

# LA ANGUSTIA ¿ESTÁ EN EL SUJETO O EN EL OBJETO? <sup>1</sup>

Julio Carmona  
Piura, Perú

## Resumen

Se hace la revisión de algunos textos críticos que atribuyen a César Vallejo el estar dominado en su poesía por la angustia y la desesperación. Sin embargo, esa afirmación no se condice con los textos que citan. Eso da pie para demostrar lo contrario. Y, asimismo, se adelanta un tema que está por desarrollarse: que el poema V de Trilce constituye una poética o proposición vallejiana de lo que es la poesía, dando pie para anunciar lo que aquí se denomina la «poética del equilibrio» como punto de base para sustentar lo que, con más amplitud, se denomina la tendencia del nuevo realismo, usando la propuesta que hiciera José Carlos Mariátegui (sin concluirla, aunque sí como un adelanto a desarrollar).

## **Palabras claves**

*Angustia, poesía, equilibrio, desesperación.*

## **Abstract**

The review of some critical texts that attribute to César Vallejo being dominated in his poetry by anguish and despair is made. However, that statement does not match with the texts that they cite. On the contrary, that boosts an opposite thought. And, also, a theme that is about to be developed is brought forward: that the poem V of Trilce constitutes a poetics or vallejiana proposal of what poetry is, giving rise to announce what here is named the «poetics of equilibrium» as a basis point to support, what broadly is called, the tendency of the new realism, using the proposal made by Jose Carlos Mariátegui (without concluding it, although ready to be developed).

## **Keywords**

*Anguish, poetry, balance, despair.*

Hay muchos estudiosos de la obra de César Vallejo (CV) que pretenden reducirla a sus logros puramente formales. Y, desde esa perspectiva, cuando no pueden evitarlo y se ve impelidos a relacionar ese estudio formal con su contenido, lo restringen a los temas de la angustia, la desesperanza y el absurdo. Uno de ellos,

---

<sup>1</sup> Paráfrasis inversa de la siguiente frase de José Carlos Mariátegui: “Otra vez tengo que decirle, pues, a Sánchez que la confusión no está en el objeto sino en el sujeto” (*Ideología y política*, Lima, Biblioteca Amauta, 1969, p. 226). Y, en el caso del poema, ‘la confusión no está en el sujeto (vallejo) sino en el objeto (España)’.

el estudioso italiano de la literatura, Giuseppi Bellini, opina lo siguiente sobre esa supuesta angustia que domina en la poesía de CV. Dice:

“En opinión de Vallejo la muerte es únicamente un mal y el hombre la ve acercarse con angustia, puesto que todavía no le ha sido posible vivir. En “Imagen española de la muerte”<sup>2</sup>, de *España, aparta de mí este cáliz*, una serie de *acentos angustiados* ofrecen la medida del *sentido de desesperación* con que el poeta entiende la muerte”<sup>3</sup>.

Y, ahondando en mi posición contraria a esta interpretación, preciso que, más bien, se da todo lo contrario: que en la poesía de Vallejo se refleja una visión exultante, pues el llamado que se hace a los oyentes anónimos –en el poema referido por Bellini– para dirigirse a la muerte es como cuando pasa alguien conocido y se los insta a llamarlo:

¡Llamadla! No hay que perderle el hilo en que la lloro.  
De su olor para arriba, ¡ay de mi polvo, camarada!  
De su pus para arriba, ¡ay de mi férula, teniente!  
De su imán para abajo, ¡ay de mi tumba!

Esta es la parte final del poema aludido por Bellini. Y, en principio, se debe decir que no hay que perder de vista la prescripción crítica específica de que el *yo poético* (la voz que habla en el poema) no es, necesariamente, la del autor: ‘no hay que confundir a Vallejo con su llanto’. Por otro lado, se debe advertir que CV escribe los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* en el año 37<sup>4</sup> y, para entonces, ya han pasado dos de que se iniciara la guerra civil. Y como la muerte avanza con celeridad para seguir matando, el yo poético adopta la voz del pueblo español que quisiera llamar a la muerte para impedir que avance en su apresuramiento genocida. Porque el hilo (tan frágil) en que se llora a la muerte es el de la vida y este no debe perderse. Y, asimismo, los versos que siguen a ese llamado se pueden considerar como tres de las diversas maneras que tiene la muerte de presentarse. Y es así que una forma de interpretar el segundo verso de la estrofa citada es relacionándolo con la práctica poética vallejana de recurrir a las funciones del organismo humano. Y una de ellas es la función sexual en la que a la eyaculación se la denomina “polvo”, y para muchos es equiparable a una “dulce agonía” (como la metaforizó el excelente poeta

---

<sup>2</sup> Hay algo que destaca Ricardo González Vigil, sobre este poema: que el título fue puesto al final del mismo como consta en los originales mecanografiados (¿tal vez con la intuición de que se podría pensar que ese llamado a la muerte estaba relacionado con su caso personal?)

<sup>3</sup> Giuseppi Bellini (1998). *Vallejo-Neruda: divergencias y convergencias*. s/l: Fundación del libro total. p. 32.

<sup>4</sup> Georgette Vallejo testimonia que el poemario *España, aparta de mí este cáliz*, fue escrito entre los meses de setiembre, octubre, noviembre de 1937 (*Allá ellos allá ellos allá ellos*, C-2012: 72).

popular que fue Manuel Acosta Ojeda <sup>5</sup>). Y es el olor de este acto, que se percibe de la pelvis para arriba, al que alude el yo poético como una “forma de la muerte”, y de cuya inminente pérdida se hace partícipe al confidente más próximo: al camarada. La otra forma de la muerte –la trágica– es la herida de guerra, y está relacionada con la “férula” en su acepción médica de ‘tablilla que se emplea en el tratamiento de las fracturas’ que, en el caso poético, está purulenta, y de la cual se da cuenta al superior inmediato: teniente. Y, por último, la definitiva forma de la muerte, la tumba, en su versión tradicional de hacerse bajo tierra: “De su imán para abajo”. Y el “ay” de cada una de esas pérdidas no es, pues, personal; es, en todo caso, social: es el «ay» del pueblo español. Es decir que no hay tal angustia de CV. Es la angustia social que vive España. Es la “Imagen española de la muerte”. No es la imagen de *su* muerte que tiene el poeta.

Otra muestra de esa apresurada calificación que se hace a la poesía de CV de ser expresión de la “angustia del poeta”, la he encontrado en el crítico inglés James Higgins quien dice que:

“El poeta se angustia ante el misterio de la progresión de los números, ante la imposibilidad de formular 1 sin formular a la vez 2, 3 y luego todos los demás números indefinidamente [y cita los siguientes versos]:

Pues no deis 1, que resonará al infinito.  
Y no deis 0, que callará tanto  
hasta despertar y poner de pie al 1. (T, V)”.<sup>6</sup>

Y la pregunta cae por su propio peso: ¿dónde se ve la angustia en los versos citados? Se nota, más bien, una gran serenidad que deviene *consejo* a un alguien plural. Yo lo veo, pues, como un alegato contra la soledad. La expresión “no deis” proviene del habla coloquial por la cual –por ejemplo– alguien dice: ‘he dado en estar solo’, lo que equivale a ‘dar en uno’. Y el yo poético recomienda no hacerlo, porque ese uno no existe, en tanto –en la más absoluta soledad– en la conciencia del solo resuenan sus pares. Y, por eso, en los primeros cinco versos del poema, alude a expresiones plurales:

Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él petreles, propensiones de trinidad,  
finales que comienzan, ohs de ayes  
creyérase avaloriados de heterogeneidad.

---

<sup>5</sup> “Cada mujer liba cual mariposa/ de nuestros labios la miel escondida/ nos va matando y no es querida/ es agonía lenta, silenciosa”.

<sup>6</sup> James Higgins, “El absurdo en la poesía de César Vallejo”, en: *Revista Iberoamericana* N° 71, abril-junio de 1970, Pensilvania: Universidad de Pittsburg, p. 220.

¡Grupo de los dos cotiledones!

Si se examinan estos versos, en sus expresiones significativas, se verá que “Grupo cotiledón” hace referencia a “plantas que tienen dos cotiledones”; por lo tanto el poema empieza aludiendo a un grupo formado por dos elementos, y, como más adelante hará referencia a “novios de eternidad”, lo que está haciendo el yo poético es augurar la unión de ese *número par* para siempre. Es evidente que los elementos singulares del “Grupo cotiledón” se están pluralizando. Y, luego, se lee que desde ese grupo se *abren* “petreles” (“oberturan”, dice el yo poético y, obviamente, está haciendo un neologismo al convertir en verbo –oberturar– al sustantivo “obertura” o composición musical que abre o introduce una obra más amplia) y los “petreles”<sup>7</sup> son aves que viven en bandadas entre las rocas marinas, y con ellos se está sugiriendo el crecimiento de la familia, con propensión a hacer “trinidad”: aludiendo al trío de personas divinas, pero en este caso: madre, padre e hijo, que es el futuro de los novios, que vienen a ser “finales que comienzan” pues están en los finales de su soltería y comienzan, juntos, otra etapa de sus vidas. Y la expresión “ohs de ayes” pluraliza el “oh” del placer y el “ay” del dolor, que eran individuales y devienen asociados, adquiriendo la palabra «avaloriados», evidente neologismo: formado con el sustantivo *abalorio* o cuentas de un collar (para indicar la unión de los novios), y con el verbo *avalorar* con el que ‘se da *valor* a algo’ (el *valor* que tanto se releva en el libro primero de *El Capital* de Marx) y, así, el yo poético está formando el sentido de *valoración* que adquiere la unión de lo “heterogéneo” que es aquello que está formado por elementos de distinta clase o naturaleza. Ese es el “¡Grupo de los dos cotiledones!” que no debe ‘dar en uno’ (como vimos arriba), ni tampoco “dar en 0” porque “callará tanto” que ‘despertará y pondrá de pie al 1’, reiniciándose la ronda de la vida. Como se puede apreciar, Higgins ha citado los tres penúltimos versos del poema V de *Trilce*. El último es el siguiente: “Ah grupo bicardiaco”, es decir: un grupo de dos corazones.

Ahora bien, si yo he comentado los versos que cita Higgins (del final del poema) y, a mi vez, lo he hecho con los cinco iniciales, faltaría hacer lo mismo con los versos intermedios para redondear la interpretación del poema total que, observado así, configura la triada dialéctica: tesis, antítesis, síntesis. Falta analizar, entonces, la antítesis, formada por los siguientes versos:

A ver. Aquello sea sin ser más.

---

<sup>7</sup> Alfredo José Delgado Bravo cambia el nombre a estas aves, las llama “preteles” (1988. Los móviles existenciales de *Trilce*. Lima: Luces.: 79. Y este autor explica el término en el sentido de que corresponde al acto de quitarse las ropas que hacen los presos, y toda su interpretación gira en torno al tema de la prisión. Julio Ortega, hace lo mismo respecto de petreles (1974. La imaginación crítica. Lima: Peisa: 1249). En algunos aspectos la observación de Ortega coincide con la mía (especialmente en la unión de hombre y mujer), pero no llega a considerar al poema como un arte poética.

A ver. No trascienda hacia afuera,  
y piense en s3n de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.  
Y no glise en el gran colapso.  
La creada voz reb3lase y no quiere  
ser malla, ni amor.

La expresi3n "A ver", tiene tambi3n una connotaci3n coloquial, que se da cuando alguien ha opinado sobre algo, y quien la usa es porque va a responder a esa opini3n. Y esta respuesta – en el poema – es la negaci3n de la negaci3n. Porque se ve que esta primera negaci3n trata de inmiscuirse en la vida de los novios, sugiriendo c3mo debe ser su matrimonio. Y la respuesta a esa proposici3n es que "Aquello sea sin ser m3s", que solo sean "novios de eternidad". Y la otra contradicci3n se resuelve as3: que eso que es sin ser m3s (sin ser otra cosa que matrimonio) "No trascienda hacia afuera", es decir, que nadie de afuera se inmiscuya en 3l. Y que este nuevo ser "piense en s3n de no ser escuchado": que sus cuitas las resuelvan quienes lo conforman: ellos mismos (que hagan caso omiso de quienes circunstancialmente los pudieran escuchar). Que ese nuevo ser "crome", es decir, que use sus colores y que sean tan propios que se proyecten a no ser vistos por nadie. Que ese nuevo ser no "glise"<sup>8</sup>: no resbale "en el gran colapso" que significa cambiar de vida para iniciar la suya propia. Y los dos siguientes versos que, propiamente son los dos primeros de la tercera estrofa, que es la s3ntesis de la oposici3n de contrarios advertida en las estrofas precedentes, aluden asimismo al nuevo ser que es, tambi3n, la nueva voz de dos contrarios conciliados, unidos; es, pues, 'la creaci3n de una nueva voz que se rebela', que no admite interferencias en sus dominios, y no quiere ser malla, es decir, una red que separe a sus miembros, y, por eso, tampoco quiere ser amor, porque este tambi3n entrar3 en contradicci3n – como en los versos de Miguel Hern3ndez: "El amor ascend3a entre nosotros/ como la luna entre las dos palmeras/ que nunca se abrazaron"<sup>9</sup>, o tambi3n para decirlo en la voz de Neruda: "Para que nada nos amarre/ que no nos una nada"<sup>10</sup> –, y, por tanto, el nuevo ser debe ser 3l – sin mediaciones –: "Ah grupo bicardiaco": dos corazones unidos sin interferencias.

Ahora bien, dejar el an3lisis hasta ah3 significar3a, casi, no trascender el nivel sem3ntico. Y, en realidad, la poes3a tr3lcica toma a este como un trampol3n para convertirse en s3mbolo<sup>11</sup>. Ergo, el siguiente paso debe consistir en preguntarse: ese

---

<sup>8</sup> Los significados tanto de "crome" como de "glise" los he tomado de Ricardo Gonz3lez Vigil: *crome*: con el significado de "coloree" o "uzca color", por conexi3n con *crom3tico*, [y] *glise*: barbarismo del franc3s *glisser*, resbalar. (B-2013: 227).

<sup>9</sup> *Cancionero y romancero de ausencias*, Buenos Aires: Losada, 1963, p. 90.

<sup>10</sup> *Crepusculario*, "Farewell", Buenos Aires: Losada, 1961, p. 38.

<sup>11</sup> "Considerado desde el punto de vista del pensamiento causal, el simbolismo es comparable a un cortocircuito espiritual. El pensamiento no busca la uni3n entre dos cosas, recorriendo las escondidas

símbolo de los novios (con todos los correlatos analizados) ¿a qué otra “realidad” apunta, qué otra preocupación poética subyace en él? Y yo me atrevo a establecer una relación con el “arte poética” de CV, tomando como referencia inmediata el verso siguiente: “La creada voz rebélase y no quiere/ ser malla, ni amor”, en el sentido de que, para CV, los copartícipes de ese noviazgo eterno son los elementos ineludibles de la “forma” y el “fondo”, para decirlo en lenguaje marxista: ‘la forma es tal por serlo de su contenido’. Y CV se ha manifestado (en sus escritos de reflexión) a favor de una poética del equilibrio. Porque lo más resaltante cuando se trata de este tópico de la angustia (del mismo modo que el de la vanguardia) es que se olvida cotejar la opinión del poeta mismo. En 1927 escribía:

“Ya viene el equilibrio. El propio espíritu revolucionario presente ya la necesidad de las contrarias disciplinas de ponderación y justeza. Basta de pataleos de pesadilla y de *angustioso barroquismo*. En el orden político, artístico y económico, los ensayos culminan ya y se presente el advenimiento de las fórmulas cabales, de las fórmulas creatrices” (B-1987: 197).<sup>12</sup>

Lo más interesante de este juego dialéctico es que esa confrontación de dos ideologías se puede constatar en la conciencia de un mismo poeta, como se puede ver que se da en el caso de CV por su vínculo con las poéticas de su época, que son dos; por un lado, el *realismo clásico* y, por otro, el *romanticismo moderno*. Su relación con el primero se percibe porque sigue, instintivamente, apegándose a la realidad. Mientras que del segundo adopta su afán de ruptura con «el lugar común» (al decir de Basadre) dándole jerarquía a la experimentación formal. Para explicar esa clasificación y oposición de clásico/romántico (y así también la calificación que he hecho de “romanticismo moderno”) voy a citar al crítico británico Middleton Murry:

“... la distinción fecunda no es entre el escritor romántico y el realista, sino entre el clásico y el romántico. Esta distinción es de la mayor importancia; pero es más filosófica y ética que literaria. El escritor clásico se siente miembro de una sociedad organizada, como hombre al cual le impone deberes y restricciones una ley moral que él reconoce profundamente. El romántico está en rebeldía contra la ley externa, y, con la misma profundidad, se niega a acatar su sanción. Afirma los derechos de su individualidad *contra mundum*. (...) A mí me parece que Shakespeare era esencialmente un escritor

---

sinuosidades de su conexión causal, sino que la encuentra súbitamente, por medio de un salto, no como una unión de causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad” (Huizinga, 289).

<sup>12</sup> Y en carta a Emilio Armaza dice: “Su libro me ha gustado singularmente por las disciplinas de *equilibrio* y de medida que hay en él. En estos tiempos de epilepsia, una obra así, de euritmia y justeza, hace bien y nos reconcilia con “los números severos y apostólicos” de que gustan las cosas eternas” (B-2002: 213). Bertolt Brecht pensaba igual: “... se hace evidente que el todo está constituido por partes, y estas solo conservan su importancia propia, que es poca (...) la salud es equilibrio” (A-1977: 336).

romántico, a pesar de su conservadurismo político. El *Rey Lear* es la más grande obra de toda la literatura romántica. Todos los grandes escritores desde Rousseau han sido románticos” (A-1951: 35-36).<sup>13</sup>

Es decir, que lo romántico viene a ser la segunda oposición contra lo clásico, propiamente estética: la primera corresponde al barroco. Y aunque después irá perdiendo vigencia –por la degeneración en que devino <sup>14</sup>– es aplicable a los movimientos artísticos o literarios que adoptan una posición de “individualidad *contra mundum*”, que sería el caso del modernismo y del vanguardismo. Como dice Guillermo de Torre, aludiendo a la predominancia de lo “poético puro”, propia del romanticismo, por encima de las “ideas poéticas”, que abunda más en lo clásico:

“La literatura de la época de las vanguardias [que es la época del joven poeta CV] fue *esencialmente poesía*, del mismo modo que años después habría de ser “pathos”, rebelión metafísica, transcendencia social... Por lo demás –como es notorio –, la *predominancia de lo poético* corresponde al período de pubertad en los seres y en las literaturas. Superado aquél, alcánzase otro estadio en que cobran predominio las ideas y conceptos sobre los sentimientos y las palabras” (A-1971-1: 30).

Nótese que las expresiones “esencialmente poesía” y “predominancia de lo poético” aluden a la idea metafísica de poesía que tienen quienes la consideran “pura”, es decir, libre de las “escorias” del mundo real, y que se podría definir con la paráfrasis que CV hace de lo que piensa Julien Benda. De él dice que:

“... acusa en su libro, a los pensadores del delito de traición al pensamiento puro, perpetrado a favor de las pasiones políticas. Pensamiento puro, a juicio de Benda, es la actividad abstracta y desinteresada del espíritu, ejercida por sobre las exigencias inmediatas de la realidad; un juego místico y libre de creación suprema cuyos móviles y fines no se relacionan con los intereses

---

<sup>13</sup> Asimismo, aprovecho para justificar el uso profuso de citas de autores, que considero autoridades, para refrendar los objetivos de este trabajo, con un juicio del mismo Middleton Murry, quien dice que hay “una vieja y segura regla de juzgar al crítico por las citas que hace; no tanto porque sean necesariamente una prueba de su buen gusto, como porque son una salvaguarda contra la abstracción y la inexactitud” (op. cit.: 37). Y debo precisar que no encuentro oposición, sino más bien complementariedad, entre esta cita y la de José Carlos Mariátegui cuando reconviene a Luis Alberto Sánchez ‘que no deduzca sus ideas de sus citas’ (*Ideología y política*, Lima, Biblioteca Amauta, 1969, p. 226).

<sup>14</sup> “Desde muy antiguo, ha tenido el simbolismo la inclinación a reducirse a un puro mecanismo. Una vez erigido en principio, no se contenta con los brotes de la fantasía y del entusiasmo poéticos, sino que se adhiere como una planta parásita al pensamiento y degenera en un puro hábito y en una enfermedad de éste” (Huizinga, 294).

momentáneos de la vida social ni con las luchas políticas en general” (B-1987: 317).

Por lo que respecta a CV, se puede decir que su accionar poético, en el trabajo de sus dos libros iniciales, va a pendular entre ambos extremos. En tal sentido, no es necesario aclarar que él no es un iconoclasta *ad usum*, o a la moda. Es un revolucionario. Y sabe que el futuro no se construye destruyendo el pasado sino asentándose en lo mejor de este, y así lo dice expresamente: “*Las primitivas formas, pues, cumpliendo la ley del doble mecanismo destructivo y constructivo al mismo tiempo que se opera en todo orden de procesos, son modificadas*” (B-1988: 12). Este atisbo de concepción dialéctica (aunque todavía idealista, en tanto corresponde al año de elaboración de su tesis académica: 1915) corrobora su actitud revolucionaria (de la que nunca abdicará). En 1930, es decir, en su madurez ideológica, escribirá: “Los surrealistas, burlando la ley del devenir vital, se academizaron en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederlas y superarlas *con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas*” (B-1987: 401), pero también – en sus años juveniles – deja ver su adhesión a los cambios liberales (de orientación burguesa) que ha constatado se daban contra la España monárquica, y de los que da cuenta en la tesis académica citada:

“La Constitución de 1812 –dice– había declarado sin duda muchas libertades para la sociedad y el individuo, pero quedaban aún latentes en el espíritu social otras tantas convicciones y anhelos de derechos y libertades. Por esto, en más de la mitad del siglo pasado ha continuado en (sic) España viviendo la vieja tendencia llamada el liberalismo, en que se agitan tantos sanos ideales de perfección individual y social, y que ha dado lugar a las diferentes revoluciones habidas en España y en las que han tomado parte, como era lógico, casi todos los poetas” (B-1988: 16).

Y las dos poéticas, descritas supra, no son: totalmente antigua una ni absolutamente moderna la otra. Ambas tienen sus ascendientes –opuestos también– en el pasado: la poesía de Homero y Anacreonte, respectivamente, en la antigüedad, o la poesía del renacimiento y del barroco en la modernidad. Es más, CV – en entrevista con César González Ruano – dice que: «Conocía bien los clásicos castellanos. Pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión» (D-1988: 7). Es decir que CV se siente un hombre y un poeta de su época. Y en su época lo que podía considerarse como teoría literaria estaba bifurcado en las tendencias de lo clásico y lo romántico. No se olvide el famoso dicho de Darío: “Románticos somos... ¿Quién que es, no es



romántico?”<sup>15</sup> No se trata, pues, de insinuar que CV fuera un ecléctico — ni que, por la cita, él lo estuviera admitiendo —. Lo que ocurre es que busca el equilibrio entre esas dos dimensiones de la objetividad y la subjetividad. Equilibrio que, ya en 1927 (transcurrida una década de la revolución rusa y casi el mismo tiempo del final de la primera guerra mundial), CV siente que hace falta otro tipo de acción constructiva dentro de una inercia de reposo, que no se contrarían sino que se complementan. Y es así que la aludida “poética del equilibrio” (no de la mescolanza, es preciso destacarlo) ya es distinguible en su etapa formativa, en los inicios de su búsqueda de una voz propia. Sin que esto signifique que después fuera clausurada. Y, por eso, en ella no se ve que haga el deslinde en esa lucha de contrarios. En su etapa de madurez no solo se reflejará en su poesía última (hago elipsis de su narrativa y teatro de esta etapa, no menos valiosos) sino también en su reflexión teórica postrema que así lo deja ver, y es la que hace la demarcación definitiva. Hoy por hoy, pues, no se puede estar ubicando la producción poética de CV ni dentro de lo clásico, ni de lo romántico. Y tampoco dentro del vanguardismo porque en esta última pretensión es, realmente, un abuso de confianza desoír los múltiples reclamos que él esgrime en contra de este. Y porque el vanguardismo, precisamente, estaba en contra de ese equilibrio que CV releva. El húngaro Miklós Szabolcsi dice que:

“El delicado equilibrio entre forma y contenido, equilibrio que se salvaguardó incluso en las extremas formas del romanticismo y del simbolismo, se deshace; la lengua comienza a vivir de manera autónoma, adquiere importancia en sí, el significante rebasa al significado, las palabras se convierten en magia, la imagen se emancipa del contexto poético, comienza a vivir independientemente, y la propia estructura de la lengua se desgarrá” (D-1974: 6).

Y, por último, existiendo ya la polarización teórica en dos poéticas claramente diferenciadas, realismo/formalismo<sup>16</sup>, no es lo más pertinente referirse a la concepción estética vallejana tratándola en sentido plural, como si en toda su obra se manifestaran varias poéticas. Luego de producida la obra total de un autor se puede constatar una cierta indecisión de trabajo entre una u otra tendencia — de dos: no hay más —, pero, aun en ese caso, siempre se detectará el predominio de una sobre la otra. Por eso aquí puedo completar mi observación de la que he llamado “poética del equilibrio” entre clásico/romántico (ahora: realismo/formalismo) detectable en los dos primeros libros de CV, señalando que en *Los heraldos negros*,

---

<sup>15</sup> O el no menos famoso verso de don Antonio Machado: “¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera/ mi verso, como deja el capitán su espada:/ famosa por la mano viril que la blandiera/ no por el docto oficio del forjador preciada” (“Retrato”).

<sup>16</sup> Sobre el particular es interesante ver la clasificación propuesta por E. F. Carritt, la que distingue con las alternativas de “representativa” y “formal”, y dice que “la primera tiene por objeto recordarnos, por semejanza o asociación el mundo real, y la segunda sólo agradar por su superficie sensible” (1965: 166).

hay un predominio clásico-realista, ocurriendo lo contrario en *Trilce*, en el que predomina lo romántico-formalista (sin dejar de percibir en cada uno la presencia del contrario). O, como dice Bronislaw Malinovski:

“Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente” (cit. en: Rama, A-2008: 40).

© RUNA YACHACHIY  
Revista digital, Berlín, 2018  
ISSN 2510-1242  
[www.alberdi.de](http://www.alberdi.de)