

Presencia de Vallejo en la poesía española de posguerra

La relación de César Vallejo con la literatura española empieza en una fecha muy temprana: en 1926 publica con Juan Larrea los dos únicos números de la revista *Favorables París Poema 1926* y en julio de 1930 se reedita *Trilce*, en Madrid, con prólogo de José Bergamín y con el poema liminar «Valle Vallejo» de Gerardo Diego. En el prólogo se señala como una de las cualidades esenciales de su poética el «arraigo idiomático castellano». *Trilce* constituye para Bergamín una aportación decisiva al universo poético español:

Llega con este libro de César Vallejo una aportación lírica de valor y significado decisivos. Hacia la fecha de aparición de *Trilce* apenas si se había iniciado en España la renovación o reacción lírica que pronto adquiriría, marginando influencias francesas circunstanciales, el sentido tradicional y radical de nuestra poesía más pura.¹

Compara Bergamín la lírica de Vallejo con la del grupo de 27 y llama la atención sobre el «grito alegre o dolorido, casi salvaje» con que se nos transmite su contenido lírico. Insiste el autor de *El cohete y la estrella* en determinados aspectos lingüísticos de la poética de Vallejo que más tarde serán repetidos por otros estudiosos: el descuntamiento verbal, la desarticulación sintáctica, los neologismos sorprendentes, etc.

Gerardo Diego, por su parte, que, en su poema creacionista, denomina la «materia prima» vallejjiana «piedra de estupor y madera noble de establo», asegura que, gracias a la existencia de Vallejo, «nosotros desahuciados acertamos / a levantar los párpados / para ver el mundo...».²

En 1931 Vallejo escribe para la editorial Cenit la novela *El Tungsteno*, y su reportaje *Rusia en 1931*, publicado en *Ulises*, alcanza un éxito notable. En 1934 es incluido por Federico de Onís en la *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*.

La guerra civil no logra romper las relaciones entre la poesía española e hispanoamericana ni interrumpir el discurso de Vallejo: durante el primer año de la contienda viaja a Barcelona y a Madrid; escribe el poema «París, octubre 1936» y en julio de 1937 asiste en Valencia al Congreso de Escritores Antifascistas.

Ya en la posguerra su influencia en la lírica española se hace más patente. Los dos rasgos nucleares de su poesía (el sentido de solidaridad, en lo temático y la renovación

¹ Bergamín, J., *Prólogo a la segunda edición de Trilce*, Madrid, 1930.

² Diego, G., *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1974, p. 398.

lingüística, en lo formal) determinan las creaciones más significativas de la poesía española en la década de los años cuarenta. Así lo sostiene, entre otros, Martínez García:

Como fieles a un mecanismo de defensa, los poetas de la generación de los años cuarenta se sintieron llevados por el soplo de una inspiración uniforme en la que alentaban anhelos y exigencias de necesidad urgente de un lenguaje poético nuevo apto para la comprensión mutua y para hacerse comprender como *generación nueva* que se sabía responsable de un destino nuevo e inaplazable.³

Estos mismos aspectos son resaltados por el poeta José Angel Valente cuando explica que el «sentimiento de solidaridad humana como núcleo organizador de la obra poética» y «el empleo de un lenguaje que trata de conllevar un máximo de posibilidades de comunicación, que no quiere encerrarse en los moldes del lenguaje tradicional»,⁴ inspirados directamente en Vallejo, están presentes en la generación española de posguerra y en «los poetas mayores que la acompañan o participan en la configuración de su sensibilidad». Y explica que este fenómeno se da en poetas de personalidad muy dispar y de edades muy diferentes.

En efecto, conforme avanza la década de los cuarenta la poética vallejana parece configurar la vertiente rehumanizadora de la poesía española de estos años. En 1946, el número 22 de la revista *Espadaña* publica la composición «Los desgraciados», perteneciente a *Poemas humanos*. En *Espadaña* se reproduce también el poema «Masa» considerándolo como modelo de una poética a la altura de las circunstancias. En el número 39 de la misma revista, como ha señalado Félix Grande,⁶ se rindió en España uno de los primeros homenajes a César Vallejo. En la vuelta de la portada del citado número se decía:

CESAR VALLEJO. Nació el día 6 de junio del año 1893 en Santiago de Chuco (Perú), y murió en París el día 15 de abril de 1938. José Luis L. Aranguren, Antonio G. de Lama, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José María Valverde y Luis Felipe Vivanco LE RECUERDAN.

El entusiasmo con que es valorado este recordatorio por Félix Grande⁷ no es compartido por el profesor García de la Concha.⁸

Uno de los firmantes del homenaje, Leopoldo Panero, inserta, en su libro *Escrito a cada instante* (1949), el poema «César Vallejo», en el que es evocado el poeta peruano como «un soplo de ceniza caliente». Panero presenta al autor de *Trilce* recurriendo a una serie de símiles de una gran potencialidad expresiva. Vallejo es, para Panero, «terrible y virgen como una cruz en la penumbra», «el eco de sus plantas desnudas / era como la hierba cuando se corta»; su corazón se mostraba «como un friso de polvo» y «eran blancas sus manos todavía, / como llenas de muerte y espumas de mar; / y sus

³ Martínez García, F., César Vallejo, acercamiento al hombre y al poeta, León, Colegio Universitario de León, 1976, p. 26.

⁴ Valente, J. A., Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971, p. 146.

⁵ Idem, p. 145.

⁶ Grande, F., Apuntes sobre poesía española de posguerra, Madrid, Taurus, 1970, p. 26.

⁷ Idem, p. 26.

⁸ García de la Concha, V., La poesía española de posguerra, Madrid, Prensa Española, 1973, p. 350.

dientes ilesos como la nieve...». El, que «había venido sonriendo, resonando como un / ataúd, hondamente / ...y traía su paisaje nativo como una gota de espuma / ...después hizo un viaje hacia otra isla, / andando sobre el agua, empujado por la brisa de su espíritu...». ⁹

Otro de los firmantes del homenaje, José María Valverde, al que Panero dedicó el poema que he reproducido parcialmente, estudia por estos mismos años la obra de Vallejo en los trabajos «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo» y «César Vallejo y la palabra inocente» recogidos más tarde en su libro *Estudios sobre la palabra poética*. ¹⁰

Valverde distingue en la obra de Vallejo aquellos poemas en los que prima el experimento expresivo mismo y «aquellos otros con alguna profunda experiencia, sentimental y luego social, que da sentido y contenido a un alucinado trance verbal, usando sólo como instrumento la libertad de un lenguaje en perpetua invención». ¹¹ Su emoción y su acento a la vez coloquial y sorprendente contagiaban a muchos, según Valverde, y constituían «una ayuda expresiva para la escalofriante apelación humana de su sentir, íntimo y colectivo a la vez». ¹²

Luis Rosales y Leopoldo Panero asimilaron en parte, como ha escrito Félix Grande, junto al mundo poético de Antonio Machado, el del poeta peruano:

De Vallejo han retrotraído —especialmente Rosales— una ternura incisiva (a la que quizá falta el agonismo de Vallejo para herir, a la que no falta su apoyatura en la emoción para conmover) y, ante todo, la incorporación de los temas familiares, comenzando por el retrato de los seres queridos. El descubrimiento de la cotidianidad en su incorporación a la gran lírica, que tan extraordinariamente está resuelto en *Trilce* y aun en algunos poemas de *Los heraldos negros* (...) reaparece en Panero y en Rosales. ¹³

García de la Concha se refiere igualmente a esta influencia, aunque argumenta que, en las poéticas de Rosales y Panero, y «mucho más en la del resto del grupo, falta la dimensión de compromiso que *Trilce* significa». ¹⁴

La presencia vallejianiana se prolonga más allá de la generación del 36. Así, en la obra de Blas de Otero, cuyas analogías formales y temáticas con el poeta peruano se estudiarán más adelante, aparecen numerosas referencias. Valgan estos pocos ejemplos: en el poema «Encuesta», de *Esto no es un libro* se presenta a Vallejo, junto a Juan de Yepes, León Bloy y al propio Blas de Otero como tipos perfectos de indagadores de «la causa del sufrimiento». En «Coral a Nicolai Vaptzarov», del mismo libro, César Vallejo, Nazim, Antonio Machado, Pablo Neruda, Aragon, etc., son «mástiles humanos» que «suenan como un tiro / único, abierto en paz sobre el papel». En «Vine hacia él», también de *Esto no es un libro*, nos ofrece el testimonio de su muerte: «César Vallejo ha muerto.

⁹ Panero, L., «Vallejo», en *Escrito a cada instante* (1949), reproducido en la antología de José M.^a Castell, *Un cuarto de siglo de poesía española* (1939-1964), Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 211-213.

¹⁰ Valverde, J. M., *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1952.

¹¹ Valverde, J. M., *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, 1984, vol. 9, 1, p. 393.

¹² Idem, p. 402.

¹³ Grande, F., *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, p. 47.

¹⁴ García de la Concha, V., *La poesía española de posguerra*, p. 350.

Muerto está / que yo lo vi / en Montrouge, una tarde / de abril. / Iba con Carlos Espinosa / y / llevábamos los *Poemas / humanos y España, aparta de mí / este cáliz*. Carlos leyó un poema, como si / le escuchara Dios. Yo, / llorando, leí / «Masa». Entonces, / todos los hombres de la tierra / le rodearon; pero / César Vallejo, ¡ay!, siguió muriendo». Finalmente en «Tiempo» de *Escrito para* se exclama: «Hoy es un amigo y por eso / decía César Vallejo por eso / escucho a Bob Dylan me hundo en el fondo del subconsciente...».

Angel González reconoce igualmente el magisterio de Vallejo en el modo de aproximación a la realidad y en el gusto por la obra bien hecha.¹⁵

José Angel Valente, que le dedica el estudio esclarecedor *César Vallejo, desde esta orilla*, asegura que «la obra de Vallejo es una de las influencias que operan de modo directo sobre buena parte de la joven poesía española después del año 40».¹⁶

La devoción de Félix Grande por Vallejo se ha puesto de manifiesto en múltiples ocasiones. Félix Grande asegura que «si Vallejo no actúa como levadura, es que nosotros no sabemos ser masa de agua y harina. Pero, precisamente, ha actuado».¹⁷ Aparte de sus escritos teóricos como *Semejante mendigo*, el autor de *Blanco spirituals* rinde un estremecedor homenaje a Vallejo, en su libro *Taranto*, en el que la imitación de su escritura, en algunos poemas, es un recurso plenamente deliberado.

Entre la obra poética de Vallejo y la de los citados Blas de Otero, Angel González, Félix Grande y otros poetas como Caballero Bonald y José Hierro se pueden encontrar determinadas analogías temáticas y formales. Esta relación podría hacerse extensiva a otros creadores de posguerra; sin embargo, para el propósito que se persigue en estas páginas, los señalados resultan más significativos.

Analogías temáticas

El sufrimiento y el sentido de la solidaridad

Una de las preocupaciones fundamentales de Vallejo la constituye el sufrimiento de sus semejantes y el profundo sentido de la solidaridad humana. La piedad por el dolor que venía mostrando desde *Los heraldos negros* se va transformando en los libros posteriores en amor y en solidaridad. Vallejo llega a renunciar a su propia individualidad, según Larrea, para confundirse con el destino de los demás:

Vallejo (...) se siente y, por lo tanto, se sabe ser espíritu de pueblo o masa orgánicamente estructurada en la que, renunciando a su persona individual, anhela integrarse como uno de los muchos participantes en la para todos beneficiosa regeneración del Ser de todos. Desde el arranque de su experiencia ansía confundirse copulativamente con el destino de los demás...¹⁸

El primer poema de *Los heraldos negros* es ya una manifiesta constatación del sufrimiento

¹⁵ González, A., *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 16.

¹⁶ Valente, J. A., *Las palabras de la tribu*, p. 146.

¹⁷ Grande, F., *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, p. 44.

¹⁸ Larrea, J., «César Vallejo frente a André Breton», reproducido en la revista *Litoral*, n.º 76-77-78, página 144.

miento: «Hay golpes en la vida, tan fuertes...» que «abren zanjas oscuras en el rostro más fiero...».

En *Trilce* el dolor aparece en todas partes: «Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro» (XX, página 35).¹⁹

En *Poemas humanos* el sufrimiento sigue creciendo y expandiéndose: «I, desgraciadamente, / el dolor crece en el mundo a cada rato, / crece a treinta minutos por segundo, paso a paso, / y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces / y la condición del martirio, carnívora, voraz, / es el dolor dos veces / y la función de la yerba purísima, el dolor / dos veces / y el bien de ser, dolernos doblemente...» («Los nueve monstruos»)²⁰.

La expresión de estos sentimientos alcanza en Vallejo una dimensión existencial comparable, según Hans Magnus Enzensberger a la desesperación de Kierkegaard y al hastío de Sartre. «Este dolor —escribe el crítico citado— es la substancia de todas las furias de su vida...»²¹

Esta dimensión existencial del sufrimiento, está presente en los poetas más significativos de nuestra posguerra y muy especialmente en los citados.

Blas de Otero que inicia el poema «Encuesta» afirmando que quiere encontrar la causa del sufrimiento, se pregunta más tarde: «quién goza con que suframos los hombres».²²

El sufrimiento es un tema recurrente en la lírica de Caballero Bonald. En el poema «Hasta que el tiempo fue reconstruido», de *Pliegos de cordel* se afirma que «son inhumanas las trampas de la vida»,²³ y en otros muchos poemas se asiste a la confirmación de este enunciado. En «Toda la dicha cabe en una lágrima», de *Memorias de poco tiempo*, se escribe, «... el cuerpo / contempla un día la frustrada huella / de la felicidad...». En *Anteo*, el misterioso mundo del cante flamenco se constituye en el escenario del dolor, y, en *Pliegos de cordel*, las composiciones «Contrahistoria andaluza» y «Estancia del indefenso» insisten en temas parecidos.

En algunos de los poemas de Félix Grande el sufrimiento se manifiesta como la carencia de lo más elemental: «Quien más quien menos sufre su incomunicación, / quien más quien mucho más, está preso y sin nido, / quien muchísimo más, casi ni alpiste tiene.» (de *Las piedras*).²⁴

Félix Grande, para quien Vallejo representa el paradigma en el modo de tratar temas como el «escalofrío», la «compasión», el «sufrimiento general», ha definido con gran sabiduría este sentimiento solidario del poeta de Santiago de Chuco:

No hay ninguna poética escrita en castellano en donde el semejante tenga ese sitio de oro, disponga del cachito de pan más tierno, sea más huésped querido...²⁵

¹⁹ Vallejo, C., *Trilce*, Buenos Aires, Losada, 1961.

²⁰ Vallejo, C., *Poemas humanos*, en *Obra poética completa. Prólogo de Américo Ferrari. Apuntes de Georgette Vallejo*, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968.

²¹ Enzensberger, Hans Magnus, «Vallejo: víctima de sus presentimientos», en César Vallejo, ed. de Julio de Ortega, Madrid, Taurus, 1975, p. 73.

²² de Otero, B., *Expresión y reunión*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969, p. 67.

²³ Caballero Bonald, J. M., *Selección natural*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 184.

²⁴ Grande, F., *Biografía*, 1976, p. 102.

²⁵ Grande, F., «Semejante mendigo», en *Galeradas*, Boletín de Información Bibliográfica, julio 1976.



La evocación de la figura materna

La figura de la madre constituye otro de los núcleos temáticos de la poética valleji-
na, sobre todo de *Trilce*. En una de las primeras composiciones de este libro, la explica-
ción «madre dijo que no demoraría» (III) constituye el eje estructural del poema. En
XXIII, la apelación a la madre va punteando la composición, que se cierra con esta
pregunta: «¿di, mamá?». En el poema XXVIII, del mismo libro, el poeta manifiesta
su soledad, su carencia de madre, su orfandad: «He almorzado solo ahora, y no he teni-
do / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua...»

Leopoldo Panero, en el poema «La vocación», entre los recuerdos que evoca desde
la «vaga adolescencia» se incluye «el buen sentido exacto de la madre».²⁶

Gabriel Celaya, en *Cantos iberos*, presenta a las madres, en el poema de este nom-
bre, como seres humildes, pequeñitos, cansados y renegridos. Y más adelante: «Reco-
gidas madres mías / con olor a manzanita / arrugada y escondida. / Doloridas, encogi-
das / en el martirio del día, / trabajadas, sucesivas...».²⁷

Blas de Otero, en «Biotz-Begietan», de *Pido la paz y la palabra*, dirige varias apela-
ciones cariñosas a la madre y le pide que lo proteja: «Madre, no me mandes a coger
más miedo / y frío ante un pupitre con estampas. / Tú enciendes la verdad como una
lágrima, / dame la mano, guárdame / en tu armario de luna y de manteles.»²⁸

Angel González, en «Primera evocación», de *Tratado de Urbanismo*, ofrece este re-
cuerdo entrañable de la madre: «Recuerdo / bien / a mi madre. / Tenía miedo del
viento, / era pequeña / de estatura, / le asustaban los truenos, / y las guerras / siempre
estaba temiéndolas / de lejos...»;²⁹ y en «El derrotado», de *Sin esperanza, con conven-
cimiento*: «Nunca —y es tan sencillo— / podrás abrir una cancela / y decir nada más
«buen día, / madre».

En el poema «Generación», del libro *Taranto*, de Félix Grande, la madre asume el
protagonismo de la composición: «Mamá desvenda muñones, embobina quejidos, /
pelea contra coágulos y desgarrones femeninamente, / espolea sus retinas frente a las
hemorragias de los cuerpos injuriados / se quema en lamentos cocidos, se hiela entre
el cierzo de los moribundos, / solloza para dar ejemplo...». En «El ojo enorme de tu
sepultura», del mismo libro, exclama, dirigiéndose a Vallejo: «Cuánta mamá faltó en
tus alacenas...».³⁰

La fijación materna de Vallejo se refleja también en sus escritos en prosa:

... todo comenzaba a agitarme en nostálgicos éxtasis filiales, y casi podían ajárseme los labios
para hozar el pezón siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte.³¹

²⁶ Panero, L., «La vocación» (recogido en *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea*, de Manuel Mantero, Madrid, Gredos, 1973, p. 43).

²⁷ Celaya, G., *Cantos iberos*, Madrid, Turner, 1975, p. 85.

²⁸ de Otero, B., *Expresión y reunión*, p. 87.

²⁹ González, A., *Tratado de urbanismo*, Barcelona, Lumen, «El Bardo», 1976, p. 72.

³⁰ Grande, F., *Biografía*, ed. citada, pp. 43 y 19.

³¹ Vallejo, C., *Novelas y cuentos completos*, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1967, p. 25.

La obsesión por la muerte

En muchas composiciones de Vallejo la muerte se convierte en una presencia obsesiva y constituye, junto con los aspectos señalados, otro de los núcleos temáticos de su universo lírico. Pero tampoco en el tratamiento de este tema es el poeta peruano un creador insolidario. Sus textos, por el contrario, extienden sus redes estructurales y significativas a otros textos de la lírica hispánica, con los que mantiene un discurso constante. Y, en el asunto que ahora nos ocupa, el discurso poético se muestra tan fecundo, que un poeta y crítico tan autorizado como Pedro Salinas ha llegado a hablar de cultura de la muerte.³²

También en este caso resaltaré sólo los ejemplos más significativos. En *Los heraldos negros*, los golpes fuertes y sangrientos de la vida son «... tal vez los potros de bárbaros atilas; / o los heraldos negros que nos manda la Muerte.» en el poema «Ágape», del mismo libro, pide perdón a Dios por haber muerto tan poco: «Perdóname, Señor: qué poco he muerto!». En *Trilce*, la muerte mama como un niño: «La muerte de rodillas mama / su sangre blanca que no es sangre» (XLI), o, convertida en cronista, nos relata la vida del poeta: «Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada linderò a cada hebra del cabello perdido...» (LV), o, por último, es anunciada por el triste doblar de las campanas: «Dobla triste el dos de Noviembre» (LXVI). En *Poemas humanos* se nos presenta al soldado «silbando a la muerte» («Pero antes que se acabe».)³³ En este mismo libro, el poema «Al cavilar en la vida, al cavilar», termina con este epifonema: «Tal es la muerte, con su audaz marido»; más adelante aparece un «Sermón sobre la muerte» y en la composición «Piedra negra sobre una piedra blanca» se anuncia la propia muerte del poeta: «Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo.» En *España, aparta de mí este cáliz*, aunque sigue resultando sobrecogedora la presencia de la muerte, ésta acaba siendo vencida por el ideal.

En la poesía española de posguerra, la muerte es sometida a un tratamiento semejante. Así, en una composición de Blas de Otero, el poeta se ve morir como acontecía en el poema «Piedra negra sobre una piedra blanca»: «... He aquí que me muero a manos llenas. / He aquí que me voy —de cuerpo entero. / ¡Tanto entibar, y un estirón apenas...! / A duras penas voy viviendo. Pero / algo de luz y trozos de cadenas / dirán: Esto que veis, fue Blas de Otero.» («Epitasis», de *Esto no es un libro*).

José Hierro, en su libro *Con las piedras... con el viento*, presenta esta misma imagen fría de la muerte: «Como astros soberbios, caídos / sentimos la boca glacial de la muerte tocar nuestra boca».³⁴

En algunos poemas de Angel González, la muerte aparece despojada de connotaciones dramáticas: «... Jugabas entre muerte. / Creías que los muertos / eran objetos rotos / que alguien había tirado en las aceras» («Fragmentos»),³⁵ «... Lo malo que tie-

³² Salinas, P., *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 394.

³³ Vallejo, C., «Pero antes que se acabe», de *Poemas humanos*.

³⁴ Hierro, J., de «Con las piedras... con el viento», en José Hierro, ed. de *Aurora de Alborno*, Madrid, Júcar, 1981, p. 148.

³⁵ González, A., *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 159.

nen los muertos / es que no hay forma de matarlos. / Su constante tarea destructiva es por esa razón incalculable».

Aspectos formales

El lenguaje de base oral

La revolución que supone la obra de Vallejo está en buena parte determinada por la renovación del discurso poético. En esta revolución expresiva ocupa un lugar destacado la utilización con fines estéticos del lenguaje directo y conversacional. Nunca hasta el autor de *Trilce* se había llevado a cabo un aprovechamiento tan pertinente del lenguaje coloquial, de la frase hecha, del modismo, de la modalidad fonética marcadamente popular.

De estos procedimientos con los que se manifiesta el lenguaje coloquial, el más recurrente en la obra lírica de Vallejo es el de la frase hecha o estereotipada. Este recurso al clisé lingüístico no constituye un desacierto estilístico sino que —bien como intensificación de lo popular en unos casos, bien como contraste con lo culto en otros— es una buena muestra de la puntería expresiva del poeta. Se comprobará inmediatamente con ejemplos concretos.

La frase hecha puede ir inserta en un contexto no coloquial: «Quien como los hielos. Pero no. / Quien como lo que va *ni más ni menos*. / Quien como el justo medio» (*Trilce*, XXXII); «Y no me digan nada, / que uno puede matar perfectamente, / ya que *sudando tinta*, / uno hace cuanto puede, no me digan...» («Y no me digan nada», de *Poemas humanos*).³⁶

La expresión coloquial puede ser acentuada por la agramaticalidad de la frase y por la conculcación de la norma ortográfica: «Tendíme en són de tercera parte, / más tarde —*qué la bamos a bhazer...*» (*Trilce*, IV).

El deliberado irracionalismo se encuentra en otros contextos, en los que también aparece el clisé lingüístico: «*De la noche a la mañana* voy / sacando lengua a las mudas equis (...) En nombre della que no tuvo *voz* / *ni voto*, cuando se dispuso / esa su suerte de hacer...» (*Trilce*, LXXVI).

Una frase hecha o una sarta de ellas puede cerrar epifonemáticamente el poema: «¡Hay que ver! ¡qué cosa cosa! / ¡qué jamás de jamases su jamás!» («Piensan los viejos asnos», de *Poemas humanos*).

El sentido de muchas de estas construcciones en el autor de *Trilce* ha sido magistralmente estudiado por Giovanni Meo Zilio.³⁷

La poesía española de posguerra ha hecho uso igualmente de estos recursos vallejianos. La expresión «ni más ni menos», que aparecía en el poema XXXII de *Trilce*, citado más arriba, se encuentra calcada en el libro *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero: «La fe, jamás. / Cuanto menos aire, más. / Cuanto más sediento, más. / *Ni más ni menos. Más*».³⁸

³⁶ *La cursiva es nuestra*.

³⁷ Meo Ziglio, G., *Stile e poesia in César Vallejo*, Padova, Liviana editrice, 1960.

³⁸ de Otero, B., *Pido la paz y la palabra*, Torrelavega, Cantalapiedra, 1955, pp. 76-77.

Alarcos Llorach ha estudiado en la poesía de Blas de Otero la presencia de estas locuciones léxicas tomadas de la conversación y ha explicado el valor estilístico de este «artificio inverso».³⁹ La transposición al lenguaje poético de estas frases hechas es un procedimiento muy recurrente en la lírica del autor de *Pido la paz y la palabra*. A este libro pertenece también el siguiente ejemplo: «... *Dios me libre* de ver lo que está claro. / Ah, qué tristeza. Me cercenaría / las manos. Y mi sangre seguiría / hablando, hablando, hablando.» En algunos casos la locución estereotipada aparece en el primer verso de la estrofa y en los versos siguientes se procede a una explicación detallada de la misma. Así sucede en el poema «Final», del libro *Angel fieramente humano*: «Puede ser que estemos ya *al cabo de la calle*. / Que esto precisamente fuese el fin / o el cabo de la calle. / Puede suceder que aquí precisamente / se acabe el cabo / de la calle.» En otros poemas la frase hecha sirve de conclusión a lo enunciado en los versos anteriores. De este modo aparece en la composición «Plañid así» del libro *Redoble de conciencia*: «Están multiplicando las niñas en alta voz, / yo por ti, tú por mí, los dos / por los que ya no pueden ni con el alma, / cantan las niñas en alta voz / a ver si consiguen que de una vez las oiga Dios / Yo por ti, tú por mí, todos / por mi tierra en paz y una patria mejor. / Las niñas de las escuelas públicas *ponen el grito en el cielo*...» En la poesía «Cartas y poemas a Nazim Hikmet (1958...)», la frase coloquial adquiere un sentido satírico y político: «... (aquí decimos *A falta de pan, buenas son tortas*, se cumplió) / pero habla, escribe tú Nazim Hikmet, / cuenta por ahí lo que te he dicho...».

El recurso al léxico del lenguaje conversacional es frecuente también en la poesía de José Hierro. Aurora de Albornoz ha estudiado en la lírica de este poeta la sabia combinación de las palabras cotidianas con otras que proceden de la tradición literaria.⁴⁴ Hierro incorpora a veces al texto poético una frase proverbial o sentenciosa, como en el poema «Mili de Castro», de *Tierra sin nosotros*: «... Mili de Castro. Alza la frente. / Das tu cuerpo a la muerte. *¡Cómo / te hace sufrir quien bien te quiere*...»⁴⁵ La frase estereotipada tiene otras veces resonancias bíblicas, como en «Remordimiento», de *Cuanto sé de mí*: «Inútil / fue recorrer senderos, / buscar tu nombre. Inútil: / no lo hallé. / Y recé una oración / por ti —¿por ti o por mí? / Después te olvidé. Sean / los muertos los que entierren / a sus muertos.»⁴⁶ Como se veía en la poesía de Blas de Otero, también en la de Hierro se da a veces cumplida explicación del sentido de la frase hecha: «... *Nos va enseñando tanto / la vida*... Nos enseña / por qué un hombre ve rota / su voluntad, y sueña, / y vive solitario; / por qué va a la deriva / en el témpano errante / arrancado a la costa, / y se deja morir...».⁴⁷ En otros casos la frase se repite

³⁹ Alarcos Llorach, E., La poesía de Blas de Otero, *Salamanca, Anaya*, 1966, pp. 88 y ss.

⁴⁰ de Otero, B., *Pido la paz y la palabra*, p. 16.

⁴¹ de Otero, B., *Angel fieramente humano*, *Madrid, Insula*, 1950, p. 73.

⁴² de Otero, B., *Redoble de conciencia*, *Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos*, 1951, p. 51.

⁴³ de Otero, B., *Poesía con nombres*, *Madrid, Alianza Editorial*, 1977, p. 45.

⁴⁴ Albornoz, A. de, José Hierro, *Madrid, Júcar*, 1981, p. 97.

⁴⁵ Hierro, J., ed. de *Aurora de Albornoz*, p. 134.

⁴⁶ Idem, p. 164.

⁴⁷ Idem, p. 166.

de forma litánica como sucede con la expresión «Y para qué seguir», en *Poemas de Agenda*.⁴⁸ Por último, el poema puede incorporar si no una frase hecha, sí una sarta de locuciones conversacionales, en las que, a pesar del nivel coloquial, se desborda un sorprendente lirismo: «... y tengo miedo de volver sin agua, / y yo no sé donde está el cántaro / y mi madre me va a reñir / porque a ver cómo vamos a guisar, / a lavar la ropita de los niños...»⁴⁹

Una sarta de frases coloquiales incorporadas al texto poético es uno de los recursos empleados por Félix Grande en «Oda fría a una cajetilla de L & M», del libro *Blanco spirituals*: «... jojojo que le vaya bien el baile suerte macho lleve cuidado...».

Este empeño por introducir en el lenguaje poético las palabras de la vida cotidiana quizá responda a que —como escribe el mismo Félix Grande— «es el tiempo de regresar al anciano vocabulario, de llamar corazón al corazón».

No es infrecuente, en la poesía de Angel González, encontrar descontextualizadas determinadas palabras o expresiones con lo que se acentúa el valor expresivo del contraste; así, por lo que respecta a las locuciones estereotipadas, aparecen, por ejemplo, frases con referencias bíblicas, en un marco contextual no religioso: «*Muchos son los llamados, mas no es fácil / interpretar los signos. / El dedo / de la Publicidad, / con su crepuscular caligrafía, / aclara muchas cosas...*» («Centro comercial», de *Tratado de urbanismo*).⁵¹

Y si en el ejemplo anterior el referente lo constituía el mundo de la Publicidad, en otros pasa a serlo el de la Moda: «... un zapato, / un único zapato inconcebible: / abrumador ejemplo de belleza, / catedral entrevista sin distancia / cantando con su esbelta arquitectura / un mudo “*gloria en las alturas*” a la mórbida, larga, afortunada y fuerte / pierna posible que de su horma surja».⁵²

Otras veces las frases hechas reproducen el contenido de *grafitti* y carteles: «Esto es un poema. / Aquí está permitido / fijar carteles, / tirar escombros, hacer aguas / y escribir frases como: / *Marica el que lo lea, / Amo a Irma, / Muera el...* (silencio), / *Arena gratis, / Asesinos, / etcétera.*» («Contra-orden Poética por la que me pronuncio ciertos días»), de *Muestras...*⁵³

Sustitución del yo por la declaración del nombre del poeta

La sustitución del «yo autosuficiente, el yo de la autodesignación tradicional» —como lo denomina Valente—⁵⁴ por la declaración del nombre del poeta, responde a un criterio deliberadamente «antipoético», que guarda indudable relación con el procedimiento estudiado en el apartado anterior. Este recurso de Vallejo ha gozado de un gran predicamento en la poesía española de posguerra.

⁴⁸ Idem, p. 194.

⁴⁹ Hierro, J., «La fuente de Carmen Amaya», en ed. citada, p. 190.

⁵⁰ Grande, F., «Puedo escribir los versos más tristes esta noche», en Biografía, p. 323.

⁵¹ González, A., *Tratado de urbanismo*, p. 37.

⁵² Idem, p. 39.

⁵³ González, A., «Muestras...», en *Poemas*, p. 168.

⁵⁴ Valente, J. A., *Las palabras de la tribu*, p. 153.

En la obra lírica de César Vallejo, aparece ya en *Trilce* y se encuentra en los libros posteriores: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza / Vallejo dice hoy la Muerte...» (*Trilce*, LV).

En «Piedra negra sobre una piedra blanca», de *Poemas humanos*, la declaración del nombre del poeta aparece de nuevo asociada a la muerte: «César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo duro / también con una sog...».

En el poema «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi propia muerte», del mismo libro, este recurso se reitera varias veces: la apelación surge tras dos interrogaciones retóricas: «César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti, por tu garganta. / César Vallejo, póstrate, por eso, con indistinto orgullo...» En la última parte del poema, el vocativo, constituye el recurso que, de una manera circular, abre y cierra la estrofa: «César Vallejo, parece / mentira que así tarden tus parientes, / sabiendo que ando cautivo, / sabiendo que ya ces libre! / ¡Vistosa y perra suerte! / ¡César Vallejo, te odio con ternura!»

En la poesía española de posguerra, ya en la generación del 36 se encuentra este mismo artificio: Luis Rosales lo emplea en «Cuando a escuchar el alma me retiro», de *La casa encendida*: «... ardiendo aun aquella infancia / en la que al patio de la sangre le llamábamos Pepa, / y al cansancio le llamábamos noche todavía; / y ¿quién te cuida, Luis? / y puede ser que yo sea niño...»⁵⁵

En la obra de Blas de Otero, una de las más influidas por Vallejo, este recurso resulta muy familiar: en la composición «Ecce homo», de *Ancia* se emplea como una presentación del poeta ante Dios: «En calidad de huérfano nonato, / y en condición de eterno pordiosero, / aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero, / que algunos llaman el mendigo ingrato».⁵⁶ En «Papeles inéditos», del libro *En castellano*, Blas de Otero recurre de nuevo a la utilización de esta misma fórmula, aunque en este caso no emplee el vocativo sino la tercera persona: «Muy interesante su problema, señor mío, es asombroso lo que sabe Blas de Otero de sí mismo...».⁵⁷ Por último, en «Cantar de amigo», de *Hojas de Madrid*, el nombre y el apellido del poeta aparecen configurados por una estructura interrogativa que se repite anafóricamente a lo largo de todos los versos de la composición: «¿Dónde está Blas de Otero? Está dentro del sueño, con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero? Está en medio del viento, con los ojos abiertos. / ¿Dónde está Blas de Otero?...»⁵⁸

José Hierro, en «Una tarde cualquiera», de *Quinta del 42*, emplea el mismo recurso como una intensificación de la «autodesignación tradicional»: «Yo, José Hierro, un hombre / como hay muchos, tendido / esta tarde en mi cama, / volví a soñar».

En la poesía de Félix Grande, justamente en el libro más influido por Vallejo, se acude a este procedimiento, intensificado por el valor afectivo del diminutivo: «Ea, Félixín al margen, / hoy, con veinte y cuatro plazos de no cesar de adioses / y un pañuelo

⁵⁵ Rosales, L., *Rimas y La casa encendida*, Madrid, Doncel, 1971, p. 155.

⁵⁶ de Otero, B., *Expresión y reunión*, p. 69.

⁵⁷ Idem, p. 103.

⁵⁸ Idem, p. 293.

que agito para que veas tú cómo me voy sin tozudez, (...) / hoy te memoro, endeble criatura que fuiste / a quien mamá ponía yemas en la leche de cabra...» («Hermano marginal», de *Taranto*).

En la obra lírica de Angel González la referencia al nombre propio del poeta está ya presente en el libro *Aspero mundo* (1956) y reaparece en libros posteriores: «Para que yo me llame *Angel González*, / para que mi ser pese sobre el suelo, / fue necesario un ancho espacio y un largo tiempo...» («Para que yo me llame *Angel González*», de *Aspero mundo*).⁵⁹ En *Palabra sobre palabra*, el recurso alcanza un alto grado de potencialidad expresiva: «... ya no sé si me explico, pero quiero / aclarar que si yo fuese / Dios, haría // lo posible por ser *Angel González* / para quererte tal como te quiero...» («Me basta así», de *Palabra sobre palabra*).⁶⁰

La enumeración

La presentación disgregada y analítica de la realidad «como una suma, amontonamiento o sucesión de elementos individuales»⁶¹ es un artificio bastante frecuente en la poesía moderna y constituye otro de los recursos privilegiados por la poética vallejana.

Leo Spitzer, a propósito del estudio de Dettlev W. Schumann sobre la enumeración en la poesía moderna, distingue entre enumeración caótica y enumeración panegírica.⁶²

En la poesía de César Vallejo se recurre a la *enumeración caótica*, de una gran efectividad y expresividad estilística, y a la *acumulación*, o amontonamiento de palabras pertenecientes al mismo o a distinto campo asociativo.

La enumeración en Vallejo se extiende a todas las categorías morfológicas y en un mismo poema se pueden combinar diversos tipos. Así, en la composición «Quedeme a calentar la tinta en que me ahogo», de *Poemas humanos* aparece en primer lugar la enumeración adjetival: «... días de biznieta / *bicolor, voluptuosa, urgente, linda* (...) ... he aquí que *caliente, oyente, tierra, sol y luna*...» y más tarde la enumeración de sustantivos: «*años de tumba, litros de infinito, / tinta, pluma, ladrillos y perdones*». En otra composición de *Poemas humanos*, en la que ya el título «La paz, la abispa, el taco, las vertientes» es una acumulación caótica de elementos diversos, todo el poema constituye un conjunto acumulativo. En él las estructuras enumerativas siguen una gradación en la sucesión de los paradigmas, distribuidos en el siguiente orden:

— *enumeración de sustantivos:*

La paz, la abispa, el taco, las vertientes /
el muerto, los decilitros, el búho...

— *enumeración de adjetivos:*

Dúctil, azafranado, externo, nítido,
portátil, viejo, ...

⁵⁹ González, A., *Aspero mundo*, Madrid, Adonais, 1956.

⁶⁰ González, A., *Palabra sobre palabra (Opera omnia)*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

⁶¹ Yndurain, D., *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus, 1971, p. 85.

⁶² Spitzer, L., *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955, p. 307.

— *enumeración de gerundios:*

Ardiendo, comparando,
viviendo, enfureciéndose,
golpeando, analizando, oyendo...

— *enumeración de adverbios:*

... quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,
debajo, casi, lejos...

La agrupación asindética de elementos pertenecientes a los diversos paradigmas morfológicos es un recurso muy empleado en la poesía española de posguerra.

Un buen ejemplo del mismo en su variedad de enumeración caótica es el que presenta el poema «La casa», del libro *Poemas de Agenda*, de José Hierro: «Esta casa no es lo que era. / En esta casa había antes / *lagartijas, jarras, erizos, / pintores, nubes, madre selvas, / olas plegadas, amapolas, humo de hogueras...*».

En la composición «Documental», del libro *Pliegos de cordel*, de Caballero Bonald, los elementos agrupados asindéticamente son nombres propios con un fuerte sentido connotativo: «... Auschwitz, / Treblinka, Brunswick, Bergen-Belsen, / muros de Dite, ciénagas de Estigia...». El complemento determinativo en los dos últimos miembros del conjunto enumerado constituye un recurso melódico que intensifica la expresividad del verso. En el mismo poema aparece un poco más abajo una enumeración adjetival en una clara disposición gradativa: «... *inhibidos, horribles, espasmódicos...*».

El poema «Parque con zoológico», del libro *Tratado de urbanismo*, de Angel González, combina algunos de sus elementos atendiendo al esquema de la enumeración acumulativa: «... bancos, sauces, palomas, fuentes, pétalos, / estatuas, urinarios, mariposas...».

Como César Vallejo, Félix Grande recurre a la enumeración caótica, a la disposición acumulativa, agrupando elementos pertenecientes a los diversos paradigmas. En *Taranto*, el libro más decididamente vallejiano presenta una muestra abundante de estos procedimientos estilísticos. Aparece, así, la enumeración de adverbios y de nombres en función adverbial: «*En este pueblo, calle, puerta, aquí / más allá, lejos, antes, hace siete años...*» («Taranta», de *Taranto*). Como Vallejo, acude igualmente a la acumulación gradativa de gerundios: «*¡Bonita tarea la de ir / por los rincones, yoando, diciéndome, hojeando...*» («Pregón», de *Taranto*). La enumeración caótica tiene una buena representación en estos versos del poema «Cobrizo espiritual», de *Blanco spirituals*: «... y abre luego la boca para arrancarse de ella / *pozos de amores horribles, madres muertas, infamias, / sexos, cadáveres, borbotones de comprensión y desafío...*».

El encabalgamiento

En una poética como la de Vallejo, caracterizada frecuentemente por una libérrima disposición de los elementos oracionales, no produce extrañeza que la unidad sintáctica desborde los límites del verso, y se prolongue en el siguiente. Estas distorsiones no sólo apresuran o retardan la elocución sino que, como ha señalado Alarcos Llorach, sirven

para «realzar algún elemento que quedará así relativamente aislado y subrayado». ⁶³ En consonancia con lo anterior, en el poema LXXVI de *Trilce*, la dislocación que se produce al romperse la unidad sintáctica: «En nombre de ella que no tuvo *voz / ni voto...*» sirve para realzar los valores semánticos de «voz» y generar un especial efecto rítmico por lo sorprendente de la ruptura del clisé lingüístico. De la misma forma, la ruptura del sirrema verbo + implemento («... *proso / estos versos...*») ⁶⁴ produce una inadecuación métrico-sintáctica, pero en contrapartida, la interrupción del discurso fluyente intensifica los efectos rítmicos.

Efectos parecidos se buscan con la partición versal en la poesía española de posguerra. Así, en el poema «Remordimiento», del libro *Cuanto sé de mí*, de José Hierro, la especial regulación métrica que separa incluso el auxiliar del participio en un tiempo compuesto («Toda la noche *había / llovido...*») se convierte en un recurso eficazmente expresivo.

La poesía de Blas de Otero se nos muestra como uno de los exponentes más claros en el empleo del artificio que comentamos. Alarcos Llorach y Martínez García han analizado varios casos de encabalgamiento en la obra de este poeta y han señalado las funciones simbólicas y los valores connotativos que comportan muchos de ellos. Así, en el poema «Con nosotros», de *Pido la paz y la palabra*, que comienza: «En este café / se sentaba don Antonio / Machado...», al quedar aislados por la pausa métrica los sintagmas *don Antonio* y *Machado*, el lector, como explica Martínez García, «considera al tal *don Antonio* como un hombre más, sencillo, ignorado». ⁶⁵ En los versos «Arboles abolidos, / volveréis a brillar / *al sol*. Olmos sonoros, *altos / álamos*, lentas encinas, / olivo / *en paz...*» (de *Pido la paz y la palabra*) los elementos subrayados reciben un realce especial debido precisamente a la discordancia entre la pausa métrica y la sintáctica. Más violenta resulta la ruptura en el poema «Digo vivir», de *Redoble de conciencia*, en el que el descoyuntamiento no se produce en una frase sino en el interior de una palabra: «... Digo vivir, vivir a pulso, *airada- / mente* morir, citar desde el estribo».

Un especial efecto humorístico provoca este recurso en la composición «Vals de atardecer», del libro *Tratado de Urbanismo*, de Angel González: «Los pianos golpean con sus colas / enjambres de violines y de violas. / Es el vals de las *solas / y solteras...*». En «Otro tiempo vendrá distinto a éste», de *Sin esperanza, con convencimiento*, el poeta separa reiteradamente el verbo de su complemento directo, con lo cual se resalta por un lado el valor semántico del primero y se genera un «ritmo de espera», como diría Richards, ante la expectativa del segundo: «... Debiste haber *contado / otras historias* (...) estoy aquí, / insomne, fatigado, *velando / mis armas* derrotadas, / y canto / *todo lo que perdí...*»

El encabalgamiento no impide que se produzca un ritmo fluyente en el poema «Aprendiendo a ver claro», del libro *Pliegos de cordel*, de Caballero Bonald, en el que los versos prolongan su sentido en el siguiente y logran crear una estructura circular: «... Vie-

⁶³ Alarcos Llorach, E., *Ensayos y Estudios Literarios*, Madrid, Júcar, 1976, p. 238.

⁶⁴ Vallejo, C., «Piedra negra sobre una piedra blanca», de *Poemas humanos*.

⁶⁵ Martínez García, J. A., *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975, p. 467.

nen por Rosá (*oí / que susurraban*), vienen sólo / por ella. Y ya / todo fue como un trueno / alrededor del cuarto. Nadie / vendrá por ti...»

Los ejemplos, en éste y en otros poetas, podrían multiplicarse.

La antítesis y la paradoja

La contraposición de palabras y de frases a otras de significación contraria, y la unión de conceptos en apariencia irreconciliables constituyen nuevos procedimientos de la poética vallejana, que han encontrado su reflejo en la poesía española. No significa esto, que tales artificios, como otros analizados con anterioridad, surjan por primera vez, en la historia de la literatura iberoamericana, merced al magisterio de Vallejo; lo que sucede es que en este poeta reciben una más clara potencialidad estilística y una mayor capacidad de contagio respecto a la obra lírica de otros creadores.

El uso de términos opuestos constituye un recurso tan significativo de la lírica de Vallejo, que algunos críticos como Américo Ferrari han considerado su poesía como un canto a la dualidad:

Toda la poesía de César Vallejo, desde los primeros poemas de *HN* hasta los últimos de *PH* escritos a fines de 1937, da la impresión de ser un meditado, interminablemente prolongado treno de la dualidad; todo se opone a todo, cada determinación choca con la determinación opuesta, y el poeta no sale de la pesadilla de los contrarios. Choca lo uno con lo otro, la síntesis se queda fuera.⁶⁶

Unas veces la paradoja genera oposiciones como «dulzor cruel», «subir para abajo» o «calor frío»: «Me da miedo ese chorro, / buen recuerdo, señor fuerte, implacable / cruel dulzor. Me da miedo.» (*Trilce*, XXVII); «... hay siempre que *subir* ¡nunca *bajar!* / ¿No *subimos* acaso para *abajo?*» (*Trilce*, LXXVII); «¡De puro *calor* tengo *frío*, / hermana Envidia!» («¡De puro *calor* tengo *frío!*», de *Poemas humanos*). Otras, la vida y la muerte, en un discurso constante, «se tocan, se muerden, se llaman, se rechazan, se agotan y recomienzan»: ⁶⁷ «Así *muerta* *inmortal*. / Así» (*Trilce*, LXV); «En suma, no poseo para expresar mi *vida*, sino mi *muerte*. / Y, después de todo, al cabo de la escalonada naturaleza y del gorrión en bloque, me duermo, mano a mano, con mi sombra.» («En suma no poseo para expresar mi *vida*, sino mi *muerte*», de *Poemas humanos*). Los opuestos *nunca* / *siempre*, pierden sus caracteres distintivos, se confunden y se neutralizan en la composición «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!», del mismo libro: «¡Oh, *siempre*, *nunca* dar con el *jamás* de tanto *siempre!*» Esta misma pareja opositiva y otras como *vida/muerte*, *todo/nada*, *lágrimas/risas*, etc., configuran otra composición de *Poemas humanos*, que lleva el significativo título de «Yuntas»: «Completamente. Además, ¡*vida!* / Completamente. Además, ¡*muerte!* / Completamente. Además, ¡*todo!* / Completamente. Además ¡*nada!*...».

La contraposición *frío/calor*, que constituía ya una de las antítesis quevedianas, y que es resaltada por Vallejo, aparece reproducida igualmente por Blas de Otero: «*Ardientemente helado en llama fría*, / una *nieve quemante* me desvela / y un *fríísimo*

⁶⁶ Ferrari, A., «Poesía, teoría e ideología», en César Vallejo, ed. de Julio Ortega, Madrid, Taurus, 1975, p. 391.

⁶⁷ Idem, p. 391.

*fuego me desvía» (Redoble de conciencia). La paradoja del vivir muriendo, de venerable antigüedad en la poesía española, y tan recurrente en el autor de *Trilce*, configura el poema «Digo vivir», perteneciente también a *Redoble de conciencia*: «... Digo vivir, vivir a pulso, airada- / mente morir... (...) Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro... (...) Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra / más inmortal; aquella fiesta brava / del vivir del morir. Lo demás sobra.»*

Estos mismos términos, combinados con los opuestos *mentira/verdad*, aparecen en la composición «Toda la dicha cabe en una lágrima», del libro *Memorias de poco tiempo*, de Caballero Bonald: «Así la carne yergue / su gastada *mentira* hacia el perdido / rastro de la *verdad*, emblema despiadado / de lo que se puede poseer / pasión que muere cuando está *naciendo*».

El contraste, la reiteración de parejas de elementos opuestos organizan este poema, de *Con las piedras... con el viento*, de José Hierro: «*Próximo el cuerpo, pero / lejana el alma. Cantan / las almas juntas, cuando / los cuerpos se distancian. / Oh, qué luchar, qué angustia, / qué ir y venir del alma / al cuerpo, cómo yerra, / de cuerpo en cuerpo, el alma.*»

Por último, la composición «En ti me quedo», del libro *Palabra sobre palabra*, de Angel González, concluye con este conjunto opositivo, en el que las parejas de contrarios, aparecen dispuestas en series correlativas: «... *quicio y resquicio por donde entro y salgo / cuando paso del nunca (me quisiste) al todavía (te odio), / del tampoco (me escuchas) al también (yo me callo), / del todo (me hace daño) al nada (me lastima)*».

Otros recursos como los paralelismos, las construcciones anafóricas, los préstamos de otras lenguas, etc., son compartidos por las creaciones líricas de César Vallejo y por las de los poetas españoles contemporáneos. Nuestro análisis se ha limitado a los que tienen más rendimiento estilístico.

Los aspectos, tanto temáticos como formales, abordados en este trabajo, no los inaugura la poética de Vallejo; sin embargo, gracias a ella reciben una intensificación especial y ejercen una influencia decisiva en alguno de los más significativos poetas españoles de posguerra.

Francisco Gutiérrez Carbajo