

## DE LA HARMONIA AZUL DE DARÍO AL ESTRUENDOMUDO VALLEJIANO \*

Manuel Pantigoso  
Academia Peruana de la Lengua

### 1. El Modernismo como punto de partida

Queremos iniciar estas reflexiones planteando la siguiente pregunta: ¿Siendo Vallejo el poeta más dialéctico de los vates modernos en América, cuáles podrían haber sido las confluencias con su admirado Rubén Darío, poeta idealista de reminiscencias platónicas, de refinado gusto y amor por la belleza, de hondas resonancias musicales? Sobre el idealismo pleno de luz diría el gran nicaragüense:

“toda belleza humana ante su luz es fea;  
toda visión humana, a su luz es divina:  
y ésa es la virtud sacra de la divina Idea  
cuya alma es una sombra que todo lo ilumina”.

---

\* Conferencia ofrecida el 17 de abril de 2006 en la Casa de la Emancipación, de Trujillo, con motivo del 90 aniversario de fallecimiento de Rubén Darío y del 68 aniversario de fallecimiento de César Vallejo.

Vallejo estructuró desde el inicio hasta el final de su existencia una poética marcadamente asimétrica y de anarquía dialéctica en las construcciones verbales. Ello, sin embargo, lo afirmó en los hondones del ser individual y colectivo a tal punto que su obra es indesligable de su vida y su vida inseparable de su naturaleza artística. A partir del Modernismo, aún presente en *Los Heraldos Negros*, comienza sus diferencias inclusive con muchos poetas seguidores de esta tendencia. Por ejemplo, el movimiento del que Darío fue portaestandarte rechazó en principio los llamados términos no poéticos. Vallejo, por el contrario, dijo que cualquier palabra en el contexto adecuado puede mostrar sus resonancias poéticas. Otro asunto es el idealismo: en LHN ya lo cuestiona, y esto ha de conducirlo luego a la defensa del Materialismo Dialéctico.

Empero Vallejo le profesó a Darío una devoción profunda que duró toda su vida, siendo quien más lo prolongó al escoger el camino y el rumbo del hombre y de su esencia, pero también —y fundamentalmente— al revelar de una manera muy peculiar el lado musical y sonoro de la palabra poética.

El excesivo academicismo y la escasa originalidad de las tendencias culturales de fines del siglo XIX, concentradas en el Positivismo, provocaron una fuerte reacción artística en Europa e Hispanoamérica, que acabaría por nuclearse en el Modernismo.<sup>1</sup> Este movimiento procedente básicamente del Simbolismo (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé) y del Parnasianismo (Leconte de Lisle, Banville, Catulle Mendés)<sup>2</sup> se caracterizó por el culto a la libertad creadora y por preconizar un acercamiento a la naturaleza. El Modernismo tendría un fuerte carácter esteticista traducido tanto en un decorativismo —que podría parecer en algunos casos un poco exagerado— como en el empleo de un vocabulario exótico y en la preocupación por el acento musical

<sup>1</sup> En las palabras liminares de *Prosas Profanas* y en el prefacio a *Cantos de vida y esperanza* Darío afirma su “*respeto por la aristocracia del pensamiento y por la nobleza del Arte*”.

<sup>2</sup> También el Romanticismo estuvo presente en el Modernismo, sobre todo a través de la actitud de probar vías personales de expresión ajenas a los viejos moldes de la preceptiva (prosa poética, *nívola*, esperpento, etc.).

de los versos. En un artículo titulado "Fotograbado" escrito a propósito de su fugaz paso por Lima, en febrero de 1888 (año de la publicación de *Azul*), y con motivo de su visita a Don Ricardo Palma, Rubén Darío apunta las características del nuevo credo artístico, que resume como:

*"templo del arte; la libertad y el vuelo, el triunfo de lo bello sobre lo perceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretados entre tomados moldes de hierro"*.<sup>3</sup>

Aunque en estas palabras la referencia a la musicalidad del poema sólo está sugerida, el redescubrimiento del sentido armónico y modulado de las palabras es el gran aporte de Darío, inclusive para las nuevas tendencias posmodernistas y para la propia vanguardia poética que no podría explicarse sin el Modernismo. A pesar de que la Vanguardia aparece como reacción a la elegancia de los cisnes y a los cantos variados y melodiosos de los sinsontes, reconoce en ese movimiento sus primeros afluentes. De allí que Huidobro nunca renegó de Darío: "*Su creacionismo no fue la negación del Modernismo sino su non-plus-ultra*", apunta Octavio Paz en *Los hijos del limo*. Siguiendo esta postura podríamos decir que el Neruda del *Canto General* continúa la raíz "Novomundista", tendencia afirmada por Chocano. En un inicio la música modernista será sonora y exótica; con el tiempo sin embargo se irá haciendo más depurada, alcanzando expresiones de intenso timbre humano especialmente en la obra del vate nicaragüense.

## 2. Darío: Música de las ideas, música del verbo

En el prefacio de *El canto errante* (1907), Rubén Darío confiesa:

*"Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo"*.

---

<sup>3</sup> Publicado el 8 de noviembre de 1890, en "El Perú Ilustrado de Lima".

Ya en las palabras liminares de *Prosas Profanas* (1896) había dicho:

“Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces”.

No extraña entonces que su constante preocupación fuese la de crear un lenguaje poético que permitiese obtener, en la especificidad de cada texto, los ideales de su postulación estética en la cual “*El Arte/ es el glorioso vencedor. Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo, su estandarte,/ pueblos, es del espíritu el azul oriflama*” (“Cyrano en España”). Pedro Salinas en su libro clásico *La Poesía de Rubén Darío*<sup>4</sup> se refiere a la fe absoluta en el arte y a la voluntad de creación. En *Prosas Profanas* —dice Salinas— el poeta expresa su fe en la misteriosa promesa que le ha sido hecha por las estrellas: “*los astros me han predicho la visión de la Diosa*”.

Para la creación de ese lenguaje poético Darío debió enfrentarse, como él señalara, con el entonces duro y anquilosado verso español, y dar rienda suelta a una fabulosa invectiva rítmica, de hallazgos inesperados, de construcciones sonoras de inusual brillo y expresividad: “*eres un universo de universos, y tu alma una fuente de canciones*”. Su poesía se constituirá entonces en cantera de su propio ritmo, de su mundo y de su canto, donde es posible encontrar una gran variedad de materias conceptuales y sensoriales. En este contexto, lo audible, lo sonoro, lo acústico, que están en el tono, ritmo, acentuación, pausa, etc., contienen el valor expresivo del sentido de la palabra en el ámbito que le pertenece; y puesto que el lector completa la obra del autor, lo elocuente de la palabra será extraído del sentimiento y de la sensibilidad del poeta que es el que transmite o traslada el mensaje. Darío es, así, el primer vate hispanoamericano que hace de la palabra una estética proveniente de lo iniciático, es decir, de los estratos sonoros, para extraer o componer desde allí otro orden simétrico y armónico de las cosas. “*En el*

---

<sup>4</sup> Ediciones Península. Barcelona, Primera edición, 1948. Primera edición en Ediciones Península: enero del 2005.

principio —dirá— *está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. Et Verbum erat Deus*". Su estética de signos aurorales podría afirmarse en los siguientes fragmentos:

"Era un aire suave, de pausados giros:  
el hada *Harmonía* ritmaba sus vuelos,  
e iban frases vagas y tenues suspiros  
entre los sollozos de los violoncelos".

("Era un aire suave"...)

"Ama tu ritmo y ritma tus acciones  
bajo su ley, así como tus versos;  
eres un universo de universos,  
y tu alma una fuente de canciones

La celeste unidad que presupones,  
hará brotar en tí mundos diversos;  
y al resonar tus números dispersos  
pitagoriza en tus constelaciones".

("Ama tu ritmo...")

"Sentir la unción de la divina mano,  
ver florecer de eterna luz mi anhelo,  
y oír como un Pitágoras cristiano  
la música teológica del cielo."

("La Cartuja")

### 3. La armonía simétrica y la armonía asimétrica de los sonidos de Darío y Vallejo

Lautréamont —el punzante y agónico autor de *Cantos de Maldoror*— encuentra que su misión es cantar la añoranza de la armonía, y entonces dirá con palabras del infierno la nostalgia del paraíso. En el caso de Darío esa vuelta a los orígenes, ese deseo de recuperar el paraíso perdido de la armonía se dará a través de sonidos agradables y melodiosos. A su infierno existencial le arrancará arpegios bellos:

“Como la esponja que la sal satura  
 en el jugo del mar, fue el dulce y tierno  
 corazón mío, henchido de amargura  
 por el mundo, la carne y el infierno.

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia  
 el Bien supo elegir la mejor parte;  
 y si hubo áspera hiel en mi existencia,  
 melificó toda acritud el Arte”.

(“Yo soy aquel que ayer nomás decía”).

Como sabemos, el estrato físico-sonoro es la base de los otros estratos: semántico, representativo, valorativo. Él se da en todo complejo lingüístico mediante lo inteligible y lo audible. Como materia acústica, el tono, el ritmo, la acentuación, etc., están cargados de actitudes y estados de ánimo. Es la huella psíquica que permanece presa en el cerebro; es la imagen acústica (el “significante” desde Ferdinand de Saussure). Es, por ello, el lado evocador del lenguaje, su capacidad emocional, su tendencia, su “pathos”. La conocida ecuación saussuriana: significante-significado, relevará ese nivel sonoro, de enorme importancia especialmente en la obra lírica. De otro lado, este valor expresivo de los sonidos ha de apuntar hacia dos direcciones: a) aquella en donde los sonidos tienen valor independiente del sentido de la palabra, b) aquella en donde los sonidos tienen relación de concordancia con el sentido de la palabra. En la primera dirección se puede hablar de sonidos agradables o desagradables. Aunque esto es muy subjetivo —porque la intención puede ser captada de diferente manera por los oyentes— no es menos cierto que eventualmente se puede hablar de impresiones auditivas de agrado o desagrado. “Escuchemos”, por ejemplo, los sonidos de las palabras y de la organización sintáctica de los siguientes fragmentos de Darío y Vallejo:

“La princesa esta triste... ¿Qué tendrá la princesa?

Los suspiros se escapan de su boca de fresa,  
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.

La princesa está pálida en su silla de oro,  
 está mudo el teclado de su clave sonoro,  
 y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

EL jardín puebla el triunfo de los pavos-reales.  
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,  
y vestido de rojo piruetea el bufón.  
la princesa no ríe, la princesa no siente,  
la princesa persigue por el cielo de Oriente  
la libélula vaga de una vaga ilusión.

(fragmento de "Sonatina". *Prosas Profanas*)

999 calorías  
Rumbbb... Trrrrrrrrr rrach... chaz  
Serpentínica u del bizcochero  
engirafada al tímpano.  
[...]

Remeda al cuco: Roooooooooeeis...  
tierno autocarril, móvil de sed,  
que corre hasta la playa.  
[...]  
Treinta y tres trillones trescientos treinta  
y tres calorías.

(fragmento de *Trilce XXXII*)

Los sonidos o valores fónicos con los cuales se constituyen ambos textos son distintos. Esto es perfectamente "audible". En un caso percibimos sonidos agradables; en el otro, por el contrario, desagradables. En el poema del vate de Santiago de Chuco hay una reiteración de sonidos broncos e inarmónicos. Lo contrario sucede con el poema de Darío en el cual predominan sonidos melodiosos. Vallejo dirá que mediante la conversión en sensibilidad de la materia o de la realidad se alcanza la poesía, instrumento de conocimiento del mundo desde la experiencia del propio poeta; luego agrega: "si la poesía no revela alguna zona, esa zona se seca". Y respecto a la contradicción como expresión de la nueva armonía poética, el peruano incidirá en la creación lírica como un conocimiento interior que posee sus leyes: aquéllas que no son las de la dualidad sino las de la contradicción de la aventura cuestionadora:

*"la poesía ocupa la realidad contradictoria, la revela como contradicción y la asedia como unidad. La nueva "armonía" como finalidad de la poesía no es la conocida y engañosa seguridad de la simetría, sino la asimétrica, la contradictoria, la insegura, un riesgo en sí mismo".*<sup>5</sup>

José María Eguren, otro gran poeta de tendencia modernista-simbolista, dirá sobre esa nueva armonía asimétrica, en carta dirigida a Vallejo el 15 de julio de 1917: *"sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa"*.

Antenor Orrego, en un artículo en el que anuncia desde Trujillo la próxima publicación en Lima de *Los Heraldos Negros*, se refiere a la capacidad de Vallejo de ponerle nueva melodía al pensamiento:

*"Ningún poeta del Perú, así en la pasada como en la nueva generación ha traído tanta riqueza musical. Posee el más alto y raro don del poeta, que es el de poner, casi inconscientemente, melodía al pensamiento. Y no la melodía al uso, la estereotipada en un patrón consagrado, sino ritmos nuevos, ritmos personales, ritmos jamás escuchados... sus estrofas no necesitan de la rima, y quien no tenga oído, ni sensibilidad que no las lea. Algunas de ellas no tienen sino un valor sinfónico"*.

Xavier Abril, en su libro *Exégesis Trilce*<sup>6</sup> apunta que *"la música, propiamente dicha, como categoría y problema y no como cosa externa y pasajera del oído epidérmico, aparece en Trilce"*; y lo identifica con el libro de Mallarmé *"Una jugada de dados jamás abolirá el azar"*. Con relación a esto último podríamos señalar que habría dos tendencias musicales en América, una que sigue el rastro de Verlaine (tan reclamada por Darío) y la otra que sigue a Mallarmé, más próxima a Vallejo.

---

<sup>5</sup> En César Vallejo. *Desde Europa*. Crónicas y artículos 1923-1938. Recopilación y prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Ediciones Frente de Cultura Peruana, Lima, 1987.

<sup>6</sup> *Exégesis trilce*, Lima, Editorial Gráfica Labor, 1980.

#### 4. Recuperación de lo esencial dariano en la poesía de Vallejo

Más allá de las diferencias entre Darío y Vallejo, el propósito de este trabajo es advertir que el poeta de Santiago de Chuco es quien más prolonga al nicaragüense en el ansiado rumbo del hombre que desciende hasta los estratos de su sonoridad esencial. Como bien apunta Juan Carlos Ghiano, la de Vallejo fue una incorporación activísima que lo llevó al parricidio, cumplido definitivamente en *Trilce*. A partir del sacrificio necesario habrá una recuperación de lo esencial dariano, manifestado sin resquemores en los dos libros últimos: PH y EAMC. Cumplió así, Vallejo, con la mejor herencia de Darío: la que imponía primero la conquista formal del estilo.<sup>7</sup>

Podemos, así, anotar versos de Darío que Vallejo gustaba repetir y que contienen, en esencia, aquel ritmo cardíaco que palpita en los versos del peruano:

“y él se ajustó a los números severos y apostólicos”

“Mortificaron con las disciplinas”  
y los cilicios la carne mortal.  
y opusieron, orando, las divinas  
ansias celestes al furor sexual”

(“La Cartuja”)

“Y me dijo: ¿a qué hora vendrá el alba?  
Se ha cerrado la puerta...  
Ha pasado un transeúnte...  
Ha dado el reloj trece horas... ¡Si será ella!...”

(“Nocturno”)

“Qué púberes canéforas te ofrendan el acanto”

(“Responso”)

---

<sup>7</sup> Homenaje internacional a César Vallejo. Visión del Perú, Revista de Cultura, N<sup>o</sup> 4, Lima, julio de 1969.

“Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente”.

(“Lo fatal”)

“y el espanto seguro de esta mañana muerto”

(“Idem”)

“yo tengo miedo de querer,  
puesto que aquello que es querido  
se está en peligro de perder  
por engaño o ausencia u olvido”

“cual la de mi señor Jesucristo  
mi alma está triste hasta la muerte”<sup>8</sup>

“los que auscultasteis el corazón de la noche,  
los que por insomnio tenaz habéis oído  
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche  
lejano, un eco vago, un ligero ruido.

(“Nocturno”)

Es este tono de Darío el que se prolonga en los versos del peruano:

“Si las férulas suenan, si es la noche,  
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,  
si hay ruido en el sonido de las puertas,  
si tardo.”

(“España, aparta de mí este cáliz”)

---

<sup>8</sup> Versos citados por Xavier Abril, en: Vallejo; de Obras poéticas completas, p. 744, Aguilar, Madrid, 1949.

De igual modo, Vallejo recordaba en ocasiones los versos del "responso a Verlaine", de Darío:

"Padre y maestro mágico, liróforo celeste  
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste  
diste tu acento encantador".

Este aliento pánico y vital se hermana, como en un dúo de oposiciones, al timbre del "Redoble fúnebre..." de Vallejo:

"padre polvo que subes de España,  
Dios te salve libere y corone  
Padre polvo que asciendes del alma"  
(*"Redoble fúnebre a los escombros de Durango"*)

Al respecto señala Xavier Abril: *"si el de Darío es el responso glorioso del género humano a la memoria de un poeta, el de Vallejo tiene el carácter trágico del funeral de un pueblo"*.

## 5. Sonidos coincidentes y otros aprendizajes de la luz poética

En este contrapunto de aproximaciones y distancias estarían los siguientes fragmentos del nicaragüense y del peruano:

"y en todos los rostros ardían las brasas  
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.  
Hermanos a hermanos hacían la guerra,  
perdían los débiles, ganaban los malos,  
hembra y macho eran como perro y perra,  
y un buen día todos me dieron de palos".  
(Darío: *"Los motivos del lobo"*)

"¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos,  
que os eleváis, crecéis,  
y llenáis de poderosos débiles el mundo!"  
(Vallejo: *"Batallas"*)

Aquí Vallejo trasciende la influencia formal de Darío, aquella que está en las “*quimeras de luna*” y los “*pálidos celajes*”, en los “*grandes lirios (que) fingen los ebúrneos trajes*” —versos que pertenecen al poema “Nochebuena” de *Los Heraldos Negros* (“Plafones ágiles”)—, y decanta su estro en las fuentes del dolor más prístino. Se encontrará entonces más cerca que nunca de aquel Darío de la altura, la profundidad y la nobleza correspondiente a la llama interior, infinita, sobre la cual había escrito en *Cantos de Vida y Esperanza*:

“Vida, luz y verdad, tal triple llama  
 produce la interior llama infinita;  
 el Arte puro como Cristo exclama:  
 Ego sum lux et veritas et vita

(“Yo soy aquel que ayer nomás decía”)

Este precepto de tres vértices —luz, verdad, vida— lo evidenciaría Vallejo al acusar a los artistas de su generación de inclinarse por lo europeo en lugar de “*crear o realizar un espíritu propio*”:

*“La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana”.<sup>9</sup>*

El siguiente fragmento de Vallejo, especie de síntesis de todo ello, recuerda a Darío, especialmente el de la época “autumnal” por la hondura y el desgarramiento existenciales:

<sup>9</sup> Variedades, N° 1001, 7 de mayo de 1927. En las palabras liminares de *Prosas Profanas* también Darío supo pasar revista a su generación: “*porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte al que se consagra*”.

“Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,  
Lo augusto, lo infructuoso,  
Lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,  
Lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,  
Lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...”.

El mejor Darío que el vate santiaguino celebra e interioriza es el de los versos siguientes:

“Ruega generoso, piadoso, orgulloso;  
ruega casto, puro, celeste, animoso;  
por nos intercede, suplica por nos,  
pues casi ya estamos sin savia, sin brote,  
sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,  
sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios

De tantas tristezas, de dolores tantos,  
de los superhombres de Nietzsche, de cantos  
áfonos, recetas que firma un doctor,  
de las epidemias de horribles blasfemias  
de las Academias,  
¡líbranos Señor!”

(“Letanías de nuestro señor Don Quijote”)

“En los instantes del silencio misterioso,  
cuando surgen de su prisión los olvidados,  
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,  
sabréis leer estos versos de amargor impregnados...”

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores  
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,  
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,  
y el duelo de mi corazón triste de fiestas”.

(“Nocturno”)



(...)

Piano oscuro, ¿a quién atisbas  
con tu sordera que me oye,  
con tu mudez que me asorda?

Oh pulso misterioso”.

(Trilce XLIV)

## 6. Vallejo en la resaca de la otra orilla

César Vallejo asimila la influencia musical y diurna de Darío (“saboreemos la canción estúpida, la canción dicha por los labios inferiores del deseo”), pero reclamará la otra orilla, lejana sin duda, donde

“husmeo los tuétanos  
oyendo el tanteo profundo, a la caza  
de teclas de resaca...”

(...)

y empollaremos el ala aún no nacida  
de la noche hermana  
de esta ala huérfana del día  
que a fuerza de ser una ya no es ala”

(Trilce XLV)

Su correspondencia con el nicaragüense es, así, complementaria y dialéctica, no de sumisión. En tal sentido, en *Trilce* —el libro más vanguardista de la poesía en castellano— se descubren textos que en su base, o en una primera versión, fueron indudablemente sonetos porque evidencian una forma musical y apretada que aún conservan sus ecos modernistas. El poeta, en su texto final, rompe la rima y los conectivos lógicos para edificar una construcción verbal menos lógica, sin las ataduras formales. Veamos los siguientes fragmentos:



Finalmente, la primera versión de Trilce XLVI se tituló "La tarde". El primer cuarteto decía:

"La tarde cocinera se detiene  
ante la mesa donde tú comiste;  
y muerta de hambre tu memoria viene,  
sin probar ni agua, del azul más triste"

La expresión "*del azul más triste*" fue finalmente transformada en "*de lo puro triste*". En la versión final Vallejo suprimió la palabra "azul", emblema estético de Darío, para nutrirse solo de su propia savia, sin olvidar por ello la esencia y hondura del vate centroamericano como aparece tantas veces en *Los Heraldos Negros*. Este es el caso del poema "Comunión" donde la idealización del amor y el erotismo de Darío son evidentes:

"Tus brazos dan la sed de lo infinito,  
con sus castas hespérides de luz,  
cual dos blancos caminos redentores,  
dos arranques murientes de una cruz.  
Y están plasmados en la sangre invicta  
*de mi imposible azul!*"

Es evidente que Vallejo partió de la música y de la armonía darianas pero en el camino fue elaborando una música nueva transformada por la presencia del sentir y el decir cotidianos, lejos de los cuidados esteticistas. Como bien afirma José Pascual Buxó:

"*Los pre-textos autorizados por la tradición y prestigiados por ella caerán al empuje del coloquio cotidiano, y la actitud elegida con cuidados estéticos se derrumbará ante la desenmascarada soledad del que agoniza*".<sup>10</sup>

El lenguaje coloquial propio del habla cotidiana remite a la infancia del poeta santiaguino. Hay allí monólogo, diálogo, soliloquio, exclamaciones,

---

<sup>10</sup> César Vallejo. *Crítica y contra crítica* (México UNAM, 1992).

decires familiares. En *Trilce* se han de dar melodías disonantes en ámbitos sonoros muy amplios en los que hay muchas intermitencias en las alturas y en las intensidades, en el tiempo, en el movimiento, en el ritmo, como los picos y los abismos que aparecen en el gráfico de un encefalograma. La línea ondulante, modulada no aparece; siempre será un pico, una punta acerada, mostrando lo agudo y doloroso de la condición humana así como su "intensidad y altura". La música de su poesía será a veces una palabra prolongada como un eco que se visualiza: "nombre nombre nombre nombrE" (nombrEEEE...) o se quiebra y desintegra en una letra o en una sola nota:

"pasos que suben, /pasos que baja/ n."  
(Trilce, LXIV)

"pero con un poquito/ no má/ s"  
(Trilce, XX)

En *Poemas Humanos* Vallejo vuelve a escribir sonetos, tales como "Sombrero, abrigo, guantes", "Piedra negra sobre una piedra blanca", "Intensidad y altura", "Marcha nupcial". En estos poemas ya no interesa, como en *Trilce*, sincopar las palabras transformando un sonido armónico en otros bronco y punzante. Su absoluta originalidad —lengua virgen o lengua de origen—, su empozamiento estético vital, le permite salir airoso en las mismas raíces de la tradición con versos que remiten a la búsqueda permanente de la voz personal que él encontró impulsado por la ruta espiritual de Darío:

"Importa que el otoño se injerte en los otoños,  
importa que el otoño se integre de retoños,  
la nube, de semestres; de pómulos, la arruga"  
(“Sombrero, abrigo, guantes”)

"No hay toz<sup>11</sup> hablada que no llegue a bruma,  
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo"  
(“Intensidad y altura”)

<sup>11</sup> La grafía de "toz" fusiona tos con voz.

En este último poema Vallejo hablará no tanto de la intensidad de la altura cuanto de la altura de la intensidad de la palabra, de la honda, de la interior, de aquella que nos permite “bajar para subir”.

El gran respeto por el autor de *Cantos de vida y esperanza* se dio mediante la adhesión al análisis y a la selección de ritmos. Cuando hubo oposición a ellos no apareció el recusamiento o el ataque frontal, como sí sucede —a través de muchos de sus artículos parisinos— con otros escritores. En el poema *Trilce LV* escribe el propio apellido del autor confrontado, representante de la estética simbolista que en ese momento se consideraba decadente:

“Samain diría el aire es quieto y de una contenida  
tristeza.

Vallejo dice hoy la muerte está soldando cada  
lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-  
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que  
cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-  
sépticos sin dueño”.

De igual modo en *Trilce II* Vallejo escribe:

“Gallos cancionan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga  
era era era era”

“Gallos cancionan”,<sup>12</sup> además de referirse concretamente al animal que canta en la *Mañana Mañana* (epígrafe del tercer terceto) para connotar la idea del tiempo, que transcurre fuera del espacio de la prisión, alude

---

<sup>12</sup> Este verbo creado por Vallejo además de su referencia a cantar y de su velada referencia a “can” (perro y gatillo de un arma de fuego) y a *cansino* (lento, enfadoso) esconde un estilete que aparece en la terminación: onan (de donde deriva onanismo, masturbación).

también—y fundamentalmente— a la soberbia, vanidad, arrogancia de los que desarrollan una escritura transnochada, pasadista, creyéndose dueños de la verdad cuando son realmente falsos, superficiales, inauténticos, por exhibir sólo coloridos y luminosos ropajes externos con los cuales engañan y disponen a su voluntad. Seguidores de otros que sí tuvieron talento—Darío, sin duda— estos imitadores para Vallejo continuarán “*escarbando en vano*”. No sería descaminado pensar, en este sentido, que gallos esconde también la palabra “galos”, con lo cual la referencia a la falta de autenticidad, de originalidad, tendrá un esfuerzo añadido (galos: los afrancesados, no los franceses). También están los personajes de la época, de fauna “irisada” y abundante “pluma”. Recordemos el enorme prestigio que gozaba José Santos Chocano en 1922 cuando aparece *Trilce* y él es coronado como “El Poeta de América”. Vallejo está, sin duda, refiriéndose a un tipo de escritura o de lenguaje, y a un poeta en especial. Al respecto, la versión de la primera publicación de “Retablo” (*Los Heraldos Negros*) titulada “Simbolista” decía en uno de sus versos —que Vallejo eliminó luego, junto con la mención del simbolismo—: “*altas cumbres acuden: Jammes, Samain y Maeterlinck*”. No deseaba involucrarse con ellos. Sólo quiso elogiar a Darío y criticar a sus seguidores. Adviértase también la diferencia entre “(...) *Sale la dulce Musa, / y a ella van mis ojos cual polluelos al grano*” y “*Gallos cancionan escarbando en vano*”:

“Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;<sup>13</sup>  
 nadie me ve que voy a la nave sagrada.  
 Altas sombras acuden,  
 y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,  
 y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.  
 La acosan tules de éter y azabaches dormidos,  
 en tanto, sueña el mirlo de la vida en su mano.

<sup>13</sup> Ver en *Poemas Humanos* el texto “Al fin un monte”.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,  
donde hacen estos brujos azules sus oficios.  
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen  
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,<sup>14</sup>  
aquellos arciprestes vagos del corazón,  
se internan y aparecen ...y, hablándonos de lejos,  
nos lloran el suicidio monótono de Dios!”

### 7. El Modernismo como base de la “estética de la experiencia”

Pero no todos los modernistas acosaban a la poesía con “tules de éter y azabaches dormidos”. La sensibilidad modernista supuso también un nuevo cuadro social y una incorporación de la literatura en la vida de las naciones hispanoamericanas (una nueva modalidad de relación entre literatura y sociedad). Allí estuvieron las bases de lo que podríamos llamar “*estética de la experiencia*” manifestada a través de la relación del individuo con su entorno inmediato: la música de la historia complementada con la existencia y con el devenir de la música del hombre del pueblo, individual y colectivo. Desde allí crecerá Vallejo. Dentro de este cartabón Darío escribirá versos murales, plenos de aires sinfónicos:

“Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,  
mientras la onda cordial aliente en sueño,  
mientras haya una viva pasión, un noble empeño,  
un buscado imposible, una imposible hazaña,  
una América oculta que hallar, vivirá España”.

(“Al Rey Oscar”)

---

<sup>14</sup> En el citado poema “Al fin un monte” la búsqueda del “oro absurdo” se convierte en el hallazgo de naturales “*filones de gratuita plata de oro*”, en “oro de plata y plata hecha de plata”.

“inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,  
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!  
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos  
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;  
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;  
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte

se anuncia un reino nuevo (...)

y en la caja pandórica (...)

encontramos de súbito (...)

la divina reina de la luz, ¡la celeste Esperanza!”

(“Salutación del optimista”)

Por su parte, en sus dos últimos libros Vallejo salta a otra escala rítmica. Del absurdo de la condición humana ha de pasar a una respuesta de orden colectiva y universal, de acuerdo a su nueva concepción socialista. En su obra *Rusia en 1931* hay anotaciones certeras acerca de la función social paralela que cumple la música y el trabajo de las masas:

“Es la misma música. La música del trabajo, regular, plástica, tabulada, a gajos de una cadencia elíptica y de una monotonía bárbara y grandiosa”.

“Esto no es en realidad un conservatorio. Ese ritmo de repetición y sincopado denuncia el tono, el émbolo, la fuga de poleas, el silbido de los transmisores, el pulso de las máquinas”.

Acierta Xavier Abril al apuntar lo siguiente:

“La evolución musical, ascendente, que experimentó Vallejo, no sólo en su comprensión del fenómeno poético lingüístico sino como testimonio de su emancipación estética del pasado, alcanzó, por ello mismo, a la aprehensión de nuevos factores y valores que iban a tener

asidero en la concepción sinfónica inherente al sistema experimentado en el mundo soviético”.<sup>15</sup>

#### 8. “Estruendo mudo” o cuerpo del sonido vallejiano

En sus versos plenos de ruidos y sonidos mecánicos (chillar, gruñir, deglutir, tragar, oír, clavar, etc.) Vallejo dirá, denunciando la explotación del trabajador por los mecanismos del provecho y de la plusvalía capitalista:

“¡Cómo chilla el motor en su tobillo!  
¡cómo gruñe el reloj, paseándose impaciente a sus espaldas!  
¡cómo oye deglutir a los patrones  
el trago que le falta, camaradas,  
y el pan que se equivoca de saliva  
y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente,  
¡cómo clava el relámpago  
su fuerza sin cabeza en su cabeza!  
y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!  
más abajo, camaradas,  
el papelucho, el clavo, la cerilla,  
el pequeño sonido, el piojo padre!”

(“Parado en una piedra”)

Profundamente sensible, con sus sentidos afinados al máximo, ese casi desintegrado “pequeño sonido” —parecido quizás a la caída de una gota de agua— podrá adquirir tal intensidad en su oído interior —o en su psiquis— como si la cabeza estuviese dentro de una gran campana que tañe dolorosamente. Y es que el poeta es el agudo captador de la mínima vibración de las cosas, de todos los ruidos, de todos los “estruendomudos” que se procesan en nuestra caja de resonancia.

---

<sup>15</sup> Op. cit. p. 73.

La estética auroral de Vallejo, que corre paralela al sentimiento de denuncia, se dirige —según acertadas palabras de Antenor Orrego—<sup>16</sup> a “un ritmo secreto de entrañable interioridad”, “ingrácida y eterizada (...) que no reside en la obra sino sobre o dentro de la obra, la cual no es sino la virtualidad musical de sugerencia (...) Los grandes creadores sólo fueron a condición de haber llegado a la música de su arte y de su estilo”. Orrego reconoce que “la música es el elemento primario del Universo. Es la expresión de la forma que se desmaterializa casi totalmente”. La palabra de nuestro vate aparece como si con ella se estuviese creando el mundo y hubiese necesidad de acudir a los ruidos primeros de la gran explosión (Big Bang) donde previamente todo aparece como un gran magma en donde todos los nombres están por crearse, todas las palabras están por formarse, todo está por hacerse a partir de un estado anárquico, desestructurado, que pugna por expresarse. El poema Trilce XIII es claro respecto del proceso que lleva a la descarga de la energía natural sin interferencia de lo racional. Allí el gozo sexual del orgasmo será la representación de esa fuerza libérrima, prolífica y armoniosa de la creación poética:

Pienso en tu sexo.  
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,  
ante el hijar maduro del día.  
Palpo el botón de dicha, está en sazón.  
Y muere un sentimiento antiguo  
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico  
y armonioso que el vientre de la Sombra,  
aunque la Muerte concibe y pare  
de Dios mismo.  
Oh Conciencia,  
pienso, sí, en el bruto libre  
que goza donde quiere, donde puede.

<sup>16</sup> Prólogo a la primera edición de *Trilce*. Cap. III. “El vehículo musical”.

Oh escándalo de miel de los crepúsculos.  
Oh estruendo mudo.

¡Odumodneuritse!

Hay en el poema algunas claves que surgen de la palabra última “estruendomudo”, escrita al revés: ¡Odumodneuritse! Veamos:

Con la que podríamos llamar “estética del estruendo mudo” Vallejo ajusta las palabras a la medida de su latencia o presencia rítmica, de su emoción más honda. Para ello ensaya una operación verbal que va de un sonido grave, in crescendo, hacia los adentros, hacia las honduras del individuo, como diciéndonos que en la esencia de esa “bulla”, de ese estrépito súbito y violento, hay un sonido interior, velado, un rescoldo que no se apaga nunca. Esa sonoridad repentina dirigida hacia adentro contiene la vibración y el ritmo del eco del hombre, de su voz silenciosa, reverberante y sin final, tal como aparece visualizada en aquel verso ya citado de Trilce II donde el hombre se proyecta hacia la Eternidad: “nombre nombre nombre nombrE”. A la manera igualmente de una explosión, esa E mayúscula expresará la ansiada libertad, tanto desde el punto de vista fenomenológico (del ser del hombre) como del existencial (del dolor y de la injusticia provocados por el sistema). Así pues, más allá del estruendo físico, externo (el de ciertos modernistas, por ejemplo) al poeta le interesará fundamentalmente la huella, la resonancia de lo externo no sólo en la estructura psíquica sino también en la revelación de la propia escritura. Su mismo ritmo o su mismo “hacer en el Lomismo”<sup>17</sup> —en el propio esfuerzo desnudo de artificios— traducirá aquella esencia siempre eterna del hombre.

<sup>17</sup> El “Lomismo” vallejano es también, por su relación con homo (hombre) y lomo (espalda), la estética del esfuerzo, del emprendimiento, del trabajo tanto físico como espiritual. Para ello recordemos lo que Foucault reclamaba: “Hay que recuperar la correspondencia original entre las palabras y las cosas”. Además de representar a la estética del trabajo, asociado al “estruendo mudo”, el “Lomismo” se correspondería con la escuela del dolor como acicate eterno: “¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE” (Trilce II). Ver nuestro estudio *Se llama lo mismo que padece* (Ecce homo). Intihuatana Ediciones, Lima 2000; pp. 161-232 y 244-253.

La intensificación semántica que fractura, derrumba o excarcela a la propia palabra, para descarnarla y revitalizarla simultáneamente, se percibe de manera indiscutible en “Odumodneurtse” (estruendomudo). Veamos de qué manera la aventura por los sonidos de la palabra permitirá encontrar, en aquel estado naciente, en aquella masa ígnea en fusión del lenguaje poético, otros ritmos encubiertos, otras correspondencias sigilosas, otras veladas y sugerentes asociaciones aplicables no sólo al poema XII de Trilce sino a toda la poesía vallejana.

ESTRUENDO : ESTRU + ENDO

Estru (*estro*, por paronomasia)

m. Ardoroso y eficaz *estímulo con que se inflaman*, al componer sus obras, los poetas y artistas capaces de sentirlo. 2. *período de celo o ardor sexual* de los mamíferos. Esta relación entre *inspiración y sexualidad*, fenómenos propios de la creación, aparece con suma claridad en los versos “*pienso en tu sexo, surco más prolífico / y armonioso que el vientre de la sombra*”. Ese “estruendo mudo” —sentimiento antiguo— será básica y armoniosamente sexual y orgásmico porque la matriz creativa es también de esa índole. Aquel *celo o ardor sexual* será correlato del tiempo de duración del proceso creativo, y viceversa.

Endo

Elemento compositivo que entra en la formación de algunas voces españolas con el significado de “dentro, en el interior”, con lo cual “estru (o)-endo” significaría no sólo ruido grande, estampido, desarmonía, pompa, sino lo contrario, esto es: “dentro o en el interior de la inspiración y del ardor creativo como vibración íntima, muda”. Obsérvese también que las letras de la palabra “dentro” están en “e s / t r u e n d o” (es lo que está dentro; es lo nuestro, lo propio, no lo externo).

Lo dicho permite también entender “estruendo” como “es tu adentro” (el estruendo es —o está en— tu adentro).

MUDO:

1. privado del uso de la palabra
  - muy callado
  - silencioso
  - que no se manifiesta con gritos ni palabras
  
2. de MUDAR:
  - 1ª persona del Modo indicativo: yo mudo
  - cambiar de aspecto, de naturaleza, etc.
  - transformar
  - cambiar una cosa por otra / variar
  - efectuar los animales la muda

mu + do

mu:

1. Onomatopeya que imita el mugido del toro /Mugido/ Familiar:  
ni mu: absolutamente nada.
2. Sueño, cama en el lenguaje familiar

do:

1. Primera voz de la escala musical / Figurado y familiar: el mayor esfuerzo que se puede hacer para obtener algo. / Do de pecho: nota muy aguda que alcanza la voz de tenor.
2. Donde (usado en poesía).

“Mudo”, además de sus significados de base, recogería la pregunta: ¿dónde está el ruido, o el sonido?

¡ODUMODNEURTSE!

O + DUMO + D + NEURTSE

- O (oh): Interjección: indica sorpresa, pena o alegría
- DUM – DUM : Bala de fusil con incisiones en la punta que se abre al penetrar en la carne.

DUMO = DOMO (la o inicial reemplaza a la u): Cúpula. Bóveda en forma de una media esfera. Alusivo a la bóveda celestial, al universo.

D (de: nombre de la letra).

DE: preposición: indica la posesión, el origen, la materia, la extracción, el contenido, la separación.

NEURTSE = Camuflaje de NUESTRO: (pronombre posesivo: de nosotros):

(seis de las siete letras son las mismas)

NEURTSE

NUESTRO

¡Odumodneurtse! sería una suerte de palíndroma —lectura en ambas direcciones— que subraya la alegría y la admiración por el ingreso a las profundidades de nosotros mismos en pos del descubrimiento silencioso y eficaz de los ruidos y sonidos interiores que conforman la base de nuestro propio ser y de nuestro propio universo creativo. Mediante este gesto ardoroso de inmersión el hombre puede mudar, cambiar, modificar lo establecido; puede tomar los “*materiales artísticos que ofrece la vida moderna (para luego ser) asimilados por el espíritu, convertidos en sensibilidad*”, vale decir, transformados en aquella música o ritmo interior contraria a la estridencia, al estampido, a la desarmonía exterior y retórica (evidente relación con la “música callada” de los místicos o la “poesía callada” de Martín Adán).

La “estética del estruendomudo” —o del descubrimiento de los estallidos interiores— se manifiesta de manera dramática (proceso exterior-interior-exterior) en textos de *Poemas Humanos* y de *España aparte de mí este cáliz*. Esa estética estará, por ejemplo, en ese humo de la especie humana que se eleva después de la batalla y va hacia el futuro (EAMC). Aquella altura no física sino ideal que el poeta anhela será el deseo de trascender como ser humano y como artista, desde las raíces (bajar para subir).

Hay un texto en *Poemas Humanos*, conocido por su primer verso: "Al fin un monte", que sintetiza de manera extraordinaria esa intención vital, esencial y existencial que estamos desarrollando:

"Al fin, un monte  
detrás de la bajura; al fin, humeante nimbo  
alrededor, durante un rostro fijo.

Monte en honor del pozo,  
sobre  
filones de gratuita plata de oro.

Es la franja a que arrástranse,  
seguras de sus tonos de verano,  
las que eran largas válvulas difuntas;  
el taciturno marco de este arranque  
natural, de este agosto zapatazo,  
de esta piel, de este intrínseco destello  
digital, en que estoy entero, lúbrico.

Quehaceres en un pie, mecha de azufre,  
oro de plata y plata hecha de plata  
y mi muerte, mi hondura, mi colina.

¡Pasar  
abrazado a mis brazos,  
destaparme después o antes del corcho!"  
Monte que tantas veces manara  
oración, prosa fluvial en llanas lágrimas;  
monte bajo, compuesto de suplicantes gradas  
y, más allá, de torrenciales torres;  
niebla entre el día y el alcohol del día,  
caro verdor de coles, tibios asnos  
complementarios, palos y maderas;  
filones de gratuita plata de oro."

Consideramos que este texto<sup>18</sup> engarza términos que colindan con la reminiscencia de ese gran estruendo cósmico y sexual grabado ahora en la hondura de la muerte rediviva, presente en esa montaña desde donde se alza la vida eterna, o la eternidad. El poema describe el fragoroso y silencioso sonido interior de aquel monte que está “*detrás de la bajura*”, producto de un “*arranque natural*”, de un “*augusto zapatazo*” (el dictado majestuoso del estruendo personal) que se asordina y atempera en la piel “*de este intrínseco destello digital, en que estoy entero, lúbrico*”. Es decir, se resuelve en la estela o rastro de luz que permanece después de la explosión; en esa luz que finalmente es la que se graba para siempre en el tiempo y en el espacio de la historia. De ahí que el ruido que se produce al destapar la botella será desechado, sólo importará revelar lo encubierto quitando el embozo del ruido perturbador que oculta o destruye lo auténtico: “*destaparme después o antes del corcho*” porque allí aparecerá el propio ritmo con su “*intrínseco destello digital*”.

#### 9. Darío y Vallejo: anverso y reverso de la musicalidad del ser

El recorrido de Darío a Vallejo es aquel que muestra la progresiva y esplendorosa inmersión en el silencioso ritmo interior de la palabra, allí donde la música de lo poético actúa como antena captadora de lo individual y lo colectivo. Brotando de la múltiple expresividad sonora, ambos descubrieron, por esa vía, el camino hacia una emotividad más ajustada a lo que querían decir. Vallejo ingresó con mayor hondura en los entresijos de la misma palabra, en sus recovecos interiores, para escuchar todas las modulaciones y resonancias del ser.

Darío llevó el arte a una dimensión divina. Vallejo lo elevó a la dimensión humana. La impronta de la armonía azul y la del estruendomudo marcaron la diferencia de lo simétrico y lo asimétrico, reveladores de la compleja y rica sustancia poética.

<sup>18</sup> En el citado libro *Se llama Lomismo que padece* nos referimos al poema en el subcapítulo “El encuentro de sí mismo” (pp. 142-150).