

LA ESPUMA DIALECTICA EN UN POEMA DE VALLEJO

Ricardo González Vigil

Pontificia Universidad Católica del Perú.

La obra poética de César Vallejo constituye una de las aventuras creadoras más trascendentes de nuestra época. Su genialidad concita reconocimientos cada vez mayores, ratificando con creces los elogios que le tributó antes que nadie Antenor Orrego¹. En este trabajo deseamos ventilar, a partir del comentario del poema *Transido, salomónico, decente* . . . algunos aspectos fundamentales de su temple creador, para lo cual no olvidaremos que el *sentido*² de un texto reclama, en última instancia —aunque, para ciertos fines, pueda prescindirse de ello—, la lectura “inter-textual” que vincule cada obra aislada con el conjunto textual de un autor. Conjunto que en el caso de Vallejo comprende poemas, relatos, piezas teatrales, artículos y ensayos³.

- 1 En *La Gestación de un gran poeta—A propósito de “Los Heraldos Negros” de César A. Vallejo*, Orrego afirma enfáticamente: “He aquí un creador en la radiante, en la rebosante plenitud de la palabra [...] un espíritu que vuelve a crear y a sentir de nuevo el mundo, y que encuentra exiguos e impropios los moldes anteriores para derramar y encerrar en ellos su riqueza sustancial [...] ante su urgencia creadora abolidas quedan todas las métricas, chafaladas todas las preceptivas, derogadas todas las formas, al partir hacia la busca de su expresión personal, hacia el enunciado eterno de su espíritu: hacia la traducción de su estética. Y como todo gran artista, nos enseña a no repetirle sino a crear, a ser libres, a traducir directamente la vida, a matar y estrangular la literatura [...] El más grande elogio que puedo hacer a este poeta es decir que al entrar en su libro me he encontrado con una nueva versión de la vida, con una inédita interpretación de la naturaleza” (este comentario apareció el 6-VIII-1919 en *La Reforma* de Trujillo; cf. Juan Espejo Asturrizaga: *César Vallejo, itinerario del hombre*, Lima, Edt. Mejía Baca, 1965; pp. 232-235). He extraído varias frases para que se note cómo Orrego preludea apreciaciones que después desarrollarán muchos críticos (Juan Larrea, Luis Monguío, André Coyné, Saúl Yurkievich, etc., adoptando, por cierto, cada uno perspectivas diferentes); pero, también, para que se reflexione sobre las profundas coincidencias que existen entre la concepción del arte de Orrego y la que expondrá Vallejo en sus artículos y ensayos (tema que reclama un estudio especial).
- 2 Usamos *sentido* en la línea de Emile Benveniste (*Problemas de Lingüística General*, México, Siglo XXI Edts., 1971; cap. X), advirtiendo, por otro lado, la interrelación de todos los elementos del mensaje conforme al *círculo filológico* descrito por Leo Spitzer (*Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 2ª ed., pp. 30-36).
- 3 En varias ocasiones Enrique Ballón Aguirre ha insistido sobre la necesidad de una lectura inter-textual de Vallejo (cf. por ejemplo, “Vallejo y la intertextualidad”, en el Suplemento *Dominical* del diario *El Comercio*, Lima, 4-XI-1973, pp. 44-45). Lo curioso es que los primeros libros dedicados a Vallejo (los de Monguío, Coyné y Larrea) son los que más se acercan a este ideal totalizador; los volúmenes más recientes (verbigracia, los de Escobar y Ferrán), en cambio, prefieren enfocar únicamente la producción poética. La verdad es que actualmente contamos con casi toda la escritura de Vallejo. Todavía, sin embargo, no se ha editado reunidos sus numerosos artículos, quedándose en la “puerta del horno” la recopilación efectuada por Jorge Puccinelli, bajo el título de *Vallejo desde Europa 1925-1937—Crónicas y artículos dispersos*. Parte de este material, tan importante para conocer la visión del mundo y de la poesía de Vallejo, puede consultarse en: César Vallejo, *Literatura y arte (Textos escogidos)*, Bs. Aires, Eds. del Mediodía, 1966; César Vallejo, *Enunciados de la guerra española*, Bs. Aires, Rodolfo Alonso Edt., 1976; Angel

Transido, salomónico, decente,
ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuro,
iba, tornaba, respondía; osaba,
fatídico, escarlata, irresistible.

En sociedad, en vidrio, en polvo, en hulla,
marchóse; vaciló, en hablando en oro; fulguró,
volteó en acatamiento;
en terciopelo, en llanto, replegóse.

¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar?
Ceñudo, acabaría
recostado, áspero, atónito, mural;
meditaba estamparse, confundirse, fenecer.

Inatacablemente, impunemente,
negramente, husmeará, comprenderá;
vestirse oralmente;
inciertamente irá, acobardarse, olvidará.⁴

Este poema no ha sido analizado detenidamente hasta ahora, a pesar de que varios críticos han señalado su carácter extremo y experimental, citándolo al lado de *La paz, la abispa (sic.), el taco, las vertientes...*⁵. Punto de partida de

Flores, "Cronología de vivencias e ideas", en A. Flores, *Aproximaciones a César Vallejo*, Simposio dirigido por A. Flores, New York, Las Américas, 1971, vol. I, pp. 25-128; y Enrique Ballón, "Para una definición de la escritura de Vallejo", prólogo a la *Obra poética completa* de Vallejo, edición y cronología por E. Ballón, Caracas, Biblioteca Ayacucho (núm. 58), 1979.

4 C. Vallejo, *Obra poética completa*. Ed. con facsímiles, preparada por Georgette de Vallejo y realizada bajo el cuidado de Abelardo Oquendo; prólogo de Américo Ferrari; Lima, Francisco Moncloa Edts., 1968. En la p. 397 figura "Transido, salomónico, decente...", y en la p. 396 el facsímil del original de este poema fechado el 26 Sept. 1937. Conforme a esta ed., el poema que hemos elegido pertenece al libro *Poemas humanos*, según la división propuesta por Georgette de V. y que reproducen el tercer tomo de las *Obras completas* de Vallejo (Lima, Mosca Azul Edts., 1974), la *Obra poética completa* con prólogo de Roberto Fernández Retamar (La Habana, Casa de las Américas, 1970; volumen con varias erratas), las *Obras completas* (Barcelona, Edt. Laia, 1978) y la edición de la Biblioteca Ayacucho a cargo de E. Ballón, arriba citada. No abordaremos aquí los problemas de denominación, distribución y cronología que plantean los "poemas póstumos" de Vallejo, como puede constatarse en las observaciones formuladas sobre todo por André Coyné y Juan Larrea, quien publicó su propia edición discrepante: C. Vallejo, *Poesía completa*. Ed. "crítica" y exegetica" de J. Larrea, Barcelona, Barral Edts., 1978.

5 Ed. de Georgette de V. Moncloa, pp. 394-395. Precede a *Transido...* y ostenta la fecha 25 Sept. 1937. Monguío sólo encara *La paz...* pero con expresiones aplicables por extensión a *Transido...*: "su emoción [la de Vallejo] puede surgir aparentemente informe —sólo aparentemente— en un borboteo de palabras sin lógica conexión externa, en un poema sin construcción tradicional, pero con una subterránea lógica emocional y con una armazón profundamente gramatical y arquitectónica [...] Cierto es que esto no es gramática, ni retórica, ni lógica en el sentido perceptivo de esas palabras, pero la sugerencia del poema está llena de menciones psíquicas que dicen lo que el poeta quiere decir tan claramente, más claramente, que pudiera

esta actitud bien puede ser el siguiente pasaje de André Coyné:

La disposición de Vallejo para ceder a las solicitaciones de las palabras [. . .], las cuales tienden desde entonces a agruparse en series indeterminadas, puede llegar a veces hasta ciertos extremos que ponen en peligro la existencia misma del poema, pero son los testimonios más evidentes de una obsesión verbal que el poeta no logra siempre organizar, ni siquiera dominar. Dos poemas ofrecen un excelente ejemplo de lo dicho [. . .]. Ambos están formados con largas enumeraciones de vocablos yuxtapuestos; el primero [*Transido, salomónico, decente*. . .] conserva todavía cierta variedad sintáctica [. . .]. Pero en la segunda [*La paz, la abispa, el taco, las vertientes*. . .] de estas composiciones nada interrumpe la simple enumeración de palabras⁶.

Alberto Escobar, por su parte, menciona ambos textos como el “clímax” de la tendencia enumerativa de *Poemas humanos*, coincidiendo con Coyné en juzgar que *Transido*. . . no lleva “la experiencia hasta situaciones tan extremas” como *La paz*. . . puesto que cada una de sus estrofas relaciona dos clases de palabras precediéndolas o posponiéndolas entre sí, “recurso con que este texto trata de asemejar el discurso poético con el hablar natural”, es decir con las construcciones sintácticas usuales⁷. Mario Castro Arenas, por otro lado, ve en las composiciones mencionadas “la cúspide de la enumeración caótica en la poesía vallejana”⁸. Finalmente, Américo Ferrari estima que la “coherencia interna” de las páginas de *Poemas humanos* no se sustenta “en las relaciones, sino en las palabras en sí consideradas”, citando como pruebas máximas los poemas en cuestión, “construidos exclusivamente a base de palabras yuxtapuestas, sin ninguna transición, sin ningún elemento de relación”, aunque *Transido*. . . “pese a la ausencia total de elementos relacionales constituye un discurso ordenado en frases muy elípticas, pero frases al fin y al cabo, perfectamente regulares desde el punto de vista de la sintaxis”; por lo tanto, para Ferrari el “caso límite” no es otro que *La paz*. . .⁹.

hacerlo el detallado informe de un historiador.” (*César Vallejo; vida y obra*, Lima, Edt. Perú Nuevo, 1952, pp. 158-159; cf. *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica-Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954, p. 145).

6 *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Edt. Letras Peruanas, 1957; p. 171.

7 *Cómo leer a Vallejo*, Lima, P. L. Villanueva Edt., 1973, pp. 222-224.

8 “Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo”, en: *De Palma a Vallejo*, Lima, Populibros Peruanos, s/f., p. 29. Reproducido en: Angel Flores, *Aproximaciones a César Vallejo*, vol. I, p. 373.

9 *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Avila Edts., 1974; pp. 301-302.

Este apogeo de las palabras en sí mismas (Coyné y Ferrari) y de la consecuente enumeración de vocablos yuxtapuestos (Escobar y Castro Arenas) en verdad cuenta con un ejemplo más radical: "Magistral demostración de salud pública". En ese texto Vallejo confiesa que le es "absolutamente imposible" relatar lo que le aconteció en el Hotel Negresco de Niza:

Ninguna de las formas literarias me han servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos. Sin duda, existen cosas que no se ha dicho ni se dirá nunca o existen cosas totalmente mudas, inexpresivas e inexpresables. Existen cosas cuya expresión reside en todas las demás cosas, en el universo entero, y ellas están indicadas a tal punto por las otras, que se han quedado mudas por sí mismas¹⁰.

La impotencia comunicativa se extiende a los "medios plásticos o musicales", incluyendo un vano aferrarse al sonido de los pasos que por un instante parecen evocar el Hotel Negresco: "Cuando he pretendido someter ese fluido de mis pasos a un preconcebido plan de expresión, el ruido perdía toda sugestión alusiva"¹¹. Hasta que, por fin, Vallejo logra apresar su experiencia del Hotel Negresco a través de una "caprichosa jerga políglota" que consiste en la enumeración yuxtapuesta de vocablos de ocho idiomas diversos (tres cuartas partes de origen ario, y una cuarta, semita):

¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme en este caso, estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos?¹².

Nótese la inadecuación de las formas literarias (Retórica y Poética) e idiomáticas (Gramática y Lingüística) existentes para transmitir la intuición estética de Vallejo, la concepción de "cosas mudas" que se expresan por medio de la totalidad del universo, la inoperancia de planes preconcebidos y la utopía anti-babélica de una especie de "esperanto" unificador. Se califica negativamente a lo que se somete a las reglas de comunicación en un contexto "babélico" como

10 C. Vallejo, *Contra el secreto profesional*, tomo I de las *Obras completas*, Lima, Mosca Azul Edts., 1973, p. 53. Las convergencias entre la lucha expresiva de Vallejo y las opciones asumidas por el Romanticismo, el Simbolismo y algunas escuelas de Vanguardia son notables, como ya han sido esclarecidas en parte en la bibliografía existente. Con relación al texto que estamos citando, apuntemos su afinidad con Joyce (particularmente, con *Finnegan's Wake*) y con el comienzo del cuento "Las babas del diablo" (del libro *Las armas secretas*) de Julio Cortázar.

11 *Ibidem*, p. 54.

12 *Ibidem*, p. 56.

el que vivimos, y a lo que emana de la voluntad. En cambio, se encara positivamente la tesis de la Unidad de las cosas en el cosmos, y de la confluencia de las lenguas en un “esperanto” que las hermane.

De modo similar a Orrego, Vallejo consideraba que 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”¹³. Esta re-estructuración del lenguaje se somete al “tono o ritmo cardíaco de la vida”¹⁴ tal cual ha sido internalizado por la sensibilidad (y no por la voluntad o por la razón discursiva) del artista¹⁵. Impregnado de sensibilidad, el poema se torna “una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza”¹⁶, adquiriendo una cohesión superior a la que le brindaría el silogismo, dado que obedece a la “lógica estética”¹⁷. De tal modo que todo en el arte resulta significativo, siendo precisamente la técnica empleada la mejor revelación del contenido transmitido: “*Dime cómo escribes y te diré lo que escribes* [...] No hay documento más fehaciente ni dato más auténtico de nuestra sensibilidad, como nuestra propia técnica”¹⁸. Se entenderá, entonces, que el poema, para Vallejo, sea rigurosamente intraducible:

debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se fundan, por el socialismo, en un único idioma universal¹⁹.

Contamos con algunos testimonios de cómo Vallejo percibía en su existencia “una orgánica y subterránea unidad vital” por debajo de sus cambios y heterodoxias (como cristiano y como marxista, fundamentalmente), de su aparente “anarquía intelectual y caos ideológico, contradicción o incoherencia

13 C. Vallejo, *El Arte y la Revolución*, tomo II de las *Obras completas*, Lima, Mosca Azul Edts., 1973, p. 64. Nos recuerda a Eugenio Coseriu, para quien el poeta explota las posibilidades del sistema más allá de las normas consagradas (cf. *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, Madrid, Gredos, 1962, p. 99).

14 “La nueva poesía norteamericana”, en *El Comercio*, Lima, 30 julio 1929; cf. *El Arte y la Revolución*, pp. 69-70. Ahí afirma: “lo que importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice”.

15 Así, la “poesía nueva” no es la que utiliza metáforas o vocablos modernos, sino la que brota de una “sensibilidad nueva” (en: *Favorables París Poema*, julio 1926, núm. 1; cf. *El Arte y la Revolución*, pp. 100-101), y, por otra parte, sólo un hombre “temperamentalmente socialista” cuya conducta sea “orgánicamente socialista” puede crear “un poema auténticamente socialista” (*El Arte y la Revolución*, p. 28).

16 *Favorables París Poema*, núm. 1, julio 1926; cf. *El Arte y la Revolución*, p. 62.

17 “El retorno de la razón”, en *Variaciones*, núm. 1019, Lima, 10 setiembre 1927.

18 *El Arte y la Revolución*, pp. 67-68.

19 *Ibidem.*, p. 62.

de actitudes”²⁰. Este ritmo o tono personal había pugnado por romper las ataduras poéticas y lingüísticas desde su primer poemario, alcanzando la liberación plena a partir de *Trilce*²¹. Vallejo, además, respaldaba gustoso el juicio de Mariátegui sobre su técnica “en continua elaboración”, definiéndola como la “técnica dialéctica en el arte”, como “la dialéctica en la técnica: perpetua elaboración”²². El carácter dialéctico²³ de su sensibilidad imprime, a su vez, un “eje” o “movimiento dialéctico” al interior de sus textos, aunque esto quede apenas esbozado en sus reflexiones²⁴. Doble dialéctica: a) la trayectoria de libro a libro, y b) el dinamismo de cada libro y aun de cada texto.

La búsqueda de la Unidad que concilie los opuestos ha sido subrayada como constante básica de la obra de Vallejo, por diversos críticos, particularmente Coyné y Ferrari. Este último observa que frente a la unidad del Ser y de la emoción interior que el poeta quiere comunicar, se alza la dispersión de los seres (múltiples, contrapuestos, etc.) y de las palabras; a la angustia ante “la imperfección de la existencia” (dolor, muerte, incertidumbre, agnosis, etc.) corresponde la angustia ante “la imperfección de la palabra”²⁵. La conquista de “un alfabeto competente” (expresión tomada de *Poemas humanos*, p. 393) instala una tensión particular en el poema *Intensidad y altura*, donde Vallejo confiesa su frustración, apresado por las redes del idioma; la meta sería “una sola palabra, universal, eterna, definitiva que fuera, que representara en cifra todas las

-
- 20 “César Vallejo en viaje a Rusia”, en *El Comercio*, Lima, 12 mayo 1929. Cf. la carta dirigida a Larrea el 29 enero 1932, reproducida en varias ocasiones (J. Espejo, p. 207; A. Flores, tomo I, p. 116) en base al núm. 3 de *Aula Vallejo*, pp. 372-373.
- 21 Esto lo confirmó pronto Orregó, a quien precisamente Vallejo destinó la famosa carta sobre *Trilce* de la que se conoce los pasajes que cita Mariátegui en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*.
- 22 Cf. *Contra el secreto profesional*, p. 79, y *El Arte y la Revolución*, pp. 139 y 162.
- 23 Por cierto que la adhesión al marxismo explica el empleo creciente del término “dialéctica” para referirse al “ritmo cardíaco de la vida”. Tratase de una adhesión sin dogmatismo, que conceptúa que “ser marxista es justamente seguir de cerca los cambios de la vida y las transformaciones de la realidad para rectificar siempre la doctrina y corregirla” (*El Arte y la Revolución*, p. 91). Vallejo aclara que su posición “rebaso la simple observancia” de la “ley dialéctica”, asumiendo “una actitud crítica y revolucionaria delante de este determinismo dialéctico” (*Contra el secreto profesional*, p. 99). De ahí el enunciado: “Más allá de la dialéctica” (*El Arte y la Revolución*, p. 157), como sugiriendo que pese a sus virtudes la “lógica dialéctica” no es tan plena y vital como puede serlo la “lógica estética”.
- 24 En el diseño del cap. XVII de “Apuntes para un estudio”, Vallejo proyectaba enfocar “El arte y el espíritu dialéctico”, distinguiendo entre el “movimiento lógico” y el “movimiento dialéctico”, mencionándose a sí mismo como ejemplo del segundo, prometiendo el “análisis marxista” de *Trilce* (cf. *El Arte y la Revolución*, pp. 164-165), sobre el cual establece algunas pautas en su último Carnet (*Contra el secreto profesional*, p. 99).
- 25 Ferrari, pp. 192 y 205.

palabras, todo aquello que, en general, puede ser dicho”²⁶.

En ese poema hallamos una clave fundamental para entender los casos extremos de *Transido* . . . , *La paz* . . . y *Magistral demostración* . . . :

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz [sic] hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.²⁷

Por un lado, la necesidad de emplear varios vocablos, en lugar de uno solo que brote como una especie de grito instintivo desnudando la realidad esencial. Por otro, la necesidad de que dichos vocablos obedezcan a las normas idiomáticas: núcleos, concordancias, etc. (que sean “suma” y “pirámide”, que tengan “desarrollo” aunque la vivencia original que se quiera comunicar se torne “bruma” en manos de una lógica gramatical extraña a la sensibilidad interior), en lugar de expresarse con plena libertad, sin convenciones ni ataduras. Doble necesidad impuesta por el idioma, el medio de comunicación por excelencia. La lengua obedece a la entraña cultural del hombre, a su condición de ser que razona y actúa voluntariamente. Al sentirse encarcelado en el idioma, lo que Vallejo denuncia es el escamoteo de lo natural (de la “entraña animal”, diríamos), el alejamiento de la sensibilidad y el instinto, siendo este lado “oculto” del ser humano el primordial, único sustento de la verdadera comunicación—supone comunión, unidad— en cuanto permite *decir* lo que auténticamente se es.

Ya vimos que, precisamente, el poema, para Vallejo, logra serlo en la medida que plasma la sensibilidad, el ritmo cardíaco o dialéctico de la vida, la lógica estética. El poema consigue lo que, en última instancia, parece imposible: transfigurar el idioma, convirtiéndolo en “lenguaje directo del león”²⁸ (la “espuma” de quien se siente “puma”) que dictan las tinieblas de la sensibilidad y el instinto. Por eso, Ferrari afirma:

- 26 *Ibidem.*, p. 199. Al respecto, Julio Ortega ha señalado ciertas afinidades con la obra de Jorge Luis Borges (“*Intensidad y altura: una poética de Poemas humanos*”, en: A. Flores, vol. II, p. 302); con igual o mayor razón, podríamos añadir convergencias con la búsqueda de la Palabra en Octavio Paz (la imagen babélica y la utopía de las “semillas para un himno”, la “libertad bajo palabra”, los “signos en rotación”, etc.).
- 27 *Poemas humanos*, p. 347. Cf. los análisis de Ortega (citado en la nota anterior), Ferrari, pp. 196-201, y Escobar, pp. 232-234 y 268.
- 28 “Epístola a los transeúntes”, *Poemas humanos*, p. 293.

El lenguaje de Vallejo es oscuro porque busca la traducción de una emoción elemental, presente en lo más hondo del alma, ahí donde no hay sino tinieblas. Pero la presencia irrefutable de estas tinieblas es lo que constituye el cogollo de la pirámide escrita: *Y si vi, que me escuchan, pues, en bloque, / si toqué esta mecánica, que vean / despacio, vorazmente, mis tinieblas* [. . .] en pleno combate con la palabra que se niega, lo que interesa al poeta por encima de todo es salvar y transmitir la forma suprema de su intuición, en cuyo centro está ese ideal siempre presente pero siempre inaccesible de unidad y eternidad. La palabra *debe* corresponderle; el deseo de hacerse escuchar en bloque responde al deseo de escribir en bloque [. . .] un esfuerzo siempre recommenzado que no es, al fin y al cabo, sino una exigencia de reducir la dispersión de las palabras a la unidad del espíritu.²⁹

En esta dirección debe situarse, según Ferrari, la importancia que poseen como recursos expresivos del lenguaje poético de Vallejo las “enumeraciones sistemáticas, vocablos o expresiones ‘en cascadas’ o aglomerados”, ya que responden no sólo al predominio que tienen las palabras sobre las relaciones sintácticas que deben unir las (hecho observado ya por Coyné), sino:

al proyecto de agotar, mediante la multiplicación siempre recomendada de las palabras, el sentido inagotable de la realidad. Frente a los rostros contradictorios del hombre, confrontado con el misterio del dolor y del ser, el poeta acumula palabras en *pirámides escritas* siempre ansioso de aprehender con los instrumentos imperfectos del lenguaje las intuiciones inefables que lo obsesionan.³⁰

No se trata, pues, de “enumeraciones caóticas”, como las llama Castro Arenas³¹. Ya lo han establecido claramente Monguió (ver nota 5), Coyné (cf. p. 170), Ferrari (indica que, aunque no siempre, “*se articulan* muy a menudo en torno a núcleos temáticos centrales; lo que les da a veces una apariencia caótica es la oscuridad, las contradicciones y las tensiones inherentes a la intuición que desarrollan”, p. 321) y Escobar, quien acierta a subrayar la naturaleza *dialéctica*

29 *Op. cit.*, pp. 200-201.

30 *Ibidem.* p. 321. Ferrari proporciona una amplia muestra de enumeraciones en las pp. 321-327.

31 Cf. nota 8. Al igual que Giovanni Meo Zilio (*Stile e Poesia in César Vallejo*, Padova-Italia, Liviana Editrice, 1960, pp. 66-67), Castro Arenas se inspira en Leo Spitzer (*Op. cit.*, pp. 199-207 y 247-291), pero ninguno de los dos aprovecha adecuadamente los diversos matices que Spitzer introduce al trazar la evolución de las enumeraciones desde la Antigüedad. Spitzer, por ejemplo, subraya la aspiración a la Unidad (tan cara al panteísmo de Whitman, poeta al que Spitzer considera el iniciador de la enumeración “moderna”, y al que Vallejo admiraba hasta calificarlo “sin disputa, el más auténtico precursor de la nueva poesía universal”, en: “La nueva poesía norteamericana”, artículo citado en la nota 14). En todo caso, la denominación de “enumeración caótica” es impropia; mejor sería, “aparentemente

de la enumeración vallejana:

la enumeración parece ser el flujo verbal que transcribe precipitadamente, a borbotones, como un recurso para evitar que se pierdan los matices que van surgiendo del reconocimiento continuo de la dialéctica.³²

Abordando *La paz. . . y Transido. . .*, Escobar detecta el “sentido rítmico” y el “filtro dialéctico”; en realidad, agregaríamos nosotros, se trata de dos caras de la misma cosa, ya que la dialéctica es el ritmo o tono que Vallejo observa en la existencia:

Aparte del sentido rítmico que se desprende de la lectura de ambos textos y que en sí establece una suerte de fondo resonante para la mención de las series yuxtapuestas que componen el discurso, el lector [. . .] descubrirá que hay algo más que un conglomerado de vocablos; que no se trata de la enumeración caótica, según habitualmente se le entiende; que quizá asistimos a un proceso totalizador, unánimista [. . .]. Creemos que no hay duda acerca del carácter experimental de estos textos. Pero creemos también que, aparte de la exploración estilística, es más trascendente la búsqueda que el autor realizaba para gobernar el lenguaje y convertirlo en un filtro dialéctico de la realidad total.³³

Recordemos que la dialéctica desencadena la unidad de los contrarios, y que esta es la meta de la poesía de Vallejo según sus críticos más autorizados. Por nuestra cuenta, creemos que de modo particular *Transido. . .* encarna el “movimiento dialéctico” de la poesía de Vallejo, consiguiendo, en forma más integral que nunca, que la técnica de una obra suya sea dialéctica, ya que ésta nutre todos los niveles del mensaje, sus relaciones semánticas, morfo-sintácticas y rítmicas.

II

El “sentido rítmico” que percibe Escobar es bastante pronunciado en *Transido. . .* Se expresa, en primer lugar, en el uso predominante del endecasílabo. Aunque *Transido. . .* es, en sentido estricto, una composición en verso libre, sin sujeción a pautas regulares, ostenta una indudable tendencia al

caótica”.
32 *Op. cit.* p. 221.
33 *Ibidem.*, pp. 222 y 224.

endecasílabo, ya que poseen este metro los versos siguientes: 10°, 30, 40, // 50, 80, // 90, // 130, 140. A esas ocho líneas claramente endecasílabas (totalizan el 50% del poema), debe agregarse todavía un grupo de versos que admitirían cesura en la sílaba undécima: 2° (subdivisible en 11 más 8), // 6° (subdivisible en 11 más 4), // 12° (subdivisible en 11 más 4), // 16° (aquí la subdivisión es más dudosa: 11 más 4). Añádase a ello que, de los cuatro versos restantes, dos son heptasílabos, y dos próximos en el número de sílabas al endecasílabo (el verso 11° tiene doce sílabas) o al heptasílabo (el verso 7° posee ocho sílabas, aunque forzando la sinalefa *teó-en* se reduciría a siete), para que se comprenda mejor la similitud entre *Transido*... y las composiciones poéticas al itálico modo, las cuales empleaban precisamente endecasílabos y heptasílabos. Incluso Vallejo coloca los acentos principales en 6ª y 10ª, conforme a la variedad más característica del gusto italianizante.

Obsérvese, al respecto, que *Intensidad y altura* es un soneto endecasílabo y que, como ya lo señaló Coyné, *La paz*... contiene endecasílabos y heptasílabos, para que se constate que la “espuma” que le brota a Vallejo obedece a un tono o ritmo con raíces en el Siglo de Oro español. Comentando la profusión en *Poemas humanos* de series de adjetivos, Coyné anota que concurren “a ese andar grave y voluntariamente pesado que adquieren los poemas [...]. Entonces el ritmo del clásico endecasílabo reaparece en forma completamente natural”³⁴.

En segundo lugar, *Transido*... consta de estrofas de igual número de versos, produciéndose dos casos de rima que respaldan la impresión de cierto patrón estrófico: a) la asonancia de los versos 9° y 11°; b) la consonancia de toda la cuarta estrofa, cruzando las rimas de 13° con 15°, y 14° con 16°.

En tercer lugar, las palabras se colocan antes o después de los verbos, según un ritmo oscilante y dialéctico, que reproducen a nivel mayor los contrastes planteados entre versos o estrofas enteras, todo lo cual acompaña a la Indecisión que hallaremos en el nivel semántico del poema. Se puede notar la tendencia a enhebrar series de tres o de cuatro vocablos, pasando de una a la otra en un ritmo pendular.

34 *Op. cit.*, p. 170. Más que clásico, diríamos manierista o barroco (como el *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*, de Góngora, o el *Torcido, desigual, blando y sonoro* de Quevedo). Por más divergencias que existan entre el *conchetto* y demás recursos del cultismo de raíces provenzales e italianas, y, por otro lado, la “espuma” vallejana, no deja de ser revelador que coinciden en la importancia que conceden a la *concordia discors* y la *discordia concors* (cf. Gustav René Hocke, *El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 116, 255-256 y 292). Por su parte, E. Ballón especula sobre la expresión “barroco industrial” usada por Jean Cassou a propósito de Vallejo (Prólogo a la ed. de Biblioteca Ayacucho, pp. xxvii-xxviii).

Ingresando al nivel morfo-sintáctico, rápidamente llama la atención la reducción de todo el poema a sintagmas verbales (contrastando con el predominio nominal de *La paz...*), compuestos en cada estrofa por dos funciones sintácticas: núcleos del predicado (verbos en pretérito imperfecto, en la estrofa Iª; en pretérito indefinido, en la IIª; combinación de pretérito imperfecto y potencial —o, mejor, “futuro del pasado” según Andrés Bello—, en la IIIª; y futuro imperfecto, en la IVª) y complementos circunstanciales de modo (adjetivos calificativos en la Iª y IIIª; locuciones adverbiales formadas a partir de sustantivos, en la IIª, y adverbios terminados en *—mente*, por ende formados a partir de adjetivos calificativos, en la IVª). Al medio del poema figura un verso especial, el 9º, integrado únicamente por infinitivos, formas verboides que marcan claramente la transición del tiempo pasado de las dos primeras estrofas, al tiempo proyectado al futuro de las dos últimas.

La ausencia de sujeto explícito y de otros complementos del predicado concentra la significación del poema en el movimiento dialéctico que portan las acciones verbales y sus modalidades. El dinamismo está presentado, pues, en estado puro, captando lo esencial de una experiencia humana sin concretizarla mediante detalles precisos y accidentales. Así, la vivencia presentada se torna ecuménica, colectiva, aplicable a cualquier ser humano y a mil situaciones. Todo lo cual ilustra el afán de condensación de Vallejo:

La precisión me interesa hasta la obsesión. Si Ud. me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos no podría decir más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoría. La expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla con sustantivos [lo que ocurre en *La paz...*] y en los verbos... [lo que vemos en *Transido...*] ¡ya que no se puede renunciar a las palabras! ³⁵

Coyné ya ha resaltado la abundancia de adjetivos y adverbios en *—mente* en *Poemas humanos*. Con relación a los primeros, puntualiza que:

se presentan a cada instante en series de amplitudes variables; es como si el poeta remediara por la abundancia verbal a la imposibilidad de dilucidar una experiencia poética que de todos modos se impone a él con una urgencia cada día más apremiante [...]

35 Entrevista de César González Ruano, en *El Heraldo*, Madrid, 27 enero 1931. Citamos según la ed. de Biblioteca Ayacucho, prólogo de Ballón, p. xiii, Ballón, por eso, afirma en el mismo sitio que la energía de la escritura de Vallejo “es una energía de condensación”. Por su parte, J. Espejo cuenta cómo Vallejo corregía mucho los textos de *Trilce*, reduciendo en la mayoría de los casos las versiones originales: “Vallejo elimina, en su trabajo de pulir, las palabras que considera de más y nos da en forma esquemática sus emociones, para sugerir al lector que a éste su percepción le alcance” (Op. cit., p. 112).

acumulan en una incoherencia aparente regida todavía por unas vagas aliteraciones y anuncian [...] atracciones de vocablos por oposición ideológica”³⁶

Los adjetivos responden, entonces, el hablar en “bloque”, a la “espuma” de cariz dialéctico —atenta a las oposiciones— que caracteriza a la escritura (o contra-escritura) de Vallejo, como puede comprobarse en *Transido*. . . En cuanto a los adverbios en —mente:

existe una clase de palabras que parece que se impusieran a Vallejo en forma relativamente sistemática para crear esa atmósfera de angustia definitiva e inminente catástrofe [...] los adverbios de modo terminados en —mente [...] Con mayor eficiencia aún que algunas series de adjetivos, la frecuencia de estos adverbios contribuye a aquella lentitud grave y fúnebre sensible a lo largo de *Poemas Humanos*.³⁷

Lo cual se ve demostrado en *Transido*. . . ya que la última estrofa es la encargada de pronosticar “negramente” el sometimiento complaciente.

El análisis semántico corona el sentido que prometen el nivel rítmico y el morfo-sintáctico, sellando la cohesión orgánica total, propia de la obra de arte según Vallejo. En las estrofas I^a y II^a asistimos, en tiempo pretérito, al movimiento mismo de la cavilación, predominando en la I^a la decisión de enfrentarse al problema (fase A: crítica, conflictiva, problematizadora), y en la II^a la actitud pasiva de quien rehuye el problema (fase B: complaciente, evasiva, indiferente).

La estrofa III^a funciona de manera más compleja. Su primer verso, por medio de los infinitivos, condensa la cavilación: Fase A: ¿*recordar?*, ¿*insistir?*

Término ambiguo: ¿*ir?* (puede ser para insistir o para perdonar)

Fase B: ¿*perdonar?*

Al concluir en ¿*perdonar?*, abre la significación que desarrollarán los versos restantes de la III^a y todos los de la IV^a estrofa. Los infinitivos parecen adoptar la perspectiva del sujeto que cavila (el punto de vista de la primera persona, interiorizado), mientras que el futuro del pasado (o potencial) y el pretérito indefinido restauran la perspectiva del que narra desde afuera (tercera persona), entreviendo como triunfadora a la fase B, la del acatamiento y el olvido,³⁸ lo que

³⁶ *Op. cit.*, p. 170.

³⁷ *Ibidem.*, pp. 172-173. ¿No habrá influido en Vallejo la frecuencia con que en francés se utiliza esta clase de adverbios?

³⁸ Entendemos que la estrofa III^a es ambigua, ya que podría sostenerse que quedaría “recostado..” en caso de ser osado (problemático: “ceñudo”), negándose a la decencia y compostura social, quedando al margen. Sin embargo, nos parece más idónea la lectura contraria: el hombre está meditando someterse, contagiarse del

se consumará en la estrofa IVª.

El juego de oposiciones es muy rico y matizado. Sin pretender agotar los múltiples nexos semánticos que contiene, propongamos la siguiente clasificación:

Polo A (crisis, congoja, decisión temeraria de tono más o menos fatalista): *transido, ululaba; cadavérico, perjuro; osaba, fatídico, irresistible. // marchóse, fulguró // ¿Recordar? ¿Insistir?*

Polo B (indecisión, normas sociales, endurecimiento deshumanizador, entrega cobarde de tono más o menos fatalista): *decente; compuesto; // En sociedad; volteó, en acatamiento; en terciopelo, en llanto, replegóse. // ¿Perdonar? Ceñudo, acabaría recostado, áspero, atónito, mural; meditaba estamparse . . . hasta el final del poema.*

Eje de la cavilación: *salomónico; caviloso, iba, tomaba, respondía; // vaciló, en hablando en oro; // ¿Ir?*

Quedan como expresiones abiertas, de un hermetismo no descifrable plenamente: *escarlata* (la sugerencia cromática apunta a la tensión febril), *en vidrio* (substancia dura pero frágil; cromatismo: transparente), *en polvo* (connota descomposición y falta de consistencia; probable oposición a *en sociedad*, a través de la antítesis *mundo / polvo* del poema *Yuntas*) y *en hulla* (sería el aspecto explosivo de la decisión adoptada, que llega a “fulgurar”, oposición a *en vidrio*, apoyada por el cromatismo contrapuesto).

De este modo, el proceso de la cavilación ha desnudado la esencia contradictoria del hombre (sus “encontradas piezas”, según el poema *Considerando en frío, imparcialmente . . .*). No se ha producido la síntesis que supere los contrarios, sino que más bien se ha intentando evitar el conflicto, puesto que *Transido . . .* parece retratar una de las notas del hombre des-humanizado, alienado dentro de un orden de cosas que le impide asumirse cabalmente. Esta nota quizá no sea otra que la de la Ansiedad, expuesta en un artículo de Vallejo donde se distingue entre inquietud y ansiedad:

La inquietud es una reacción lógica. La ansiedad es un estado afectivo. La inquietud es una ansiedad fundada en la razón. La ansiedad es una inquietud patológica, sin causa ni fin, que persiste aun después de reconocer su falta de fundamento. Es una inquietud orgánica que sólo ha necesitado de un shock o sacudimiento cualquiera para desencadenarse.

El ansioso. ¡Qué personaje tan frecuente en nuestra época! [. . .] Sea lo que fuere lo que le suceda, el ansioso será siempre desdichado. Si se trata de luchar contra su ansiedad, la aumenta. Vive en un

Ese sería el aspecto Hamlet de la ansiedad moderna, frente al aspecto Fausto (“realizador”); aunque negativo aquél y positivo éste, patológicos ambos, concluye Vallejo.

Por otro lado, el hecho de que no se logre una síntesis apunta acaso a lo que indicábamos sobre la actitud heterodoxa que Vallejo predica frente a la dialéctica. La contradicción de lo existente es innegable, pero su unidad o síntesis final despierta dudas, ya que reposa en un mero acto de fe. En realidad, la poesía de Vallejo no encarna tanto a la razón dialéctica en sentido estricto, sino más bien a la lógica estética:

La razón en estética no es un grado superior de la razón humana sino todos los grados reunidos [...] del mismo modo que existe una lógica estética, que es igualmente una lógica suprema y sintetizante de la común de los hombres.⁴⁰

Se trata de la única lógica que ex-presaría las “tinieblas” de la sensibilidad y el instinto. Brotaría como una “espuma” en gran medida dialéctica pero, a la vez, más allá de la dialéctica: la poesía.

39 “Un importante libro de Bichet”, en *Mundial* núm. 472, Lima, 5 julio 1929. En *Transido* .. también parece realizarse una de las anotaciones del Carnet de 1934:

“Una estética nueva: poemas cortos, multiformes, sobre momentos evocativos o anticipaciones” (*Contra el secreto profesional*, p. 91).

40 “El retorno de la razón”, (ver nota 17). De ahí que no se pueda explicar plenamente un poema de Vallejo, ni lógica ni filológicamente. La peculiaridad de lo estético sale a relucir en este fragmento: “Una nueva poética: transportar al poema la estética de Picasso. Es decir, no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón”. (*Contra el secreto profesional*, p. 74).