6-7 (1968), pp. 167-180. Francisco Martínez García amplió la investigación en su libro* César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta *(León, 1976), cap. «La frase alterada», pp. 253-275.*

[32] *«Visita de los chistes»*, Los sueños *(Madrid, Espasa-Calpe, 1961), I, p. 209.*

[33] Ibídem, *p. 290.*

[34] Obras completas, *I*, Poesía original, cit., *p. 559.*

neológica está calcada sobre las lexicalizadas «tocar alarma, a muerto, a fuego, a misa y afines». Por cierto, estas falsas locuciones forman parte de una técnica satírica que no es la propia de Vallejo, ya que en el poeta peruano cualquier modalidad expresiva apunta, por lo general, a efectos graves y dramáticos. Sin embargo, aunque convertidas a lo serio, las de Vallejo son acuñaciones aprendidas en el taller conceptista barroco. Un poeta español de la segunda posguerra, Blas de Otero, seguirá sacando provecho expresivo (de una expresividad igualmente seria) de este recurso que es, a la vez, quevedesco y vallejiano, empleando pseudolocuciones como «a contra muerte», «de infierno en ristre», «a toda luz», etc.[35]

Las locuciones neológicas de Vallejo a veces están precedidas (o seguidas) en el mismo texto por las lexicalizadas correspondientes que les han servido de modelo. En este caso de calco *in praesentia* el esquema imitado es visible: por ejemplo, en el verso «con un pan en la mano, un camino en el pie» (234) se nota que el segundo de los dos miembros del verso (un enunciado desde luego inusitado) está modelado sobre el primero, que es perfectamente normal. Lo mismo ocurre con la frase «un pedazo de pan en que sentarme» (242), que, precedida por el verso «una piedra en que sentarme», no ofrece problemas en cuanto a su directo origen, que ha sugerido una transformación casi automática y, al mismo tiempo, reveladora del peculiar patetismo vallejiano. En el poema «Los desgraciados» (250-1) toda la serie anómala «ponte el alma... ponte el sueño... ponte el cuerpo... ponte el sol» está sugerida automáticamente por la locución inicial «ponte el saco», que es perfectamente habitual y coloquial en Hispanoamérica. Todos los citados en este párrafo son casos de construcción *in praesentia.*

Pero la mayoría de las locuciones anómalas son calcos construidos *in absentia,* y el modismo o los modismos que han servido de base son sólo conjeturables, si bien fáciles de conjeturar, por lo general: así, pues, un sintagma como «dolor de bolsillo» (201) hace pensar en «libro [o reloj] de bolsillo», «fangos de honor» (204) en «matrícula de honor», «inmensidad en bruto» (207) en «peso en bruto», «¡Suelo teórico y práctico!» (210) en «curso teórico y práctico» (se trata, además, de un binomio leninista), «da / cuerda a tu brazo» (250) en «da cuerda al reloj», «hace mucho pecho» (286) en «hace mucho tiempo», «ganando en español» (287) en «hablando en español», «el rumor menor de las pirámides» (304) en «la base menor de las pirámides» (por supuesto, de pirámides truncadas), etc. La lista de este procedimiento podría alargarse mucho.

Un mecanismo conceptista, que sirve para comunicar con fuerza expresiva una percepción sensorial, es la sustitución, en el enunciado, del nombre del órgano (o instrumento) sensorial apropiado por otro impropio. Tanto en este recurso como en el anterior se verifica la ruptura de una isotopía, es decir la ruptura de una coherencia de significado, lo cual produce un efecto extrañante. Se trata de un procedimiento de un muy eficaz expresivismo, que los escritores barrocos han aprovechado asiduamente. Recuérdense los dos conocidos versos de Lope de Vega: «Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens gran poeta de los ojos»,[36] que cobran fuerza en la permuta de vocablos entre las dos aposiciones. En la mayoría de los casos, sin embargo, no se verifica ningún

[35] *Véase Emilio Alarcos Llorach,* La poesía de Blas de Otero *(Madrid, 1966), pp. 93-94.*

[36] Rimas de Tomé de Burguillos, *en* Obras poéticas, *I,* cit., *p. 1399.*

trueque visible, sino tan sólo una inesperada y chocante juntura de palabras alotópicas, como en el célebre verso de Quevedo: «y escucho con mis ojos a los muertos»,[37] o en el de Sor Juan Inés que dice: «Óyeme con los ojos».[38] Algunos ejemplos de Vallejo: «se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca» (190); «Un hombre está mirando a una mujer / ... / y la mira a dos manos» (202); «los oigo por los pies cómo se alejan, / los huelo retornar...» (211); «me miras / a través de la edad de tu palabra» (214); «Palpablemente / tu inolvidable cholo te oye andar / en París...» (259); «¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!» (261); «paraliza sus ojos escuchándolos» (295); «tú lo oyes en tu boca de soldado natural» (299).

La sucesión de perífrasis es otra modalidad estilística clasificable como figura de sustitución, ya que reemplaza a la denominación directa por medio de una serie de rodeos. Es éste un típico procedimiento barroco, que suele presentarse en conjuntos bimembres, trimembres y, a veces, multimembres. Véanse estos ejemplos de Quevedo: «él era tundidor de mejillas y sastre de barbas»;[39] «somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones y convidados por fuerza»;[40] «era en buen romance *hipócrita,* embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz».[41] O este otro trimembre de Baltasar Gracián: «gran discípulo de la ignorancia, padrino de la necedad y aliado de la hablilla».[42] En Vallejo encontramos series de circunlocuciones que parecen salidas del mismo troquel, aunque el tono del poeta peruano es distinto: irónico a veces, pero siempre compasivo y hasta enaltecedor del hombre, difiere de esa actitud amarga, censuradora y misantrópica, peculiar de los dos grandes moralistas del Siglo de Oro. No obstante esto, el parentesco formal es indudable: «¡Ah doctores de las sales, hombres de las esencias, prójimos de las bases!» (186); «soldado del tallo, filósofo del grano, mecánico del sueño» (214); «compadre / de mi cálculo, enfático ahijado / de mis sales luminosas!» (219); «desgraciado mono, / jovencito de Darwin, / alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio» (269).

Entre las perífrasis barrocas sobresale por su peculiaridad semántica la metáfora genealógica o de parentesco. En *La vida del buscón* de Quevedo la ropilla que lleva el pícaro es «nieta de una capa y biznieta de un capuz».[43] En un soneto burlesco el mismo Quevedo emplea la metáfora «nieto de la vid» para designar el vino.[44] Lope de Vega, en *La dama boba* (v. 426), llama al aguardiente «agua biznieta del vino». Gracián, en *El criticón,* se refiere a la muerte definiéndola jocosamente (o jocoseriamente) «la suegra de la vida».[45] Y hasta en nuestro siglo, García Lorca, en su fase neogongorina, llama al arcángel San Gabriel «biznieto de la Giralda».[46] Como puede notarse, la perífrasis genealógica tiene un rico abolengo hispánico, antes de sufrir en *Poemas*

[37] Obras completas, *I,* Poesía original, cit., *p. 105.*

[38] Obras completas, *I,* Lírica personal, cit., *p. 313.*

[39] La vida del buscón, *en* Obras completas en prosa, cit., *p. 287*b.

[40] Ibídem,. Ibíd., *p. 320b.*

[41] *«El alguacil endemoniado»,* ibídem, *p. 134a.*

[42] Oráculo manual y arte de prudencia, *n. 206.*

[43] Obras completas en prosa, cit., *p. 321*b.

[44] Obras completas, *I,* Lírica personal, cit., *p. 558.*

[45] El criticón, *edición de E. Correa Calderón (Madrid, Espasa-Calpe, 1971), vol. III, p. 262.*

[46] *«San Gabriel»,* Romancero gitano.

humanos una conversión de lo burlesco a la tonalidad más compleja (si no más grave y dramática), que es distintiva de Vallejo. Véanse estos ejemplos: «y como nieto de una puerta oscura» (237); «doses y nietos tristes de mi pierna» (237); «sobrinas de la nube» (243); «estos despojos, mis famosos tíos» (249); «caminantes suegros, / cuñados en misión sonora, / yernos por la vía ingratísima del jebe» (252-253); «vino el Sincero con sus nietos pérfidos» (273); «Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros» (282); «Padre polvo, biznieto del humo» (301).

Por fin, como último recurso conceptista basado en la sustitución, daré algunos ejemplos de *hipóstasis* o cambio de categoría funcional.[47] Los escritores barrocos han hecho un uso abundante de aposiciones calificativas: las de Quevedo son de las más conocidas, como el «clérigo cerbatana» y «los hombres crepúsculos» de *La vida del buscón,* los «maridos linternas» del «Sueño de la muerte» y el «Cupido pulga» del soneto *Al mosquito de la trompetilla.* Las aposiciones calificativas de Vallejo, si —como es admisible— tienen su punto de arranque en la sugestión quevedesca o barroca, muestran la habitual conversión de una expresividad cómica en una expresividad más ambigua en sus matices, aunque por lo general seria y hasta solemne: «tu función águila, / tu mecanismo tigre» (228); «los huesos húmeros» (233); «las orejas sánchez» (261); «camarada jinete, / camarada caballo» (295).

Ley de repetición

En este apartado —el más breve de los tres, en nuestro análisis— voy a describir algunos fenómenos verbales que, como ya he advertido, no son en todo caso especialmente conceptistas, sino que pertenecen con igual derecho a otros estilos históricos, todos ellos marcados por una fuerte tendencia expresivista. En primer lugar voy a señalar un tipo de repetición que podría definir hiperisotópico o extremadamente redundante. Todo lector de Vallejo recordará esas fórmulas, tan llenas de peculiar afectividad, que son al mismo tiempo el tormento de sus traductores, puesto que, vueltas a otro idioma, por lo menos en una versión literal, no alcanzan la misma vibración poética que tiene el original: «mi suave suavidad» (204); «ésta mi cosa cosa, mi cosa tremebunda» (208); «los trístidos y tristes» (208); «¡qué cosa cosa! / ¡qué jamás de jamases su jamás» (215); «mi triste tristumbre se compone de cólera y tristeza» (232); «oro de plata y plata hecha de plata» (254); «¡La pobre pobrecita!» (268); «donde está la tiniebla tenebrosa» (268); «Así por tu paloma palomita»; etc.

La genialidad verbal de Vallejo ha sabido hallar una variación fundamental al uso abundante de fórmulas de contraste, mediante un uso, si no igualmente abundante, por lo menos extenso, de tales fórmulas de repetición, que no producen ni menor extrañamiento ni menor emoción. A veces, la repetición es un mero poliptoton («a la que llora por el que lloraba» [224]; «lloro de no poder llorar / y río de lo poco que he reído» [245]); a veces, una mera *derivatio* o *annominatio* («ayudarle a matar al ma-

[47] *Para la terminología lingüística y retórica los puntos de referencia que me han parecido más recomendables son: F. Lázaro Carreter,* Diccionario de términos filológicos *(Madrid, 1968); A. Marchese y J. Forradellas,* Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria *(Barcelona, 1986).*

tador» [225]; «parada de estupor ante este paro» [231]; «hombrecillo, / hombrezuelo, / hombre con taco» [235]; «dése al mísero toda su miseria» [270]; «¡Sólo la muerte morirá!» [284]). Aunque se trata de figuras ordinarias en un discurso conceptista, huelga subrayar los escalofriantes hallazgos poéticos que Vallejo logra al emplearlas.

Pero, otras veces (y son las más), el poeta suele recurrir, casi siempre con éxito, a formas más audaces y arriesgadas de repetición. Es el caso de verdaderas tautologías, como las siguientes: «¡Adiós, vino que está en el agua como vino!» (247); «y el oro mismo será entonces de oro!» (283); «Varios días España está española» (295); «cadáver muerto» (297); «así el agua, al contrario de la sangre, es de agua» (299); «se dirá que tenemos / en uno de los ojos, mucha pena / y también en el otro, mucha pena / y en los dos, cuando miran, mucha pena...» (246). Es, de igual modo, el caso de las muchas reduplicaciones y epanalepsis —no menos impresionantes, en sus mejores logros—, de las que se vale el poeta para expresar aparentes contradicciones e imposibilidades, precisamente como en los adynata del primer apartado, aunque con fórmulas opuestas: «posiblemente muerto sobre su cuerpo muerto» (215); «y la migraña extrajo tanta frente de la frente!» (222); «¡Cuánto catorce en un solo catorce!» (229); «su fuerza sin cabeza en su cabeza!» (231); «Va con dos nubes en su nube» (213); «sorprendiéronle / en su cuerpo un gran cuerpo» (291). Es el caso, además, del uso no esporádico del superlativo hebreo, que funciona como un ulterior instrumento de intensificación: «el cráneo del cráneo» (192); «¡qué jamás de jamases...» (215); «tanta sed de sed» (224); «...adiós... / frío del frío y frío del calor!» (248).[48]

No me detendré en un mecanismo muy difuso en la poesía moderna como la anáfora (a pesar de que la anáfora vallejiana transmite una emoción del todo especial), pero, sí, recordaré el fenómeno opuesto, aunque menos frecuente, de la epífora, pues la epífora de Vallejo no es inferior a la anáfora en cuanto a vigor emotivo y representativo: «paso de palo, / gesto de palo, / acápites de palo, / la palabra colgando de otro palo» (212-3); «experiencia de un solo ojo, clavado en pleno pecho, / de una sola burrada, clavada en pleno pecho, / de una sola hecatombre, clavada en pleno pecho» (210); «y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces / y la condición del martirio... / es el dolor dos veces / y la función de la yerba purísima, el dolor / dos veces / y el bien de ser, dolernos doblemente» (222). Todo lector puede darse cuenta de la variedad y de la energía poética de las fórmulas vallejianas de repetición que, como las de contraste y sustitución, concurren a hacer patente el genio lingüístico del poeta.

Consideremos, por último, una modalidad especialísima de la repetición vallejiana, que puede equipararse a las que Leo Spitzer, estudiando la prosa del *Buscón* de Quevedo, ha llamado series de palabras o locuciones en *crescendo,* donde la intensidad aumenta gradualmente hasta llegar a la expresión final que es la más sorprendente de todas.[49] Se trata, desde luego, de una enumeración, que, en todo caso, no podría definirse caó-

[48] *Este último ejemplo parece una vaga reminiscencia lopesca: «Adiós, Fenisa; adiós, gato del gato; / adiós, cabo de Gata...»* (El anzuelo de Fenisa, *a. II, e. XXVI). Por otro lado, todo el poema* Despedida recordando un adiós *es relacionable con los sonetos del adiós (los había serios y burlescos), que son un tipo recurrente en el teatro del Siglo de Oro.*

[49] *«Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón». Cito por la versión italiana: Leo Spitzer,* Cinque saggi d'ispanistica *(Torino, 1962), p. 156.*

tica, porque en ella se descubre precisamente un orden, una gradación, un clímax o, a falta de él, una conclusión «aguda», no casual, sino —en cierta medida— calculada y perseguida. Este procedimiento, eminentemente conceptista, que se encuentra también en otros autores barrocos (por ejemplo, en Gracián: «ojos en las orejas... ojos en las manos... ojos en los brazos... ojos en los mismos ojos... ojos y más ojos y reojos»),[50] me parece uno de los más típicos y eficaces del estilo de Vallejo. Los ejemplos que podrían aducirse son muchos. Nos ceñiremos a los siguientes: «Pues de resultas / del dolor, hay algunos / que nacen, otros crecen, otros mueren, / y otros que nacen y no mueren, otros / que sin haber nacido, mueren, y otros / que no nacen ni mueren (son los más)» (223); «¡Loco de mí, lovo de mí, cordero / de mí, sensato, caballísimo de mí!» (226); «el animal, el que parece un loro, / el que parece un hombre, el pobre rico, / el puro miserable, el pobre pobre!» (261); «padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre, / padre y más hombre» (290).

Conclusiones

Al término del presente examen, que obviamente no es más que un esquema de la investigación exhaustiva que se podría llevar a cabo sobre el asunto, y que por consecuencia es también susceptible de parciales modificaciones, agregaré lo siguiente. Algunos grandes autores de nuestro siglo (entre ellos, Antonio Machado, Benedetto Croce, Jorge Luis Borges) han tachado la expresión barroca de cerebral y fría. Aunque esa sentencia fuera justa en todos los casos y no tuviera, como me inclino a creer, una validez sólo parcial, puede afirmarse que Vallejo descongela los mecanismos retóricos barrocos y les insufla una vitalidad expresiva y una pasión humana realmente asombrosas. Como en el mejor Quevedo (sea en el de los poemas graves y amorosos, sea en el de los satíricos), los procedimientos conceptistas de nuestro poeta no son ni juegos de palabras ni malabarismos verbales: son, por el contrario, la substancia de una expresividad que intenta comunicar lo que el mismo Vallejo, en un poema, llama «emoción formidable, espontánea y reciente de la vida» (188), «hallazgo personal de la vida» (189). La grandeza de Vallejo es también verbal, pero no es sólo verbal: *Poemas humanos* son probablemente de lo más emotivo y escalofriante que se ha escrito en poesía en este siglo, en cualquier idioma.

Por otro lado, hay que precisar el alcance y los límites del conceptismo vallejiano. Primeramente obsérvese que, si el lenguaje de Vallejo ha recibido mucho del conceptismo, no se reduce totalmente a él. Es éste un componente esencial, pero no es más que un componente. Ni Vallejo es todo conceptista ni todo el conceptismo está en Vallejo.

En segundo lugar, los modelos barrocos sufren un proceso químico de transformación al volverse lengua privativa de Vallejo. No pocos poetas hispánicos de nuestro siglo tienen un entronque quevedesco o gongorino (o luisiano o sanjuanino) más directo, más imitativo, que le quita algo a la plena autonomía y originalidad actual de sus estilos. En cambio, en Vallejo, al margen de las fuentes concretas que se pueden iden-

[50] El Criticón, edición cit., *vol. II, pp. 28-29.*

tificar, nunca se respira aire de literatura de segundo grado, si queremos usar la definición de Gérard Genette.[51] Y esto es, precisamente, lo milagroso. Nadie como él le debe tanto a la gramática conceptista, pero nadie como él ha logrado doblegarla, dislocarla, incorporarla íntimamente a su carácter y a su personalidad creadora. ¡Cuántas veces, leyendo textos de autores neobarrocos o neomísticos, nos hemos sorprendido al exclamar: «Mira: esto es puro Quevedo», «Pero, esto parece otro *Cántico Espiritual*». Se trataba de habilísimas reescrituras, muy lejanas de la operación lingüística realizada por Vallejo. Si cada una de las piezas de un organismo poético vallejiano es susceptible de denunciar, en un desmontaje analítico, su modelo literario, el conjunto permanece totalmente personal: personal hasta producir desconcierto e incredulidad.

¡Qué destino más singular, el de este poeta incomprensible, inexplicable, intraducible, y que, no obstante, ha conseguido penetrar con sus versos en la memoria y en la sangre de innumerables lectores! No menos extraordinario es el destino de su español, inaudito e inexistente, y que, a pesar de ello o tal vez en virtud de ello, logra imponerse a todo hispanohablante, a lo ancho y a lo largo del inmenso dominio de este idioma, resultándole misteriosamente familiar, además de persuasivo y subyugante. Es presumible que la dilatada y profunda sociabilidad de su difícil palabra poética radique, en gran medida, en una savia común a todos los pueblos hispánicos: la savia, perennemente circulante, de la lengua literaria del Siglo de Oro en sus expresiones más caracterizantes.

Roberto Paoli

[51] Palimpsestes. La littérature au second degré *(París, 1982)*.