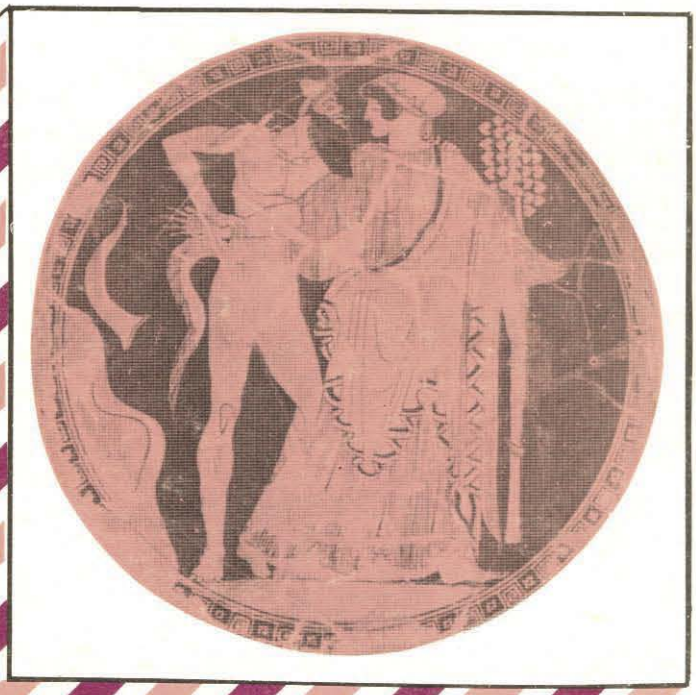
THESIS

NUEVA REVISTA DE FILOSOFIA Y LETRAS

8

- HOMENAJE A ERICH FROMM
- GIUSEPPE AMARA
- CLAUDE MOSSÉ
- JORGE SILVA GARCÍA
- ROBERT PENN WARREN
- JULIANA GONZÁLEZ
- MARGARITA VALDÉS
- JOSÉ PASCUAL BUXÓ
- WONFILIO TREJO
- GIUSEPPE UNGARETTI
- EDUARDO A. RABOSSI
- MÓNICA MANSOUR
- CARLOS PEREYRA
- DOLORES FERNÁNDEZ
- ULRICH VON WILAMOWITZ MOELLENDORF
- ENRIQUETA GONZÁLEZ PADILLA
- ANNUNZIATA ROSSI



40.00 pesos

Enero / 1981

THESIS

Nueva Revista de Filosofía y Letras.
Año III, Número 8
Enero/1981

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:
Dr. Guillermo Soberón Acevedo

Secretario General Académico:
Dr. Fernando Pérez Correa

Secretario General Administrativo:
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

THESIS. NUEVA REVISTA DE FILOSOFIA Y LETRAS

Publicación Trimestral de la Facultad de Filosofía y Letras

Director: **Abelardo Villegas**
Editor: **Benjamín Villanueva**
Consejo de Redacción: **José Pascual Buxó, Juliana González, Benjamín Villanueva**

Secretaria de Redacción: **Elsa Cross.**

Índice

ERICH FROMM: ***Idolatría, Soledad, Amor (Mesa redonda)***

GIUSEPPE AMARA:
El dilema de la conciencia en la teoría de Fromm 4

JULIANA GONZÁLEZ:
Fromm y la naturaleza ética del hombre 9

JORGE SILVA GARCÍA:
Erich Fromm: problemas centrales del hombre: amor, soledad e idolatría 12

JOSÉ PASCUAL BUXÓ:
Lenguaje y realidad en la poesía de César Vallejo 15

CARLOS PEREYRA:
Causalidad y Explicación en la historia 21

GIUSEPPE UNGARETTI
Los comentarios a "L'infinito" de Leopardi 29

MÓNICA MANSOUR:
Estructuras semánticas del discurso literario 32

EDUARDO A RABOSSI:
La filosofía de lo moral: ¿una empresa sin intereses? 38

ROBERT PENN WARREN:
La helada de las moras 41

CLAUDE MOSSÉ:
Democracia antigua y democracia moderna 52

La tradición presente

ULRICH VON WILAMOWITZ MOELLENDORF:
El desenvolvimiento del espíritu helénico (2a. y última parte) 57

Discusión

Margarita Valdés: En torno a *Fenomenalismo y Realismo* 66
Wonfilio Trejo: Disipando dificultades 72

Notas y Reseñas

Dolores Fernández Muñoz: *En defensa de Celio* de Cicerón 79

JOSE PASCUAL BUXÓ

Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo

Los lectores de *Trilce* (1922) saben —o intuyen— que a partir de ese libro quedaron subvertidos en la poesía de César Vallejo los procesos retóricos tradicionales que todavía se mantuvieron vigentes en *Los heraldos negros* (1913), esto es, que fueron rechazados aquellos mecanismos de la lengua mediante los cuales, digamos, un objeto X, aludido "indirectamente" por la relación $X \rightarrow YZ$, tiende a recobrar su significación recta o denotativa con solo aplicar sobre el tropo YZ las reducciones semánticas pertinentes.

En la poesía de base retórica (y el término tiene aquí un valor puramente descriptivo) la relación convencional entre signo y referente ha sido unilateralmente alterada a nivel del signo mediante un proceso de exasperación sinonímica que, sin embargo, ni oculta la índole de los procedimientos lingüísticos puestos en juego ni deja de proporcionar las claves contextuales para que el lector restablezca las relaciones normales entre la palabra y el objeto cultural que ella evoca. El "isomorfismo" entre lenguaje y realidad (que asegura la comprensión y traductibilidad de los mensajes y tolera las alteraciones de los signos sólo hasta los límites previstos por un código de representaciones analógicas o metamórficas de lo real) está en la base de la poesía de tradición clásica a la que, pese a ciertas espectaculares concesiones, no le es permitido transformar las representaciones de lo real más allá de las convenciones instituidas. La "realidad" que recubren los tropos es, ciertamente, una visión para-real, fijada por la lengua y en la lengua, y oscurecida únicamente por las transformaciones semánticas que el poeta ha hecho seguir a unos signos que, dirigiéndose aparentemente a zonas opuestas de la realidad, se encuentran al fin dentro de un marco de univocidad estricta donde ya los objetos pueden ser separados de los signos que les fueron directa o tangencialmente asignados.

Existe sin duda una altísima poesía retórica y un ejemplo tomado de Góngora podrá ponerlo en claro. La estrofa 24 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* describe la llegada del acalorado Acis al lugar fresco y ameno donde duerme la ninfa:

... Llegó Acis; y de ambas luces bellas (de Galatea)
dulce occidente viendo al sueño blando,
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.

¿Qué es lo que Góngora quiso decir —y dijo— a través de esas alusiones aparentemente misteriosas e irreductibles; qué realidad "objetiva" se esconde detrás de los signos equívocos y embellecedores? La realidad objetiva, quiero decir, el evento por el cual preguntamos, es muy simple, casi trivial: al llegar Acis cerca del arroyo junto al que se ha quedado dormida Galatea —sueño que, al cerrarle los ojos e impedir su luminosidad, resulta hiperbólicamente comparable al ocaso— el joven satisface su sed bebiendo insaciablemente en el cristal sonoro del agua y contemplando insaciablemente ese "cristal mudo", que es metáfora de la carne bella y dormida de Galatea. Las peripecias del lenguaje que nos hicieron saltar maravillados hacia los más diversos ámbitos de la realidad (desde la magnífica e imprevisible visión del ocaso hasta la artificiosa petrificación de las materias naturalmente fluidas o mortales) nos han conducido finalmente a una dimensión muy concreta y definible. La lengua ha discurrido libremente, asociado por instantes los objetos más disímbolos, iluminando con roces rapidísimos zonas imprevisibles, aunque quizá no "esquivando" precisamente lo grosero y cotidiano de la realidad —como quiere el maestro Dámaso Alonso— sino evitando los nombres normales con que asumimos lo real. Se trataría, pues, en Góngora y en los mejores poetas aúlicos, no tanto de un preconcebido rechazo de la realidad, de una intolerable desazón provocada por la mudez de la materia y la vacui-

dad de lo cotidiano, cuanto de un desacuerdo con la normalidad del lenguaje que, situando a los objetos en una insularidad estática, mantiene ocultas sus funciones más reales; es decir, sus relaciones —posibles o imaginables— con otros objetos y acontecimientos y en virtud de las cuales pueda ser mantenida la continuidad de lo real.

Volvamos al texto transcrito; en él, la relación isomórfica entre lengua convencional y realidad convenida ha sido alterada sólo en uno de sus polos: el del lenguaje; por virtud del lenguaje la realidad ha salido un instante de los órdenes semióticos que le hemos impuesto; se ha transformado y embellecido en el misterio de su transmutación. Terminado el acorde sonoro, la realidad, o un grado cero de la realidad que nos resulta pensable, recupera su inmóvil suficiencia para que nosotros, los lectores, podamos repetir aquella visión que no sería recuperable en nuestro espíritu si ignorásemos los puntos de partida y de retorno de ese fastuoso vuelo del lenguaje imaginario.

La poesía retórica, pues, no sólo evidencia la provisionalidad de sus mecanismos y modos de construcción lingüísticos, sino que construye su mensaje poético a partir de un grado cero del sentido que, más allá del texto, asegura su traductibilidad y, por ende, su comprensión. La lengua poética —a su vez— ha construido, mediante el reiterado juego de antonomasias, hipérboles, alusiones... un contexto que enmascara la trivialidad en la que se halla fatalmente sumido lo real; pero la ambigüedad de los mensajes no es capaz de volver ambigua la realidad misma. Los metaplasmos, metasememas, metalogismos, etc., como indican sus nombres, no van más allá del embozamiento de las convenciones verbales y mentales mediante las que procuramos entender y sistematizar nuestra experiencia. El habla poética se desvía —aunque siempre de modo pasajero y controlado— de los códigos que le impone la lengua; la lengua, en cambio, mantiene inalterables los estatutos que ha impuesto a la realidad. Así, al grado cero del mensaje se sobrepone un grado retórico, no necesariamente superfluo, aunque siempre removible; es precisamente esta reversibilidad entre el grado cero de la lengua y el grado retórico del mensaje la que garantiza la traductibilidad de éste y la reposición diferida del isomorfismo entre el universo de las palabras y el de las cosas. De suerte, pues, que la poesía retórica sustenta una ilusión y se sustenta de ella: presenta la imagen de un mundo aparentemente libre e insólito que, en el fondo, nunca se resuelve a aceptar. La poesía, ésta, nace de un codificado desajuste entre los significantes seleccionados con gesto autónomo y los significados que sólo les corresponden plenamente cuando —en una operación casi vergonzante— desecha los significantes ilusorios y se aviene con los más habituales y mostrencos; dicho diversamente, dentro de este sutil proceso de pseudosinonimia que nos permite ver las cosas como si fueran independientes de las palabras, acabamos concediéndole razón a las palabras con las que ordinariamente vemos las cosas.

Cabe imaginar, sin embargo, otra especie de poesía que, lejos de conformarse con alterar provisionalmente los códigos de la lengua de comunicación intente dar noticia de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística; en suma, una poesía que aprovechando las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua, devuelva a la realidad sus posibles estatutos prelingüísticos y conforme con ellos el lenguaje que los ha de expresar. Será preciso, entonces, oponerse a muchas de las convenciones culturales heredadas y a los textos paradigmáticos con que ellas se nos imponen. Se tratará de crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera, de inventar no sólo nuevos signos y establecer insólitos campos léxicos, sino nuevas relaciones sintácticas en las que se transgredan o se inviertan las que privan en la gramática normal: lo que en ésta actúa como matriz de nuestra visión del mundo en aquella será determinado por lo inédito de nuestra visión.

Así, en lugar de seguir el camino que va de una abstracción fonosemántica a unos objetos exteriores a nuestras operaciones simbolizadoras, se intentará invertir la dirección de modo que las palabras (y las relaciones que ellas contraen) sean capaces de recuperar y expresar los efectos del mundo sobre nuestra conciencia sin pasar por los esquemas que la lengua aplica al mundo. En otras palabras, se intentará anular en el inmenso corpus de cultura literaria que pesa sobre nosotros todas aquellas tendencias cristalizadoras y sumarias para dar paso a las innumerables posibilidades expresivas que la tradición retórica ha ido bloqueando; conceder a los signos nuevos valores o, cuando esto no sea posible, hacerlos entrar en nuevas combinaciones que ayuden a ampliar su horizon-

te semántico y, mediante un arduo proceso de destrucción y recomposiciones, dar una imagen de la realidad que responda, no sólo a la lengua que la expresa, sino a las experiencias particlares e irrepetibles que la lengua debería poder expresar.

Una lengua poética de esta índole deberá afrontar —¡qué duda cabe!— riesgos imprevisibles. Destruyendo los mecanismos que aseguran el isomorfismo con una realidad convenida y uniforme, se omitirá el grado cero del sentido, consecuentemente, podrá desvirtuarse todo el proceso de comunicación; ello obligará al poeta (siempre que no quiera conformarse con un remedo de elocución; es decir, con una apariencia de discurso carente de sentido) a integrar cada insólita textura verbal en contextos habituales y —al fin de cuentas— a transigir con algunas asociaciones evidentes y a avenirse con ciertas relaciones estables entre símbolos y objetos. Y como la mínima alteración del sistema repercute —a veces estruendosamente— en todos los niveles del mensaje, el poeta verá deshacerse entre palabras aquella enorme carga de intentos y emociones que quiso compendiar. Podrá ceder entonces a la tentación de *hacerse* en su lenguaje, ya que el lenguaje no puede *hacer* su mundo, o de borrar el mundo para evitar conflictos entre éste y el lenguaje de la comunidad.

Envanecido —o secretamente derrotado— el poeta optará por creer en una realidad sobrestante a la de la conciencia y a la de los sentidos, en un mundo sólo accesible a través de las palabras que no es, sin embargo, el mismo que ellas ordinariamente transmiten; en fin, transfundirá el significado de los signos con el sentido del mundo y se sorprenderá de encontrar en el sinsentido de aquéllos una nueva realidad para éste. Pugnando por liberarse de un lenguaje pesadamente denotativo, dará en la ilusoria libertad del absurdo; agobiado por las férreas imágenes del mundo que las palabras de la tribu presuponen y difunden, el amotinamiento de ellas le proporcionará la sensación mallarmeana de haber encontrado al fin aquella pureza y aquella libertad largamente perseguidas.

Así, Huidobro —para quien "la poesía es búsqueda de la realidad más esencial, del más allá de la conciencia", como asienta Saúl Yurkievich—[1] apelará en su *Altazor* a una "gramática dolorosa y brutal" y a "la matanza continua de conceptos internos"; "la cuna de mi lengua —conluía el poeta— se meció en el vacío anterior a los tiempos", de manera que en su poema ya no sólo es el mundo "el desmantelado y recompuesto", sino "las mismas palabras que se desintegran y se reconstruyen":

Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Ya viene la golonchina
Ya viene la golonclima
Ya viene la golonrima...

Este proceso desintegrador —y relativamente reconstructor— al que la poesía de vanguardia sometió nuestras experiencias del mundo, se centra en la alteración o supresión de las marcas semánticas primordiales, a nivel de la palabra, y a la dispersión sintagmática a nivel del discurso, con lo que es más que suficiente para perturbar su función comunicativa y, al propio tiempo, para obligarnos a recurrir a toda clase de supuestos que nos permitan la descodificación del mismo.

Hemos dicho más arriba que, en la poesía retórica, la subsistencia de un grado cero del sentido nos permite —quizá después de algunos titubeos— dar con el significado del texto; en la poesía de vanguardia la ausencia —o el bloqueamiento— de ese nivel cero impide no sólo la interpretación unívoca del mensaje, sino —incluso— el restablecimiento de sus plausibles relaciones con el mundo o con sus representaciones convencionales, a las que el texto debería referirse por más que lo hiciese de manera indirecta o ambigua. Si esto es así, cabe preguntarse: ¿a qué tipo de comunicación aspiraba esa nueva poesía?, ¿cuáles eran los propósitos y los límites de los mensajes verbales que proponía?

Antes de intentar algunas respuestas, examinemos brevemente los versos de Huidobro que hace poco transcribimos. A pesar de su apariencia inusual y de la extrañeza que su primera lectura pueda provocarnos, esa tirada de versos octosílabos sólo rompe de una manera muy tímida con los esquemas de la lengua poética patrimonial. En primer lugar, se ajustan a un patrón métrico muy definido y a un paralelismo fónico y sintáctico característicos de la poesía de base retórica; en

segundo término, cada verso constituye una modificación paronomásica del precedente, con las implicaciones semánticas que ahora veremos; en tercer lugar, sin duda el que ofrece un aspecto más revolucionario, por lo menos en el horizonte de la lengua castellana— la creación de nuevas palabras mediante un proceso de aglutinación: el sustantivo *golondrina* resulta modificado, no por la articulación con epítetos, sino por la anexión a una base fija de sustantivos (*golon-rima*) adjetivos (*golon-fina*) y aun verbos (*golon-trina*) que aliteran con las últimas sílabas (*—drina*) del término que ha servido de matriz para tan larga descendencia. De esta manera se ha dado lugar a una serie de signos híbridos que entran fácilmente en nuestra imaginación léxica y, desde ella, proyectan sus fantasmas sobre el mundo. No parece haber sido Huidobro el poeta de lengua castellana que haya llevado a sus últimas consecuencias la revolución antirretórica; conformado con la creación de estas nuevas entidades verbales, el *creacionismo* quedó satisfecho también con esa postura "au delà" de la realidad para no entrar en conflicto con ella:

Hay el poeta y algo grande en torno suyo...
Sus ojos leen la eternidad
Sus manos abren la puerta de las estrellas desconocidas
y él espera arriba de la escala
El solo ante el absoluto

Contrariamente a Huidobro, Vallejo no sólo entró en conflicto con la realidad de la lengua, sino con la realidad del mundo; con lo que el mundo era para César Vallejo y con lo que ese mundo había hecho de los hombres y de la poesía. Al desembarazarse de todos —o casi todos— los patrones de la poética heredada del Modernismo, de su ideología mitológica, de sus formas solipsistas de escritura y pensamiento, es evidente que la nueva poesía no deseaba establecer el mismo tipo de comunicación ultracodificada a que nos tuvo acostumbrados la larga tradición retórica; si en el mejor "modernismo" la coherencia del *pensamiento* hacía bellas —o tolerables— las licencias de elocución y las maneras convencionales de representar al mundo, en la nueva poesía —que Vallejo continúa ejemplificando mejor que nadie— la insólita coherencia del pensamiento, el flagrante desacuerdo con los modelos que condicionan y limitan la transcripción de la realidad, determina la más radical anomalía lingüística y, consecuentemente, la producción de una clase de textos que, a primera lectura, parecen irreductibles a toda interpretación racional.

Y, paradójicamente, la nueva poesía se propone comunicar un mensaje unívoco o casi unívoco. Frente a la absoluta ineditez de la visión de lo real que el poeta experimenta y quiere transmitirnos, frente a esa visión primigenia que no puede reconocerse a sí misma en ninguna de las fórmulas establecidas por la lengua, y ante una manera de asumir la realidad que no tiene antecedentes manifiestos, el poeta intenta hacer añicos los moldes del lenguaje heredado con el deseo de comunicar plenamente aquellas experiencias que, por ser tan propias e irrepetibles, tampoco tienen parangón en la poesía. El precio que el poeta habrá de pagar por esta actitud destructora y exasperada es el absurdo; la inevitable caída en contradicciones evitables; el sucumbimiento ante peligros de la razón y de la lengua que —por si fuera poco— ya habían sido notados y clasificados por los antiguos retóricos. Pero el absurdo, que "contradice la lógica y repugna a la razón", es con frecuencia la única salida que se le ofrece a la poesía; el absurdo permite continuar hablando de una realidad caótica y escurridiza para la cual la lengua ya no tiene palabras; él —ha dicho con justeza Jean Cohen— constituye un "camino ineluctable por el que ha de pasar el poeta si quiere hacer decir al lenguaje lo que el lenguaje no dirá por vía normal".[2]

Así lo vio también y así lo dijo el César Vallejo de los años de *Trilce*, ante la reiterada experiencia de un mundo (de una sociedad, está claro) cuya única —y absurda— verdad es la del dolor irracional, reiterado, inmerecido que provoca. Y ante el triunfo universal del dolor (expresado inclusive en la forma concreta y directa del gemido) ¿cómo no amaestrarnos a nosotros mismos para cobrar en los "menores" lo que el mundo nos hace pagar por lo que no le hemos arrebatado?:

... nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie...

(*Trilce*, XXIII)

Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.
Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar excelentes dijitigrados
para el ratón. ¿Sí... No...?

Ha triunfado otro ay y contra nadie.

... ...

Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la pata y a la risa.

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer.

(*Trilce*, LXXIII)

Trilce —ya se ha dicho— es el resultado de una de las experiencias poéticas más hondas y decisivas de la lengua castellana: en ese libro no sólo se pulverizan —y, por supuesto, se caricaturizan— los tics mentales y verbales del modernismo de escuela, sino que constituye un angustioso esfuerzo por sentar las bases de una nueva len-

gua poética que sea capaz de dar noticia fidedigna de una manera también nueva de encontrarse con la realidad del mundo; del mundo que ya no puede ser reducido a los mitos solipsistas con que una sociedad a la vez satisfecha y temerosa intenta taponar las zonas oscuras de su conciencia, y de la lengua que —buscando iluminar esas zonas— tiene que procurarse por fuerza otros modos de discurrir.

A nadie puede caberle ya ninguna duda de lo absolutamente consciente que fue Vallejo de la arriesgada revolución que promovía. Si no bastaran las desencantadas palabras que escribió a Antenor Orrego, el primer prologuista de *Trilce*,[3] el poema LV podrá ilustrar la posición en que se colocó Vallejo ante un lenguaje poético y una imagen del mundo que ya no podían ser los suyos:

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 cubeta de un
frontal, donde hay algas, torinjiles que cantan divinos
almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño.
El miércoles, con uñas destronadas se abre las propias uñas de alcanfor, e instila por polvorientes harneros, ecos, páginas vueltas, zarros,
zumbidos de moscas
cuando hay muerto, y pena clara esponjosa y cierta esperanza.[4]

Samain ilustra para Vallejo —y para nosotros— la repetabilidad de un lenguaje y la correspondencia de éste con una imagen fantasmal (textual) del mundo. El "bosque de símbolos" de que habló Baudelaire —quien nunca cayó, desde luego, en las evanescencias de los epígonos del simbolismo— pronto impedirá que veamos los árboles; o dicho sin retruécanos, que los símbolos por cuyo medio ciertas "cosas" podían ser expresadas excedieron su simple función de portadores de sutiles analogías para usurpar la naturaleza misma de las "cosas" y dársenos definitivamente en lugar de ellas.

Samain, en el texto aducido por Vallejo, ha partido de un modelo ético y estético literariamente establecido; de una actitud que presupone la exquisita o anormal sensibilidad del poeta para registrar y anotar los más leves y secretos temblores del mundo. Con ello no hace más que abstraer la realidad o, como dijimos antes, ajustarse a una utilización canónica de símbolos verbales que, al ser leídos, toman en la acondicionada conciencia del lector la forma de realidades concretas. El proceso de denominación, que debía ir de símbolo a la realidad y de ésta al símbolo, sólo se cumple ilusoriamente; no va del evento a la palabra, sino que parte de ella y se queda en ella: el "aire quieto" y la "contenida tristeza" ni siquiera son portadores de una determinada vivencia por cuanto apenas repiten —ante una experiencia verdadera— un tipo predeterminado de comportamiento verbal, el que se considera propio de la expresión poética. Así, la presunta realidad connotada por Samain no es más que una ta-

quigrafía simbólica, una convención notatoria superpuesta a otras convenciones estéticas (ideológicas) ante las cuales lo real carece de entidad y posee solo *significado*, precisamente aquel que pueden concederle las palabras y su magnífica opacidad que les permite gravitar por encima de las contingencias del mundo.

La quietud del aire y la contenida tristeza con las que Samain creía interpretar literariamente sus sentimientos ante la contemplación del "ocaso" del alma, ilustran también otra especial capacidad de los signos verbales: aquella que, haciéndolos idénticos a sí mismos, suprimiendo la mitad del circuito que volvería a enlazarlos con una realidad concreta (intelectual, emotiva o de cualquier índole que ella fuese) les permite mantenerse en una relativa autonomía semántica. Este órden autónomo sería absolutamente ilusorio si no tuviera el soporte de otros discursos precedentes, de otros documentos verbales que son los que proporcionan la verdadera "realidad" a los textos de esa clase.

Vallejo, en cambio, devuelve a la poesía la dispersa realidad que subyace en la letra; esto es, la del hombre y sus experiencias sufridas tanto o más que la del hombre y sus experiencias leídas. Vallejo se sintió en el deber de destruir los pre-textos obligantes con que su tiempo pretendía someterle para poder postular en su nueva escritura la realidad de los "hechos". Así —en un largo laboreo que ahora no podemos analizar con detalle— Vallejo fundará el orden de su poesía, no en una gramática que establece desde sí misma el orden que podemos concederle al mundo, sino el desorden con que el hombre se ve condenado a asumir el mundo. Las pasiones sufridas no cederán ya su puesto literario a las pasiones estilizadas; los tropos habituales de una poesía "bella" dejarán su puesto a las interjecciones del sufrimiento o a las palabras farfulladas en el zigzagueo de la memoria y la conversación. Los pre-textos autorizados por la tradición y prestigiados por ella caerán —en fin— al empuje del lenguaje diario, y la actitud elegida con cuidados estéticos se derrumbará ante la desenmascarada soledad del que agoniza.

Volvamos, pues, a la paradoja a que antes aludimos: la traductibilidad del texto de Samain —o, por lo menos, la apariencia de ésta— no presupone que tenga un correlato real, no constituye un símbolo que se corresponda isomórficamente con realidad alguna; posee un significado —el que le otorga la lengua— pero carece de sentido, no es el envés lingüístico de un haz extra lingüístico real. Las frases de Vallejo que se oponen y yuxtaponen a los "versos antisépticos sin dueño" del belga, carecen —si se quiere— de significado; esto es, transtornan en mayor o menor medida los órdenes paralelos de la lengua y el mundo, pero desbordan de sentidos: se refieren a una compleja realidad objetiva y subjetiva cuyo sustento no se halla en una escritura precedente, sino en "hechos" consumados.

En cierta manera, Samain resulta traductible pero insignificante; Vallejo, significante pero intraductible. Samain, a causa de un lenguaje que halla su sustento y sus equivalencias en un tipo de escritura cerrada sobre sus propias convenciones, tiende a producir un *efecto*, que por otra parte, sólo se "realiza" dentro de ese marco textual, Vallejo, pese a la problemática identificación de su lenguaje con una escritura que le sirva de soporte y demarcación, procura transladar una vivencia desde el espacio extralingüístico donde tuvo lugar hasta el espacio lingüístico donde esa vivencia pueda ser significada; vale decir, donde quede construida como una entidad real comunicable más allá de su acaecimiento y de los propios esquemas semióticos con los que la lengua recubre y limita la realidad con el fin de hacerla inmediata e inteligible.

La empresa del Vallejo de *Trilce* estaba condenada de antemano al fracaso: la lengua en cuanto sistema de signos que permite la comunicación intersubjetiva, no puede ver sus códigos sujetos a una reiterada agresión sin dejar de ser, a la postre, un instrumento operante. Con mucha frecuencia, el poeta dejó constancia de sus arduos esfuerzos por alcanzar ese alto grado de participación a que aspiraba por encima de los transtornos irremediables de la lengua; pero apostó decididamente por la realidad, aunque ésta no pueda ser cabalmente expresada, antes de conformarse con una lengua que, por no quedarse muda, inventa una sombra de realidad.

Notas

[1] Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*; Barral Editores, Barcelona, 1971. p. 86.

[2] Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970.

[3] Escribía Vallejo: "El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima de hombre y de artista: la de ser libre."

[4] He aquí la traducción de "Otoño", hecha por Juan Ramón Jiménez. La da Enrique Diez-Canedo en *La poesía francesa. Del romanticismo al superrealismo*; Losada, Buenos Aires, 1945. OTOÑO// Lentamente, y seguidos del perro de la casa,/ volvemos por la senda familiar; un pálido/ otoño sangra en el fondo de la avenida,/ y mujeres de luto cruzan sobre el ocaso.// Lo mismo que en un patio de hospicio o de prisión,/ el aire es quieto y de una contenida tristeza;/ y las hojas doradas, cuando llega su hora,/ caen, como recuerdos, lentas, sobre la hierba.// El silencio camina entre nosotros... Nidos/ de falacia, maduros para otros sueños, vienen/ nuestros dos corazones, cansados del viaje,/ soñando con llegar al puerto egoísticamente.// Pero los bosques tienen tanta melancolía/ esta tarde, que el alma, bajo el dormido cielo,/ se abandona, temblando, a hablar de lo pasado,/ dulcemente, en voz baja, como de un niño muerto...//