

SERIE: LITERATURA Y SOCIEDAD

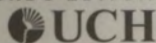
PONER DE PIE AL 1

FOLLETOS EN TORNO A VALLEJO

CÉSAR A. ÁNGELES CABALLERO
COMPILADOR



FONDO EDITORIAL



Universidad de Ciencias
y Humanidades

CÉSAR A. ÁNGELES CABALLERO

Rector Emérito de la Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica y actual Presidente de la Comisión Organizadora de la Universidad de Ciencias y Humanidades. Doctor en literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ejerció la docencia en la PUCP, en la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco y en la Universidad Particular Femenina del Sagrado Corazón.

Ha sido condecorado con las Palmas Magisteriales (Maestro Comentador). Es Doctor Honoris Causa de la Universidad Privada Los Ángeles de Chimbote.

Ha publicado cerca de 30 libros; entre los primeros figuran *La investigación monográfica* (1960), *La tesis universitaria* (1965), *La peruanidad del Pisco* (1972), *César Vallejo en la poesía hispanoamericana* (1977), *Los métodos de investigación científica* (1991), *Los peruanismos en la literatura peruana* (2003).

Ha publicado sucesivamente varios tomos sobre las literaturas regionales por departamentos. Los libros más recientes están dedicados al estudio de Ricardo Palma y de Abraham Valdelomar.

Arte de la carátula: *Umbral de la luz*

(1992-93:146.8 x 147 x 36 cm)

de Lika Mutal

PONER DE PIE AL 1
FOLLETOS EN TORNO A VALLEJO

PONER DE PIE AL 1
FOLLETOS EN TORNO A VALLEJO

César A. Ángeles Caballero
Compilador

Fondo Editorial de la
Universidad de Ciencias y Humanidades
Lima, 2009

PONER DE PIE AL 1
FOLLETOS EN TORNO A VALLEJO

© César A. Ángeles Caballero (Compilador)

© **Asociación Civil Universidad
de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial**
Av. Universitaria 5175 - Los Olivos, Lima - Perú
Teléf.: 528-0948 - Anexo 249
fondoeditorialuch@yahoo.es

Primera edición: Lima, junio 2009

Tiraje: 500 ejemplares

Corrección, diagramación y diseño de carátula: UCH

ISBN: 978-612-45279-0-6

Hecho el depósito legal en la Biblioteca

Nacional del Perú N°: 2009-07685

Proyecto de Registro Editorial: 31501170800513

Impreso en el Perú / Printed in Peru

CONTENIDO

PRÓLOGO

César Ángeles Caballero / 9

PONER DE PIE AL 1

TIPOS DE VALLEJISTAS

Max Silva Tuesta / 13

APUNTES BIOGRÁFICOS SOBRE *POEMAS EN*

PROSA Y POEMAS HUMANOS

Georgette de Vallejo / 33

EN LOS ORÍGENES DE *TRILCE*: VALLEJO ENTRE
MODERNISMO Y VANGUARDIA

Roberto Paoli / 95

ESTUDIOS EN TORNO A VALLEJO

Carlos Germán Belli / 121

PERUANISMOS EN EL TEATRO VALLEJIANO

César Ángeles Caballero / 129

CÉSAR VALLEJO, POETA DE ESPAÑA Y AMÉRICA

César Pacheco Vélez / 141

CÉSAR VALLEJO Y LOS VIAJES

Estuardo Núñez / 149

CÉSAR VALLEJO O EL TRIUNFO DE LA POESÍA

HONDA Y DESGARRADA DEL HOMBRE

Manuel Moreno Jimeno / 163

PROCESO DE LA NOMINACIÓN POÉTICA EN VALLEJO

Julio Ortega / 179

VALLEJO Y LOS CAJAMARQUINOS

Luzmán Salas Salas / 205

EL AMOR EN LA NARRATIVA DE VALLEJO

Antonio Gonzáles Montes / 247

VALLEJO, MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA

Manuel Miguel del Priego / 261

LA POESÍA DE VALLEJO. IDEOLOGÍA Y COMBATE

Luis Hernán Ramírez / 281

ZOOPOÉTICA DE CÉSAR VALLEJO

(ANÁLISIS DE DOS POEMAS)

Manuel Velásquez Rojas / 295

APROXIMACIÓN A VALLEJO

SEP y Revista *Claridad* / 311

PRÓLOGO

En repetidas oportunidades y circunstancias hemos puntualizado, como muchos otros, la existencia de una extraordinaria bibliografía vallejana. Ésta constituye, en cantidad y calidad, un caudal verdaderamente fecundo e inagotable, difícil de circunscribir o delimitar. Proviene dicha bibliografía no sólo de nuestro país, sino de todas partes del mundo, pues César Vallejo, nuestro poeta mayor, es singular, paradigmático y ecuménico.

Nos proponemos en esta oportunidad aportar una colección de diversos folletos escritos en torno a la obra del Poeta.

Entendemos por folleto el texto menor de cien páginas y vertido en variado y desigual formato, editado, a veces, en reconocidas revistas literarias, pero también, en otras ocasiones, en medios mucho más modestos.

Se trata pues de material disperso impreso a través de varios años, de modo heterogéneo, cuya existencia en forma de libro se justifica aquí como una manera de rescatar unas páginas que de otro modo podrían quedar, injustamente, o relegadas u olvidadas con el paso del tiempo. Y se ha preferido no seguir el orden cronológico porque consideramos que el desarrollo de los análisis no se ha dado de manera lineal.

Entre los diversos autores aquí recogidos –algunos afamados, otros desconocidos–, queremos referirnos muy especialmente a Carlos Germán Belli y César Pacheco Vélez, condiscípulos míos en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú y dilectos amigos desde mediados de la década de los 40.

Entonces, como ahora a pesar de la distancia, a nosotros tres nos unía un tema y un quehacer comunes: nuestra pasión por la poesía trascendente, ecuménica y vital de Vallejo. Cuando dejamos la Facultad, y enrumbamos por caminos distintos, aquella pasión no desertó de nuestros afanes.

Así, años más tarde, Carlos Germán publicó un breve pero interesante estudio titulado “En torno a Vallejo”; Pacheco, por su parte –prologando la antología poética de Jorge Jiménez Blanco–, escribió “César Vallejo, poeta de España y América”, y yo, entre mis primeros escauceos literarios, pude aportar “El signo de la cruz en César Vallejo”.

El estudio de Carlos Germán Belli arriba mencionado constituye un análisis conceptual sobre la escritura poética de Vallejo que resalta lo que ahora llamaríamos la inteligencia emocional del Poeta, cuya “universalidad entre todos los poetas modernos” es innegable.

En cambio, el pensamiento de Pacheco Vélez discurre por otro rumbo, ocupándose del “cholismo” de Vallejo (utilizando no el sustantivo “cholo”, sino el de “mestizo”, o sea, la verdadera cara del cholo). Hijo de mestizos, nieto de españoles y de indios, Vallejo resulta entonces un poeta americano en su oriundez: es a un tiempo español y americano.

Otros escritos aquí recogidos miran a Vallejo desde otros distintos ángulos. El lector encontrará en esta colección de textos que hemos titulado *Poner de pie al 1*, la mirada tanto

del académico como del vallejista y hasta del obrero, pasando por quienes lo conocieron y lo amaron en vida.

Sea cual fuere la visión que el lector adopte, no cabe duda que estará de acuerdo con Carlos Germán Belli cuando dice que el Vate “está más vivo que nunca... y prosigue ganando sus batallas literarias después de muerto”.

Junio de 2009

Tipos de vallejistas*

Max Silva Tuesta

Hasta donde sabemos, nadie ha estudiado sistemáticamente a los vallejistas, excepción hecha de algunas referencias realizadas al paso y casi siempre con acusado desdén. André Coyné habla de “la cohorte abusivamente fecunda de vallejistas”¹. Felipe Buendía se refiere a los mismos como “la clientela de Vallejo”, clasificándolos en tres grupos:

1. “Los que tratan de justificar, a través de un pretendido mesianismo vallejista, su propia fe en un marxismo acomodaticio”.
2. “Los semieruditos acuciosos, que ven presa fácil en una consagración innegable”.
3. “El espontáneo lector que se encariña y abandera en las lilas de la protesta vociferante y plañidera, reclamando al cholo ‘genial’”².

Aparte del lenguaje excesivamente iconoclasta de Buendía³, cabe señalar que su intento de clasificación no pasa de ser eso, un mero intento. En ninguno de los tres grupos de su tipología es posible incluir, por ejemplo, a Juan Espejo Asturrizaga. ¿Acaso Espejo fue oportunista o adolecía de “semierudición”? Tampoco fue el “espontáneo lector” de Vallejo. Por tales

razones planteo el siguiente ordenamiento de los vallejistas: 1. Vallejistas pioneros, 2. Vallejólogos, 3. Vallejófilos, 4. Vallejólatras, 5. Vallejogogos, 6. Vallejoclastas, 7. Vallejocidas, 8. Vallejócratas y 9. Vallejistas bisiestos.

Naturalmente, un mismo vallejista puede ser incluido en más de un rubro. Si tomamos como modelo nuevamente a Espejo, éste es vallejólogo y vallejófilo a la vez. En cuanto vallejólogo, dio a conocer aspectos biográficos de Vallejo de inmenso valor, tanto como recopilador de datos, como atento observador de la psicología de su amigo. En cuanto vallejófilo, se fue de este mundo el mismo año que publicó la primera edición de su excelente libro dedicado a Vallejo con transparente cariño⁴. Y se fue casi ignorado, con apenas un artículo periodístico sobre su insigne amigo⁵. Por ambas razones, a Juan Espejo le corresponde mejor que a nadie este verso de Vallejo: “amoroso notario de sus intimidades”.

1. Vallejistas pioneros

Considero bajo este título a los que, sin reticencia alguna, dieron cuenta del indiscutible valor de la obra poética de Vallejo, sin esperar para ello que él muriera y, sobre todo, sin conocer el grueso de su poesía, justamente la de mayor calidad. Representantes de este grupo son Antenor Orrego, José Carlos Mariátegui, Clodoaldo Espinoza Bravo y Estuardo Núñez.

Tres años antes de escribir las muy conocidas “Palabras Prologales” de la primera edición de *Trilce*, Orrego ya había dado fe de la enorme calidad de la poesía vallejiana. “Hermano –invoca Orrego a Vallejo–, pon tu diestra en el corazón y tu corazón en los labios y dime: ¿Quién en nuestra patria rompió a hablar con tanta fuerza, con tanta grandeza, con tanta profundidad, con tanta ternura, con tan ardorosa violencia cordial, con tanto éxtasis y con tanto amor? ¿Quién dijo sus

primeras palabras con tan inflamada vocación de canto, con tan potente y fuerte ansia para el vuelo, con tan máscula originalidad?”⁶.

Para Mariátegui, “Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de Verdad. La creación es en él, al mismo tiempo, inefablemente dolorosa y exultante. Este artista –sigue diciendo Mariátegui– no aspira sino a expresarse pura e inocentemente. Se despoja, por eso, de todo ornamento retórico, se desviste de toda vanidad literaria. Llega a la más austera, a la más humilde, a la más orgullosa sencillez de la forma. Es un místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan la dureza y la crueldad del camino”⁷.

Espinoza, por su parte, utiliza por primera vez el término “vallejismo”, cuando dice: “Vallejo no pertenece a ninguna escuela. A veces parece llegar al simbolismo, pero no. Parece dadaísta, tampoco. Es que es sintético. Es que es personal, únicamente personal e inconfundible. Hará escuela y, tal vez, sea el vallejismo”⁸. Como esto fue dicho tres lustros antes de que Vallejo falleciera, la intuición de Espinoza tiene más prestancia que cualquier otro pronóstico⁹.

Respecto a Núñez, ¿quién puede regatearle el mérito de haber sido el primero en ubicar certeramente la poesía de Vallejo en lo que Núñez califica “expresionismo nostálgico y macabro”? Esa voz –dice Núñez, refiriéndose a la voz de Vallejo– que nunca describe ni relata, deja entrever muchas tragedias, agudos problemas del alma, como si fuera la de un psicoanalizado en el instante feliz del tratamiento”¹⁰. Paoli es quien señaló que Núñez fue “el primero en hablar de un expresionismo de Vallejo”¹¹. Repárese también cómo Núñez es un adelantado en relacionar, no importa si tangencialmente, el nombre de Vallejo con el psicoanálisis.

2. Vallejólogos

Son los que estudian a Vallejo siguiendo un rumbo de reconocida calidad académica, a través del cual se llega a obtener excelentes resultados. Por lo demás, no hay buenos ni malos métodos. Lo que hay son buenos o malos investigadores.

Entre los buenos investigadores cabe mencionar en primer término a André Coyné¹². Él convirtió el titubeante vallejismo de finales de los años cuarenta en una promisoría vallejología. Eso está bien, muy bien, y hasta excelente. No por eso, más adelante, pasará por alto su faceta de vallejoclasta.

Luis Monguió¹³ y Roberto Paoli¹⁴ merecen mención aparte por la impecable hechura de sus escritos vallejianos. En consecuencia, nadie que se precie de vallejista puede dejar de estudiarlos.

Creo no equivocarme si considero a todos los vallejistas trilceanos como auténticos vallejólogos, debido a que la interpretación de los 77 poemas de *Trilce* es realmente una hazaña exegética. Los citaré en estricto orden cronológico en que publicaron sus trabajos: Mariano Iberico, Yolanda de Westphalen, María Eugenia de Gerbolini¹⁵, Eduardo Neale-Silva¹⁶, Xavier Abril¹⁷, Irene Vegas García¹⁸, Alfredo José Delgado Bravo¹⁹, Marco Martos, Elsa Villanueva²⁰, y Julio Ortega²¹.

Por otra parte, los que han realizado estudios totalizadores publicados en sendos libros son igualmente vallejólogos. La lista de ellos, como en las antologías, tiene que ser incompleta. En este caso los nombraré en estricto orden alfabético: Enrique Ballón²², Alberto Escobar²³, Américo Ferrari²⁴, Ángel Flores²⁵, Roland Forgues²⁶, Jean Franco²⁷, Ricardo González Vigil²⁸, Raúl Hernández Novas²⁹, James Higgins³⁰, Francisco Izquierdo³¹, Francisco Martínez García³², Antonio Merino³³,

José Miguel Oviedo³⁴, Guido Podestá³⁵, Jorge Puccinelli³⁶, Francisco Rivera Feijó³⁷ y Julio Vélez³⁸.

Sin haber publicado aún ningún libro sobre Vallejo, pero sí varios artículos de buena calidad, David Sobrevilla tiene los suficientes méritos como para ubicarlo entre los vallejólogos³⁹.

3. Vallejófilos

Los vallejófilos ponen de sí mismos más emoción que conocimiento a la hora de hablar sobre Vallejo, más afecto que cuidadoso análisis, más devoción que rigor científico.

Paradigma de vallejófilo es José Manuel Castañón. El título de su libro *Pasión por Vallejo*⁴⁰ es la mejor prueba de encontrarnos frente a un apasionado por nuestro poeta. Paisano de este españolísimo vallejófilo es Félix Grande⁴¹, quien tampoco escatima en convertir su corazón en llama votiva al momento de celebrar a Vallejo.

Nos imaginamos a Castañón y a Grande ubicados en la primera fila de todos los hombres que, “con un ruego común”, claman a Vallejo para que se incorpore y, luego de abrazar a los dos españoles, se eche a andar.

Vallejófilos peruanos son Ernesto More⁴² y Manuel Moreno Jimeno⁴³. Sin lugar a dudas, ellos donarían su ferviente sangre al cadáver que acaba de echarse a andar para poder llegar a su lar nativo, a su “Perú al pie del orbe”.

4. Vallejólatras

Así llamamos a los que llevan la vallejo-filia a tal extremo que, a fin de cuentas, se tiene un Vallejo con más aire de venerable santón que de poeta incomparable.

Entre quienes han escrito poemas dedicados a Vallejo, que no son pocos, es fácil encontrar un sinnúmero de vallejólatras⁴⁴.

5. Vallejogogos

Lo que en política es un demagogo, en vallejismo es un vallejogogo. El término me fue sugerido, entre chanzas y veras, por Jorge Puccinelli. Desde entonces lo hice mío para llamar así, vallejogogo, a cualquiera que tergiverse el significado de la vida y obra de Vallejo en provecho personal o en pro de alguna línea de pensamiento extraño al espíritu vallejiano.

El indiscutible representante de la vallejogogía es Juan Larrea⁴⁵. No me sorprendería si muchos me salen al paso para decirme que Larrea fue el mejor amigo de Vallejo y que, nadie como él, se desveló para editar trece números de *Aula Vallejo* y por lo menos tres libros sobre el mismo, igualmente para fundar el instituto del Nuevo Mundo desde donde difundió sin cesar lo que para Larrea constituía el significado trascendente de Vallejo.

Quien esto escribe recomienda a los admiradores de Larrea que, armados de férrea paciencia, lean su densa y voluminosa obra *Rendición de espíritu*. Sólo entonces descubrirán que el “Nuevo Mundo” de Larrea nada tiene que ver con este continente. Según Larrea, ese Nuevo Mundo aún no existe, pero necesariamente tiene que existir y en el cual imperaría la cultura hispánica. En pocas palabras, dicho Nuevo Mundo abarcará toda la tierra convertida en una planetaria España⁴⁶.

Esta abstrusa utopía, por llamarla de algún modo, tiene prestigiosos testigos; uno de ellos, nuestro máximo poeta: para Larrea, pues, Vallejo nació sólo para dar fe de que llegará el día

en que todo el orbe se convertirá en un Nuevo Mundo pleno de hispanismo.

Vallejologo peruano es Enrique Chirinos Soto. Ha escrito un librito (en todo los sentidos), *Vallejo, poeta cristiano y metafísico*. Lo citamos sólo para librar al lector de la lectura del mismo: suma de larreísmo con una formada argumentación pseudometafísica, Chirinos pretende demostrar que Vallejo es poeta cristiano y metafísico⁴⁷.

6. Vallejoclastas

El vallejoclasta practica un vallejismo al revés, convirtiendo a Vallejo en el blanco de su mediocridad o de su envidia, cuando no de su defectuoso sentido axiológico. Por tanto, la famosa expresión “le pegaban / todos sin que él les haga nada”, aunque parece algo del pasado, como se ve, aún tiene vigencia.

Ya dije que André Coyné merece ser enjuiciado como vallejoclasta, faceta suya que se pone al desnudo en ocasión de comentar el artículo de Vallejo titulado “Autopsia del Surrealismo”. Tantos son los injustos denuestos, las impertinentes imputaciones de Coyné contra Vallejo que, al terminar de leer “Vallejo y el surrealismo”⁴⁸, uno se pregunta si su autor es el mismo André Coyné, inaugurador de la vallejología, o algún homónimo. La verdad monda y lironda es que quien resuma tanto veneno antivallejiano es nuestro conocido y reconocido André Coyné.

Debo aclarar que estoy lejos de creer que Vallejo sea intocable o que resulte un sacrilegio hacer públicos sus deslices personales o sus errores en cuanto escritor. Otra cosa es el modo en que se realiza la perspectiva crítica. En ese sentido,

probaremos cómo Coyné maltrata con mala fe a César Vallejo.

Después de referirse a “Autopsia del Surrealismo” como una “nota infame”, Coyné dice que en ella hay “sólo errores en los datos, carencia de información, saña, hasta calumnia en los juicios; y mejor no hablar del estilo”. Ya veremos el estilo de Coyné que, si desprecia el de Vallejo, debe ser porque el suyo es digno de aprecio.

No contento con la andanada precedente, Coyné amonesta al poeta peruano por no dominar la técnica del ultraje, declarando cínicamente que “los surrealistas, sí, supieron manejar el improprio”.

Quien no haya leído el aludido artículo de Vallejo, debería leerlo, para percatarse por su cuenta si tal artículo, según Coyné, es “un lamentable ejemplo de falsa crítica, como los ofrece a diario la prensa más sectaria, estereotipada y peor informada”. En suma, el artículo de Coyné refleja la intención de disparar contra Vallejo con todo lo que encuentra en su cabeza. De otro modo no se explica que haya dicho: “muchas de las crónicas que Vallejo escribió fue para ganarse –no muy bien– la vida”. ¿Por qué Coyné dice “no muy bien”? Sobre el particular, basta con recordar que no son pocos los que consideran a Vallejo como “notable periodista”⁴⁹.

Lo siguiente es ya producto de una monstruosa falta de *sindéresis* de Coyné, pues encuentra culpable a Vallejo incluso de haber fallecido un Viernes Santo. ¡Vallejo debía haber muerto, según Coyné, cualquier día, pero no un Viernes Santo! Para mayor desgracia de Vallejo, también según Coyné, ese día ocurrió algo grave en la Guerra Civil Española. En los párrafos donde aparecen estos engendros, Coyné se esmera en agregar otro más: trata de provocar celos, no sabemos a quién,

apuntando que César Moro prefería la obra de Eguren a la de Vallejo. Veamos de qué modo lo dice, de paso vemos el estilo de Coyné: [César Vallejo] “murió de nada, porque murió de todo, pero no un día de resonancias religiosas (Viernes Santo) e históricas (cuando las tropas franquistas alcanzaban el mediterráneo al norte de Valencia) –ahí se separa de Vallejo, cuyos versos, me consta, no le decían nada, mientras era devoto, en cambio, de Eguren– sino un día cualquiera, un 10 de enero en que no pasó nada especial en el mundo”. Tal, el estilo de Coyné: un mazacote con el que de un tirón quiere decirlo todo, aunque sólo consigue decir muy poco, insípido por añadidura. ¡Y así critica el estilo de Vallejo!

Representante peruano de los vallejoclastas es Felipe Buendía⁵⁰. En su fallido intento de traer abajo la figura de Vallejo, Buendía emplea la tan traída y tan llevada técnica de la comparación con otro par. Así como Coyné utiliza a César Moro, Buendía utiliza a Miguel Hernández: “Vallejo sufre por España –afirma Buendía–, Hernández es España que sufre”. Hasta allí va bien el vallejoclasta, pero a continuación utiliza esta frase digna de Buendía pero indigna para Vallejo: “Es posible que la genialidad de los poetas estribe en la loca audacia de mentirse a sí mismos con ‘Altura y pelos’”, rematando su infamia con esta torpe aseveración: “Vallejo vivió desterrado en la bohemia y Hernández enterrado en las cárceles de España”.

7. Vallejoctidas

En este caso el averiado no es Vallejo, sino su obra. No obstante estar celebrando el centenario de su nacimiento, hasta la fecha no se ha publicado su poesía en una edición que esté a la altura de su excepcional calidad de poeta.

Incluso la “Edición crítica” publicada bajo los auspicios de la UNESCO (1988) deja mucho que desear. Con un formato impresionante, al abrir sus primeras páginas, uno tiene la impresión de estar ingresando a un palacete marfileño donde moran los poemas de Vallejo⁵¹. Tal asombro, sin embargo, no dura más allá de la página diez. Allí se inserta una madrugadora fe de erratas. Casi de entrada, pues, el lector se entera de que no se ha tomado en cuenta, por enésima vez, el siguiente juicio de Vallejo, cuyos próximos editores deberían adoptarlo como artículo de fe: “Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico de la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere”. De ahí lo de vallejocida.

Quien muere por amputación de un verso es el poema “Y no me digan nada”. En este caso amputación significa empastelamiento, vale decir, en lugar del verso 18 de dicho poema: “Y exijo del sombrero la infausta analogía del recuerdo”, se lee: “y, en fin, suelen decirse: ¡Allá las putas, Luis Taboada”, fragmento del poema “Gleba”.

Por otra parte, la nombrada fe de erratas, en vez de cumplir su función enmendadora, en dos oportunidades termina duplicando el error. Así, el término “toroso”, mal transcrito como “tesoro”, también está mal corregido: “tosoro” (pág. 178). Errata de erratas que vuelve a cometerse con la frase “lo que pudo dejarse”. En el texto dice: “lo que se deja”, mientras al costado se advierte que *debe decirse*: “lo que ha podido dejarse” (pág. 315).

Sería tedioso examinar todas las pifias de esta edición. Dejaré constancia sólo de las que tienen que ver con los vocablos “músico” (múscio, pág. 363), “apóstrofes” (apostrofes, pág.

355), “temblar” (tamblar, pág. 396); aparte de ese escarapelante “por por” que se incurre en el verso 12 del poema LXII de *Trilce*: “por sus seis dialectos enteros” (pág. 258).

Como se ve, el coordinador de esta edición, Américo Ferrari, no cumple con la primera de las metas que se propuso alcanzar. Digámoslo con sus propias palabras: “por lo menos, un texto justificado y lo más limpio posible en errores de transcripción”. Y no lo cumple a pesar de que Ada Teja y Martine Alluard, “en el tercer juego de pruebas han contribuido a hacer una enérgica limpieza de erratas”. ¿Cuál hubiera sido entonces el resultado de no mediar esa ayuda? Nada más y nada menos que la más grande hecatombe lexicográfica y gramatical que se hubiera registrado en los anales del vallejismo, sólo comparable con la que sucedió cuando la Editorial Losada (1949) lanza por primera vez al mercado la obra poética de Vallejo.

Ciertamente resulta despropositado pensar que estoy en desacuerdo con Ferrari ciento por ciento. Suscribiríamos muy gustosos, por ejemplo, lo que él dice con conocimiento de causa: “Vallejo ha tenido un mal destino en lo que concierne a la publicación de su obra”.

8. Vallejócratas

El término “vallejócrata”, en realidad, es producto de la inventiva (inventiva e invectiva) de André Coyné. Lo inventó al calor de un amago de polémica con el autor de este trabajo. Sin más recursos que sus buenos reflejos para la réplica, frente a mi fundada acusación de que él era el paradigma de los vallejoelastas, Coyné me respondió diciéndome que yo, en cambio, era un vallejócrata. El hecho de bautizarme así, de vallejócrata, en vez de disgustarme, confieso que momentáneamente sacó lustre a mi narcisismo. ¡Ya quisiera ser yo

quien “gobierne” a los vallejistas del orbe! Y como no lo soy, por temperamento y evidentes razones, transfiero el calificativo de Coyné a Georgette Vallejo⁵² y a Juan Larrea, quienes, en vida, pretendieron “gobernar” todo lo concerniente a Vallejo.

Visto a la distancia, las interminables polémicas de Georgette en torno a Vallejo tiene un saldo más positivo que negativo. Igual que las de Juan Larrea, pues separando el grano de la paja, todo lo escrito por ambos son datos valiosísimos de la etapa europea de Vallejo.

En fin, calificaré con palabras de Coyné la rivalidad entre Georgette y Larrea, porque esas palabras muestran la indiscutible habilidad del vallejista francés para endilgar precisos improperios. Helas aquí: “Es asunto conocido el odio que en adelante ligaría, más de lo que podría hacer cualquier amor, a la viuda carnal de Vallejo y al que tendremos que designar como su viudo mental”.

9. Vallejistas bisiestos

En rigor, éstos no son vallejistas, ni tienen la pretensión de serlo. Sin embargo, de vez en cuando, se ocupan de algún aspecto relacionado con Vallejo. La evidente parquedad de sus trabajos en este campo nada tiene que ver con la calidad de los mismos, calidad en ocasiones superior a la de algunos que han hecho del vallejismo una profesión.

El más interesante de los vallejistas bisiestos es Marco Aurelio Denegri⁵³. A él le debemos dos esclarecedoras notas, tratadas con la erudición que le caracteriza. Ambas tienen que ver con el poema “Telúrica y magnética”. En la primera demuestra que la expresión “sentimiento oceánico” es original, es decir, Vallejo no conocía que en el carteo entre Sigmund

Freud y Romain Rolland se habla también de “sentimiento oceánico”. En la segunda, hace justicia a Francisco Izquierdo, que fue el primero en percatarse del error que cometían los vallejistas y los editores de Vallejo poniendo “templos” donde debería ponerse “temples”. Piensa Denegri que no sólo es una falta de reconocimiento hacia Francisco Izquierdo por haber enmendado una palabra, una sola palabra, que modifica el sentido de todo el verso que la incluye, sino también una falta de honradez intelectual de quienes fueron los primeros en usar lo que otro había descubierto sin la respectiva aclaración, no importa si sólo a pie de página.

De otro lado, no puedo dejar de mencionar que Denegri organizó en 1977 “La Semana de Vallejo”. Fue en el canal 7, y contó con la participación de los doctores Aurelio Miró Quesada y Luis Alberto Sánchez, quienes, además de su reconocida calidad intelectual, habían conocido personalmente a César Vallejo.

Conclusiones

Para nadie Vallejo es un poeta fácil, ni siquiera para el más pintado vallejista. Alguna vez se contará las veces que nuestro poeta jugó malas pasadas a sus estudiosos. De ahí que siempre que se realice un trabajo exhaustivo sobre el autor de *Trilce*, debería intervenir un equipo de vallejistas. Esos trabajos de vallejistas solitarios, más aún si son obras voluminosas, pecan de portar nimiedades o errores, o reflejan impericia para calar en el mundo del que Vallejo estaba lleno. Si nuestros vallejistas se reunieran periódicamente a intercambiar datos importantes, interpretaciones sugestivas o nuevas fuentes bibliográficas, el vallejismo peruano no estaría como está, a la zaga del vallejismo foráneo.

Esta autocrítica es imprescindible en ocasiones en las que vallejistas de diferentes partes del mundo acuden a exponer temas sofisticados, textos brillantes y contextos precisos en los que se debe ubicar cada estudio sobre Vallejo; de paso, a hacernos sentir, involuntariamente, algo parecido al hecho de que el ingeniero constructor conoce mejor la casa que los propios dueños de casa.

Menos mal que en el caso del vallejismo peruano ha surgido con luz propia Jorge Kishimoto Yoshimura. Como aún es joven, esperaremos que él nos reivindique colocándose por méritos propios al nivel de ese terceto de lujo conformado por Roberto Paoli, André Coyné y Luis Monguió.

NOTAS

- 1 Coyné, A.: “Ya que de vallejismo se trata...”. En *Caminando con Vallejo. Actas del Coloquio Internacional sobre César Vallejo*. Grenoble 27, 28 y 29 de mayo de 1988. Editorial Perla-Perú. Lima, 1988, págs. 61-92.
- 2 Buendía, F.: “El mito Vallejo”. En *Expreso* 1968. Nótese que en el momento de calificar a Vallejo de “genial”, Buendía lo hace entrecomillando el término. Con muchísima más autoridad que Buendía, amén de extranjero, J. M. Cohen dice que Vallejo es “uno de los pocos poetas geniales del siglo”. “Homenaje Internacional a César Vallejo”. En *Visión del Perú* N°. 4. Lima, julio de 1969, pág. 81.
- 3 Superando a Buendía como denostador, César Calvo trata sin miramiento alguno o con insultante desprecio a determinados vallejistas, cuando dice: “Al pie de un mal retrato de Vallejo / dirimirán mañana / cuáles secretas sogas de ahorcado / conformaban nuestra red. A nosotros / que no investigamos ni el color de las aguas / antes de arrojarnos con una piedra al cuello, esas dragas inútiles / seguirán importándonos, realmente, un carajo. // Nosotros, entretanto, / aconsejaremos a nuestros biznietos / el modo de seguir poniendo cuernos / a toda esa partida de cojudos”. (Primera y última estrofa del poema “En torno a un symposium”, perteneciente al poemario *Pedestal para nadie*, Instituto Nacional de Cultura. Lima. 1975, pág. 209).
- 4 Espejo, J.: *César Vallejo, Itinerario del Hombre, 1892-1923*. Librería- Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú, 1965.

- 5 _____: "Valdelomar y Vallejo". En *El Comercio* (Sup. Dominical). Lima, 23 de abril 1961.
- 6 Orrego, A.: "La gestación de un gran poeta. A propósito de *Los Heraldos Negros* (Fragmentos de un estudio)". En *La Reforma*, Trujillo, 6 de agosto de 1919.
- 7 Mariátegui, J.C.: *7 Ensayos de interpretación de la Realidad Peruana*. Capítulo: "El proceso de la literatura", pág. 337. Empresa Editora Amauta. Lima, Perú, 1952.
- 8 Silva, M.: "Los vallejistas ignoran a su bautista". En *La Prensa*, Lima 15 de abril de 1979. Véase al respecto el trabajo de Coyné registrado en la nota N° 1, págs. 72-73.
- 9 Espinoza, C.A. : "A manera de prólogo de la Crónica de París". En *Mundial* N° 270. Lima, 14 de agosto de 1925.
- 10 Núñez, E.: *Panorama actual de la poesía peruana*. Editorial Antena. Lima, 1938, pág. 110. Una anécdota interesante respecto a este libro de Núñez es el hecho de que estuvo sobre el velador del cuarto en que falleció Vallejo. Cuentan que Vallejo se sintió algo alentado cuando en su lecho de dolor, casi agónico, le hicieron notar cómo en el libro de Núñez se confirmaba el alto concepto que tenían de él como poeta en su patria.
- 11 Paoli, R.: "¿Por qué Vallejo? Un revolucionario del Idioma". En *Caminando con Vallejo*, pág. 222.
- 12 Coyné, A.: "Apuntes biográficos de César Vallejo". En *Mar del Sur*. N° 8, Lima. 1949.
- _____. "Cuando César Miró edita a César Vallejo". En *Centauro*. N° 3. Lima, 1950.
- _____. "Sobre José María Valverde: César Vallejo y la palabra Inocente". En *Mar del Sur*. N° 11. Lima. 1950.
- _____. "La aparición de Vallejo en la poesía peruana". En *Centauro*. Nro. 9-11. Lima, 1950.
- _____. "Nota bibliográfica sobre César Vallejo". En *Mar del Sur*. N° 11, 1950.
- _____. "El último libro de Vallejo. En: *Letras Peruanas* N° 2. Lima, agosto 1951.
- _____. "Una interpretación de Vallejo". En *Letras peruanas* N° 7. Lima, agosto 1952.
- _____. "Influencias culturales y expresión personal en *Los Heraldos Negros*". En *Letras* Nro. 50-53. Lima, 1954.
- _____. "*Tilce* y los límites de la Poesía". En *Letras* Nro. 54-55. Lima, 1955.
- _____. "Comunión y muerte en *Poemas Humanos*". En *Letras* N° 56-57. Lima, 1956.

- _____. “Vallejo y los otros”. En *Cultura Peruana*. Nro. 114. Lima, 1957.
- _____. “César Vallejo, hombre y poeta”. En *Letras*, Nro. 46. Lima, 1951.
- _____. “A propósito de novelas y cuentos completos de César Vallejo”. En *Visión del Perú* N° 2. Lima, agosto 1957.
- _____. *César Vallejo y su obra poética*. Lima. Ed. Letras Peruanas, 1958.
- _____. *César Vallejo*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1968.
- 13 Monguió, L.: *César Vallejo (1892-1938). Vida y Obra. Bibliografía - Antología*. Hispanic Institute, New York, 1952.
- _____. *La poesía postmodernista peruana*. University of California Press. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.
- 14 Paoli, R. : *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Casa Editrice D’Anna, Firenze, 1981.
- _____. *Estudios sobre literatura contemporánea*. Stamperia Editoriale Parenti, Firenze, 1985.
- 15 Iberic, M. y col. : “En el mundo de *Trilce*”. En *Letras* N°s. 70-71, UNMSM, Lima, 1963.
- 16 Neale-Silva, E. : *César Vallejo en su fase trilceca*. The University of Winsconsin Press, EE.UU., 1975.
- 17 Abril, X.: *Exégesis trilceca*. Editorial Gráfica Labor. Lima, 1980.
- 18 Vegas, L.: *Trilce, estructura de un nuevo lenguaje*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1982.
- 19 Delgado, A.: *Los móviles existenciales de Trilce*. Editorial Luces. Chiclayo. 1988.
- 20 Martos, M. y Villanueva, E.: *Las palabras de Trilce*. Seglusa Editores. Lima, 1980.
- 21 Ortega, J.: *Trilce* (Edición de Julio Ortega). Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.
- 22 Ballón, E.: Edición, prólogo y cronología de: *César Vallejo, Obra Poética completa*. Biblioteca Avacucho. Caracas, 1979.
- _____. Prólogo, traducciones y notas de: *César Vallejo. Teatro completo* (2 tomos). Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.
- _____. Prólogo, cronología, recopilación y notas de: *César Vallejo. Crónicas* (2 tomos). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985.
- _____. *Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1985.
- _____. *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)*. Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1974.

- _____. Prólogo, recopilación, selección, traducciones y notas de: *César Vallejo, "La cultura peruana" (crónica)*. Mosca Azul Editores. Lima, 1987.
- 23 Escobar, A.: *Cómo leer a Vallejo*. P.L. Villanueva Editor. Lima. 1973.
- 24 Ferrari, A.: *El universo poético de César Vallejo*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1974.
- _____. Prólogo de: *César Vallejo, Obra poética completa*. Francisco Moncloa Editores. Lima, 1968.
- 25 Flores, A.: *Aproximaciones a César Vallejo*. Las Américas. New York, 1971.
- 26 Forgues, R.: Para una lectura de "Paco Yunque" de César Vallejo. En *La sangre en llamas*. Librería Studium Editores. Lima, 1979.
- _____. *La espiga miliciana (Vallejo, Neruda y Nicolás Guillén como poetas de la Guerra Civil Española)*. Cerpa, Université de Grenoble, 1985.
- _____. "César Vallejo o la poesía fracturada: Hacia una relectura de Trilce". En *Caminando con César Vallejo*.
- _____. *El reto de Vallejo, asumirse como totalidad*. (En prensa).
- Por lo demás, Forgues organizó en Grenoble el Coloquio Internacional más importante en ocasión de celebrarse el 50 aniversario de la muerte de Vallejo.
- 27 Franco, J.: *César Vallejo, la dialéctica de la poesía y el silencio*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1976.
- 28 González Vigil, R.: *Leamos juntos a Vallejo*. Tomo 1: *Los Heraldos Negros*. Banco Central de Reserva del Perú. Lima, 1988.
- _____. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices: *César Vallejo, Obras Completas*. Tomo I. Obra poética. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1991.
- 29 Hernández, R. : Prólogo, anotaciones, edición crítica de: *César Vallejo, Obra poética*. La Habana, 1988.
- 30 Higgins, J.: *The conflict of personality in César Vallejo*. Reprinted from The Bulletin of Hispanic Studies. Vol. XLIII. University of Liverpool, January 1966.
- _____. "La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía". Extrait des *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*. Universidad de Toulouse, 1967.
- _____. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. Siglo XXI editores. México, 1970.
- _____. *César Vallejo en su poesía*. Seglusa Editores. Lima, 1989.
- 31 Izquierdo, F.: *César Vallejo y su tierra*. Lima, 1972.
- 32 Martínez, F.: *César Vallejo, acercamiento al hombre y al poeta*. Colegio de la Universidad de León, 1976.

- 33 Merino, A. y Vélez J.: *España en César Vallejo*. (2 tomos). Editorial Fundamentos. Madrid, 1984.
- 34 Oviedo, J. M.: *César Vallejo*. Biblioteca Hombres del Perú. Lima, 1964.
- 35 Podestá, G. : *César Vallejo: su estética teatral*. UNMSM. Lima, 1985.
- 36 Puccinelli, J. : *Desde Europa (recopilación completa de los artículos que Vallejo enviaba desde Europa a diferentes medios periodísticos)*. Ediciones Fuente de Cultura Peruana. Lima, 1987.
- 37 Rivera, F.: *César Vallejo, mito, religión y destino*. Amaru Ediciones. Lima, 1980.
- 38 Vélez, J.: *Op. cit.*
- 39 Sobrevilla, D.: “La investigación peruana sobre la poesía de Vallejo (1971-1974)”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nro. 1. Lima, primer semestre. 1975.
- _____. “Vallejo, César: Poesía completa. Edición crítica, exegética de Juan Larrea”. Barral. Barcelona, 1978 (Reseña). En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 12. Lima, 2do semestre 1980.
- _____. “La crítica vallejana. El aporte de Paoli”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 18. Lima, 2do. semestre 1987.
- _____. “Higgins, James: The Poet in Peru. Liverpool F. Cairns 1982”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 17. Lima, 1982.
- _____. “Un diccionario y algunos estudios vallejanos”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 15. Lima, 1982.
- _____. “César Vallejo según su epistolario”. En *San Marcos*. Lima, 1981-1986. N°s. 21-22.
- _____. “Vallejo en Italia”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Abril 1988. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Volumen I. Madrid, 1988, págs. 221-233.
- 40 Castañón, J.M.: *Pasión por Vallejo*. Ediciones de la Biblioteca del Perú. Lima, 1988.
- 41 Grande, F.: “Vallejo me invadió completamente”. En *Desde la vigilia. Hablan los escritores y pintores peruanos*. Cesáreo Martínez, Lima, 1989, págs. 95-102.
- 42 More, E.: *Vallejo en la encrucijada del drama peruano*. Librería y distribuidora Bendezú. Lima, 1968.
- _____. “Vallejo y el drama peruano”. En *Caminando con Vallejo. Actas del Coloquio Internacional sobre César Vallejo*. Grenoble, 26, 27, 28 y 29 de mayo de 1988. Editorial Perla - Perú. Lima, 1988.

- 43 Moreno, M. "César Vallejo o el triunfo de la poesía honda y desgarrada del hombre". En *Caminando con César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional sobre César Vallejo*. Grenoble, 26, 27, 28 y 29 de mayo de 1988. Editorial Perla-Perú. Lima, 1988.
- 44 Ángeles, C.: *César Vallejo en la poesía Hispano Americana*. Ica, Perú, 1970.
 _____. *Voces vivas cantan a Vallejo*. Sol Armonía. Lima, 1922.
- 45 Larrea, J.: "Profecía de América (Palabras preliminares)". En *España, aparta de mí este cáliz. 15 poemas*, México, C.F., Editorial Séneca, 1940.
 _____. "Memoria de César Vallejo". En *España peregrina* N°. 3, México, abril 1940.
 _____. "Conmemoración de César Vallejo". En *Cuadernos Americanos*. N°. 2, México 1942.
 _____. *César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su Razón*. Universidad Nacional de Córdoba. Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras. Córdoba, 1958.
 _____. *César Vallejo y el surrealismo*. Visor, Madrid 1976.
 _____. *Al amor de vallejo. Pre-Textos*. Valencia 1980.
- 46 Silva, M.: "International Vallejum Company?" En *Caretas*, N°. 501. 11-25 de junio de 1974.
- 47 Chirinos, E.: *César Vallejo, poeta cristiano y metafísico*. Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, 1969.
- En este mismo rubro de vallejogogos puede ser incluido Luis Alberto Sánchez, a tenor de su escrito "Vallejo, hombre y poeta libre". En *Cuadernos* N°. 30, París, 1955. LAS dice lo siguiente: "Sin esfuerzo alguno, si quisiera seguir la cómoda carrera de las apropiaciones partidarias, podría demostrar que Vallejo fue filo aprista, por sus amistades hasta el día de su muerte, sus versos de elogio a Haya de la Torre, su actuación en la primera célula de París en el año 1926, sus últimas cartas. Sería, confesémoslo, un afán grotesco. No porque careciera de éxito, sino por su macabra intención. Emplear a los muertos como trampolín de nuestros intereses terrenos es una forma de antropofagia moral intolerable... Vallejo, por su hondo e irrevocable sentimiento de fraternidad, por su identificación con todo sufrimiento y toda esperanza del hombre, su fervor por los humildes, su medida de la angustia sin actitudes teatrales ni inyectivas, puede ser exhibido, al igual que como un anarquista, un socialista, un comunista y –por qué no?– un aprista".
- 48 Coyné, A.: "Vallejo y el Surrealismo". En *Revista Iberoamericana* N°. 71. Abril-junio de 1970.
- 49 Cisneros, A.: "Vallejo, cronista de su tiempo". En *Vallejo su tiempo y su obra. Coloquio Internacional*. Lima, 25/28 agosto de 1992. Universidad de Lima.

- 50 Buendía, F.: “El mito Vallejo”. *Op. cit.*
- 51 Vallejo, C.: *Obra poética*. Edición crítica. Américo Ferrari, coordinador. Bajo los auspicios de la Unesco, Madrid 1988.
- 52 Vallejo, G.: *Apuntes biográficos sobre “Poemas en prosa” y “Poemas Humanos”*. Moncloa Editores. Lima, 1968.
- _____. *Vallejo, allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Distribuidora Zalvac. Lima, 1976.
- 53 Denegri, M. A.: “¿Rocoto de los templos?” En *Meridiano de Lima*. Lima, 25 de agosto de 1991.
- _____. “Sentimiento oceánico”. En *Meridiano de Lima*. Lima, 1 de marzo de 1992.

* Separata publicada por la Universidad de Lima en 1994.

Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa y Poemas humanos**

Georgette de Vallejo

Aunque fue emprendida con la más devota intención, al año de la muerte de César Vallejo, hubo de salir muy imperfecta la edición original de *Poemas en prosa, Poemas humanos y España, aparte de mí este cáliz*, en un solo volumen, París, julio de 1939¹.

En primer lugar, se cometió el error de confiarla a una imprenta que sólo imprimía en francés y, por consiguiente, carecía de ciertos signos puntuativos de la lengua española, imprescindibles en el caso de una obra en verso. Y, consecuentemente, fue mutilada en su expresión gráfica esa primera edición de los versos póstumos de Vallejo.

En segundo lugar, los poemas en prosa al aparecer sin su propio título: *Poemas en prosa*, y al ser unidos a *Poemas humanos* como si formasen una sola obra, habían perdido su carácter de unidad independiente.

En tercer lugar, aunque *España, aparte de mí este cáliz* figurase, sí, con su título en página aparte (pág. 119 del vol. orig.) se hallaba, sin embargo, disminuido en su calidad de obra principal al haberse impreso dicho título en tipos menores que los de *Poemas humanos*. Luego, *España, aparte de mí*

este cáliz no ha sido escrito en 1937-1938, como lo indica esta misma edición original, sino en set./oct. y nov. de 1937².

En cuarto lugar, mi excesiva fidelidad a los originales me llevó a respetar ciegamente el estado en que Vallejo había dejado sus textos poéticos, aunque dicho estado denunciaba claramente dos lagunas fundamentales, cuyas consecuencias iban a ser deplorables: por un lado, la ausencia total de orden cronológico; y, por otro, lo erróneo de las fechas indicadas por Vallejo mismo en gran parte de sus poemas.

En lo que se refiere al orden cronológico, Vallejo que revisaba necesariamente sus poemas, aunque con irregularidad, los tenía, como se entiende, en el orden indeterminado en que los dejaba a cada nueva revisión, después de haberlos hojeado al azar.

Un ejemplo entre muchos otros: “Ello es que el lugar donde me pongo / el pantalón ...” venía a ser el vigésimo primero de *Poemas humanos*, cuando fue el último que él escribió (21 de nov. de 1937).

Otro ejemplo: “En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte...”, de *Poemas humanos*, había sido, por un descuido evidente de Vallejo, deslizado en *Poemas en prosa*.

En fin, y de consecuencia máxima, *Poemas en prosa* (1923/24-1929) se hallaba colocado entre *Poemas humanos* (oct. 1931-21 de nov. de 1937) y *España, aparta de mí este cáliz*, figurando así como posterior a *Poemas humanos* y directamente anterior a *España, aparta de mí este cáliz*.

No haber remediado a tiempo estas lagunas, sobre todo en una edición original, por respeto al estado en que Vallejo había dejado sus versos, era evidentemente de un sentimentalismo enfermizo.

Por último, mis escrúpulos, no exagerados sino mal comprendidos, me impulsaron a respetar también las fechas indicadas por Vallejo, sin aclarar que corresponden, no a la creación del poema, sino a la de una simple revisión del mismo (y no forzosamente la última) dando lugar a que se originara la bárbara creencia de que Vallejo hubiera escrito la totalidad de sus versos póstumos (*Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mi este cáliz*) en 3 meses³.

Si hasta cierto punto es aceptable haber pensado que los poemas, cuyas fechas acreditaban tal creencia, fueron escritos en tres meses, no por ello es explicable que se haya deducido que los demás poemas, los no fechados, habían sido también escritos en dichos tres meses⁴, pues implicaría que de 1923/24 a septiembre de 1937, Vallejo hubiera dejado de ser poeta⁵.

Si he de confesar que no supe prever las consecuencias a las que dieron lugar mis escrúpulos, he de confesar también que no podía suponer que tal consecuencia fuera siquiera concebible⁶.

En resumen:

a) *Poemas en prosa* (1923/24-1929) es anterior a “*Poemas humanos*”.

b) *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* son obras igualmente capitales e independientes.

Poemas en prosa (1923/24-1929)

Al regresar de su primer viaje a la Unión Soviética (oct./nov. de 1928), Vallejo no tiene más originales que los que encierra “Código civil”. Son muy aproximadamente unas 45 páginas a máquina, de diferentes formatos, algunas ya en muy mal estado por el tiempo transcurrido.

Estas páginas Vallejo las ha escrito entre junio de 1923, fecha de su llegada a Europa, y noviembre de 1929, sin descartar que las haya podido iniciar ya en Lima.

Al recordar que a su arribo a París, Vallejo ignora el francés, que carece por completo de medios de subsistencia y de relaciones; que las perspectivas que pudiera entrever tenían que ser, por optimista que fuese, muy problemáticas y hasta lejanas, podríase pensar que, en tales circunstancias, Vallejo se haya visto en la imposibilidad de escribir. Sin embargo, *Hacia el Reino de los Sciris*, fechado por el mismo autor de 1924-1928, nos indica que ni siquiera en 1924 Vallejo ha dejado de escribir.

En mayo de 1925 Vallejo consigue un puesto de secretario en “Los Grandes Periódicos Iberoamericanos” y, poco después, una colaboración periodística en Lima (revista *Mundial*), y otra al año siguiente (en *Variedades*), quedando en cierta medida asegurada su situación material.

Ya en 1926/27, Vallejo experimenta un estado de inestabilidad y de descontento de sí mismo, de orden moral. Pese a la paz material –por cierto relativa– repito, que ha conseguido el año anterior, y por más que tenga, como periodista, sus entradas a los teatros, conciertos y exposiciones, frecuentando además los cafés en boga, Vallejo exclama en francés, en el segundo trimestre de 1927: “Tout ça, ce n’est ni moi ni ma vie!” (Todo esto no es ni yo ni mi vida).

Sería difícil admitir que, en aquella época, todavía Vallejo, quien va a tener 35 años, se busca y se busca para si solo. No. Se interroga sobre la contribución que él se siente obligado a dar a los hombres. Y su estado de inquietud indefinida revela en realidad los primeros síntomas de la crisis aguda que va a declararse en 1927/28. Crisis moral, de conciencia indubitadamente, pues a raíz de esta crisis precisamente entrevé

Vallejo haber detectado la causa de su profundo malestar: su alejamiento de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada. No obstante, se resiste a ver en el marxismo la solución a tan numerosos males, secularmente pretendidos insolubles e irremediables. Pero, al mismo tiempo, sospecha y deduce que un sistema enteramente nuevo, y no por azar unánimemente rechazado por los explotadores y los prepotentes, ha de implicar a la fuerza e ineluctablemente algún mejoramiento por primera vez palpable, para las masas trabajadoras. Y Vallejo principia a acercarse al marxismo como observador.

En el invierno de 1927/28 cae seriamente enfermo y tiene que refugiarse en un pueblo en las afueras de París para conseguir el reposo que le permita reponerse, físicamente al menos.

Transcurre el primer semestre y el verano de 1928.

Apenas restablecido, y ya provisto de una base mínima de conocimiento marxista, Vallejo viaja de frente a la Unión Soviética (oct./ nov. de 1928).

Al principio de noviembre está de regreso. No disimula el impacto que le ha causado esta realidad social marxista, de la que había dudado –confiesa– casi por entero. Primeros apuntes que integrarán *Rusia en 1931*.

Al terminar el año, Vallejo, que ya radica de nuevo en París, procede a la selección de *Código civil*, título que reúne por entonces tres obras. Dos en prosa: la una, ya titulada *Hacia el reino de los Sciris*, y la otra que titulará *Contra el secreto profesional*. La tercera la constituyen unos poemas en prosa. Son estos mismos los que integrarán *Poemas en prosa*⁷, publicado con *Poemas humanos y España, aparte de mí este cáliz*, en un solo volumen (París, julio de 1939). Luego de esta selección, desaparece definitivamente *Código civil*.⁸

Con *Poemas en prosa*, *Hacia el reino de los Sciris* y *Contra el secreto profesional* se determina y se escribe una etapa más en la trayectoria del poeta y escritor. Y con su primer viaje a la Unión Soviética, emerge la ideología revolucionaria de Vallejo.

En 1929 Vallejo prosigue sus colaboraciones periodísticas. Hojea de vez en cuando sus manuscritos, añadiendo uno que otro párrafo a *Contra el secreto profesional*, pasando uno que otro a *Poemas en prosa*⁹. Pero ante todo medita en su nueva orientación y se documenta. Mensualmente —cuando no semanalmente— se dirige a la librería del periódico marxista *L'Humanité* y vuelve con libros para un mes de lectura, más exactamente, de arduo estudio.

Pronto proyecta un segundo viaje a la U. R. S. S. y en septiembre parte a Leningrado y Moscú. En noviembre regresa a París. Nuevos apuntes.

1930. Ya a raíz de su primer viaje a la Unión Soviética (oct. de 1928), y con más razón al regresar del segundo, Vallejo trabaja como un presidiario en su iniciación, casi de profesional, al marxismo. 1929 y 1930 son los años en que se cristaliza en forma trascendental y definitiva su evolución revolucionaria, afirmándose además el militante.

Al ser censurado el nuevo tono de sus artículos, Vallejo renuncia a sus colaboraciones periodísticas, iniciadas, como recordamos, desde hace varios años.

En 1930 reanuda su tarea creativa, abordando nuevas formas de expresión. Elabora su “Libro de pensamientos”; “El arte y la revolución”; obras de teatro: *Mampar*, que destruyó años más tarde; *Varona Polianova* (o: *El juego del amor y del odio*, *Moscú contra Moscú* y, definitivamente: *Entre las dos orillas corre el río*) y *Lock-out*, que escribe en francés.

En 1930 Vallejo no se manifiesta en verso.

En diciembre (Decreto del 2/12/30), Vallejo es declarado expulsado de Francia. Le conceden plazo hasta el 29 de enero de 1931 para salir del territorio francés. No obstante, por viajar con sus propios medios, es en *calidad* de *hombre* libre y como cualquier otro ciudadano que Vallejo entrará a España. Sin esperar el 29 de enero, sale de París el 29 de diciembre, llegando para Año Nuevo a Madrid.¹⁰⁻¹⁵

1931. Durante su estancia en España, Vallejo trabajará en forma nunca antes más intensa. Por necesidad pecuniaria traduce tres novelas. Escribe *El Tungsteno*, publicado en marzo. Escribe “Paco Yunque”, cuento para niños, pedido por un editor que luego lo rechaza por “demasiado triste”. En junio publica *Rusia en 1931*.

El 14 de abril se proclama la República de España¹¹, la que Vallejo acoge con indiferencia. Vallejo que ya, como en París, enseña en células clandestinas, se ha inscrito en el partido marxista español. Para Vallejo, “una revolución sin sangre –y la experiencia lo confirma y lo prueba, decía– no es una revolución”.

En octubre viaja por la tercera y última vez a la Unión Soviética, llegando hasta los Urales. Terceros apuntes que integrarán *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*. El 30 del mismo mes está de vuelta en Madrid.

Diciembre, enero y la primera quincena de febrero son para Vallejo duras semanas. Van a decidir su brusco retorno a Francia.

Durante este lapso, Vallejo intentará publicar una de sus varias obras¹². Presenta *El arte y la revolución* a un editor que lo devuelve. Propone sus piezas de teatro¹³ a dos o tres compañías cuyo espíritu no responde evidentemente a este género

de obras y alegan reprobar toda violencia ideológica. Vallejo las propone entonces al editor Aguilar que se niega a publicarlas. En diciembre ha emprendido *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*, que es rechazado apenas principiado y de antemano, pese a la reciente y excepcional acogida de *Rusia en 1931*, el mayor éxito editorial después de *Sin novedad en el frente*, de Erick Remarque.

Vallejo, desconcertado, no pensará en ofrecer *Poemas en prosa*, de aceptación mucho menos problemática. Parece haberse olvidado de sus obras pasadas. Y es que, desde 1929, su visión del mundo es otra. No ha tomado su nueva ideología en intelectual o en político. La ha integrado a su moral de hombre y de poeta con valor y sello sacramental.¹⁴

El año 1931 tampoco ha despertado nuevos poemas en Vallejo, con excepción, sin embargo, de unas estrofas escritas allá, en el curso de su tercer viaje a la Unión Soviética y que, en octubre, acaba de traer de Rusia a Madrid. En febrero sale de España, de regreso a Francia.¹⁵

Poemas humanos (Oct. de 1931-21 de Nov. de 1937)

Vallejo llega a París el 12 de febrero de 1932. Empieza la última etapa de su trayectoria poética, la de *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz*.

Con el gobierno liberal de Chautemps, el reencuentro con el río de la Seine y los barrios tantas veces recorridos en años anteriores, Vallejo experimenta como una convalecencia. Además, se acerca la primavera, hecho anualmente trascendental para Vallejo, siempre profundamente conmovido por el despertar de la gran naturaleza, atisbando cada año y mucho antes del tiempo, el menor índice de la próxima aparición de las primeras yemas de los árboles y de las plantas.

Poemas humanos emerge, en realidad, en octubre de 1931, con unos versos nacidos en la inmensa y lejana Unión Soviética, que Vallejo unirá a otro de octubre o noviembre de 1937: “Dulzura por dulzura corazona...”. Y es en París, en febrero de 1932, que surgirá esta nueva etapa de la poética de Vallejo, prosiguiéndose hasta el 21 de noviembre de 1937, e interrumpida durante unos meses por la guerra civil de España.

Del entusiasmo de su tercer y último viaje a la URSS –aunque inexplicablemente asociados con recuerdos de la tierra natal– brotan “Salutación angélica”, “Los mineros”, “Telúrica y magnética”, “Gleba”, y entre otros más: “Fue domingo...”, “Pero antes que se acabe...”, “Piensan los viejos asnos”, “Hoy me gusta la vida mucho menos...”.

Desde principios de 1932 ha quedado terminado *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*.

En 1934 inicia una nueva obra de teatro: *Los hermanos Colacho* o *Presidentes de América* (Latina, se entiende) sátira que raya en la farsa.

Paralelamente y pese a su situación de ex expulsado del territorio francés, en ningún momento se desliga de los acontecimientos sociales y políticos; forma parte en una de las más señaladas y peligrosas manifestaciones que él haya presenciado en contra de “Las cruces de fuego” (6 de febrero de 1934) con el riesgo de ser herido de bala o reexpulsado de Francia.¹⁷

Transcurre el tiempo. Estamos ya en el verano de 1935 y los poemas de Vallejo se acumulan, encajonados en el escritorio, donde aún yacen desde 1929 *Poemas en prosa* y sus otras obras.

“¿A qué escribir poemas? –exclama un día Vallejo–. ¿Para qué y para quién? ¿Para el cajón? ...”. Años después, leeremos en *Poemas humanos*: “y / ya no puedo más con tanto cajón...”.

Le opongo el caso de Valéry.

—¡Sí! —exclama de nuevo—. Pero una cosa es no querer publicar, y otra no poder.

Finalmente, hojea sus poemas y se decide a proponerlos a un editor de Madrid (posiblemente a la C.I.A.P., editora de la 2ª ed. de *Trilce*, en 1930). Serán aceptados. Pero, singular adversidad, Vallejo no recibirá la contestación afirmativa del editor.¹⁸ Luego, Vallejo, a quien no se ofrendará sino soledad en vida, no mencionará más su angustiado afán de publicar.

¿Qué poemas encerraba este libro de versos que hubiera venido a ser el tercer tomo de la obra poética de Vallejo? En primer lugar, bien se supone, *Poemas en prosa*. Luego, unos 25/30 poemas que Vallejo llama “sus nuevos versos”, más tarde parte de los futuros *Poemas humanos*.

En 1936 Vallejo escribe comparativamente más poemas que en los años anteriores. Entre otros: “Piedra negra sobre una piedra blanca”, “Poema para ser leído y cantado”, “De disturbio en disturbio ...”, “Calor, cansado voy ...”, “Panteón”, “Acaba de pasar ...”, “La vida, esta vida ...”, “Palmas y guitarra”, “Y si después de tantas palabras ...”, “Despedida recordando un adiós”.

Desde 1933 ha conseguido con la mayor dificultad publicar uno que otro artículo; intenta unos breves cuentos, pero no logra colocarlos.

Hemos visto que ya en España, Vallejo había puesto muchas esperanzas en sus obras de teatro para remediar su situación material. En París, año tras año, modificará y volverá a modificar *Entre las dos orillas corre el río (Moscú contra Moscú)* y asimismo, aunque mucho menos, *Colacho hermanos* o *Presidentes de América*. Sólo *Lock-out* no sufrirá mayores cambios.

En París, Charles Dullin, con quien muy pocas veces, pero tan gratamente, va a conversar Vallejo, le expresa su deseo de leer una de sus obras. Por una reacción de lo más desconcertante, y hasta inverosímil, que ni siquiera él seguramente hubiera podido explicarse a sí mismo, Vallejo no llevará ninguna, ni volverá a visitar a Charles Dullin... Al lado de esto, en algún otro día, al azar hará una tentativa (la única que hará en París) con Gaston Baty, el que menos respondía al espíritu de los temas tratados por Vallejo.

Respecto a su inquietud política, ha tenido que resolverse a un reposo forzoso, diremos, debido a la intransigencia que él opone a lo que llama “las medias tintas”. Entre otras divergencias ideológicas, Vallejo no podrá admitir un “Frente Popular”.

Surge la guerra civil de España (16/18 de julio de 1936). Ante la magnitud del acontecimiento, Vallejo depone en el acto toda discrepancia y vuelve a su dinamismo de militante marxista incondicional. De inmediato colabora en la creación de “Comités de Defensa de la República”. Asiste a reuniones; ayuda en mítines, cuyas repetidas actuaciones y pasión ni se hubiera sospechado. Escruta a toda hora, de día y de noche, los cables que llegan de España y son publicados en la Estación de Ferrocarriles de Montparnasse. Inicia una serie de artículos de llamamiento a favor de “la causa revolucionaria española” en que denuncia la “no-intervención” sólo provechosa al fascismo, no tan franquista como internacional. Diariamente toma notas y vuelve inclusive a enseñar marxismo en las células clandestinas de obreros simpatizantes.

Pese al impacto, escribe algunos poemas todavía.

El otoño transcurre. A medio invierno, bien tiene que ver Vallejo que el horizonte se oscurece. Va agudizándose su inquietud y no pudiendo dominar más tiempo su incertidumbre,

sale el 15 de diciembre (1936) para Barcelona y Madrid.²⁰ El 31 del mismo mes está de regreso en París.

Fundados habían sido su angustia y su temor.

Se abre y avanza el año 1937, el más trágico en toda la existencia de Vallejo, que no logra a su regreso de España reanudar su labor poética.

En junio se habla de un Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (¡Quién entonces no se dice “antifascista”!). Vallejo está designado como miembro representante del Perú, más propiamente dicho, miembro representante de los explotados del Perú. El 2 de julio, el Congreso sale de París para España. Itinerario principal entre otros pueblos más: Barcelona, Valencia, Madrid y nuevamente Barcelona al volver. El 12 del mismo mes, el Congreso, sano y salvo, está de vuelta en París.

Le siguen los restos de Gherda Taro, frágil periodista-fotógrafa de 23 años, atropellada por un tanque franquista en el frente de Brunete, cuyo retorno a París han estado esperando sus padres ...

Transcurre la segunda quincena de julio. Vallejo, aunque convencido de lo peor, pero no pudiendo en realidad defenderse contra una irreductible esperanza, escribirá algunos artículos todavía. Observa cómo se cierra sobre la España antifascista la red de la pretendida e inicua no-intervención.

Con su segundo viaje a España, completa sus apuntes sobre la tragedia del pueblo español²². Revisa sus obras. Medita otras nuevas.

Aunque, una tras otra, ya se suceden las derrotas, Vallejo no ha escrito ni escribe palabra sobre España. ¿Habrá un lenguaje para semejante desastre?

El mes de agosto pasa. Septiembre ...

Y bruscamente surge de Vallejo el monólogo de meses interminables. En tres meses escribe 25 poemas, últimos de *Poemas humanos*²³, y dirige a la misma España su ruego y su exceso de desesperación: *España, aparta de mí este cáliz.*

Observaciones sobre la fecha de nacimiento de Cesar Vallejo

Si se sabe que, cuando Vallejo viaja a Europa en 1923, su pasaporte indica que él ha nacido el 6 de junio de 1893, debe entenderse que, como nosotros mismos, él no se ha preguntado si esta fecha era o no exacta, por no tener ni haber tenido motivos ni oportunidad de formularse tal pregunta.

Veamos la fe de bautismo de Vallejo en el libro Parroquial de Santiago de Chuco:

Nº 722 ... César Abraham VALLEJO

En esta Santa Iglesia Parroquial de S. de Chuco, a los diez y nueve días del mes de Mayo de mil ochocientos noventa y cinco. Yo el Cura Compañero bautizé, exorcisé, puse óleo y crisma según el orden de Nuestra Santa Madre Iglesia a un niño de sexo masculino, de dos meses a quien nombré César Abraham, hijo legítimo de Francisco de P. Vallejo y de María de los Stos. Mendoza, naturales y vecinos d' ésta. Fueron sus padrinos ... etc.

Por esta fe de bautismo, es evidente que Vallejo ha nacido en 1892 (no en 1893) y en marzo (no en junio). En cuanto a su día de nacimiento (¡sólo de importancia capital para los astrólogos!) este mismo documento no deja posibilidad de determinarlo con certitud absoluta. ¿A qué, entonces, suposiciones “personales”, deducciones improbables que desembocan incontestablemente en la misma incógnita ya presente en la

misma fe de bautismo de Vallejo? Sin embargo, mi compatriota y amigo André Coyné escribe: “En el informe que escribió Raúl Porras para la edición de *Poemas Humanos* (que nos permitimos rectificar por: edición de los poemas póstumos), se da el 6 de junio de 1893, como fecha de nacimiento del poeta. El dato erróneo, fácil de explicar, en este caso, *dadas* las peculiares circunstancias de *la publicación*, ha sido *sin embargo* reproducido en casi todos los estudios que se han escrito desde aquella fecha...” (que subrayamos en parte).

Por un lado, “se da” el 6 de junio de 1893 porque sencillamente es la fecha que daba el mismo Vallejo. Por otro lado, no vemos por qué el dato –erróneo o no– es fácil de explicar *dadas* las peculiares circunstancias de la publicación, no teniendo este dato nada que ver con éstas; y tampoco vemos en qué fueron tan peculiares dichas circunstancias. En fin, ¿por qué este “sin embargo” cuando, lógicamente, los autores de “todos los estudios escritos desde aquella fecha” no podían sino basarse en este primer estudio póstumo: no habiéndose nadie, antes de que muriera, interesado particularmente en la exacta fecha de nacimiento de Vallejo?

Por su parte, el Sr. Larrea escribe: “... hasta que André Coyné descubre el acta de bautismo, la fecha de nacimiento de Vallejo era completamente imprecisa”...

Ante todo, esta fecha no era “completamente imprecisa”, puesto que el 6 de junio del año 1893 era, para Vallejo, su fecha de nacimiento, fecha como lo vemos, perfectamente precisa y completa.

En segundo lugar, esta fecha precisa aunque inexacta, no se hubiera vuelto “completamente imprecisa” si no se presentara siempre gente con pretensión de saberlo todo. Sin esta circunstancia, no hubiera proliferado ni tenía por qué proliferar

esta fecha del 6 de junio de 1893, dando lugar a varias otras, tan fantasiosas como infundadas.

A continuación, André Coyné añade “... creo por mi parte ofrecer más precisión”. Basándose, por un lado en la costumbre cristiana de bautizar al niño por el nombre del santo que se celebra el día en que nace, y, por otro, en que César Vallejo se llamaba también Abraham, deduce y concluye: “Vallejo ha nacido el 16”, agregando: “Y es cosa sabida en la familia del poeta que cuando niño se le llamaba por su nombre de Abraham y no por el de César”.

Precisamente no. Y esto lo sé por Vallejo mismo quien, bien se entiende, me hablaba de su madre, contándome entre otros recuerdos: “Mi Cesarcito ¡Mi Cesarcito que roba azúcar!”, dato irrefutable a mi parecer porque, al fin y al cabo, no se va a imaginar y alegar, supongo, que el propio Vallejo pudiese no saber cómo su propia madre lo llamaba de niño! Si se pretende admitir esto, más vale entonces renunciar de antemano a todas las aclaraciones en bloque. Por otra parte, nos sorprende y hasta no es difícil admitir que Vallejo al reducir su firma a un solo nombre en lugar de dos, haya escogido justamente suprimir el nombre con el que le llamaba su misma madre! ...

Y Jesús, la hermana mayor de los Vallejo (a), recordándolo a él durante los tres días que estuve a su lado en Santiago de Chuco, también dice: “Nuestro Cesarcito”. Habría entonces que aceptar también y además que Jesús, como segunda madre de Vallejo por la edad y su cariño por el último hermanito, tampoco sabe cómo la madre de ambos llamaba al “preferido” de todos sus hijos, no recordando, por lo demás, cómo lo llamaba ella misma. Sin embargo, repito, durante aquellos tres días consecutivos que acompañé a Jesús, ni por distracción dirá ella una sola vez: “nuestro Abraham” o “nuestro Abrahamicito”, sino (¡qué coincidencia!): “nuestro César”, “nuestro Cesarcito”.

Además, ¿no vemos que es precisamente el primer nombre el que está determinado por el santo que se celebra el día en que nace un niño?, el primer nombre de Vallejo es César, no Abraham, como lo confirma además su fe de bautismo. Es de suponer inclusive que su segundo nombre, Abraham, no tuviera mayor importancia para el mismo Vallejo pues en *Los Heraldos Negros* (1918) ya firma sólo César A. Vallejo.

En fin, si queremos por nuestra parte entrar en más polémicas, ¿qué o quién nos puede probar que este niño que en su fe de bautismo nos presentan de dos meses –cuando por ley debe aclararse: este niño ha nacido tal día y a tal hora– tiene justa y exactamente dos meses, y no un poco menos: digamos ... 7 semanas ... o un poco más: 9 semanas ... pongamos. No entraremos en más argucias, pero ello no significa que no estén tan fundadas como las de mi amigo Coyné. No obstante, notaremos que los parientes o amigos –ceranos o íntimos forzosamente, como se ha de suponer– que llevaron al niño Vallejo a la pila de bautismo, ignoraban el día en que él había nacido, pues lo presentan, como acabamos de verlo, de dos meses... Si, hasta cierto punto no es de extrañarse mayormente que hubieran olvidado que ese día había sido el 16 (como quiere probarlo André Coyné), nos es difícil admitir, dada precisamente la consabida costumbre cristiana, alegada por él, que también hubieran olvidado que este niño había nacido el día *de San Abraham*. La coincidencia de que nadie lo recordara autoriza a sospechar del alegato y lleva a concluir que San Abraham no tuvo tal papel en el nacimiento y bautismo del niño Vallejo. Por último, debo añadir que Vallejo no hablaba nunca de su segundo nombre y nunca le oí mencionar algo al respecto.

Personalmente, me parece lamentable el “hallazgo” de mi amigo Coyné, pues con ello no se ha conseguido otro provecho que comentarios de la índole de éste, por ejemplo, en que

el Sr. Monguió, careciendo de la consideración más elemental para con la persona de Vallejo, escribe: “Puede así pensarse que ni la propia mujer de Vallejo sabía su edad exacta y hasta comienza a dudarse que el propio Vallejo la supiese”.

¿No será un tanto hiperbólico el desconcierto de este hombre? ¿Hase preguntado alguna vez el Sr. Monguió quién de nosotros puede saber, únicamente por sí solo, su fecha de nacimiento? ¿Ha podido saber, por sí solo, el propio señor Monguió, cuándo ha nacido: año, mes, día y hora?

En cuanto a lo que a mí me toca en este singular comentario ¿cómo podía yo, nacida unos 16 años más tarde que Vallejo, como consta en la Municipalidad del XIV^o Arrondissement de París, tener la posibilidad de saber la edad exacta de Vallejo, nacido a medio mundo de distancia de dicha capital?!

Vemos que, en la opinión del Sr. Monguió, si un hombre “casado” no sabe su edad, al menos tiene que saberla “su propia mujer”.

Vallejo, contrariamente a lo que “empieza a dudar” nuestro profesor, sabía perfectamente su edad, pero y lógicamente basándose –repetimos– en la fecha de nacimiento que a él mismo le habían dicho ser la suya (casi seguramente uno de sus hermanos mayores, Víctor o Néstor). Y como todo el mundo, él vivió con esa “su” fecha de nacimiento del 6 de junio de 1893 que hemos naturalmente recordado como su cumpleaños, como la recuerdan los demás matrimonios.

En otro aspecto, cuando el Sr. Larrea deduce la edad de Vallejo (45 años) sólo por estos dos versos, citados por él: “Habiendo atravesado quince años; después quince, y, antes, quince...”, comete al menos una imprudencia porque los interpreta a priori como si fueran autobiográficos, y ello no está comprobado ni es comprobable (b). Por otro lado, podemos por nuestra parte oponerle estos dos otros versos, igualmente

de Vallejo y de la misma obra: “Qué te diré ahora quince feliz, ajeno, quince de otros?...” ¿Quince feliz? ... ¿ajeno? ... ¿de otros? ...

Al deducir por sólo dos versos que Vallejo, en 1937, tiene 45 años, es por pura casualidad que el Sr. Larrea da con la edad confirmada por el registro parroquial y, efectivamente, con la edad real de Vallejo. Pero, esta realidad, por real que sea, no es la *realidad* de Vallejo. La realidad para Vallejo es que él, en 1937, tiene 44 años (c), siendo el 6 de junio de 1893 la fecha de nacimiento que él vive y vivirá hasta su muerte. (Realidad, Sr. Monguió, que se extiende a su “propia mujer”.) Cuando se presentara la imprescindible hospitalización de Vallejo, me dirijo a una de las clínicas que nos han recomendado para obtener mayores y oculares informes. La enfermera me enseña el único cuarto disponible cuya puerta lleva el N° 44 ...! No sin nerviosidad le pregunto: “Pero, ¿cuántos cuartos tendrá esta clínica aparentemente tan reducida para que este cuarto tenga el N° 44!”. “Hay 13 cuartos –me contesta– pero, por consideración a los pacientes supersticiosos, los hemos numerado de manera que esta numeración no repose sobre nada”. Al regresar a casa, y sin saber verdaderamente cómo presentar estos hechos a Vallejo, quien además puede enterarse luego que el número de cuartos es de 13, exclamo con irónica y fingida despreocupación: “¡Imagínate, es una clínica minúscula de unos cuantos cuartos, pero he aquí que el único disponible tiene nada menos que el N° 44 como si fuera una ciudad!”. Y Vallejo, como hablándose a sí mismo, articula lentamente: “44 ... mi edad...”. Ésa es la realidad de Vallejo, y ésa su edad, no la del registro parroquial, ni la que por motivos A, B o Z se puede deducir. Nuestra fecha de nacimiento tiene valor por estar ligada tan familiar e íntimamente al camino de nuestra vida. Pero para Vallejo ¿en qué momento está ligada al camino de su vida la fecha del día X de marzo de 1892 que ni figura

en su propia fe de bautismo, quedando su día de nacimiento para siempre indeterminable? En fin, dado que Vallejo creía y creyó hasta su muerte haber nacido el 6 de junio de 1893, ¿cómo erigir deducciones personales, basadas en sus versos y en una póstuma fecha de nacimiento que para Vallejo no fue más que una de las centenas de fechas de nacimiento anónimas, totalmente ajenas a sus versos y a él mismo? (d).

En relación con lo que hemos expuesto:

a) No 7 ni 8 ni 11, como se ha afirmado. “Eramos 12” me contaba Vallejo. “A los 4 primeros, se les llamaba los viejos; a los 4 siguientes los mayores; y a los 4 últimos los llamaban y nos llamábamos a nosotros mismos: los pequeños”.

b) Recientemente (esto muy resumido) un conferenciante, el Dr. Higgins, refiriéndose a “Aniversario” (¡Cuánto catorce ha habido en la existencia!) “aclara” que Vallejo habla de “su” aniversario y concluye sorprendentemente: “Vallejo ha nacido el 14”. Luego de unos comentarios, rectifica: “Pero Vallejo no ha nacido el 14. Ha nacido el 16.” Pero –agrega– como Vallejo no puede poéticamente lograr con el 16 lo que sí logra con el 14, se queda con el 14 que suena pues mejor!

En primer lugar, quién ignora todavía que para Vallejo no hay palabra que suena bien y palabra que suena mal; a cualquiera, él la hace sonar bien a la fuerza; su obra poética nos colma de estos ejemplos.

En segundo lugar, ¿qué tienen que ver el 14 (que se repite en: “los catorce versículos del pan”) y el 16 con “su” aniversario puesto que Vallejo, como lo acabamos de ver, tiene conocimiento y fe de que ha nacido un 6? Si, en “Aniversario” hubiera querido Vallejo hablar del suyo, hubiera escrito en todo caso: “¡Cuánto seis ha habido en la existencia!”. O ¿habrá que suponer y concluir que a Vallejo tampoco le sonaba bien el 6?

Una cosa es que la realidad biográfica de Vallejo esté difusamente implicada y presente en ciertos de sus poemas y, otra, verla sistemáticamente en todos y tomarla al pie de la letra. Entre numerosos ejemplos, citamos estos pocos al respecto por ser los más sencillos y evidentes:

Vallejo dice: "... está muy sucia y rota mi camisa...". Dudo, sin embargo, que alguien haya visto alguna vez a Vallejo con una camisa sucia ... y, menos, ¡rota!

Dice también: "... ¡cómo toso!" Y la única vez que oí a Vallejo toser unas cuantas veces en unos tres días fue para verlo consultar a un radiólogo que, sonriendo, le pregunta: "¡Qué mejores pulmones y bronquios quiere tener Ud.! ¿El órgano de Notre-Dame? Tosa una buena vez para espantar este gato que tiene en la garganta." En el invierno de 1931, volverá a sacarse una radiografía. "Sus pulmones son un poco débiles, le dirá el radiólogo, pero no es de cuidado. Trate de respirar más profundamente".

En otro momento: "Mis anteojos se han parado". (Como un reloj). Vallejo tenía una vista a toda prueba. Nunca llevó lentes, ni para protegerse del sol que él podía mirar de frente sin cejar. Y tampoco llevaba reloj.

Y citaremos en particular estos dos otros casos en que, con un criterio totalmente erróneo, hasta han hecho intervenir en Vallejo "un conflicto de personalidad" (e) que en él no existe. Aquí, no sólo Vallejo no habla de él mismo, como así se afirma en ciertos estudios, sino de otra persona:

Dice Vallejo:

*Sé que hay una persona
que me busca en su mano ...*

en lugar de expresar banalmente:

*Sé que [mi mujer]
me busca en su mano ...*

En otro poema:

*De disturbio en disturbio
subes a acompañarme a estar solo...*

Vallejo no va a escribir:

*De disturbio en disturbio
[tú, mi mujer] subes a acompañarme a estar solo...*

que anularía el margen poético en la imaginación del lector.

Creemos preciso añadir esta nota del mismo Vallejo:

...Pienso luego en Verlaine y en su poema, en su “yo”. ¿Es mejor decir “yo”? O ¿mejor decir “el hombre” como sujeto de la emoción lírica y épica? Desde luego, más profundo y poético es decir “yo”, tomado naturalmente como símbolo de “todos”.

c) Aquí es significativa esta nota de Vallejo: “Yo quiero que mi vida caiga por igual sobre todas y cada una de las cifras (44 kilos) de mi peso...”.

Es obvio decir que, midiendo Vallejo 1.72, no pesaba 44 kilos. Juego del sentido literal o aparente con el sentido real y profundo, de la dimensión personal con la dimensión humana.

d) Vallejo tenía un particular cariño a su fecha de nacimiento, 6 de junio de 1893. “Éramos 12 hermanos. Dos veces 6. Yo nací un 6, la mitad de 12. En junio, sexto mes del año. En 93, 80 + 13. Llegué a París un 13. 13: 6 + 7, mi día de nacimiento y el tuyo”.

e) *The Conflict of Personality in César Vallejo's Poemas Humanos*, por James Higgins, de la University of Liverpool, en que, entre otros errores, vemos repetida la errónea interpretación de “Poema para ser leído y cantado”, ya mencionada. Por

otro lado, no es además particularmente duro encontrarnos con la significación sexual que el profesor Higgins atribuye prosaicamente (y es poco decir) a los versos de “Palmas y guitarra”, tan esencialmente ajena a este poema.

Notamos entre paréntesis: “Palmas y guitarras” (que así aparece también en la publicación de *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* por J. Larrea y en otras publicaciones igualmente fraudulentas), en lugar de: “Palmas y guitarra”, detalle que, por sí solo, significa por supuesto otra atmósfera.

Por último, es de aclarar que el sólo suponer la posibilidad, recientemente emitida por el Dr. Higgins, de que el “bolchevique” pudiese haber sido –aunque sólo en cierta forma– un “nuevo Cristo”, debe ser categóricamente descartado.

NOTAS

- 1 Diez años más tarde, aunque *Poesías completas* de César Vallejo fueran impresas en país de habla española, el editor Losada reproducirá la misma mutilación de los puntos interrogativos y exclamativos. Además, y para colmo, agregará una profusión de erratas, inexplicables y absolutamente injustificables, que él edita, reedita y difunde, desde hace 18 años, por todo el continente latinoamericano, (difusión que se extiende hasta el extranjero) desfigurando lamentable e intolerablemente gran número de versos de la obra poética de Vallejo.

No trato de justificar mis propios errores, cometidos en un momento de natural sofocación, sino que creo indispensable restablecer los hechos.

Cuando en 1948/49, el Sr. Losada lleva a la imprenta *Poesías completas* de César Vallejo, yo había recuperado mi serenidad y, por consiguiente, podía reparar en forma lúcida y objetiva los errores cometidos diez años antes, y tanto más, ya que, afortunadamente, la Edición Original de París, de tiraje mínimo (350 ejemplares) había circulado en un medio sumamente reducido.

Pero, en vano pediré al editor Losada que me sean –como debía ser– enviadas las pruebas.

Es sin contrato, previa y legalmente formulado y firmado por ambas partes, que el Sr. Losada imprimirá y pondrá en venta *Poesías completas* de César Vallejo.

Mucho más tarde se me informará que: “si deseo cobrar los derechos que me corresponden, tenga a bien firmar el contrato que con estos fines se me manda, siendo la norma de esta editorial (escribe el Sr. Losada) establecer los contratos de edición después de la publicación...”. El dicho contrato estipula que todo litigio será subsanado por los tribunales de Buenos Aires. Yo vivía por entonces en París, ¿qué otra solución me quedaba, sino firmar?

Valiéndose de este contrato, prácticamente arrancado, el editor Losada publicará la 2ª edición de *Poesías completas* (1953/54), exacta réplica de la primera. Y a partir de 1960, apoderándose de hecho, de la obra poética completa de César Vallejo, Losada editará las publicaciones que vemos en circulación hasta la fecha, las que además de ser escandalosamente fraudulentas, adulteran gravemente, desde hace 18 años, repito, muchos de los poemas de Vallejo.

Es de agregar que:

- a) *Poesías completas* es título impuesto, sin aviso previo, por el editor. Vallejo empleaba el término poema. Por lo tanto, el título adecuado, según el mismo autor, era: “Poemas completos” u “Obra poética completa” de César Vallejo.
 - b) Las obras comprendidas en *Poesías completas* han sido publicadas y, por consiguiente, recopiladas, sucesivamente: en 1918 (*Heraldos negros*), 1922 (*Trilcé*) y 1930 (*Poemas en prosa, Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz*).
 - c) Fuera de los puntos interrogativos y exclamativos suprimidos (más de 400) y demás erratas de puntuación por equívoco, omisión o adición, constatamos otras múltiples de letras o palabras equivocadas, sustituidas por otras que carecen totalmente de sentido (más de 50 errores; algunos garrafales); 9 palabras omitidas; 5 añadidas; 5 frases omitidas; 12 blancos añadidos; 7 omitidos; 4 poemas reducidos a 2. Errores todos estos que no figuran en absoluto en mi Edición Original de 1939.
- 2 En el libro *Valoración de Vallejo*, publicado en Buenos Aires, leemos lo siguiente:
- “Catorce poemas llevan el título de *España, aparta de mí este cáliz*; constituyen una unidad aparte; por eso, Miró, en su edición de *Poesías completas* de César Vallejo, los presenta por separado, como si fueran un nuevo volumen”.
- a) Sentimos que el autor de este comentario no haya podido consultar la Edición Original (París, julio de 1939). Se hubiera enterado de que *España, aparta de mí este cáliz* figura, sin confusión posible, como “un nuevo volumen” puesto que es otra obra. Lo que no sobresale formalmente, como ya he dicho, es que esta obra es tan capital como lo es *Poemas humanos* por ejemplo.

- b) Hubiéramos agradecido que se advirtiera que *Poemas en Prosa* forma también una unidad aparte y es también un libro independiente; y asimismo que se advirtiera que no es posterior, sino notoriamente anterior a *Poemas humanos*.
- c) Es preciso aclarar que *España, aparta de mí este cáliz* se compone, según César Vallejo y la Edición Original de 1939, de 15 poemas, sin que podamos explicarnos por qué los vemos en la edición de Losada reducidos a 14.

3 Siendo cada una de las dos etapas, *Poemas en Prosa* y *Poemas humanos*, relativamente corta (5 a 6 años) y perfectamente definida, el orden cronológico de los poemas no constituye en sí ningún problema de importancia. El problema capital reside en el orden cronológico de estas dos últimas etapas de Vallejo que, al ser invertidas, han dado lugar a estudios totalmente errados. Leamos, entre otros ejemplos, en relación respectivamente con “El buen sentido”, “Las ventanas se han estremecido...” y “¡Cuatro conciencias...!”:

“Vallejo, en “El buen sentido”, uno de sus monólogos finales dirigido a su madre...”

“En la víspera de su muerte, en el hospital donde va a morir el poeta...”

“Oigamos cómo se expresa César Vallejo en uno de los últimos poemas de su estado semidelirante...”

“El buen sentido” no es sólo uno de los primeros poemas de *Poemas en Prosa*, sino que es además de sospechar que Vallejo lo escribió en el mismo barco que lo llevaba del Perú a Europa en junio de 1923. En “Las ventanas se han estremecido...”, Vallejo se refiere a su estancia en el hospital donde acaba de escapar de milagro a la muerte tras una hemorragia consecutiva a una operación en el invierno no sé si de 1925 ó 1926 (y digo hemorragia, palabra que no significa ninguna otra muy “parecida”, como lo expresa falsamente el Sr. Larrea, puesto que Vallejo mismo me contó cómo esta intervención quirúrgica por muy poco no terminó con su vida –y de no ser rigurosamente así, él hubiera callado el hecho–. En este poema, Vallejo no se encuentra “en la víspera de su muerte”, pues se morirá 12 ó 13 años más tarde; y, por lo demás, no morirá en ningún hospital sino en la clínica Arago.

Si sabemos que “¡Cuatro conciencias...” no es de set./oct. o nov. de 1937, sino, repetimos, de la etapa 1923/24-1929, y es también sustraído de *Contra el secreto profesional*, nos preguntamos de qué “estado semidelirante” habla el Sr. Larrea, y cuanto más tanto que, ni en la etapa de *Poemas en Prosa* ni en set./oct. o nov. de 1937, vemos a Vallejo afectado de “semidelirio”.

En fin, es de suponer que al propio Vallejo no le hubiera preocupado el orden cronológico de sus poemas. Y si no, ¿cómo explicarse que no lo haya cuidado al igual de las correcciones de sus textos y haya, a la ligera, sustituido la fecha de creación del poema por la de una simple revisión? Se ve que lo importante para Vallejo era lo que deseaba dejar expresado; no el momento en que lo fuera.

- 4 Expuestos los más urgentes y principales datos sobre *Poemas en Prosa y Poemas humanos*, no sabemos si es simplemente divertido o verdaderamente necesario recordar aquí los siguientes comentarios (ciertos fragmentos los subrayamos intencionalmente) del libro ya mencionado *Valoración de Vallejo* -sin que sepamos si debemos entender “Valoración” o “Desvaloración”:

Poemas humanos no fueron seleccionados ni publicados por su autor.

Vallejo no ha dejado ni una sola obra (versos o prosa) que no estuviera prácticamente terminada e, inclusive, repetidamente revisada –aunque de seguir viviendo, Vallejo posiblemente las hubiera revisado nuevamente, ampliado o reducido o hasta transformado–. Lo único que quedó en apuntes, es el libro que proyectaba sobre la guerra civil de España, y “Charlot contra Chaplin”, obra ésta meditada, a la fecha de su muerte, desde hacía más de dos años.

Los poemas fueron escritos entre el 3 de setiembre y el 8 de diciembre de 1937; los no fechados deben ser de la misma época.

Hubiéramos pensado –a riesgo de repetirnos– que lo más lógico y de más sentido crítico era suponer que los poemas no fechados juntamente habían sido más bien escritos en años anteriores y no en los 3 meses consabidos. Aclararemos, de una vez por todas, que el último poema de Vallejo es del 21 de noviembre de 1937.

Sólo podemos responsabilizar a un autor de la obra publicada por él o por su voluntad expresa. No todo lo que escribe un poeta puede ser dado a conocer... Estas páginas nos muestran un Vallejo tan al desnudo que no sabemos si hubiera sido de su agrado verse así exhibido en público.

Vallejo –como todo autor– deseaba publicar en todo momento y en particular desde 1929. Por ende, es obvio decir que, en 1938, Vallejo deseaba “expresamente” publicar cualquiera de sus obras inéditas y, especialmente, sus poemas. Todo lo que Vallejo ha escrito era, en su concepto y propósito, para ser “dado a conocer”. Lo que Vallejo pensó que no podía ser dado a conocer, no lo escribió. En Vallejo, no hay un Vallejo desnudable y un Vallejo no desnudable. Vallejo es su obra y su obra es él. Lo que no hubiera sido “del agrado del autor Vallejo” no es verse “así exhibido tan al desnudo en público”, sino ¡verse *exhibido* en un desnudo que no fue jamás el suyo! Nunca ningún otro autor, que no fuera Vallejo, ha sido más voraz e impudicamente escarbado, autopsiado, disecado, (Simposios de la Universidad de Córdoba y “Aula (llamada) Vallejo”), punto que trataremos en otras aclaraciones y en momento oportuno.

Los poemas fueron escritos durante tres meses y nos permiten seguir, día a día, el proceso espiritual que Vallejo sufre en este lapso.

Puesto que “Poemas en Prosa” y “Poemas humanos” abarcan un lapso de unos 14 años (con interrupción de cerca de 3 años: 1929/30/31), se entiende que el proceso espiritual de Vallejo hubo de extenderse durante este mismo lapso. Nos explicamos difícilmente, salvo que Vallejo hubiese sido no se sabe qué veleta,

qué proceso espiritual se puede seguir, día a día, en un tiempo relámpago de 13 meses!, implicándose además que Vallejo, vacío entonces de toda evolución de 1923/24 a septiembre de 1937, hubiera permanecido exento de todo proceso espiritual durante 14 años.

Después de un abandono de 15 años ... Quince años más tarde, incitado por la guerra de España, vuelve a la poesía activamente ... la fecha de los poemas indica que en su mayoría son el producto de un momento de inspiración. Vallejo los dejó así, tales como nacieron. La desesperación y el presentimiento de la muerte cercana infunden al poeta una urgencia que le impide volver sobre lo andado. No tiene tiempo para poetizar pulidamente.

Notemos que “es incitado por la guerra de España que Vallejo vuelve a la poesía” y “activamente”. Agregamos que este pretendido despertar tiene lugar más de un año después de producirse dicha guerra civil.

Según el autor de estos comentarios, los poemas de Vallejo no son “pulidos”. No es, en todo caso, el presentimiento de su muerte inminente o cercana que impide a Vallejo “poetizar pulidamente”. (Ver al respecto la Nota 23).

Por otra parte, no resistimos el deseo de reproducir estos siguientes párrafos aunque fuera de tema:

Pero en el caso de Vallejo, el entusiasmo y la inspiración no vienen juntos, tomados de la mano; por esto España, aparta de mí este cáliz no supera a la circunstancia que lo generó; no pasa de ser un libro de ocasión... y la ocasión suele ser el peor enemigo del poeta, cuando éste, con impaciencia, se precipita sobre el papel, violentando a su musa ... Pero creyéndose inspirado, abandona el control del momento poético, de los recursos que suscitan a esa rara flor, a la vez poderosa y frágil, que es la poesía ... Se nota el esfuerzo desmesurado por sacudir al lector. Creo que España, aparta de mí este cáliz es el libro menor de Vallejo. Considerándolo literariamente, apenas podemos parangonarlo con las poesías de Miguel Hernández, de Antonio Machado o de Pablo Neruda.

Vallejo, refiriéndose *objetivamente* a la obra de arte ante los hechos, expresaba *humildemente* “Todo es pálido al lado de la realidad”. Si en la presente circunstancia consideramos que se trata nada menos que de la tragedia española, convendría que el autor de *Valoración de Vallejo* se preguntara al menos quién, ante tal circunstancia, y por genial que fuera, hubiera podido superarla, y hasta se preguntara ante todo si es superable semejante circunstancia.

No comentaremos más el “producto” de tan “activa”, “pulida” y “poetizada” “inspiración” que le habrá sido sugerida al profesor Yurkievitch por la misma “musa” de Alfred de Musset.

En relación con lo expuesto, citamos esta referencia a un estudio de Giovanni Meo Zilio: “Stile e Poesía in Cesare Vallejo”, Padua 1965, de la Revista Nacional de Cultura, de Caracas, N° 172:

... penetrando en profundidad un punto cualquiera de su obra, se pueden encontrar las “constantes” estilísticas de toda la producción literaria del autor.

Escoge Meo Zilio el “Himno a los voluntarios de la República” por considerarlo el más significativo de los cantos que componen el último libro de Vallejo: España, aparta de mí este cáliz ya que la postrera producción del poeta –insiste– representa su madurez espiritual y, al mismo tiempo, resume a grandes rasgos toda la obra anterior.

Y este fragmento de un artículo publicado en el A. B. C. de Madrid, del 10 de junio de 1967:

... La estatura del poeta Vallejo crece por días a los ojos del mundo. Si hoy se realizara una encuesta, sea en América sea en España, para saber a quién se tiene allá y acá por el poeta más representativo, puede que apareciese algún sufragio para Darío, para Lugones, para López Velarde, para Barba Jacob, para Borges, para Huidobro, para Neruda, y puede hasta para Chocano. Pero en consensus general, aplastante, proveniente de todas las zonas de la sensibilidad y de la composición social, recaería en diputar a César Vallejo ...

- 5 En 1927, Vallejo manda tres poemas a la revista *Mundial* de Lima; promete tres más y agrega: “Usted sabe que soy harto avaro de mis cosas inéditas”. Si Vallejo es harto avaro de sus cosas inéditas, es que existen.
- 6 Habrá sin embargo quien denuncie esta equivocada creencia:

–¿No es verdad –me decía a fines de 1964 el Dr. C. Urquiza, por entonces en Lima– que Vallejo ha escrito todos sus poemas póstumos en tres meses, no? ¿Y tampoco que sus *Poemas en prosa* sean posteriores a *Poemas humanos*?

Evidentemente ¡no! –dejándonos entonces perplejos la perspicacia de los íntimos de Vallejo– a cual mejor informado sobre sus actividades y conocedor de su obra.
- 7 Catorce poemas en prosa en la Edición Original de 1939, por omisión inevitable de “En el momento en que el tenista...” que, a la publicación de los versos póstumos de Vallejo, no figuraba en el conjunto de los poemas en prosa tal como lo había dejado el autor. Sólo más tarde advertí en *Contra el secreto profesional*, por una nota marginal manuscrita de Vallejo que ese párrafo debía pasar a *Poemas en Prosa*.

Dieciséis en la edición presente con “Lánguidamente su licor”, también sustraído de *Contra el secreto profesional*.
- 8 El informe del Sr. Larrea, según el cual *Código civil* habría encerrado apuntes “escritos” sobre *El tungsteno* es, como se ve, evidentemente erróneo. El título *Código civil* encerraba otras obras. En 1931, Vallejo escribirá *El tungsteno* en Madrid, de un tirón, en menos de un mes, sin que yo viera en ningún momento que acudiera a ningún apunte. Insistiendo en su error, el Sr. Larrea añade:

Seguramente Vallejo no tenía en Madrid el texto a mano, pero lo tenía en mente. En los años de 1926/27, me había hablado de él en varias ocasiones.

Ello no quiere decir que no existan en “El tungsteno” nuevos aportes de acuerdo con la posición política adoptada por Vallejo en ese mismo año de 1931 en que escribió dicha novela.

Ante todo, no vemos bien cómo Vallejo iba a recordar y reproducir de memoria en *El tungsteno* apuntes “escritos” en 1926/27. En Madrid, Vallejo tenía a mano *Código civil*, pues es impensable que, al ser expulsado de Francia, pudiera Vallejo vivir en otro país, y por un tiempo indeterminado, además, sin sus manuscritos –tres obras ya por entonces prácticamente terminadas, como ya he dicho.

Vallejo, repito, no tenía en *Código civil* apuntes escritos sobre *El tungsteno*, pues de tenerlos, evidentemente los hubiera aprovechado; pero los hubiera visto yo. No se tiene, ni en mente, lo que no existe. Lo que tenía “in mente”, sí, y ya desde 1913 seguramente, eran los *recuerdos* que guardaba de la Hacienda Roma que él además relataba frecuentemente y no sin obsesión, y ansiaba transcribir no sólo desde 1926/ 27, sino desde tiempo antes.

La existencia de “Sabiduría”, publicado en 1927, que podría alegar el Sr. Larrea a favor de su tesis no constituye tampoco ninguna prueba válida por el hecho siguiente que puedo afirmar, con pruebas y como testigo que lo ha comprobado en varios otros casos. Cuando Vallejo ideaba una nueva obra, su estado de euforia lo llevaba a principiarla de inmediato, escribiendo el primer acto o capítulo de la obra acabada de concebir. Es así, por ejemplo, como “Alemania, despierta!”, “Sueño de una noche de primavera” o “Suite et contrepoin” (cuyo tema –escribe Vallejo– representa gráficamente esta figura al infinito:

◇:◇:◇:◇:◇:◇:◇:◇:◇:◇:◇:◇: ”), quedarán en su primer y único acto o capítulo. Y “Sabiduría”, el primer caso entre los otros citados, no hace excepción a la regla.

Aunque Vallejo lo insertara en 1931 en *El tungsteno*, no es menos verdad que “Sabiduría” no corresponde inicialmente a *El tungsteno*, sino a una obra no escrita; pues quedóse ésta en un capítulo único, al igual que “Alemania, despierta!”, “Sueño de una noche de primavera” o “Suite et contrepoin”. Negarlo sería un poco como admitir que una madre al tener su segundo hijo pretendiera afirmarnos que éste su segundo hijo es ese mismo primer hijo abortado que tuvo ella cuatro o cinco años antes.

En fin, aunque pueda ser juzgada atrevida tal opinión, en “Sabiduría” tañe una nota que se diferencia netamente de la tonalidad general de *El tungsteno*.

Por último no se puede dejar de admitir que, de realizarse la primera obra proyectada, Vallejo, entonces aún no marxista, no hubiera sino formulado una acusación implícita, mejor dicho pasiva, denunciando sólo por humanidad los hechos que él había presenciado en la Hacienda Roma. Mientras que en 1931, Vallejo, dueño de su nueva orientación política, construye consciente y

deliberadamente una obra ideológicamente revolucionaria, una sentencia de justicia militante uniéndose a la lucha proletaria mundial.

Por el término “aportes” se ha de entender estos recuerdos que Vallejo guardaba de la Hacienda Roma. Al ser estos aportes o estos recuerdos suyos, permanentemente idénticos en 1913, 1926/27, 1931 o en cualquiera otra fecha, resulta impropio emitir que son “nuevos”. Sólo pueden ser más numerosos. Aquí, en *El tungsteno*, no son los aportes o recuerdos de Vallejo que son “nuevos”, sino nueva la manera de enfocar y exponer estos aportes o recuerdos permanentemente idénticos en sí.

Por último, este informe expresa que Vallejo “hubiera adoptado la posición política en acuerdo a la *dicha* novela en ese mismo año de 1931 en que la escribió” —como quien escoge tal o cual traje para tal o cual circunstancia— cuando bien se sabe y queda comprobado que Vallejo no esperó escribir *El tungsteno* para adoptarla, sino que la tenía adoptada ya desde 1929 a raíz de su primer viaje a la Unión Soviética (oct. 1928), pudiendo inclusive deducir que es más bien y precisamente su nueva orientación ideológica, la que le hubiera llevado o decidido a escribirlo. Notemos esencialmente al respecto que desde 1930 Vallejo inicia *El arte y la revolución*: prueba palpable del orden cronológico de estos hechos.

- 9 A *Poemas en prosa* se añaden, por ser de la misma época, los poemas en verso: “Me estoy riendo” (julio 1926), “He aquí qué hoy saludo ...” (oct. 1926) y “Lomo de las sagradas escrituras” (nov. 1927), que nos hemos permitido reintegrar a la obra poética póstuma de Vallejo. “Altura y pelos”, segunda versión de “Actitud de excelencia”, poema publicado en 1927, ha sido colocado por Vallejo mismo en *Poemas humanos*.

- 10 A) Según el informe del Sr. Larrea:

El temor de ser prendido de nuevo le obligó a salir precipitadamente de Lima para Europa. Después de sus viajes a Rusia, 1928 y 1929, posibles porque las circunstancias le proporcionaron los medios, a fines de 1930 el azar violentó profundamente su vida, una vez más, haciéndole salir contra su voluntad de Francia a España, a consecuencia de un injustificado decreto de expulsión.

Y cuatro páginas más adelante: La genialidad reprimida en él por su personaje sociológico —autor de páginas bastante inferiores— explotó ex abrupto y por fin, leamos: a fines de 1937.

El Sr. Larrea está mal informado. Casi no hay informe de él que no contenga alguna inexactitud, leve o grave, que cambia la faz de los hechos y su encadenamiento y, consecuentemente, la personalidad moral y la realidad de Vallejo. Lo vemos aquí en este ejemplo: El viaje de Vallejo a España basta, según el Sr. Larrea, para violentar profundamente su vida; y este viaje, en sí tan dramático, se debe al ... ¡azar de un injusto decreto de expulsión!

No cabe aquí recordar ampliamente las condiciones y circunstancias en que Vallejo (que estuvo encarcelado en el Perú, como sabemos) salió de Lima para Europa en 1923. No obstante, se ha de saber al menos que no fue de ninguna manera en forma precipitada y menos improvisada, puesto que Vallejo proyectaba su evasión desde 1920 (como lo confirma J. Espejo en su libro *César Vallejo*, Lima) y, sobre todo e indiscutiblemente, desde la publicación de *Trilce* (1922), dando a conocer su proyecto a varios amigos, tiempo antes de embarcarse. Si se sabe que manifestó cierta inquietud en cuanto a sus futuros medios de subsistencia en París, sé personalmente –y no creo que nadie ya lo ignore– que este viaje a Europa, lejos de violentar su vida, lo tuvo hasta realizarse por fin, en un estado de intensa impaciencia. Si algo en 1923 hubiera podido violentar a Vallejo y su vida, era, sí, no poder irse al viejo continente.

Respecto a su salida de Francia (29/12/1930), el informe del Sr. Larrea, (quien en 1930 y 1931 ni reside en Europa, sino en el Perú) no puede ciertamente ser más errado. Puedo afirmar, por haberlo vivido, que pocos han salido con tan poca cara de expulsados y con más alegría que Vallejo y yo –como aún lo recordará el poeta y escritor Juan Luis Velásquez, también expulsado unas dos semanas después. No sólo esta expulsión no violentaba la vida de Vallejo, sino que nos llegó como un milagroso pretexto para viajar. Preciso es agregar aquí que si sufrimos pecuniariamente en España, esto incumbió a mi familia.

La tercera afirmación del informe nos presenta como “injustificado” el decreto de expulsión. Veamos lo que establece en aquella fecha el expediente de Vallejo, ya fichado en la Prefectura de Policía de París desde su primer viaje a la Unión Soviética (oct. del 28).

En dicho expediente están registradas sus detenciones en manifestaciones públicas y sus consecutivas estancias en diversas comisarías de la capital; su presencia y actuación en reuniones clandestinas en varios barrios de la misma; sus entrevistas en su propia casa con “individuos que visitan a los bolcheviques”; sus idas y venidas a la librería del diario marxista *L'Humanité*; y, por supuesto, registrados sus propios viajes a la URSS: “Así que Ud. se hace sus viajecitos a Rusia, ¿no?”.

Obvio es decir que a Vallejo nada le sorprende su expulsión.

El Sr. Larrea quiere ignorar al ser revolucionario social y, por consiguiente, al militante marxista, y con criterio parcial se propone demostrar que el ser revolucionario social no existe en Vallejo, ni existió nunca, sino como pura y nebulosa veleidad apoderándose de él por sorpresa y a pesar suyo, agregando sin embargo pocas líneas después: “La genialidad de Vallejo reprimida por su personaje sociológico –autor de páginas bastante inferiores– explotó ex abrupto y por fin” –es decir, en septiembre de 1937.

Ante todo hay genialidad o no hay genialidad. Si hay genialidad –y el Sr. Larrea la reconoce en Vallejo– es que nada ni nadie ha podido reprimirla. En segundo lugar, y que sepamos, no puede ser ni determinado ni controlado el momento en que ha de manifestarse esta genialidad. Según los cálculos del Sr. Larrea, la

genialidad de Vallejo explotó “ex abrupto” y sólo “por fin” (ni uno ni otro). En tercer lugar, no es, en todo caso, el “personaje sociológico” de Vallejo que reprimiera en él la genialidad, sino su encuentro, a raíz de su primer viaje a la Unión Soviética, con una realidad social nueva, radicalmente diferente, y ello significa un lapso de desconcierto, de estudio, de toma de contacto, y en el dominio poético, hasta otro lenguaje. Por consiguiente, no se puede decir que en los años 1929/31 está “reprimida” la genialidad de Vallejo, sino que está en gestación. Durante este período, vemos que en Vallejo, por entonces en plena evolución ideológica, se manifiestan el periodista y el ensayista, surgen el novelista y el autor de teatro, resurgiendo en octubre de 1931 y por último, el poeta. Y, como consecuencia lógica de su emoción social, ya en el periodista se perfila el ser revolucionario que implica al militante; no el “personaje sociológico”, según la expresión impropia del Sr. Larrea; “personaje” supone una máscara, y Vallejo, al menos, en tanto que revolucionario, no llevaba máscara. Es de agregar que Vallejo no obedece a un “personaje sociológico”. Vallejo abraza una causa –verdad que no merece ni la atención ni el respeto del Sr. Larrea.

Que la genialidad de Vallejo salga *no por sino en conformidad* con su ser revolucionario es, como lo vamos a ver, un hecho probado por su obra misma. Y cuando el Sr. Larrea expresa que “la genialidad de Vallejo reprimida por su personaje sociológico explotó “ex abrupto” y “por fin”, es decir, repetimos, sólo en septiembre de 1937, demuestra que él desconoce hasta su trayectoria poética aunque no sea más que en sus grandes líneas, puesto que no sólo ignora que *Poemas en prosa* pertenece a la etapa 1923/24 - 1929, sino hasta ignora que *Poemas humanos* se extiende desde octubre de 1931 al 21 de noviembre de 1937, anulándose por sí misma su aserción, cuyo “ex abrupto”, agravado con un “por fin”, data de hace ya ¡seis años!

En resumen, tenemos por un lado al Vallejo aún apolítico de la etapa 1923/24-1929, y por otro, al Vallejo revolucionario de la etapa 1929-1937. Singular nocividad de este “personaje sociológico” (repudiado por el Sr. Larrea) que le infunde nuevos impulsos creadores a Vallejo. Paradójica fuerza “reprimidora” cuando su obra va cobrando, precisamente, mayor grandeza, hasta culminar en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

No hacemos sino constatar hechos y realidades palpables.

En cuanto a las páginas “bastante inferiores” del “personaje sociológico” de Vallejo creemos más bien que, en el propósito de Vallejo –quien no se dirige en ellas a intelectuales y menos a reaccionarios– son páginas adecuadas, por un lado, al tema tratado y, por otro, al interés de las masas para quienes las escribió. Agreguemos que la opinión del Sr. Larrea, que trata esta materia y el “personaje sociológico” de Vallejo ya no sólo con parcialidad sino hasta con desprecio, es por lo menos muy discutible, no teniendo que recordar las tres ediciones sucesivas de *Rusia en 1931* en cuatro meses (siendo traducidos ciertos capítulos en varios países) y resultando por lo demás el mayor éxito editorial después de *Sin novedad en el frente*, de Erich Remarque.

B) Sabemos que el Sr. Larrea blande una carta del propio Vallejo, con fecha del 29 de enero de 1932, en la que leemos principalmente:

En cuanto a la política, he ido a ella por el propio peso de las cosas y no ha estado en mis manos evitarlo... Sin embargo, pienso que la política no ha matado totalmente lo que era yo antes. He cambiado seguramente, pero soy quizá el mismo. Comparto mi vida entre la inquietud política y social, y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro. ¡Qué quieres, hermano!

Entre paréntesis, ese mismo día 29 de enero, un viernes por lo que indica la fecha, Vallejo me escribe (traduzco del francés): “Estoy corrigiendo *El arte y la revolución*. Me parece que es un libro muy, muy bien. Me gusta mucho.” Y en otra carta: “Acabo de terminar de corregir *El arte y la revolución*. Ya con las correcciones y modificaciones que he hecho, el contenido, el alcance y el valor substantivos del libro –como pensamiento y acción revolucionarios– es ahora de lo más logrado. Estoy muy satisfecho.”

Dada esta carta del 29 de enero de 1929, el Sr. Larrea, que hace abstracción de todo matiz, se siente y se cree autorizado para deducir y asegurar, en primer lugar que Vallejo se ha hecho marxista a pesar suyo; en segundo lugar, que en el fondo es el mismo; y en tercer lugar, el final de la misma le permite, como inadvertidamente, dar a conocer públicamente que Vallejo es su deudor.

Aunque volveré en momento oportuno a estos puntos capitales que no constituyen el objeto de esta aclaración, se ha de saber al menos que en esta carta hecha pública y aprovechada en todos sus aspectos, Vallejo, como se ve, evita ir gratuitamente en contra de las ideas del Sr. Larrea, las del “intelectual liberal de siempre”, según las textuales palabras de Vallejo, quien entonces combate implacablemente ideas semejantes en cualquier otro caso. Y es que él cree todavía posible un cambio en el Sr. Larrea, de regreso del Perú después de una ausencia de dos años, y le participa su impaciencia de “asomarse a su nueva vida, a su nuevo espíritu” como si esperara (y lo espera) que en retorno el Sr. Larrea entienda su propia nueva vida, su propio nuevo espíritu. Cree todavía, inclusive, que va a encontrar en él un estímulo y, ante todo, hasta una aprobación. Ilusión. El Sr. Larrea, quien interpretando cartas y conversaciones como confesiones, se limita a un estricto papel de confesor, no escribirá lo más mínimo sobre Vallejo en vida. Pero muere Vallejo, y en el acto el Sr. Larrea promueve en México, a donde se ha refugiado consumado el desastre español, la publicación de *España, aparta de mí este cáliz* (feb. de 1940), pretexto para un prólogo: ¡el suyo! Y, en adelante, hasta la fecha, lo veremos dedicado (palabra y pluma) a la autopsia y disección, no de Vallejo sino del Vallejo propio y suyo, un Vallejo sistemáticamente vuelto a traer y limitado a los años 1925/28, sacando además a relucir una correspondencia que no significa ni prueba nada para quienes conocieran hoy el hermetismo polifacético de Vallejo, bóveda de su ser introspectivo. Correspondencia unilateralmente conservada. Entre las muy contadas cartas que conservara Vallejo, no figura ninguna del Sr. Larrea.

En su carta del 29 de enero de 1932, parece—dice el Sr. Larrea, con deformación propia del confesor— como si “se disculpara” Vallejo de haber abrazado una nueva orientación, que se hubiera apoderado de él “por el propio peso de las cosas” y ello “no estando en sus manos evitarlo”.

No confesión, sino bien explicable concesión de Vallejo, que en su fuero interior no se disculpa ni tiene por qué disculparse, al amigo antagónico de sus más caras convicciones, ya indeleblemente concretadas, lo sabemos, en:

El tungsteno (Madrid, marzo de 1931)

Rusia en 1931 (Madrid, junio de 1931)

y aunque inéditos:

El arte y la revolución (Principiado en París en 1930)

Paco Yunque (Escrito en Madrid, en abril de 1931)

Moscú contra Moscú (Asimismo principiado en París en 1930)

Lock-out (También iniciado en 1930)

Rusia ante el 24 Plan Quinquenal (recidiva, nos permitiremos decir de *Rusia en 1931*, ya empezado en Madrid en diciembre de 1931).

Que, a la fecha de la carta que exhibe el Sr. Larrea, han sido ya rechazados sin excepción por su violencia ideológica revolucionaria. No obstante, prescindiendo de la existencia de estas obras probatorias y decisivas que no conoce, el Sr. Larrea, en nada preocupado por semejante laguna, pretende imponer como definitivas sus deducciones personales, parciales y truncadas.

Bien explicable concesión, hemos visto, mas al mismo tiempo inconfundible reafirmación de Vallejo en su nueva orientación: porque —por más circunstancial que sea, evidentemente, esta carta— no por azar en ella invoca Vallejo el propio peso de las cosas en que —como se ha de leer— trasciende toda verdadera evolución. ¿Qué evolución más natural, más ineluctable, la que dicta el propio peso de las cosas en la conciencia del que puede experimentarlo? No estando en adelante —agrega Vallejo— evitarlo. Pero, aunque decisivos para Vallejo, este propio peso de las cosas y el hecho de que no esté en las manos de uno evitarlo no constituyen pruebas ni encierran ninguna revelación para el intelectual Sr. Larrea, movido por conceptos rígidos, y más que rígidos, sobre todo generalmente aceptados. Aún así, pretende imponer su juicio, exclusivo y definitivo, sobre Vallejo, ante todo poeta, movido por inagotable emoción humana e indolegable urgencia de justicia social, y cuyos conceptos renovadores en constante efervescencia atisban hasta con ansiedad toda posibilidad de mejoramiento, cualquier grado de superación real para la mayoría de sus semejantes. Dos mundos esencialmente opuestos y hasta tácitamente adversarios.

Unas líneas antes, Vallejo, cuyos matices trágicos (creo poder decir) nos recuerdan a un Galileo o a una Juana de Arco ante sus jueces, acaba de expresar:

Sin embargo, pienso que la política no ha matado totalmente lo que yo era antes. He cambiado seguramente, pero soy quizá el mismo. Comparto mi vida entre mi inquietud política y social y mi actitud introspectiva, y personal y mía, para adentro.

(Que subrayamos).

¿Qué significa en efecto, y en esta fecha del 29 de enero de 1932, este “para adentro”, cuando para Vallejo recién llegado de su ¡tercer! viaje a la Unión Soviética (oct. 1931), todo gira alrededor de su inquietud social y política, y cuando a lo largo del año 1931 se ha entregado por entero a sus convicciones revolucionarias (obras ya mencionadas más arriba) e inclusive se ha inscrito en el partido marxista español? ¿Cómo en el poeta estricto, esencial, que es Vallejo, iban a convivir —una para afuera, otra para dentro— dos actitudes combatiendo y destruyéndose? ¿Por qué motivo e incoherente empeño, y sobre todo en vista de qué meta o resultado, iba él a producir obras justamente revolucionarias y por consiguiente impublicables, y no otras de éxito y provecho personales, si no fuera por propia convicción? ¿Y por qué singular coincidencia, justamente en este momento preciso, renace en Vallejo el poeta? ¿Y el de *Poemas humanos* que, por último, asciende a *España, aparta de mí este cáliz!* Y aunque muy secundariamente, ¿por qué, en una situación material más que precaria, Vallejo no vacila, antes que modificarlos, en retirar del periódico *La Voz* una serie de 14 artículos ya aceptados y bien remunerados?

Al regresar de su primer viaje a la Unión Soviética (oct. de 1928) ya sabe Vallejo, y hondamente, hacia dónde encaminarse, y se encamina en plena conciencia, aunque no sepa lo que le reserva el camino lúcidamente escogido.

Si Vallejo concede aparentemente al Sr. Larrea la existencia en él de dos actitudes pretendidamente divergentes, es que, precisamente, ni por concesión en una carta accidental y de circunstancia (que él juzga sin importancia y cree sin consecuencias, no pudiendo sospechar el futuro uso que de ella haría el Sr. Larrea) no se resuelve a sacrificar ninguna de las dos, prueba salomónica, que son indisolublemente una. En aquellos mismos días y desde aquel mismo Madrid, Vallejo me escribe: “Tout revient au fond au monde moral” (Todo, en el fondo, viene a ser el mundo moral). ¿Y qué otra meta tiene la revolución social marxista que persigue Vallejo, sino es la de devolver este mundo moral a la humanidad —al explotado como al explotador—? Quien esté bien tendrá que reaprender a vivir en un mundo moral, y en la misma medida en que él ha impuesto su actual mundo amoral. Ante la humanidad intolerablemente sacrificada, hasta estará en peligro de arriesgar la vida misma de su obra poética. Nadie a la fecha puede ignorar o negar que, pese a su carta del 29 de enero del 32, Vallejo, ya marxista, y desde dos años atrás empeñado en esta primera y gigantesca tentativa de la transformación y regeneración de la humanidad, va a profundizar más aún y hasta su muerte, esta inquietud política y social que al principio hiciera suya por convicción humanitaria, y anclará luego en su pensamiento hasta adherirse filosóficamente al materialismo en el que

acabará por reconocer la única herramienta para remediar los problemas que más atormentan al hombre: la ciencia. Entre otros versos, Vallejo escribe inconfundiblemente:

..... volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales

En fin, e inclusive entreviendo que la misma incógnita de Dios pudiera ser algún día resuelta quizá por la ciencia, Vallejo en *Poemas humanos* observa ante esta incógnita una nueva actitud, la del silencio.

Es obvio expresar que no tengo aquí la pretensión, desproporcionada para mi competencia, de definir la búsqueda máxima de Vallejo. Sólo trato, aunque en forma de lo más somera, de hacer entrever la realidad de una búsqueda de cuyo proceso he sido testigo.

C) Vallejo, deudor del Sr. Larrea.

Ante todo, hago notar que, personalmente, observé durante más de 25 años el silencio correcto y debido a su memoria, sobre ciertas actitudes de Vallejo en circunstancias particularmente difíciles de su vida atormentada, cuyas causas (y todas no nos son conocidas ni mucho menos) no nos es grato averiguar y más sentenciar resultando hasta desleal toda averiguación y sentencia, cuando ya no puede aclarar y justificarlas el inculpado.

Dada la naturaleza de esta nueva aclaración, lamento tener que oponer a ciertas aserciones, ciertos hechos y datos.

1) En febrero de 1932, viajo a París y Vallejo, que se ha quedado en Madrid con la esperanza aún de colocar alguna de sus obras, me encarga solicitar en su nombre un préstamo al Sr. Larrea, también recién llegado a la capital después de una estada de dos años en el Perú. La primera visita que me hace el Sr. Larrea, acompañado de su mujer, me deja desconcertada. Escribo a Vallejo: "Larrea está inconfundible. Aunque me cueste, pediré este préstamo. Con decirte que ¡él y su mujer ya no se dicen de tú, sino de usted!".

Respecto a este préstamo, el Sr. Larrea escribe en el Boletín Cultural Peruano de oct./ dic. de 1959: "Pero cuando salí de su casa, no se quedó la señora Vallejo con las manos vacías".

Por este modo, poco elegante por lo demás, de decir las cosas, podríase creer que el Sr. Larrea, por entonces en situación muy holgada, nos ayudó con una suma ya de consideración, librándonos al menos de los apuros más urgentes. No por cierto. Al Sr. Larrea, envuelto de solemnidad, le pedí 1250 francos (antiguos, por supuesto), es decir un trimestre de alquiler, haciéndose imprescindible agregar que el contrato de dicho alquiler remontaba a 1912. Tres eran los alquileres que aún debíamos, más impuestos, contribuciones, etc. Vallejo muere pero no mueren las deudas.

2) Una semana después de su entierro, un miércoles en el Boulevard Raspail, encontré al Sr. Larrea. Insistió para que subiera a su casa. Al principio me negué, naturalmente, pero mi estado espiritual no me permitió rechazarlo en forma categórica, y finalmente nos encaminamos hacia su departamento, donde nos recibió su mujer. Pasamos al living para conversar, si se puede decir, pues yo, obsesionada por la muerte de Vallejo, más bien monologaba, recordando sin poder evitarlo los tormentos de su vida. Pese a mi abstracción, de pronto me llamó la atención la mirada del Sr. Larrea que, además, se había puesto de pie sin que supiera en qué momento. Sólo entonces me di cuenta de que me hablaba y oí textualmente: “¡Pero naturalmente! Si iba contra las instituciones...! (aquí, dijo una palabra que nunca pude luego recordar) ¡Iba contra el orden establecido! ¡Contra ... (aunque aún contenida, su cólera no le dejaba encontrar en contra de qué más iba Vallejo)”. Y con súbita e incontenible violencia rompió en un grito: “¡Y me debía plata! ¡Mucha plata!”.

Demasiado tarde venía a enterarme de una situación que aclaraba entonces la actitud del Sr. Larrea hacia Vallejo.

En el mismo Boletín Cultural Peruano ya citado, el Sr. Larrea, quien en realidad no pierde una ocasión de colocarnos a Vallejo en situaciones eventualmente censurables, prosigue: “Claro que no me pagó nada, ni cuando le dieron por entonces el billete de regreso al Perú, cuyo montón se gastó ...” –dato por entonces igualmente desconocido por mí y por muchos más. En otra oportunidad, no escribe que gastó sino que “dilapidó” dicho montón. A los ojos del Sr. Larrea todo en Vallejo es dilapidación: tener que pagar el hotelero, “comprar un buen periódico” o un traje “que se habrá acabado”, “comer algo agradable” . . . Y prosigue el Sr. Larrea: “ni me pagó en sus días de bonanza, ni se lo reclamé nunca ni indirectamente”.

Sin embargo, cuando un 15 de abril precisamente de 1957, el Sr. Larrea pronuncia su conferencia de título pomposamente ambiguo, “César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón”, no ha olvidado el dinero que le debe el muerto Vallejo.

No le ha pedido nunca nada, ni indirectamente –dice. Pero a 30 ó 35 años de distancia, viene, cartas en mano, a cobrarle hasta en la tumba.

3) En 1939, la Sra. Berta Lipschitz (los Lipschitz y los Larrea, estrechamente unidos, llaman a su cuarteto “Le radeau”), me cuenta que estando ella y su marido presentes, Vallejo a punto de irse, pidió un momento en particular al Sr. Larrea que, por supuesto no se negó, pero no sin un movimiento de quien piensa: “¡Ah, sé de qué se trata”, –y así lo entendieron desde luego los Lipschitz–. Vallejo se despidió de ellos y pasó, con el Sr. Larrea, a otra habitación. Pocos instantes después, volvió el Sr. Larrea a sus visitantes, exclamando: “¡Este! ¡siempre pide plata!”.

Sin embargo, Vallejo en este momento no pide dinero prestado, sino la remuneración por un trabajo de mecanografía que el Sr. Larrea le ha encargado,

y de *ningún* modo a título de reembolso. Aunque así, el Sr. Larrea no se adelanta a cancelar a Vallejo lo debido por su trabajo, sino que lo pone, de hecho, en la humillante obligación de pedirlo. ¿Es de extrañarse entonces que Vallejo, un cierto día, ni quiera pedirle para su billete de regreso, volviendo a pie, caminando bajo el sol una hora y media?

Un día, ignorando yo, como ya he dicho, su deuda hacia el Sr. Larrea, le pregunto: “¿Por qué no te impones?”. Lacónico, me contesta enigmáticamente: “En el más allá, cada uno con su conciencia”.

El Sr. Larrea imputa el comportamiento de Vallejo (Boletín Cultural Peruano ya mencionado) al remordimiento que le causaba su deuda hacia él. Ciertamente no sólo al remordimiento. Mas, en adelante se justifican las cartas de circunstancia que al Sr. Larrea escribe Vallejo que, por obligación moral, ha de soportar semejante situación. Y a la fecha, se nos hace evidente cómo el Sr. Larrea veía por entonces a Vallejo. Y tal lo ve, tal lo trata.

En relación con lo que se acaba de exponer, Vallejo escribe: “Los intelectuales son rebeldes, pero no revolucionarios”.

Si me atrevo a decir que Vallejo estuvo a punto de arriesgar hasta su misma obra poética por adhesión a la causa de la humanidad sacrificada con toda premeditación, es que, en más de una oportunidad, le oí citar y hacer suyo el pensamiento de Charles Péguy, respecto a los bombardeos de las catedrales durante la guerra de 1914/18: “¡Las piedras no son sino piedras. No sacrificuéis hombres a piedras!”. Al expresar Vallejo, por su parte, como ya lo hemos visto: “¡Todo es pálido al lado de la realidad!” *no* habrá deducido: ¿sólo palabras son las palabras?

Es preciso aclarar que, al escribir Vallejo “volverán / los niños abortados a nacer perfectos, espaciales...”, no se trata, por supuesto, de los de su mujer, como lo concibe el doméstico criterio de la “Aula (llamada) Vallejo”. Al respecto el Sr. Larrea escribe:

En efecto no tuvieron ningún hijo no obstante que ocho o nueve veces, si no me equivoco, se encontraron en posibilidad de tenerlos. Esto fue, yo creo, uno de los motivos de angustia de Vallejo en sus últimos años.

Sí, una vez más se equivoca el Sr. Larrea, quien de haber sido nuestro mayordomo permanente no podría hoy demostrar más terca indiscreción ni más repugnante impudicia.

Luego:

Decía que el asunto que considerábamos constituyó durante varios años una de las fuentes de angustia de Vallejo. Tenía el temor de que le ocurriese una catástrofe a su mujer. Y por otro lado también lo ponía en presencia de un principio negador de la vida, de un corte constante de su hilo, que no cejaba. Acabó por producirsele una angustia tan grande que yo lo he visto no pocas veces venir a mi casa a pedir ayuda moral, llorando a lágrima viva, diciendo:

“Me encuentro en una situación lamentable, tristísima, me está ocurriendo esto y lo de más allá ...”.

Más adelante, lee un párrafo de una carta de Vallejo: “A ver..., dice el Sr. Larrea, yo tengo por aquí una carta de Vallejo en que se hace referencia a esta cuestión”

5 de agosto de 1932. La sola novedad es que Georgette recayó, como era de temer y que ha vuelto al hospital... Esto, debido a sus imprudencias... Entre tanto, todo es trastornos con estas idas y venidas al hospital y todo es angustias. Ya podrás imaginarte. Son angustias, ¿sí o no?

Y agrega el Sr. Larrea:

Me dice “imprudencias”, pero yo sé de qué se trata. Me escribe a medias palabras porque yo me encuentro al tanto. Yo la llevé a ella alguna vez al hospital y sé las graves angustias de Vallejo en ese aspecto, porque me las manifestó en diversas ocasiones contándome detalles que le escalofriaban. Lo que sucede es que él no dominaba a su mujer. Su mujer era siempre dueña en estas cuestiones y hacía lo que estimaba oportuno. Por eso dice “imprudencias” de ella.

Obvio es decir al Sr. Larrea que ni Vallejo, en el pasado, ni yo, hasta la fecha, nos hemos tomado la libertad de dar a conocer públicamente informes ni sobre los hijos aceptados o abortados, ni sobre su mujer, ni sobre tal o cual singularidad de su intimidad. Ha de saber el Sr. Larrea que vida privada, cuerpo y familia de un autor, no son del dominio público.

Ahora y en primer lugar, a partir del tercer trimestre de 1935 mi estado de salud, exento de todo problema en el orden que sea, no pudo, de ninguna manera, ser fuente de angustias para Vallejo “en sus últimos años”.

En segundo lugar, el Sr. Larrea nunca me llevó a *ningún* hospital. En 1932 me llevó a una casa de reposo, en la que permanecí un mes a consecuencia de una importante intervención quirúrgica, sin relación ninguna con un malogro y, por consiguiente, con este debate. Si falla la memoria del Sr. Larrea en los datos que él pretende poder proporcionar al primero que los pide, no falla en recordar los servicios que él ha hecho.

En tercer lugar, Vallejo que, en tanto que revolucionario militante, se niega el derecho a tener hijos, es responsable de sus angustias –y éstas no son menores para su mujer. Al no haber duda en el pensamiento de Vallejo de que todo revolucionario militante que tiene hijos va en contradicción directa con su labor, es falsamente que el Sr. Larrea pretende que Vallejo “se viera ante un principio negador de la vida”. Para Vallejo, si hay legiones de matrimonios para salvar el “principio negador de la vida”, escasísimos los hay para afrontarse con las responsabilidades de una acción revolucionaria, entre las que figura las de no tener hijos... y que la mujer debe asumir por igual con su cónyuge. Consecuentemente, no se puede, en estos determinados casos, hablar de “imprudencias de mujer” –como se apresura el Sr. Larrea en hacerlo, aunque

lo escriba el propio Vallejo que, por más que sea revolucionario militante, no se libra de angustias *momentáneas*. Muy insidiosamente, lo hacen notar al Sr. Larrea:

¿Cómo concilia la angustia con algo deliberado que ha determinado esa pérdida? ¿De dónde proviene? ¿Entonces esa angustia es una angustia mentirosa, fingida?

Ni una ni otra. *Momentánea*, repito. Entonces, el infra-burgués Sr. Larrea contesta:

Lo que sucede es que Vallejo no dominaba a su mujer.

Por supuesto: ni él a mí, ni yo a él.

Expuesto este punto que dilucida “los inexplicables malogros de la mujer de Vallejo” (así lo requieren los simposios de la Universidad de Córdoba y la “Aula [llamada] Vallejo”), podría darse como terminado este debate. Por cierto, no. Sigue, erigiéndose en junta de médicos.

Alguien interrumpe: “cree” recordar que en alguna parte de *Trilce* Vallejo habla de su alma “hembra” ...

Otro, que se titula de profesor (y desde hace 30 años usurpa a su hermano Pablo Abril de Vivero su amistad con Vallejo para comercializarla) interviene. Él afirma, seguramente por ser sifilítico o, al menos, ex-sifilítico, que Vallejo murió, naturalmente, de la sífilis; y, a su parecer, al segundo grado. Para confirmar su tesis, aclara:

... caso que haber ocurrido con su mujer por tratarse de una bretona bastante supersticiosa en todos los órdenes. Ella debe haber tenido un especial interés en que no trascendiera el tipo de enfermedad de Vallejo. Lo cual es ridículo. Muchos casos ha habido, como el de Baudelaire ...

- 1) No se ha visto, que sepamos, un caso de sífilis, sin aparentes síntomas, apoderarse de una persona y matarla, en forma tan enigmática, en 33 días.
- 2) ¿Qué relación puede haber entre la “superstición de una bretona” y “el especial interés en que no trascienda el tipo de enfermedad”?
- 3) Por lo demás, la bretona no es bretona. La bretona ha nacido en París, en una maternidad de la calle de Vanves, en el XIV Arrondissement de dicha capital.
- 4) ¿Qué puede pensarse de un hombre, y del mismo Vallejo, que, al casarse, oculta una enfermedad de tan funestas consecuencias para su cónyuge y, eventualmente, para sus hijos?
- 5) Si es “ridículo” tener “un especial interés en callar que se tiene la sífilis” ¿por qué el Sr. Abril aboga por la sífilis de Baudelaire y no por la suya propia?

El Sr. Montenegro, director del debate, expresa: “Además no se puede pedir al escritor Abril una rectificación de cosas que afirma bajo su

responsabilidad.” ¿Habría querido decir el Sr. Montenegro “responsabilidad” o *irresponsabilidad*?

Por último, el Sr. Larrea nos informa que Vallejo iba a llorar a lágrima viva en su casa, pidiéndole ayuda “moral”. En primer lugar, bien se comprende que las angustias de Vallejo –y el Sr. Larrea lo repite a cada frase– eran todas de orden económico ... En segundo lugar, y admitiendo que Vallejo pidiera ayuda “moral”, no eran brillantes los regresos de Vallejo de la casa del Sr. Larrea, no teniendo más que recordar aquel día en que cae de rodillas ante la mesa ya puesta para almorzar y rompe a sollozar. ¿Qué dijo Vallejo? Ni sombra de sílaba. ¿Interrogarlo? Ciertamente no. ¿Intuí los motivos de su desesperación? Posiblemente, pero esto no basta. Interpreta, intuye y deduce mucho el Sr. Larrea. Ni un padre, las manos llenas de sus cartas, puede, sobre su propio hijo, tener respuesta a todo, aunque este hijo no sea Vallejo. Cuando el periodista A. Sux cuenta que “Vallejo era un ser extraño, con quien resultaba difícil comunicarse; un hombre que recataba su intimidad, callaba sus necesidades; que parecía frío y distante...”, el Sr. Larrea replica: “Posiblemente, el temperamento fácil de Sux no se avenía bien con el de Vallejo. Vallejo sentía ante él la necesidad de afirmar sus defensas”. Contestación que no altera en nada el testimonio de Sux. Por un lado, no vemos por qué Vallejo tenía la necesidad de afirmar sus defensas por ser fácil el temperamento de Sux. Y, por otro, Vallejo afirmaba sus defensas ante quien fuera reaccionario. Me escribe de Madrid, el 19 de febrero de 1932, sin ignorar que no veo a nadie, si no es al Sr. Larrea y a su mujer: “No sea tan franca con ningún amigo, con ninguno. Nuestras intimidades son nuestras intimidades, hasta en el terreno económico y político”.

Por último, singular manera, la del Sr. Larrea, de tratar a un hombre muerto quien, vivo, “recataba su intimidad”.

Publiqué la Edición Original de los poemas póstumos de Vallejo (*Poemas en prosa, Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*) en julio de 1939, siendo los derechos, natural y legítimamente reservados. Sin embargo, en febrero de 1940 (ni siete meses después) aparecerá en México *España, aparta de mí este cáliz*, edición del todo *fraudenta* que el Sr. Larrea ha suscitado en la mente de José Bergamín.

De esta edición –estando yo en París gravemente enferma y en no menos grave situación material– se me mandará ¡“2” ejemplares! con una tarjeta que aún conservo y que aclaraba: “*En obsequio*”.

Más tarde, a consecuencia se supone de la deuda de Vallejo, el Sr. Larrea se apoderará de varios poemas de *Poemas en prosa, Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz* (entre estos últimos y en su totalidad “Himno a los voluntarios de la República”), todos integral y por consiguiente ilícitamente reproducidos en la publicación de su conferencia “César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón” y, asimismo, las erratas consabidas.

¿Por qué se ha de recordar sólo las deudas de Vallejo y no las que, a él, dejaron de pagarle? ya no contándose, desde hace 30 años, las sumas que le estafan los editores a Vallejo, autor sin *derechos de autor*.

Un dato al respecto: Estamos en febrero de 1932.

“Ulises” (así llamaremos al editor de las tres sucesivas ediciones de *Rusia en 1931*), aunque perfectamente enterado de la precariedad material en la que se debate Vallejo, no le ha pagado (ni piensa pagarle como luego se ha comprobado) sus derechos de autor. Sin embargo, un cierto día, lo invita a un café para conversar... ¡El café resulta ser un semi “*cabaret danzant!*”! Más recostado que sentado ante un suntuoso *cocktail*, “Ulises” discurre ante Vallejo, no sin dirigirse al mismo tiempo a las “*entraineuses*” y a las mujeres que consiguen de los clientes su subsistencia, no forzosamente cotidiana. Entre sonrisas, manoseos y guiños, les distribuye de un gesto indolente unas monedas llamadas “duros” (5 pesetas. Diez por día paga Vallejo en la pensión que lo aloja). Vallejo, callado, lo observa. ¿Estará pensando en cuántos de “sus” duros ya ha distribuido “Ulises”? ¿Estará a punto de saltarle a la garganta? O estará el “personaje sociológico de Vallejo” pensando en esta sociedad en la que, a él, le toca sucumbir?

- 11 En España, Vallejo asiste a la proclamación de la República, no “providencialmente”, como lo relata el Sr. Larrea, sino con bien justificada indiferencia. ¿De qué importancia, para Vallejo marxista, era la proclamación de una República más en el mundo? –por lo demás “monárquica”, según el propio Miguel de Unamuno.
- 12 Vallejo, en situación material muy precaria, no buscaba tanto publicar, sino una tregua pecuniaria. En vano tentará cobrar sus derechos de autor por la segunda y tercera ediciones de *Rusia en 1931*. Amparada por el mejor abogado de Madrid, la Editorial Ulises –a la que tres ediciones sucesivas de dicha obra han salvado de la quiebra– estafará a Vallejo los derechos que le corresponden.
- 13 Ante una posible representación en Madrid, Vallejo tradujo *Lock-out* al español, por entonces escrito en francés; traducción que Vallejo no recoge antes de su partida para París (febrero del 32), quedando de nuevo sólo la versión en francés.
- 14 Me han acusado de atribuir falsa y abusivamente a Vallejo un papel político exagerado. En el Boletín Cultural Peruano de oct./ dic. de 1959 ya mencionado, el Sr. Larrea escribe: “Como el documento (mis *Apuntes biográficos*) trata de defender la absoluta dedicación de Vallejo a la política, cosa desmentida parentoriamente por su libro de versos póstumos *Poemas humanos*... Entre paréntesis, una cosa es “dedicarse a la política” y otra, abrazar una causa, divulgándolo abiertamente, caso del escritor y, por ende, de Vallejo.

Por consiguiente se ha de diferenciar dedicación de político y dedicación de autor.

El Sr. Larrea, quien hasta niega casi por entero esta dedicación de autor, aunque al mismo tiempo exprese en la página siguiente del mismo Boletín: “... la causa por la que Vallejo había ofrendado su vida”, me atribuye a mí, anticipadamente y contra los hechos, haber tratado de probar que esta dedicación era “absoluta” y, sobre la base de su anticipada aserción, concluye: “cosa desmentida perentoriamente por *Poemas humanos*. En mis *Apuntes biográficos*, no trataba de probar, sino sólo constataba objetivamente que esta dedicación existía en Vallejo. Por consiguiente, no traté de probar que esta dedicación fuera absoluta o no, y menos que *Poemas humanos* lo desmintiera perentoriamente o perentoriamente lo comprobara. Pero si se trata ahora de probar una y otra cosa, el solo hecho de haberse negado Vallejo a instalarse en puesto o sinicura que fuera, prueba, sí, que esta dedicación era patente. ¿Era o no absoluta? Absoluta sí, a partir del momento en que permanece inmutable en su ética humana y política, y no creemos tener que insistir en una inmutabilidad que a Vallejo lo llevará a la tumba. Hasta en el instante de su traslado a la Clínica Arago (sólo posible merced al amparo oficial de la Legación de su país) Vallejo, a quien le quedan 22 días de vida, se niega, participándome, angustiado: “¡Pero si esto me compromete ...!”. Le interrumpo: “Por ahora, Vallejo, ni hablar de este problema. Alguna solución se ha de encontrar. Algo tiene que suceder cuando tengamos que pagar esta clínica. Por el momento, paz. Paz, Vallejo, te suplico”.

Veamos ahora las obras que Vallejo produce a partir de 1929, es decir, a raíz y poco después de su primer viaje a la Unión Soviética, en octubre de 1928.

El arte y la revolución

A favor por supuesto de la revolución.

Moscú contra Moscú

Título y lugar de acción hablan de por sí.

Lock-out

La lucha de los huelguistas.

El tungsteno

Enganche y salvaje despojo de los peones en el Perú.

Rusia en 1931

Rusia ante el 2º Plan Quinquenal.

Reportajes a favor desde luego de la Unión Soviética.

Paco Yunque

Un niño sirviente del hijo del patrón de su madre.

Colacho hermanos

Tema de *El tungsteno* ampliado.

La piedra cansada

Un siervo que asciende a Inka.

En nueve años, nueve obras, todas suscitadas por la solidaridad de Vallejo con la humanidad explotada y avasallada, salvándolo de caer en una poesía de propaganda siempre fabricada a base de un retórica ampulosa, barata y hueca. En Vallejo, esencialmente despojado de apetitos individualistas y de conceptos interesados, el revolucionario nos lega, como vemos, artículos, reportajes, ensayos, una novela, obras de teatro, y hasta un cuento para niños y una leyenda, en los que adecuada e independientemente, sin proclamaciones estrepitosas o fáciles insultos, analiza los problemas sociológicos y económicos que él se propone estudiar y exponernos. Así plenamente expresada en los más urgentes de sus aspectos, esta dedicación ha de integrarse espiritual e ineluctablemente, y ya sin necesidad ni riesgo de alterarla, en su obra poética misma, pudiendo entonces y precisamente explicarse en *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*, un lenguaje tan sintética y orgánicamente expresivo, tan intensamente humano, y en adelante de tónica universal.

Por último, aunque afirme el Sr. Larrea en el ya citado Boletín: “Varias veces oí decir a Vallejo en 1932 y 1933 que los poetas no debían militar en política”, citamos de Vallejo (quien militó sin embargo) lo que escribe en *El arte y la revolución*; y obvio es decir que Vallejo es ante todo su obra, no sus cartas de circunstancias o sus conversaciones de visita que, hoy, nos oponen el Sr. Larrea u otra persona:

En *El arte y la revolución*, se lee textualmente:

- El espíritu de heroicidad y sacrificio personal del intelectual revolucionario es, pues, esencial característica de su destino.
- El tipo perfecto del intelectual revolucionario es el del hombre escribiendo y militando, simultáneamente.
- Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e Indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción de pensamientos, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual y un ciclo centrífugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social.
- Nuestra táctica criticista y destructiva debe marchar unida inseparablemente a una profesión de fe constructiva, derivada científica y objetivamente de la historia. Nuestra lucha contra el orden social vigente entraña, según la dialéctica materialista, un movimiento tácito y necesario, hacia la substitución de ese orden por otro nuevo. Revolucionariamente, los conceptos de destrucción y construcción son Inseparables.

15 Según informe del Sr. Larrea:

- a) Al ser expulsado de Francia, Vallejo tuvo que abandonar el territorio francés en “el perentorio plazo de 3 días”.
- b) “Llega a Madrid en los primeros días de enero en carácter de refugiado político”.

- c) “En febrero o marzo consigue entrar a Francia y regresar a París, gracias al permiso que por intermedio de Clara Candiani, amiga íntima del Prefecto de Policía, le consigue Georgette. Para permitirle ese retorno se le ponen como condiciones que prescinda de su militancia política y que se presente mensualmente a la Prefectura”.

En primer lugar, no se notificó a Vallejo un “perentorio plazo de 3 días”. El decreto de expulsión (2 de dic, de 1930, notificado el 17) fijaba al 29 de enero de 1931 la salida de Vallejo, y 6 semanas no son 3 días, y lo estipulaba al reverso del documento, lo que implicaba hasta una posible prórroga del plazo autorizado. Pero hemos visto ya que Vallejo no espera el 29 de enero, sino que sale el 29 de diciembre llegando a Madrid al día siguiente.

En segundo lugar, Vallejo no llegó a España ni a Madrid en calidad de “refugiado político”. En aquel tiempo (hasta esa época y el mismo Tardieu tenían sus ventajas), todo expulsado político que viajaba con sus medios propios, tenía derecho a un pasaporte normal, es decir legal y debidamente visado, y no figuraba además en la lista negra, internacional como sabemos. Consecuentemente, cuando un año más tarde, Vallejo querrá volver a París, es con el mismo pasaporte legalmente visado por el cónsul de Francia a Madrid y sin ser sometido a ninguna condición que entrará al territorio francés.

Si Vallejo hubiera entrado a España en calidad de refugiado político, es obvio decir que, al pretender volver a Francia, el cónsul le hubiera negado la visa. El problema no consistía en entrar sino en obtener el derecho de volver a residir en París.

Vemos que no tuve que conseguir ningún permiso a Vallejo que, por lo demás, llegó a París de improviso, sin avisar a nadie de su llegada. En fin, no conocía aún a Clara Candiani en febrero de 1932.

Clara Candiani no era amiga –ni íntima ni lejana– del Prefecto de Policía (ni *nadie* de nosotros, Sr. Larrea), sino amiga del ministro Chautemps a quien debimos, pero meses más tarde, al ser nuevamente visitado Vallejo por la policía, el poder precisamente quedarnos en territorio francés, comprometiéndose Vallejo a presentarse mensualmente a la Prefectura. Pero, olvidé en mis *Apuntes biográficos* aclarar que Vallejo, por la misma intervención de Chautemps, fue exento de dicha presentación mensual a la Prefectura. Sólo tuvo que presentarse tres veces y a las fechas siguientes: 12 y 20 de agosto de 1932, y por la tercera y última vez, un año más tarde, el 20 de agosto de 1933.

Debe aclarar el Sr. Larrea que la prohibición para Vallejo de toda militancia política no le impedirá de ninguna manera tomar parte en todas las manifestaciones que él juzgue necesarias y en otras actividades más perseguidas aunque menos espectaculares.

El Sr. Larrea nos presenta como injustificado el decreto de expulsión, lo que equivale a decirnos que Vallejo no había militado políticamente, y menos como marxista. Pero entonces ¿cómo se explica que a su regreso a Francia, un año más tarde y sin fundamento, se pida a Vallejo prescindir de su militancia

política? Hasta pretende hacernos creer que Vallejo hubiera sido expulsado por haberse insolentado con unos policías secretos en la Estación d'Orsay donde se encontraba con miembros de un Congreso celebrado en Moscú: "... el grupo fue abordado por la policía secreta. Vallejo se insolentó, alegando su condición de periodista. A consecuencia del incidente reseñado, es notificado de una orden que le impone abandonar el territorio francés en el perentorio plazo de tres días". ¿Habla seriamente el Sr. Larrea?

- 16 *Poemas humanos*: libro "mal llamado" –dice el Sr. Larrea–, quien ignora que es a Vallejo mismo a quien hay que increpar por haber escogido un título efectivamente tan malo.

En 1931, Vallejo menciona "Arsenal del trabajo", lo ha traído de su tercer viaje a la Unión Soviética. Cuatro o cinco años más tarde, anota *Poemas humanos*. Al publicar los versos póstumos de Vallejo, el Dr. Porras y yo quedamos muy perplejos. *Poemas humanos* nos desagradó igualmente a los dos. "Arsenal del trabajo" es rebuscado y hasta esnob en su género. Finalmente y bien a pesar nuestro, nos decidimos por *Poemas humanos*. No dudamos que Vallejo hubiera descartado uno y otro.

- 17 A continuación de sus precedentes informes, el Sr. Larrea reafirma:

Vallejo regresó a París, renunciando para ello a toda actividad política. Iba a permanecer en silencio, rumiando vagos infortunios en espera de no sabía qué novedad.

Lo que se ha de subrayar aquí, son los términos de este informe que no pueden ser más intolerablemente despectivos:

- a) Vallejo *renuncia* a toda actividad política
- b) Permanece en silencio..
- c) *Rumia vagos infortunios* en espera de no sabía que novedad, o sea: ¡Vallejo esperando a Godot!

¿Cómo puede Vallejo –ateniéndose a las aserciones del Sr. Larrea– renunciar del todo a una actividad política que ni existe ni existió? ¿Cómo puede permanecer en silencio más especialmente a partir de 1932 e indefinidamente puesto que nunca ha dejado de permanecer en silencio, hasta estos años que han precedido su expulsión?

¿Es posible que el Sr. Larrea (quien en aquella época se tejía chompas en las orillas del Loire) juzgue, y divulgue además, que un escritor (Vallejo en este caso) que escribe de 1932 a 1937:

- 1) *Rusia ante el segundo Plan Quinquenal*
- 2) *Colacho hermanos*
- 3) *Poemas humanos*

4) *España, aparta de mi este cáliz*

5) *La piedra cansada*

y una serie de artículos en defensa del pueblo rojo de España, *permanece en silencio?*

Vemos que, para el Sr. Larrea, ¡sí, es posible!

En cuanto a los “vagos” “infortunios” que “rumia” Vallejo... para Vallejo son, antes que los suyos propios, los de la humanidad consciente y premeditadamente sacrificada. Consecuentemente, no faltan a Vallejo, y no faltan a nadie, razones y motivos para rumiarlos. Por mucho tiempo aún, son condenados a rumiarlos legiones y legiones de humanos. No creemos que estos vagos infortunios que en una guerra civil, por ejemplo, son más visibles y palpables, se atenúen mucho en tiempo de paz por ser menos espectaculares. Para Vallejo, son permanentes y hórridos los “vagos infortunios” que él “rumia” y que rumia como él la humanidad mártir.

Se sabe que a toda pregunta que se le haga al Sr. Larrea en desacuerdo con el personaje de Vallejo que él pretende imponernos, se conforma con contestar: “Solía decirme Vallejo ...”.

¡Cuán singular que a nosotros, y somos muchos, “solía Vallejo decirnos” y probarnos una personalidad tan distinta.

Al fin y al cabo ¿Vallejo es o no es Vallejo?

- 18 Es mucho más tarde y ya empezada la guerra civil en España, que Vallejo se enterará que el editor había aceptado la publicación de su por entonces tercer libro de versos. Pero no recibió su contestación por las circunstancias siguientes:

Vivíamos entonces en el Bd. Raspail, frente a la antigua librería del actual editor Pierre Seghers, en un cuarto que nos alquilaba una cierta condesa de Lizot, viuda de muchísima edad. Estando el edificio excepcionalmente situado y con el Bd. Raspail lleno de árboles, pronto fue transformado dicho edificio en hotel para turistas. Pero si lograron expulsar a todos los demás inquilinos, nada pudieron en contra de la Sra. Lizot por ser ella viuda de un senador y, repito, de edad sumamente avanzada. En la obligación de conservar a esta señora que, para colmo, ocupaba el segundo piso del inmueble, los nuevos propietarios no vacilaron en hostilizarla cuantas veces les fuera posible y asimismo a sus inquilinos, sustrayendo –entre otras provocaciones– las cartas de ambos y entre éstas, más que probablemente la del editor de Madrid a Vallejo...

La señora de Lizot moriría un mes después de Vallejo, a más de 91 años de edad.

- 19 Respecto a estos artículos, se enterará un día Vallejo cuya palidez a su regreso es aún visible, que no han sido siquiera enviados. Pablo Neruda los ha retenido

durante meses en el cajón de su escritorio. Conviene aclarar que Vallejo y Neruda no se conocen, ni en 1927, ni en 1937, sino en 1935, en París.

20 En relación con este viaje, el Sr. Larrea escribe:

Vallejo fue en enero de 1937 a España de donde regresó al punto, quizá por haber percibido en algún sector sentimientos para él no demasiado tranquilizadores. Cuando pretendió en París trabajar a favor de la República en los campos para los que se hallaba especialmente preparado, intervinieron cortándole el paso gentes advenedizas de sus convicciones propias. Se le dejó al margen, agravando sus miserias.

Ante todo, Vallejo fue a España en diciembre de 1936, no en enero de 1937.

Luego, al saber que el Sr. Larrea ha insistido hasta la letanía en el “peregrinaje por la pobreza” de Vallejo, podríase entender que por no tener medios de viajar y menos de permanecer en España (como así era evidentemente) bien tuvo Vallejo que regresar “al punto”: unos 10 días en todo. Pero no. A esto no va el Sr. Larrea. Aquí, bruscamente, nos sustituye al Vallejo “injustamente expulsado; prescindiendo de toda actividad política y, con más razón, de toda militancia marxista; permaneciendo en silencio y rumiando vagos infortunios en espera de no sabía que novedad”, por un Vallejo que, en algún sector de la República *antifranquista, se siente en peligro, teniendo que regresarse ¡“al punto”!*

Paralelamente se sabe con certeza que Vallejo, quien como marxista es antifascista y, por ende antifranquista, como lo confirman sus obras y sus artículos ya mencionados, se convierte durante su estancia en Barcelona y en Madrid, en el objeto de todas las atenciones sólo otorgadas, y no sin motivos, a las personalidades de especial consideración; y queda probado por documentos aún existentes, que él ha circulado en libertad absoluta por el territorio en lucha contra Franco.

Sin embargo, el Sr. Larrea nos informa que Vallejo regresó “al punto” quizá (feliz quizá) por haber percibido en algún sector “sentimientos para él no demasiado tranquilizadores”. Monumental y no menos incoherente.

Por lo demás, es haber desconocido por completo a Vallejo suponer que por percibir dichos sentimientos y peligro, él iba así, sencillamente; a regresarse “al punto”.

Prosigue el Sr. Larrea: “Cuando en París (o sea: con nosotros los del Comité) pretendió trabajar a favor de la República...”.

El Sr. Larrea omite un matiz. Vallejo no “pretendió trabajar” a favor de la República sino que él trabajó a favor de ella. No “pretendió” trabajar con los miembros de los Comités, no teniendo necesidad de ellos para trabajar.

Al ser uno de los primeros en haber ideado y ayudado a la creación de “Comités

de Defensa de la República de España”, cuyo objeto era de reunir en éstos los esfuerzos de todos, había pensado lógicamente aportar, en forma desinteresada desde luego, los propios suyos. Pero surgieron y pulularon entonces los defensores de siempre que, aunque accidentalmente revolucionarios y sin hallarse para ello preparados, pretendían también trabajar a favor de la República. Es también que entonces Vallejo, lejos de “pretender trabajar” con ellos, retiró de los “Comités” su presencia, no su labor independiente y libre en defensa de la causa revolucionaria de España.

Luego, al formular el Sr. Larrea que había en París, es decir en el seno de los mismos Comités de Defensa de la República de España, gentes advenedizas de las convicciones propias de Vallejo, es revelar por deducción inobjetable que dichas gentes no eran tan sólo advenedizas de las convicciones propias de Vallejo, sino y, sobre todo, de las del mismo pueblo español sacrificado y, en bloque, de la misma causa antifascista mundial.

Reconocer en fin que dichas gentes (y el Sr. Larrea habla y escribe a sabiendas) pudieron intervenir “cortándole el paso a Vallejo, sin embargo especialmente preparado”, es denunciar la complicidad, no abierta pero tácita, de los miembros-defensores cuyo papel no sorprende.

Prosiguiendo, el Sr. Larrea nos informa que “a Vallejo se le dejó al margen”, dato éste por fin exactamente-exacto. Efectivamente, los miembros-defensores de los Comités de Defensa dejaron a Vallejo al margen, y hasta su muerte lo mantendrán en cuarentena.

Transparente nos es aún hasta la fecha, que no convenía que Vallejo trabajando libre e independientemente, como lo hemos visto, al margen de ellos, y además sin ninguna remuneración, viera palpablemente lo que, dentro de los Comités de la misma República antifranquista, se hacía entonces con el oro del pueblo español, desvalijado por sus propios defensores.

Es obvio agregar que Vallejo correspondió con sarcástica altivez a esta cuarentena de carnaval, en la que participó el mismo Sr. Larrea. Viene ahora el último dato de este informe: “(se le dejó al margen) *agravando sus miserias*”.....

Aquí, el Sr. Larrea que no sólo omite imprescindibles matices sino, al parecer repetimos, confunde singularmente las biografías, ha de saber que para Vallejo, quien no sólo no aceptó sino que rehusó todo sueldo o remuneración por su colaboración, cero añadido a la suma X, que él pudiera tener por entonces para vivir, o cero sustraído a la misma suma X, da, en buenas matemáticas, *lo mismo*. Por cuya consecuencia acusamos al Sr. Larrea de cometer con Vallejo un acto de difamación caracterizado.

- 21 Refiriéndose en su conferencia del 15/4/1957, luego publicada, a estos artículos ya mencionados, el Sr. Larrea expresa a sus oyentes y lectores:

Vallejo escribió por su propia cuenta unos pocos artículos que envió a la prensa latinoamericana, de los que ni siquiera, me parece, fueron publicados todos.

¿Para qué seguir? Poco menos que inútil era aquello ante la inmensidad de la tragedia.

Vallejo, en efecto, escribió por su cuenta no “unos pocos” artículos, sino todos los convenientes y, al menos, mensuales, —el último, con fecha de febrero de 1932. Y no los enviaba personalmente, sino que por inicial determinación mutua (pero luego, por falta en realidad de recursos) los entregaba al Comité encargado de divulgar todo lo que estuviera en relación con la causa española y más especialmente lo que fuera favorable, como se entiende.

Al Sr. Larrea, miembro de uno de estos Comités de Defensa, le “parece” que dichos artículos no fueron siquiera publicados todos. No podían serlo puesto que, retenidos en un cajón, no habían sido enviados a ninguna parte. Pero este hecho, el Sr. Larrea que se mantiene a buena distancia de Vallejo, lo ignora.

Al llegar a París en 1937 —más que avanzado el año, pues era poco más o menos mediados de julio— el Sr. Larrea y Vallejo, después de unas cuantas entrevistas, dejan de verse, no subsistiendo en realidad conexión entre ambos. Durante el resto del año —el más trágico que haya vivido Vallejo, repetimos— el Sr. Larrea no sabrá de su existencia sino por lo que le contarán otros que no saben más. De haber existido entre ambos relaciones o vínculos algunos ¿es siquiera pensable que Vallejo, herido como tuvo que estar, no hubiera comunicado forzosamente el impacto que él había sufrido al enterarse de que sus artículos en contra de Franco y del fascismo mundial seguían en el fondo de un cajón? Pues tales ahí los descubrió Vallejo, tales los dejó, sin proferir palabra, ni mientras, ni después, ni jamás.

Sólo reaparecerá el Sr. Larrea cuando Vallejo ya se encuentra en la clínica. Vallejo no lo recibirá. Buen calculador, es por *teléfono* como el Sr. Larrea seguirá a Vallejo “hasta tenerme a los pies de su lecho en el instante de su muerte”, palabras que han hecho creer que Vallejo había muerto “en los brazos del Sr. Larrea”. Debe aclararse que Vallejo no muere en los brazos de nadie, ni en los míos. Tal era la expresión de dolor de su rostro que ni su propia madre, creo, se hubiera atrevido a tocarlo.

Avisado por la habitual llamada telefónica, el Sr. Larrea caerá a la Clínica Arago veinte minutos antes de que muriera Vallejo, y es en forma impuesta que asiste a sus últimos momentos. Al llegar, abre la puerta del cuarto donde agoniza Vallejo y, dejándola abierta, ahí se queda parado. Y es frente a esta puerta abierta de par en par, entre esta presencia impuesta, repito, y la de un cantante de cabaret que ha de morir Vallejo.

Veamos la opinión del Sr. Larrea sobre estos artículos que, por su cuenta, escribía Vallejo. ¿Para qué seguir?, pregunta el Sr. Larrea que concluye: “Poco menos que inútil era aquello ante la inmensidad de la tragedia.

A pesar de la inmensidad de la tragedia, Vallejo no juzgaba “un poco menos que inútil” dar a conocer al mayor número posible de hombres aún humanos y consecuentes la hórrida hecatombe que se hacía por entonces con la juventud de España para la mayor dictadura de los Hitler del presente o del futuro.

Vallejo aún creía que de semejante mayoría no podía menos que surgir una fuerza de acción que permitiera erguirse contra los salvajes destructores de la humanidad. Y pese al “¿Para qué seguir?” del Sr. Larrea (que quiere ignorar que una lucha mundial sólo acaba con vencer o morir, y sigue la lucha; que quiere ignorar que con la cobardía de capitulaciones “rationales” y de huidas a tiempo estudiadas se amasan los Vietnams por venir) “siguió” Vallejo como han de seguir los defensores y los revolucionarios.

Pero y paralelamente, al Sr. Larrea no le parece “un poco menos que inútil, pese a la intensidad de la tragedia”, viajar a París un año después de estallar la guerra civil de España, provisto de un puesto de defensor de la República (“¿Cuál República?”, exclama violentamente Vallejo ¿La del pueblo o la de Franco?”). Y no menos provisto del sueldo no poco excesivo que automáticamente se otorgan a sí mismos los miembros de comités, no cree “un poco menos que inútil” aparentar defender una causa que él mismo, como lo vemos, pronostica indefendible, cobrándole al mismo pueblo asesinado su defensa fantasma. Y no cree “un poco menos que inútil”, “seguir” en su puesto de defensor (ya Vallejo ha muerto desde varios meses) hasta la agonía consumada de España, hasta la huida final a “las Américas”, ¡también pagada!

- 22 Inutilizados quedarán sus apuntes sobre la guerra civil de España. La muerte prematura de Vallejo no le dejará ni principar la obra más ardientemente meditada.
- 23 A. Aunque entre paréntesis, es menester recordar que en la creencia de que, por una parte, *Poemas en prosa* era anterior a *Poemas humanos* y, por otra, que ambas obras hubieran sido escritas entre el 3 de setiembre y el 8 de diciembre de 1937, se ha deducido que Vallejo “presentía su muerte –cercana y hasta inminente–”. Según los ejemplos ya citados (Nota 3), en “Las ventanas se han estremecido...”, Vallejo se encuentra en vísperas de morir; “El buen sentido” resulta ser uno de sus monólogos *finales*; “¡Cuatro conciencias...” uno de los últimos poemas de Vallejo en estado *semidelirante* y a quien *no le queda sino el definitivo partir...*

Restablecidas las fechas de las etapas de *Poemas en prosa* (1923-24-1929) y de *Poemas humanos* (oct. 31-21 de nov. de 1937), habría que concluir entonces que Vallejo hubiera presentado su muerte, cercana y hasta inminente, desde al menos 1924 hasta 1937, es decir durante unos 13/14 años.

Muy sorprendentes resultan tales afirmaciones, si se sabe que Vallejo tenía el sentimiento de que iba a vivir mucho, enseñando como ‘prueba medio en serio, medio en broma, su impresionante línea de vida, o citando una frase de su tío Daniel: “No creas, mocito, la vida es larga... ¡Muy larga!”.

Para Vallejo, la muerte no representa un momento –determinado y limitado; lejano o cercano–. Para Vallejo la muerte es permanente; permanente como la

vida; y es paralelamente como él vive conjuntamente una y otra. Asimilar la muerte prematura de Vallejo a la muerte permanente, presente en casi todos sus versos, que vive Vallejo como vive su vida, es esencialmente erróneo.

No cree Vallejo su muerte cercana o inminente, ni tampoco le viene a la idea, en septiembre, octubre, o noviembre de 1937, que no le queda sino el “definitivo partir”, como, muy deliberadamente, lo afirma el Sr. Larrea.

Ni siquiera la presente en 1938. En los últimos días de febrero, o sea, un mes y medio antes de morir, Vallejo dice a su alumna, una egipcia a quien da clases de lengua y literatura española: “Nada ha terminado. (Se refiere a la guerra civil de España). Queda aún mucho que decir. Queda aún mucho que hacer. Además..., estoy joven todavía, soy fuerte. Mi mujer: una niña, yo quiero tener un hijo. Quiero que tengamos un hijo”.

En primer lugar, estas palabras, no tergiversables, demuestran netamente que Vallejo no presiente su muerte cercana, y menos inminente; ni juzga en ningún momento no tener más ante él que el “definitivo partir”.

Muy al contrario, Vallejo ya se orienta hacia una mayor labor, renovada, ardua y larga.

En estos mismos días, Vallejo me dice en tono contenido, pero casi amenazador: “Por ahora, sólo cabe aguantar y callar. Pero, espera que todo esto termine ... (la guerra civil de España) ¡Entonces...!”. Vallejo *entonces* hablará.

Todo ello demuestra el muy relativo conocimiento que se tuvo del Vallejo introspectivo que en singular visión había expresado:

Me han confundido con mi llanto.

En segundo lugar, vemos que Vallejo se siente “fuerte”, siendo conveniente recordar las palabras del afamado médico Lemiere: “Todos los órganos son nuevos. Veo que este hombre se muere, pero no sé de qué . . .” (6/4/38).

En tercer lugar, vemos que Vallejo quiere tener un hijo . Palabras desconcertantes si se sabe que en todo momento se había negado a tener familia.

En relación con lo expuesto:

Si el mismo Lemiere, ante los órganos nuevos de Vallejo vivo, y en posesión desde luego de los análisis y reanálisis requeridos, como también de su historia clínica, confiesa no poder sin embargo determinar de qué muere Vallejo, no faltarán después de su muerte, los *bien informados quienes*, ellos, sí, saben que Vallejo ha muerto, según éste, de tuberculosis; según otro, de cáncer; según un tercero, de hambre, y hasta de sífilis, como ya hemos visto. (Ver nº 10)

Es sólo mucho más tarde que se sabrá que Vallejo ha sucumbido a un paludismo muy antiguo. Un eminente médico, con quien había conversado en Lima, exponiéndole los síntomas que presentaba Vallejo durante su enfermedad, me escribió luego de Argentina, su país: “debo decirle que cuanto más medito sobre la enfermedad misteriosa que acabó con la vida de Vallejo, sobre la que tuvimos

oportunidad de intercambiar nuestras coincidentes impresiones, más me convenzo de que se trató de un viejo paludismo, reactivado como consecuencia de factores exteriores desfavorables actuando sobre un organismo debilitado. Si tiene Ud. entre sus amigos algún joven médico peruano, aconséjele que realice una investigación sobre el tema, que puede resultar en interesante publicación científica. ... Dr. Carlos Urquiza.”

B. Aunque fuera de tema, me permito exponer dos casos en los que se ve cómo los hechos más sencillos y corrientes pueden degenerar, por consecuencia de lagunas de memoria, interpretación u objetividad, en aserciones o deducciones diametralmente opuestas a las reales, siendo intolerable que la realidad biográfica de Vallejo siga, después de tantos años semejantemente manoseada.

Primer caso: El Sr. Larrea escribe:

De cuando en cuando Vallejo pensaba regresar al Perú, salvarse por la huida, como en ocasiones previas. Pero siempre se lo impedía algo .. siempre algo lo mantenía a su columna. Y cuando ya no quedaba impedimento real, se lo estorbaba la nimiedad de un sueño. Porque su mujer quien contribuyó no poco en la modulación de su suerte había tenido hacia 1929 un sueño en el que había visto a Vallejo caído y ensangrentado en una revuelta callejera en Lima, agonizante. Fue este elemento irracional que a Vallejo, muy supersticioso, se le interpuso siempre que pretendiera volver sus pasos al Perú.

Ante todo, no sabemos a la salvación y huida de quién se refiere el Sr. Larrea que, al parecer repetimos, confunde otra vez las biografías. La vida de Vallejo en sus aspectos capitales es ya bastante conocida para que sepamos al menos que Vallejo jamás adoptó la huida como medio de salvación, y ni trató además de salvarse. Por lo demás, es de notar que el sr. Larrea que sabe que Vallejo ha salido “precipitadamente y contra su voluntad del Perú a Europa”, sabe *también* ahora que Vallejo quiere regresar al Perú para “salvarse”, por medio de la “huida” y, para colmo “como en ocasiones previas” (¿qué ocasiones previas?).

¿Es siquiera coherente cuando ya está enterado Vallejo de que, en el Perú, le espera un “suplemento de investigación”, como lo vamos a ver en unos instantes, e ineluctables futuras encarcelaciones?

Prosiguiendo, tenía unos dieciséis años (invierno de 1924/25 y no en 1929) cuando por circunstancias sin importancia aquí, una señora me dijo la suerte. Relato estrictamente lo esencial, es decir sólo aquello que, más tarde, iba a relacionarse con Vallejo. “Él viene de lejos –dijo–. Ya ha cruzado el mar. Un hombre feo ... pero un ser luminoso. Será siempre primera en su mente.” Y luego: “Veamos la segunda parte de su vida...”. Adiviné en el acto, pero fingiendo interpretarla mal, la interrumpí: ¿Cómo? ¿Un divorcio? “No. Ud. enviuda.” Me sentí palidecer: “¿Será por accidente? Ella vacila como quien sufre un ligero vértigo: “...¡es decir.. veo... veo una revolución...”. Insistí: “¿Será aquí?”. “Sí, aquí”, confirma ella. Lo que siguió ya no interesa más en este informe. Me despedí. Había olvidado una pregunta más: “¿Cuándo será?”.

Hasta cumplirse, la predicción de esta señora me dejó una sola tregua cuando, por ser expulsados de Francia, fuimos a vivir a España.

Ahora y por un lado, constatamos que una predicción no es un “sueño”. Que no vi a Vallejo ensangrentado y agonizante, ni calle de Lima, ciudad en la que aún no había pensado en mi vida.

Por otro lado, constatamos que, según esta predicción, no es en Lima que va a morir Vallejo, sino y precisamente en París.

¿Cuál otra deducción cabía entonces sino la de que Vallejo no debía vivir en París? Y consiguientemente, ¿cómo iba yo a influir para que Vallejo no regresara al Perú cuando tenía al contrario el más grave motivo para desear este retorno?

No obstante, tanto por tratarse de una simple predicción que debía racionalmente apartar como por precaución de no influenciar a Vallejo en sus decisiones de importancia, no expresaba mi afán como deseo personal, sino sólo como una perspectiva más entre las que él pudiese enfocar. Es entonces que, poco a poco, llegué a sospechar que, en definitiva, Vallejo rehuía esta perspectiva, eludiendo siempre el tema con ademán evasivo. Después de nuestro regreso de España a Francia en febrero de 1932, habiendo renacido mi angustia y mi temor, le expresé de nuevo: “Diríase como si no quisieras volver al Perú. ¿Por qué?”. Serio, contestó lentamente: “Sabes... esa risita de Lima...”. No dijo más, pero aunque no pudiera yo ni suponer lo que significara esta “risita de Lima”, no cabe duda que constituía uno de los motivos esenciales de su resolución, ocultada por cierto, pero no por ello no menos bien determinada. Más tarde, recordará como si todavía quisiera apartarlo del gesto “al manoseo de Lima”, no menos enigmático para mí. Manoseo del que ni muerto se librará Vallejo.

Pero varias otras cosas habían en su decisión. Cuando en junio de 1923, Vallejo sale de su país, no obedece a un rencor personal ni piensa huir de algún peligro, como se ha afirmado ya sin fundamento. Es por vuelo natural que Vallejo está impulsado hacia otras fronteras. Y es que si Vallejo nace en el Perú, no por eso hemos de olvidar, o negar, que en sus venas corre la sangre de dos abuelos españoles. Hasta Santiago de Chuco fue fundado por españoles. El desaparecido pintor Sabogal me decía una vez: “Vallejo, como Garcilaso, no es sólo peruano ¡y mucho menos!”, participándome su propósito de escribir un estudio sobre este tema. Al llegar a Europa, Vallejo no sufre trastorno ambiental ni espiritual, sino que, al transcurrir el tiempo, no concibe otro lugar para trabajar, y Vallejo tenía el derecho –inajenable para cualquiera– de escoger el lugar donde mejor se desarrollara su facultad creativa. El arribo de Vallejo a Europa, hecho capital en su vida, era ineluctable. Es en Europa que encontrará su futura y mayor dimensión. Entre paréntesis, el Sr. Larrea, en el primer trabajo que escribe sobre Vallejo, “Profecía de América”, (fechado en mayo de 1937 –leemos, por supuesto, 1938– publicado como prólogo a la edición de *España, aparta de mí este cáliz* de febrero de 1940, es decir, dos años después de su muerte) aún se extraña de que Vallejo se haya venido al viejo

continente, preguntándose lo que él había venido a buscar ahí. Notemos, al paso, que el propio Sr. Larrea ha vivido en París ni menos tiempo ni menos inexplicablemente, y hasta el límite que le permitirán los acontecimientos. Por lo demás, fijémonos, una vez más, en su visión de Vallejo en Europa, la que, quien sabe, puede justificarse entre 1923/24 y parte de 1925, pero que el Sr. Larrea, ¿por qué razón o placer, ambos evidentemente patológicos?, se complace a generalizar y extender hasta la muerte de Vallejo:

... (Vallejo) ha muerto en París después de lentos años de vida difícil, inaparente, miserable... ¿Por qué esta voz tan originalmente despojada... habrá dejado su patria donde se encuentra su natural y proporcionado escenario? ¿Por qué César Vallejo con su frente... busca en Europa las vicisitudes de una vida gobernada por una razón exótica?... Desde la ventana de su cuarto de hotel, durante muchos años, Vallejo ha contemplado París con una encendida voluntad de amor y todas las mañanas encontrábase con una alba usada, de segunda mano, vivida y revivida, impropia a todas las luces para satisfacer su anhelo. Subió y bajó así repetidas veces los escalones todos de la pobreza; fue acumulando cotidianismo civil, sinsabores y adversidades innumerables, hambres de toda suerte, esa suma de desvalimientos que constituyen el ritual obsesivo de la miseria cuando ésta se convierte en el eje de una vida, en algo así como el alfiler que inmoviliza a la mariposa y del que nunca, por más que aletee, podrá libertarse. De tan trabajosa gestación fue naciendo el sentido de su existencia, plasmándose su drama interior con la amargura como protagonista. Su vena poética cuyo nivel había acusado, desde su llegada a Europa, muy graves disminuciones, se dirige a pasos de crepúsculo hacia una extinción que parece cada vez más ineluctable.

Dos páginas más adelante:

Al cabo de muchos años de silencio, se le rompe la arteria espiritual y el milagro; la fuerza poética vuelve a hacerse en sí y el verbo, en inesperado sobresalto, mana a borbotones de su boca. Esto ha sucedido en el año de 1937.

(Error que ya señalamos en la nota 10).

Vemos que de 1924 ó 25 a 1938, el Sr. Larrea creará contemplar en este lamentable indigente en vía de “extinción” espiritual, que nos pinta y se atreve a divulgar, a César Vallejo. ¿Qué relación existe entre esta falsa imagen y la del Vallejo real? (Ver fotografía).

A su muerte, creará descubrir lo que él llama, doble e impropriamente un “milagro”.

No hay milagro en Vallejo que no obedezca a la “inspiración” amiga precisamente de los “milagros”. Tampoco en él se produce dicho “inesperado sobresalto del verbo”. Vallejo no ha cesado de observar, de meditar —que no es “rumiar”—.

Volviendo a las causas que pudiera tener Vallejo para no regresar a su país, no dejemos de recordar que, años después de su encarcelación en el Perú y hasta en París, está puesta en peligro la libertad de Vallejo que recibe, por medio de su Legación, orden de presentarse para responder a un suplemento de investigación. Vallejo, por su misma inocencia, es cuanto menos decidido a

responder a este suplemento de investigación tanto que el hombre nuevo que ya se ha perfilado en París está menos dispuesto a comparecer ante tribunales y jueces que por entonces ya no reconoce.

Luego, no hubieran faltado los pretextos para volver a enjaular a Vallejo en el Perú. ¿Acaso se hubiera callado ante la revolución de Cuba? ¿Hubiera callado Vallejo ante la encarcelación de Hugo Blanco, y la persecución de quienes luchan por la misma causa? ¿Hubiera callado Vallejo ante el asesinato de Javier Heraud, Lobatón, Luis de la Puente Uceda, Guevara, por no citar más nombres que, cierto día, no lo dudemos, se han de venerar, si sobrevive esta humanidad?

Que Vallejo haya ocultado su decisión de quedarse en Europa y que, más bien, haya dejado entender y hasta escrito lo contrario, es cuestión de él, y suyas sus razones, que el Sr. Larrea pretende, falsa y abusivamente, asemejar a “influencias de su mujer” o a la “nimiedad de un sueño” elemento no tan irracional como aparenta juzgarlo el Sr. Larrea, cuyas propias debilidades en materia de oráculos hicieron sonreír a Vallejo mismo en más de una oportunidad). Debe confesar honradamente que ignoraba, no menos que quienquiera, que Vallejo, en su fuero interior, no tenía intención de volver al Perú. Y lo confiesa, en realidad, el propio Sr. Larrea quien, confundiendo en Vallejo, a sabiendas o no, determinación oculta y aparente confesión, finge, o no, tomar en serio pretextos fútiles, como esa influencia de su mujer o de sus sueños, repito, que por ser justamente pretextos, por esto mismo reeditan en Vallejo el mismo impedimento.

A principios de 1937, por ejemplo, Vallejo que, a consecuencias de su reciente viaje a España, en diciembre de 1936, sufre gran angustia por el futuro ya muy amenazado del pueblo español, manifiesta, por su misma aflicción, su intención de volver al Perú. Empero, al iniciar las gestiones, no es por azar ni en vano que él pone como condición a su retorno, la *de poder trabajar libremente*. Al mismo tiempo, me dice: “Pero, desde luego, este viaje no puede tener lugar antes de 8 ó 10 meses al menos. Este regreso, hay que prepararlo literariamente. Además, tú comprendes, no podemos irnos mientras dure la guerra en España!”. Y vemos cómo Vallejo hasta toma sus precauciones de antemano: no vamos a admitir que Vallejo confiaba que el Gobierno peruano iba a contestarle: “De acuerdo. Venga a hacer la revolución en el Perú”... Cuando llega la respuesta, es naturalmente sin alternativa para Vallejo: o una vida sin política subversiva, o sus ideas revolucionarias.

A fines de 1937, le sondeo: “Si te propusieran una gran situación social y económica con una gloria de éstas ... muy relativas; o, una situación aún más difícil que la que tenemos por el momento, con la posteridad, lo que se llama la posteridad: ¿Qué escogerías tú?”. –“¿Pero la posteridad!” Insisto: “¿Aceptarías, digamos, la miseria contra la posteridad?”. –“¿Ni se pregunta!”, confirma Vallejo, que se revela en sus actos.

Por último, volviendo al informe del Sr. Larrea, si hubo una mujer que se preocupara por no influir en el destino de su cónyuge, creo haber sido esa

mujer. Hasta respecto a sus versos (que entendía sólo en parte) medía con verdadera angustia mis palabras. Un día, entre otros, Vallejo me lee “Cae aguas de revólveres...”, aún sin título, y excepcionalmente insiste: “¿Qué te parece?”. Cohibida por la tristeza de su expresión –vive por entonces su mayor soledad– le digo con gran triteza: “Dime, Vallejo: ¿tú poema responde profundamente a lo que ansiabas expresar? ¿Sientes hondamente que te satisfaze?”. “Sí”, contesta, triste a su vez. “Esto necesitaba saber porque, si para mí es un gran poema, ante todo ha de satisfacerte a ti tu poema. Creo... que sólo tú puedes juzgarlo”. (Años después, la revista de Dom Angélico Surchamp, marzo de 1951, publicaba, que traduzco del francés:

El mejor juez de su obra, es el artista mismo: sólo él mismo puede pronunciarse sobre las bellezas y los defectos que encierra su obra en virtud de la Inspiración a la que obedeció al crear y realizarla. (San Juan Chrysostome –hacia 380).

Segundo caso: El Sr. Gonzalo More, en su carta del 19 de abril de 1938, es decir, 4 días después de que muriera Vallejo (haciéndose entonces sorprendentes sus lagunas de memoria) escribe entre otras cosas igualmente más o menos erróneas:

Cayó seis semanas en cama...

(Apenas 33 días)

El 14 de abril a las nueve de la mañana... los médicos habían decidido hacerle una punción lumbar... Cuando terminó la punción, Vallejo entró en agonía.

(Eran las 10:30 cuando los médicos intentaron hacerle esta punción, renunciando a ello casi en el acto. Vallejo, por consiguiente, no entró en agonía a consecuencia de una punción que no se le hizo. Había entrado en agonía ya desde el lunes. Es el miércoles 13, que los médicos intentaron hacer esa punción.)

De las tres a las cinco de la tarde, pasé a la cabecera de su cama ... La fiebre había subido a 41.5.

(Estaba terminantemente prohibido por los médicos, las enfermeras y yo misma, entrar en el cuarto de Vallejo. Los visitantes se quedaban en el salón de la clínica. Nunca subió la temperatura hasta 41.5. Una sola vez, el 8 de abril, llegó a 41. El 13 era de 40.2 por la mañana, 40.6 por la tarde y 40 por la noche; el 14, la única toma de temperatura indicó 40.6.)

La mujer de Oyarzún cuenta que a las cinco de la mañana llamó a su madre, y media hora antes de morir dijo: “Me voy a España”. Estas palabras fueron sus últimas palabras.

Las últimas palabras que pronunció Vallejo, en la noche del 14 al 15, entre más o menos las tres y las cuatro de la mañana, fueron “Palais Royal” –Palacio Real–; luego, a consecuencia de haber entrado en coma, no volvió a articular ni una sílaba más. Por lo demás, nunca oí a Vallejo, en los 33 días que pasé día y noche a su lado, llamar a su madre ni a nadie de su familia. Entre paréntesis y en relación con este dato, es de saber que entre unos muy contados papeles que conservaba Vallejo, no figuraba, y ya en 1929, el más mínimo recuerdo

de su madre o de su padre. Constatación que no nos cabe juzgar. Si revelo este dato, es desde un punto estrictamente biográfico, no sentimental ni moral, y porque hace admitir cuán dudosa es la afirmación de la señora Oyarzún, probablemente engañada por su imaginación. A partir de su tercer viaje a la Unión Soviética (octubre de 1931), es un hecho que Vallejo ya no relata recuerdos de su familia. Recuerda Raúl González Tuñón que, cuando lo conoció en 1935 en París “Vallejo daba la impresión de haberse olvidado de su país” (Homenaje a Vallejo, por Alfredo Varela, “Hoy en la Cultura”, marzo de 1966, Buenos Aires). Sólo en parte tiene razón González Tuñón porque si Vallejo ya no mencionaba a su familia, es permanentemente que, por su ideología política, recordaba al Perú, pero en tanto que fenómeno social y político típico, y que mejor conociera.

Las enfermeras nos hicieron salir del cuarto para vestirlo ... Ya se sentía el olor de la muerte ... Durante cuatro días estuvo expuesto en su cuarto. Cada día el olor de la descomposición del “cadáver” se hacía más violento. Y la segunda noche hemos pasado conversando tranquilamente a su lado.

No hacía media hora que se había muerto Vallejo, cuando las enfermeras entraron para vestirlo. Gonzalo More no pasó la segunda noche conversando tranquilamente a su lado. No permaneció 4 días en su cuarto el “cadáver” de Vallejo.

En otra carta, Gonzalo More escribe que tal era el olor, que volvió a su casa sin poder desprenderse de este olor nunca olido. Que se duchó con desesperación, friccionándose con no se sabe cuántos alcoholes y aguas de colonia, y que el olor no se desprendía de él.

Veamos los hechos. En primer lugar, toda clínica desea ansiosamente ocultar la muerte de sus pacientes, tratando de deshacerse de ellos a tiempo. Murió Vallejo a las 9 y 20 de la mañana, el viernes 15. El sábado 16, a eso de las doce y media o algo más, se presentó el escultor para la toma de la mascarilla. Por la tarde, llevaron a Vallejo al laboratorio para proceder a su *embalsamamiento*. El 17, alrededor de las doce y media, lo colocaron en su ataúd en la Capilla ardiente, situada por supuesto en el sótano. (Fue este mismo día 17 –no el 18– y más o menos una hora antes de que bajaran sus restos a la Capilla ardiente, que recibí la tempestuosa e irreverente visita del Sr. Larrea que anoto en mis *Apuntes biográficos* ya mencionados).

Sin embargo, “durante cuatro días permaneció en su cuarto, descomponiéndose el “cadáver” de Vallejo”, según nos dice Gonzalo More, quien ya no tenía con qué ducharse y friccionarse... aunque, paralelamente, nos afirma, “haya pasado la segunda noche a su lado conversando tranquilamente”, no sabiendo yo en qué momento puesto que sólo la señora Oyarzún veló conmigo el viernes y el sábado. El domingo y el lunes, la baja temperatura de la Capilla ardiente me obligó a retirarme a las once. Tengo por muy dudoso que alguien haya velado a Vallejo, puesto que a dicha hora nadie aún se había presentado, y menos Gonzalo More que no ocultaba su temor a los muertos.

El día 17, me enteré que la Legación, que corría con todos los gastos, estaba en momentos de arreglar los detalles para hacerle un entierro religioso. Nos pusimos de acuerdo con Juanito Larrea y otros escritores de la Casa de la Cultura a fin de que se pidiese oficialmente el derecho de enterrar a Vallejo.

Y concluye: “Naturalmente, la Legación no se pudo negar”.

Gonzalo More no concluye: “Naturalmente, la Legación no se iba a negar”, sino que “no pudo negarse”, matiz en el que transparenta un cierto desafío por parte de él, y deja sospechar una cierta resistencia por parte de la Legación. Sin embargo, no hubo esa cierta resistencia, ni tenía por qué haberla. Por un lado, la Casa de la Cultura de París abarcaba, al menos en el campo de las palabras, a escritores de las más diversas ideologías políticas. Por otro, la Legación consecuente con su papel de Legación justamente, no pretendía reivindicar el derecho de enterrar a Vallejo, sino que lo asumía en virtud de su misma función, limitándose a expresar su deseo de que no hubiera actos de significado violento en el curso de los funerales. En el cementerio, Gonzalo More será el único, como era de prever, en levantar el puño, mientras el propio Aragón se revela –aunque en el campo de las palabras– un modelo de reserva cuya ambigüedad no puede escapar a nadie:

En él (Vallejo) se articulaban el lenguaje de los conquistadores y las tradiciones incaicas y el milagro consistía en que se hallasen su síntesis en esta fe **moderna** en un mundo **mejor** que había hecho de Vallejo no sólo un poeta sino también un combatiente del **socialismo**.”

“¡Moderna”, “mejor”, y para colmo ¡”socialismo”! entonces encarnado por Leon Blum, enemigo jurado del marxismo, y no digamos del trotskismo, y canchero de la no-intervención. Por lo demás, la palabra-concepto la más repudiada por Vallejo.

Si sabemos que a Vallejo, según el informe del mismo Sr. Larrea, se le había dejado al margen cuando en París había pretendido trabajar a favor de la República; que aquellos que lo habían puesto al margen habían sido luego los mismos en tacharlo de trotskista, no sintiéndose en nada manchado Vallejo (Testimonio de Raúl González Tuñón, en completa disconformidad, “Hoy en la Cultura”, ya mencionado), pues si bien Vallejo no participaba del trotskismo por disciplina, no menos por ello creía por entonces en sus directivas, sin exceptuar las del terrorismo, como decisivas e irremplazables en el terreno de la acción revolucionaria vencedora; si, por otro lado, se agrega que Vallejo no había admitido en política Frente(s) popular(es), ni creído en Casa (s) de la Cultura pretendidas panaceas ideológicas, aunque y otra vez por disciplina callara sus objeciones en contra de ambos y fuera en esta misma Casa de la Cultura de París secretario de la sección peruana; y si nos atenemos, en fin, a las mismas reticencias del discurso del propio Aragón, no poco sorprende y desconcierta que, en repentino acuerdo, Gonzalo More, marxista ocasional, y “Juanito” Larrea, republicano inveterado, pretendieran salvar la memoria de Vallejo, póstumamente insultado por un entierro religioso, cuya religiosidad,

como en otros innumerables casos, se limitaba estrictamente a lo ritual. Entre paréntesis y para quienes ven sistemáticamente en los poemas de Vallejo, ante todo lo autobiográfico, citamos estos versos:

*Ten presente que un día
ha de cantar un mirlo de sotana
sobre mi tonelada ya desnuda.*

No poco sorprende, repetimos, y desconcierta que, con la mayor naturalidad, Gonzalo More y “Juanito” Larrea arreglaran para Vallejo un entierro de tartufos.

¡Qué fácil resultaba “pedir oficialmente el derecho de enterrar a Vallejo”! Pero “corriendo naturalmente con todos los gastos la Legación” cuyos fondos no tenían olor, ni a la hora de levantar el puño en el cementerio de Montrouge, ni a la hora de recuperar post mortem a Vallejo, todavía ayer puesto al margen, integrándolo abusivamente en la iglesia republicana, cuyos acomodos de caja, en este caso inesperado, permanecían a salvo de todo desembolso, merced a esta Legación que “naturalmente no se podía negar”.

En relación con lo expuesto:

Pese a las afirmaciones del Sr. Larrea: 1) En ningún momento se me consultó sobre el género de funerales que había de hacerse a Vallejo; para ello, se dirigió la Clínica Arago a quienes iban a asumir los gastos, es decir a la Legación del Perú, en todo consultada desde que Vallejo había ingresado en dicha clínica. Por lo tanto, no tuve que “decidir”, ni tuve que “prestarme” a género de entierro que fuera, católico o mahometano. 2) En ningún momento, expresé el deseo, más exactamente el disparate, de que Vallejo tuviera un entierro de “cierta pompa” y menos un entierro “lo más ostentoso posible”; dadas las reticencias ambientales, habré manifestado que sea *digno*.

Al respecto de este entierro católico, pretendidamente pedido por mí, el Sr. Larrea exclama:

De ahí la indignación de los amigos y compañeros de César Vallejo, sobre todo en aquellos momentos en que el catolicismo adoptaba una actitud en extremo beligerante contra la causa por la que Vallejo había ofendido su vida. Me pidieron que les ayudara ...

En primer lugar, ¿de qué amigos y compañeros de Vallejo habla el Sr. Larrea? ¿Negará, negándose a sí mismo, que Vallejo “puesto al margen” murió en perfecta cuarentena? ¿Negará que Vallejo había replicado a estos póstumos “indignados” cuya indignación “explotaba ex abrupto y por fin”, oponiendo un mutismo distante hasta poder romper a *hablar en la obra que meditaba sobre la tragedia de España*? En la Clínica Arago, Vallejo me ordenará: “No vuelvas a ver a nadie. Yo digo: a nadie”.

En segundo lugar, ¿negará que una enorme mayoría del pueblo, de los intelectuales y escritores católicos eran indiscutiblemente antifascistas al menos, y abiertamente a favor de la República antifranquista? ¿Negará que

la acción del catolicismo (y en abril, 1938, ya nadie se hacía ilusión sobre la derrota final) no era por entonces ni había sido ni podía ser ya más atroz que la adoptada por la no-intervención, y ésta desde julio de 1936; ni más nefasta que la acción del Frente Popular cuya primera medida había sido eliminar a los revolucionarios demasiado revolucionarios, mutilando con toda premeditación (o ceguera, y no sabemos cuál es peor) a la causa española antifranquista de una ayuda, ésta sí, incondicional?

En fin, y muy secundariamente, el Sr. Larrea nos da la medida de la confusión ideológica de los pretendidos “indignados amigos y compañeros” de Vallejo, cuando nos informa, aparentemente con la mayor seriedad, que le pidieron. a él, al Sr. Larrea, ¡que los ayudara! –afirmando con la misma seriedad: “Pero faltaba el consentimiento de la viuda”– término que apreciamos.

Si en algo hubiera sido de tal importancia el consentimiento de la viuda, o su opinión, hubiera entonces exigido, y desde el principio, que Vallejo fuera atendido y tratado en forma radicalmente distinta, salvándose la vida de Vallejo! –y lo intuye Max Arias Schreiber que exclama: “Nunca se hubiera visto morir a un hombre que no está sino cansado”.

En ningún momento, repito, se me consultó en nada, hasta que surgió un detalle en el que nadie se había fijado: ¿adónde se iba a enterrar a Vallejo? Ahí sí acudieron, no a mi consentimiento u opinión, sino a la solución, que en este problema pudiera quizás ofrecer...

Contesté que Vallejo, aunque no pensara morir, había expresado en el curso de uno de sus frecuentes paseos al cementerio Montpanasse, en el que escribí gran parte de *España, aparta de mí este cáliz*: “Qué grato será descansar en este cementerio”, agregando a unos pocos segundos: “Me gustaría descansar aquí”. Por consiguiente, me parecía que podría adquirirse para Vallejo, como lo había hecho para mi madre en el cementerio de Montrouge, un treintenario en el de Montpanasse. Debo decir que vi pintarse un evidente asombro muy parecido a la más visible reprobación. “¡Pero sería muy costoso! ¿Por qué treinta años, si tres eran lo correcto y lo usual?”. Iba por la fuerza a aceptar, cuando reflexioné que transcurridos estos tres años, no tendría posiblemente con qué renovar su concesión a Vallejo, y decidí colocar sus restos en la concesión de mi madre, por suerte compuesta de tres nichos.

A título de informe sobre la pseudo-importancia que finge atribuir el Sr. Larrea al consentimiento de la viuda y a sus posibles reacciones, someto este dato a la opinión y más en particular a la de los poetas y autores. Apenas muerto Vallejo, se presenta Gonzalo More, cuyo desorden era conocido. En nombre de “Paz y Democracia” que va a editar los versos póstumos de Vallejo, viene a buscar sus originales. En el acto y sin la menor objeción los entregó, él llevándolos sin recibo, yo ni teniendo la más mínima copia de ninguno de ellos...

Es de agregar que, después de un tiempo muy regular, habiendo fracasado el flamante proyecto por falta de fondos como había de esperarse, Gonzalo More los vuelve felizmente a traer; sin explicación –que, por mi parte, ni pido– me

los devuelve. Sin embargo, declarará más tarde: “Yo, cuando vi los poemas de Vallejo en manos de esta gente, dejé de ocuparme del asunto”.

“Esta gente” significaba por entonces el Dr. Raúl Porras Barrenechea quien, por su parte, no tuvo los originales en “sus” manos y luego, propuso la edición de la obra poética de Vallejo, ignorando las fracasadas veleidades de Gonzalo More o de “Paz y Democracia”, y cuando Gonzalo More había dejado precisamente y desde tiempo ya de “ocuparse del asunto”.

Esta carta de Gonzalo More, ha merecido ser seleccionada por el Sr. Larrea. Según dice, es conmovedora y la reproduce entre otros testimonios de la misma y aún peor índole, en “César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón”.

* Publicado por Moncloa Editores, Lima, 1968.

En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre modernismo y vanguardia*

*Roberto Paoli***

Se publicó recientemente una nueva biografía vallejana¹, cuya redacción, en las partes sustanciales, es anterior a 1945, año en que ya estaba lista para la imprenta. El autor advierte que son varios los motivos que causaron la postergación de su publicación, hecho que lamentarán todos los que se han ocupado de Vallejo sin haber podido utilizar el material de esta importante fuente. En el preámbulo se indica la conclusión de un segundo volumen reservado al estudio de la poesía, pero ignoro si éste ha sido ya publicado. El autor, coetáneo y compañero de juventud de Vallejo, ha fallecido. El libro que tengo en mis manos comprende una detallada biografía y cronología de textos escritos hasta 1923, es decir, todo el período peruano; una colección de poemas sueltos publicados en su mayoría en diarios y revistas, aunque los hay también inéditos, dejados fuera de los volúmenes editados por el poeta o incluidos

** Roberto Paoli, “En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre modernismo y vanguardia”, en *Lectura crítica de la literatura americana*, t. III, selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 307-325.

¹ Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo* (Itinerario del hombre: 1892-1923), Lima, 1965.

frecuentemente con cortes, agregados y modificaciones varias; un grupo de cartas, no todas inéditas, pero aquí útilmente reunidas, tomadas de las distintas publicaciones; los primeros artículos periodísticos de Vallejo; las primeras reseñas de *Los Heraldos Negros*; un apéndice documental sobre los hechos de Santiago de Chuco de los años veinte, sobre la prisión y la excarcelación del poeta, sobre las primeras reacciones de la crítica a *Trilce*; un repertorio de las abundantes colaboraciones periodísticas de Vallejo.

Como puede verse, el material es rico, pero hoy ya no resulta tan rigurosamente nuevo como podría haberlo sido veinte años atrás. Mientras tanto se ha ido formando, paso a paso, una controvertida biografía vallejana aun en medio de polémicas de todo tipo que se ocupan del más fútil como del más significativo detalle, de la variada contingencia y de las vicisitudes de aquella vida atormentada, como también de la semblanza ideológica, intelectual y moral que se puede construir sobre la base permanente de la personalidad, aspecto que debería eliminar el malestar producido por los testimonios contrastantes, siempre y cuando se tuviera en cuenta más atentamente la declaración objetiva de todos los escritos del poeta. Digo de todos, y no pleonásticamente, porque aun pareciéndome obvia la indispensabilidad de los artículos sueltos de Vallejo a los efectos biográficos (en otro lugar he demostrado también la necesidad para la exégesis y la valoración de la poesía) no me parece que los cinceladores de la ardua imagen vallejana los hayan tenido suficientemente en cuenta hasta ahora. De todos modos el fervor crítico ha sido frecuentemente parcial, pasional, colérico y, no obstante, positivo.

En estos veinte años el trabajo de investigación y documentación fue dando poco a poco a los estudiosos la mayor parte del material que Espejo tenía ya preparado en 1945 y aún más. En el plano documental, las voces más importantes

han sido las de Izquierdo Ríos², Monguió³, Abril⁴, Larrea⁵, Coyné⁶ y la publicación periódica *Aula Vallejo*⁷, dirigida por Juan Larrea. Un lugar aparte, y obviamente privilegiado, debe reservarse al testimonio de Georgette de Vallejo⁸. La violenta polémica que la opone a Larrea ilumina la figura del poeta desde distintos ángulos que un biógrafo honesto e imparcial puede utilizar correctamente⁹.

Prescindo de la bibliografía, del epistolario y de toda otra documentación y me limito a considerar la colección de los poemas dispersos, es decir, el material que más directamente nos interesa. De los textos poéticos que Espejo recogió, entre poemas desechados y primeras redacciones, la mayor parte era ya conocida por los estudiosos gracias al citado Coyné y a Alcides Spelucín¹⁰: se trata de poemas publicados en diarios

² Francisco Izquierdo Ríos, *Vallejo y su tierra*, Lima, 1949.

³ Luis Monguió, *César Vallejo (Vida y obra)*, Nueva York, 1952. (2ª ed., Lima, s.a.).

⁴ Xavier Abril, *Vallejo*, Buenos Aires, 1958.

⁵ Juan Larrea, *César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su Razón*. Córdoba (R.A.), 1958. (Ahora en *Al amor de Vallejo*, Valencia, 1980.)

⁶ André Coyné, *César Vallejo y su obra poética*. Lima, s.a. Véase también *César Vallejo*, Buenos Aires, 1968.

⁷ Aula Vallejo, Instituto del Nuevo Mundo, Córdoba (R.A.), 1-13 (1961-1974).

⁸ Georgette de Vallejo, *Apuntes biográficos sobre "Poemas en prosa" y "Poemas humanos"*, Lima, 1968. Y también las notas biográficas preliminares de la reciente edición de las poesías completas de la editorial Mosca Azul de Lima. En volumen aparte acaba de salir la más reciente biografía escrita por la viuda con el título *Vallejo: allá ellos! allá ellos! allá ellos!*, Lima, 1978.

⁹ Otras voces de los últimos diez años, importantes para el biógrafo son: Ernesto More, *Vallejo, en la encrucijada del drama peruano*, Lima, 1968; *Cartas (114 cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero)*, Lima, 1975; Alfonso de Silva, *110 cartas y una sola angustia*, Lima, 1975.

¹⁰ Alcides Spelucín, *Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética*, "Aula Vallejo" cit., 2-3-4 (1962), pp. 29-104.

y revistas de Trujillo, entre 1913 y 1917. Otros pocos son de 1926-27, también ellos ya conocidos por distintas vías. No obstante esto, el libro de Espejo Asturrizaga quedará como la más sustanciosa contribución al conocimiento de la vida y de la actividad literaria de Vallejo en el Perú. ¿Cómo no dar amplio crédito a quien vivió tan cerca de Vallejo y siguió, como compañero de armas, el difícil noviciado literario, los primeros éxitos y fracasos, todas las experiencias y consecuentes vivencias que originaron su poesía, en ese arco cardinal de tiempo que va desde 1915 a 1923? Y, sin embargo, el autor no logra evitar que el demonio de la incredulidad atormente al lector respecto a la parte de su estudio que podría ser la más provechosa y fecunda en el plano crítico, vale decir sobre las circunstancias y los tiempos en que nacieron los distintos poemas de *Los Heraldos* y de *Trilce*. Esta ligereza disminuye sensiblemente el valor de un libro tan rico en aportes sobre los cuales, sin embargo, es honesto decir previamente algunas cosas.

Antes que nada, la evocación del alma vallejana y de su ambiente nativo confirma plenamente lo que la crítica más atenta dedujo de la lectura de la obra (y no de las enmohecidas fábulas de una anecdótica dudosa): ese sentirse solo, inerme, abandonado en un mundo hostil; la ingenuidad y la inocencia de un carácter que ignora la malicia y el cálculo; la plenitud vital de una puericia vivida en el calor de los afectos y en un ambiente de áspera égloga, suspirada y añorada más tarde, por el vacío que lo abismará, como el fundamento perdido. Espejo aporta, además, muchas precisiones sobre los años de Trujillo, las estadías en Lima y en la casa paterna, sobre los hechos de Santiago. Pero sobre todo se evoca y aclara un aspecto de la vida de Vallejo, hasta ahora muy oscuro: el de sus amores en los años de *Los Heraldos* y de *Trilce*; aspecto sumamente importante, si se piensa en la rica materia amorosa de estos dos libros y, al mismo tiempo, en la extrema dificultad para

explicar ciertos poemas basándose exclusivamente en sus datos internos. Pero se aclara en el sentido de que Espejo nos ofrece una versión más particularizada y bastante aceptable; sin embargo su relato choca, por ejemplo, con la versión tan diferente de Spelucín, quien tiene la misma validez testimonial por el hecho de haber pertenecido también al grupo de Trujillo. De las dos muchachas trujillanas que inspiraron la mayor parte de la materia amorosa de *Los Heraldos*, la primera, María Rosa Sandoval, no era conocida. La otra es Mirtho, la protagonista de un cuento de *Escalas* y, con este nombre alegórico, también recordada por Antenor Orrego en su célebre prólogo a *Trilce*¹¹. Zoila Rosa Cuadra (ése era su verdadero nombre, según Espejo) tuvo un papel de gran relieve en la vida del poeta: amor tan borrascoso que Vallejo llegó casi al borde del suicidio por ella y luego abandonó Trujillo yéndose a Lima. Es a ella que, según Espejo, se refieren numerosos poemas eróticos de *Los Heraldos*. Justamente aquí se verifica la divergencia respecto a la narración de Spelucín¹², quien, aunque se abstiene de entrar en detalles anecdóticos, quizás para él mismo oscuros, nos confirma la importancia que esta experiencia tuvo para Vallejo en esos años trujillanos, pero la caracteriza como un desvío ciudadano, con todo su peso de lucha interior y remordimiento, del amor de una no bien identificada Tilia (cfr. en *Los Heraldos* el poema “Ascuas”), nombre simbólico de una mujer del nativo ambiente andino, tal vez más cerca del íntimo ideal femenino del poeta. Ésta es una hipótesis muy aguda, que la poesía ratifica proponiendo en sus páginas más auténticas un constante modelo de tierna,

¹¹ Se puede leer, junto al que Bergamín colocó preliminarmente a la edición española, en la apertura de la edición de *Trilce* de la Editora Perú Nuevo, Lima, s.a. La noticia de Orrego la recogió Monguió, op.cit., 2ª ed., pp. 39-40.

¹² Op.cit., pp. 71-83.

protectora femineidad que parte de la ejemplaridad maternal y uxoria propia de un ambiente rural y tradicionalista que en la figura de Adelaida de *Fabla salvaje* alcanza, tratándose de un relato, amplia explicitación. La nueva biografía de Espejo puede dar la impresión de comprometer esta organización crítica pero, como se verá, sólo incide sobre las referencias a la experiencia externa. Según Espejo, Mirtho y Tilia pertenecen a dos estaciones sucesivas de la experiencia amorosa y poética vallejana: Mirtho corresponde a los años de Trujillo y de la gestación de *Los Heraldos Negros*; la otra, a los años de Lima (1918-19) y al primer y más fecundo período de la gestación de *Trilce*. Tilia no es, pues, una pueblerina de los Andes, sino una señorita de Lima; no es propiamente Tilia, sino Otilia (y como tal se invoca, en efecto, en la primera redacción de dos poemas de *Trilce* que el biógrafo exhibe); no fue el suspiro conrito por un amor lejano, sino una agitada pasión que repetía fatalmente los tonos de la relación con Mirtho y concluía también dramáticamente en el fracaso y la angustia. Para Espejo, Otilia es la inspiradora de casi toda la materia erótica de *Trilce*, vale decir de casi la mitad del libro.

Era ciertamente necesario el testimonio de Espejo para que el lector de Vallejo pudiese unir a una precisa y única experiencia sentimental, un motivo poético que en la redacción definitiva, ampliamente actualizada en los dictados del anti-realismo dada-ultraísta, presenta desde el punto de vista anecdótico (aunque no siempre) contornos muy esfumados, incluso cuando el episodio no aparece desmenuzado en fragmentos imposibles de unir nuevamente. Del mismo nombre Otilia, que figura en dos primeras redacciones documentadas, queda en *Trilce* sólo aquel *otilinas*¹³ que hasta hace poco era

¹³ “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: / lo lavaba en sus venas *otilinas*, / en el chorro de su corazón...” (*Trilce*, VI).

un neologismo-rompecabezas y hoy ya no lo es tanto, por lo menos semánticamente. Al llenar este vacío biográfico, Espejo impone este detalle de la revisión hermenéutica. Pero una verdadera y precisa revisión crítica, en sus líneas fundamentales, me parecería ociosa. Aunque fuese necesario relacionar con Otilia muchos de los poemas que hasta hoy se relacionaban con la madre, el sentido del discurso crítico no cambia. Haya o no existido Otilia y, en caso afirmativo, haya sido serrana o de la ciudad, la individualización crítica de la presencia femenina en *Trilce* debe seguir un camino autónomo. Los poemas en los cuales el episodio amoroso aparece quebrantado, apenas conjeturable, elípticamente dramatizado por completo en el presente, y los otros en los que el erotismo es manifiestamente físico, aun en el caso en que también ellos debieran reconducirse biográficamente al tierno y protector amor hogareño, en realidad son extraños a la configuración de la dulce y materna presencia femenina evocada como un bien perdido y ya lejano que domina los poemas más conmovidos.

Ésta se coloca y se confunde, en su caracterología y en la añoranza del poeta, con todo el mundo de las memorias santiaguinas: el pueblo, la casa, el hermano muerto y las hermanitas, el padre, sobre todo la madre y... Rita, la “andina y dulce Rita de junco y capulí”¹⁴, que, aunque la biografía lo niegue, en el alma del poeta y en la poesía es la misma figura idolatrada (o su anticipación, que es lo mismo) de la “lavandera” de *Trilce*¹⁵, es decir, de Otilia. En otras palabras, en *Trilce* está presente el rastro de la complicada y atormentada relación que Vallejo debió haber tenido con Otilia, pero está también,

¹⁴ “Idilio muerto” de *Los Heraldos Negros*.

¹⁵ El VI poema, ya citado. Muy evidentes, incluso lexicalmente, los puntos de contacto.

separada y poéticamente individualizada, la presencia, más relevante para la historia del alma y de la poesía, de un modelo de femineidad ya preconstituido en él, que en el desierto afectivo de Lima pudo proyectar perfectamente sobre aquella muchacha. Por otra parte puede surgir la duda si es o no lícito, en la descripción de la fenomenología de la obra, no tener en cuenta la voluntad de ocultamiento que el poeta manifestó en la redacción publicada, voluntad que es evidente si se comparan las sucesivas redacciones de dos poemas, el XV y el XLVI, aun por un simple detalle: suprimió el nombre de Otilia en la redacción para la imprenta casi como para prevenir cualquier posibilidad de referencia a una persona real.

Pero la perplejidad mayor deriva del modo en que Espejo trató de estructurar una historia interna de *Trilce*, vinculando estrechamente cada uno de los poemas a los varios episodios amorosos, que él presume recordar tan bien. No deseo poner en duda la buena fe de Espejo ni su buena memoria, sino solamente insinuar la sospecha de una reconstrucción a posteriori, un poco arbitraria, tanto como lo puede ser un compromiso entre recuerdo e imaginación¹⁶. ¿Qué decir ade-

¹⁶ Las mujeres que inspiraron los motivos amorosos de *Los Heraldos* y de *Trilce* son una de las tantas manzanas de la discordia entre los biógrafos de Vallejo. La cuestión no tiene ningún interés en el plano de la valoración poética y tiene muy poco también a fines interpretativos, pues Vallejo mismo fragmentó, superpuso y confundió intencionalmente las distintas experiencias, desvinculando su obra de este tipo de hipotecas románticas. En el mundo de *Los Heraldos* y de *Trilce* poéticamente vive sólo una mujer, cuyo nombre real (quizás ficticio, como Rita de “Idilio muerto”) no nos interesa y que en *Trilce* no tiene incluso nombre. Por el contrario, es importante distinguir entre esta imagen de mujer poéticamente viva (“Babel”, “Idilio muerto”; y en *Trilce*, los números VI, XI, XV, XXXIV, XXXV, XLVI), siempre hogareña, siempre maternal, cuando no es incluso madre, y otra imagen de mujer, poéticamente falsa y mediocre que está presente frecuentemente en *Los Heraldos* (“Comunión”, “Nervazón de angustia”, “Ascuas”, “Yeso”, etc.).

más del injustificable silencio con que rodea la alegación de la mayor novedad documental del libro, es decir, la primera redacción de cuatro poemas de *Trilce*? Dado que, a diferencia de muchos textos de *Los Heraldos*, ninguna poesía de *Trilce* vio previamente la luz en periódicos y revistas, y la suerte de los manuscritos vallejianos permanece todavía envuelta en el más denso de los misterios, era importante declarar si él utilizó autógrafos, copias directas o indirectas o, superficialmente, su memoria y, en caso de mayor disponibilidad, qué criterios de limitación y de representatividad lo indujeron a presentar justamente aquellos textos y sólo aquéllos. Es obvio que para el biógrafo no es suficiente evocar las ocasiones en las cuales fue testigo, en el sentido en que casi asistió al parto poético, como en el caso del XLVI¹⁷, o librarse genéricamente con esta declaración:

Vallejo se dedicó a pulir y corregir durante todo el tiempo que estuvo en la cárcel los poemas escritos en Lima en el lapso del 1919 a abril de 1920. Estos poemas sufrieron radicales transformaciones. Los amigos íntimos que los conocimos nos encontramos, al leerlos ya definitivos en *Trilce*,

Sin embargo, la cuestión está en estos términos. Espejo asigna relieve biográfico a tres mujeres, las dos primeras de Trujillo, la tercera de Lima: María Rosa Sandoval, una fina e inteligente muchacha que Vallejo conoció en 1916 y que moriría dos años más tarde en un pueblito de la sierra; Zoila Rosa Cuadra (la “Mirtho” de un relato de Escalas melografiadas) y, sobre todo, Otilia, cuya relación amorosa con el poeta habría inspirado veinticinco poesías de *Trilce*.

Para Larrea, por el contrario, sería excesiva la importancia que Espejo le asigna a María Rosa Sandoval, permaneciendo como fundamentales en el periodo trujillano los sucesivos amores tumultuosos con “Mirtho”: efectivamente, se sabe que Vallejo, consumido por los celos, escapó a Lima. De igual modo, siempre según Larrea, Espejo sobrevalora a Otilia Villanueva, la novia de los años limeños, disminuyendo la importancia de una precedente Otilia (“Tilia” o “Rita”) de Santiago de Chuco, una pariente que el poeta amó desde niño y luego en la adolescencia y cuyo nostálgico recuerdo se prolongó en el tiempo.

¹⁷ Pág. 77.

con estrofas nuevas, otras suprimidas y en su mayor parte muchos poemas reducidos¹⁸.

Hubiera sido necesario precisar las formas y los modos de la “tradición” de los textos.

Reservas aparte, la publicación conjunta de estos textos consiente una mejor verificación de los puntos cruciales de la evolución temática y estilística vallejana, especialmente de aquella verdaderamente resolutive (entre 1919 y 1921 o, quizás mejor, entre 1920 y 1921), que determinó las definitivas estructuras poéticas de *Trilce*. A este libro le falta, como antes dijimos, la documentabilidad del proceso de formación del que gozan, por el contrario, *Los Heraldos*, aparecidos previa y parcialmente en periódicos de Trujillo. Es precisamente en la confrontación con estas primeras redacciones que se basó Spelucín, en el estudio citado, para trazar el arco evolutivo que comprende los años que van de 1913 a 1918. Los resultados críticos de este estudio no son sustancialmente impugnables: ingenuo romanticismo inicial; actualización de la poética en el ambiente trujillano, después de 1915; influjo predominante de Herrera y Reissig entre 1916 y 1917, y búsqueda paralela, entre logros y dispersiones, de un camino autónomo, emprendido con la ayuda del juicio penetrante y de la incitación de Antenor Orrego. Pero todavía hay que hacer, especialmente a la luz de los nuevos documentos, algunas integraciones y precisiones ulteriores. Me limitaré a tres puntos:

I. Un estudio de las modificaciones aportadas por Vallejo a la primera redacción de sus poemas no puede prescindir del aspecto temático. Esto es particularmente necesario cuando se quiere certificar la autenticidad en los orígenes –bastante discutida por algunos críticos– de ciertos motivos de la estación

¹⁸ Pág. 112.

madura, como los himnos al trabajador proletario de *Poemas humanos* (“Gleba”, “Los mineros”) y de *España, aparta de mí este cáliz*. A este propósito existe un texto particularmente importante titulado “Oscura” y publicado en 1917 en *Cultura Infantil* que, por razones formales, nos hace suponer una fecha de composición muy anterior. Allí aparece por primera vez el susodicho tema del trabajador: panegírico de la fatiga del herrero y piedad por su miserable condición social. Las imágenes son todavía convencionales: el lenguaje, inmaduro; mecánica y rígida, la métrica. Pero ciertos estilemas frágiles y bastos dejan ya vislumbrar la huella formal de las realizaciones maduras de aquella particular disposición temática. Vallejo, cuyo conocimiento artístico ya era sagaz en 1918, no quiso acoger en *Los Heraldos* ese poema formalmente ya superado. Lo rechazó como tal, pero salvó el bosquejo del trabajador que le era caro, y lo ensambló, tipificado más eficazmente, en la redacción definitiva de “Mayo”, cuya primera redacción publicada en *La Reforma* en 1916 no hacía ninguna referencia al “Aquiles incaico del trabajo” y a “la mano que no ha bizantinado aún el guante”¹⁹. Así, también *Los Heraldos* dan testimonio de lo originario de un motivo que si bien hibernó en la etapa de *Trilce*, estaba destinado a un desarrollo magnífico después de la adhesión al marxismo y la anamnesis producida por el cine proletario de Eisenstein. Pero el marxismo y Eisenstein tuvieron solamente esa función de estímulo. El trabajador, suprema divinidad de la última religión humana de Vallejo, era en él un mito poético antiguo, anterior a todo credo político y por lo tanto no era el fruto de una adhesión externa a la reglamentación artística del partido. Lo prueba, repito, la continuidad fantástica, aun en la progresión, entre el aislado esbozo juvenil y la nutrida galería proletaria de la

¹⁹ Alcides Spelucín, *op.cit.*, p. 49.

estación culminante: el perfil de medalla, la majestad sacral del gesto, la congruencia física y moral entre el hombre y sus instrumentos; y, al mismo tiempo, ese calor didascálico y místico que en una lectura mal hecha puede parecer en los límites del énfasis monumental²⁰.

II. Espejo nos informa sobre la fecha de publicación en una revista de esa pequeña joya que es *Babel: Cultura Infantil*, diciembre de 1917. El motivo es uno de sus más auténticos y profundos. Quizás se trata de la primera aparición de aquella simbólica figura femenina, de aquella femineidad “hogareña” que se encarna en Rita de “Idilio muerto” (de 1918) y que se convertirá luego en un motivo-guía en *Trilce*: esta figura solícita, pero cándida e inexperta, que, entre movimientos de ilusión y desaliento, trata de ordenar y transformar en *hogar* la babélica pieza de la soledad vallejana, es un preanuncio de la más madura y experta “lavandera” que sabe “azular y planchar todos los caos”. La forma, simple y desnuda en su delicada emoción, no acusa ya ninguna influencia. El poema, a diferencia de los otros publicados en el mismo período, pasó a *Los Heraldos* sin ninguna modificación, signo evidente de que este tierno cuadrado intimista, otra pequeña “canción de hogar”, satisfacía plenamente la exigencia de autonomía artística del poeta. Mientras en el frente de las influencias temáticas y formales su lucha estaba en pleno desarrollo aún, no para liquidarlas, como ocurrirá en la revisión de *Trilce*, sino para sujetarlas a su mundo fantástico y a sus necesidades expresivas, en este pequeño ángulo franco ya había encontrado una cuerda de su voz que mantendrá límpida e intacta (por ejemplo, *Trilce*: III, VI, XI, XV XXXIV, XXXV, LXVI, etc.)

²⁰ Nótese que el cit. “Oscura”, el primer poema de Vallejo sobre el trabajo, vio la luz en una revista didáctica.

aun cuando, inducido por los ecos de la vanguardia europea, entre 1920 y 1921, pasará a la revuelta anárquica, al grito, a la “anti-poesía”.

III. Una señal de la vitalidad de la conciencia artística de Vallejo en el marco de su experiencia modernista se puede observar comparando las variantes de sólo dos versos del poema *Los Heraldos Negros*, cuya primera redacción dio a conocer por primera vez Espejo:

1ª redacción

Son esos rudos golpes las explosiones súbitas
de alguna almohada de oro que funde un sol maligno.

2ª redacción

Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Se pasa de un simbolismo de naturaleza estetizante, herre- riana (la explosión de áureas, dichas almohadas fundidas por el maligno sol-destino) a otro de naturaleza emotiva, existen- cial, que centra uno de los más personales motivos simbólicos de la poesía vallejana: el pan. Aquí, el pan, emblema del sus- tento elemental del hombre, al mismo tiempo físico y moral, es todavía el destino quien lo quema, cuando y donde menos lo esperábamos, en la boca del horno de la esperanza, privado en el mejor momento de quien cuidaba la cocción y la repartición. Introduciendo también el símbolo del pan en este poema sobre el destino, Vallejo reafirma la unión en un único motivo poéti- co de los dos polos de su universo espiritual: protección y des- tino; pasado y presente; vida y muerte. La preocupación por el propio destino remite la imagen del pan a otros poemas de *Los Heraldos* que están entre los más auténticamente vallejanos: “La de a mil”, “Enereida”, “La cena miserable”; mientras en

“El pan nuestro” se ofrece una reparación al prójimo que no recibió el pan, en el caso de que el destino despojador no fuese otro que el yo del poeta. Este nexo sentimental y fantástico es una adquisición juvenil que en varias formas encontraremos también en *Poemas humanos* y que, en *Trilce*, es la clave simbólica de los episodios más significativos: en el XXIII el destino es la muerte de la madre, quien era el único horno posible para el pan del hijo; así, sustancialmente, también el XXVIII. Véanse también el XXXIX, el XLVI, el L, el LVI y el LVIII.

En una carta al amigo Orrego, inmediatamente después de la publicación de *Trilce*, Vallejo justifica así la estética del libro:

El libro ha nacido en el mayor vacío... Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre!... Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva...

Aun de esta vaga pero sintomática declaración se deduce que Vallejo, en la revisión de *Trilce*, mientras recogía rápidamente con su rara capacidad de captación los muy atenuados ecos de los movimientos de vanguardia europeos (dadaísmo, ultraísmo, etc.) que deben haber llegado al Perú entre 1919 y 1922 y se aprontaba también a una obra demoledora, al mismo tiempo se consintió a sí mismo un amplio margen de respeto y de conservación, aun entre modificaciones y actualizaciones, para aquel estilo personal que había duramente elaborado en los años precedentes y desembarazado en buena parte de la influencia modernista. De esta forma se explica

la doble, bifronte heterodoxia de *Trilce*, respecto de las vanguardias y respecto del modernismo. El modernismo está casi completamente consumido, pero también la estética vanguardista podría denunciar el incumplimiento de amplias zonas todavía anecdóticas, sentimentales y autobiográficas, además de muchas estructuras formales. Por lo tanto, *Trilce* es el fruto de un compromiso, pero no tanto entre modernismo y vanguardia postbélica, sino más bien entre ésta y la permanente estética del escritor fundada sobre la emoción humana. ¡Feliz compromiso! De esta vanguardia, en efecto, Vallejo hizo más bien un uso terapéutico que le permitió destruir todo el residuo del pasado literario y ser libre, vale decir ser completamente él mismo, pero le negó la adhesión sustancial que lo habría llevado a privarse de un lenguaje poético como expresión del alma y, por reflejo, a la muerte del alma misma. La gran poesía de *Trilce* se beneficia indudablemente de la intervención vanguardista, incluso hasta en la dicotomía evidente de los desniveles estilísticos que reflejan la laceración entre dos modos diferentes de padecer la realidad, pero se salva justamente porque esa intervención no se condujo como una operación radical y consecuente. Los críticos han polemizado mucho sobre los modos, la extensión y los límites, además del tiempo, en que Vallejo estuvo bajo el influjo de la estética (o de la “anti-estética”) novísima; pero por lo que se refiere al tiempo, aun por el testimonio externo de Espejo, está claro que éste se hizo sentir en las correcciones de *Trilce*, entre 1920 y 1921. Es probable que los fermentos dadaístas llegasen a Lima en aquellos años a través de las revistas españolas *Grecia* y *Cervantes*²¹. Y fue justamente en *Cervantes* que en noviembre de 1919 apareció la traducción española de Cansinos-Asséns

²¹ Sobre las revistas españolas vinculadas a la vanguardia en los años que nos interesan y sobre *Ultra*, véase Gloria Videla, *El Ultraísmo*, Madrid, 1963.

de *Un coup de dés* mallarmeano, del que *Trilce* conserva acaso algún rastro de influjo formal²². Respecto a la extensión del influjo, aunque contenido en los providenciales límites de una personal acepción y ejercitación, emerge de la sola confrontación de las dos redacciones integrales del XV de *Trilce*, el salto verdaderamente revolucionario que las formas poéticas vallejianas cumplieron entre 1920 y 1921:

1ª redacción

Sombras

En el rincón aquel donde dormimos juntos
tantas noches, Otilia, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada. Y me digo: tal vez qué habrá pasado.

Has venido temprano a distintos asuntos
y ya no estás. Es el rincón donde a tu lado
leí una noche, alegre entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón amado.

No lo olvides. Me he puesto a recordar los días
de aquel verano, sidos en tu entrar y salir
poca y harta y qué pálida por las salas umbrías.

²² La tesis se debe al valioso y apasionado vallejista Xavier Abril. De este crítico, además del libro citado, p. 120, véase también el ensayo “Vallejo y Mallarmé”, en *César Vallejo o la teoría poética*, Madrid, 1962, pp. 15-64.

La tesis de Abril, digna del mayor respeto puesto que es la única que haya intentado resolver el problema sobre bases concretas de lenguaje, resulta, a mi juicio, convincente sólo en parte. Yo no atribuyo al famoso poema de Mallarmé toda la importancia que le atribuye el crítico y poeta peruano. Es posible que Vallejo haya leído la traducción española de ese poema, pero no veo ni en la estética general ni en el lenguaje concreto de *Trilce* todas las huellas que el crítico ve y enumera. Al contrario, Vallejo y Mallarmé me parecen pertenecer a universos poéticos bastante incomunicados. Para no entrar en

Y esta noche, ya lejos de ambos, salto de pronto.
¡Son dos puertas abriéndose, cerrándose, al huir
sombra a sombra en mitad de este tramonto!

2ª redacción

XV

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o talvez qué habrá pasado.
Has venido temprano a otros asuntos
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón amado.
No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.

detalles diré sucintamente que la poética de Vallejo se funda en la emoción humana y vital, y, en los momentos mejores de *Trilce*, casi nos transmite esa misma emoción del tiempo, teorizada por Antonio Machado. La de Mallarmé, en cambio, es una búsqueda órfica, atemporal y antiemotiva, de una palabra absoluta e incontaminada. Aun admirando la labor vallejjiana de Xavier Abril y su personalidad literaria, me resulta difícil hallar una vinculación pertinente entre Vallejo y Mallarmé.

Ya en pruebas este trabajo, acaba de llegarme el último libro de Xavier Abril, *Exégesis trilcica*, Lima, Editorial Gráfica Labor, 1980. ¡Qué ocasión más a propósito para reiterarle al autor mi simpatía, si un tono injustificadamente resentido no le restara calidad a la obra! Además las citas que hace de mis estudios, están manipuladas en el texto original (pp. 33-34) y traducidas con notables errores (p. 16 y p. 29), tal vez por mera distracción. Sin embargo, más allá de toda discrepancia y de todo exceso, la personalidad de Abril se impone siempre, situándose muy por encima de la crítica usual, tan anémica y apática.

En esta noche pluviosa,
 ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
 Son dos puertas abriéndose cerrándose,
 dos puertas que al viento van y vienen
 sombra a sombra.

La primera redacción es un soneto de versos alejandrinos, composición muy divulgada entre los modernistas, con todas las libertades rítmicas que Darío y la escuela introdujeron²³. En el período de *Los Heraldos* Vallejo había compuesto muchos sonetos de alejandrinos a la manera modernista que, en parte, permanecieron iguales en la redacción definitiva. A otros, por el contrario, los alcanzó una primera y tímida tentativa de demolición estrófica. Obsérvese “Idilio muerto”: la presencia de los heptasílabos en una estructura alejandrina no es muy relevante dado el precedente dariano, pero sí lo es la del endecasílabo del verso 7. Para “Los anillos fatigados” se podría incluso conjeturar una primera redacción regular, si se tiene en cuenta la intacta medida silábica de los tercetos y las huellas, deducibles sobre todo por las rimas, de cuartetos regulares en las dos estrofas precedentes, pero la composición ya no es un soneto. La rebelión contra la estrofa y el metro codificados comienza, ya en *Los Heraldos*, a corroer las estructuras en uso, uniéndose a la notable libertad métrica, que se substrahe a toda normativa, de un poema ya métricamente trílrico como “A mi hermano Miguel”.

Sin embargo, en estos sonetos el proceso de demolición estrófico-rítmica es todavía tímido respecto al que surge de la confrontación de los dos textos transcritos. En la segunda redacción aparece notablemente consumada una operación que es de avulsión del esquema, de refusión melódica y, al mismo

²³ Tomás Navarro, *Métrica española*, New York, 1966, pp. 407-414.

tiempo, de mimetismo, pues está claro que Vallejo trata de confundir con la autónoma versificación del libro también los poemas escritos anteriormente con una métrica regular. Obstaculizan la completa emancipación algunos residuos que se advierten especialmente (primer cuarteto) en la constancia de las rimas y de dos alejandrinos, los cuales, sin embargo, alternando con los endecasílabos resultantes de los cortes, diluyen su mecanicidad en una cadena melódica más libre y naturalmente pausada. En el segundo cuarteto, donde los cuatro alejandrinos fluyen aún más libremente en una secuencia de seis versos anisilábicos (manteniéndose casi íntegra la formulación lexical y sintáctica del discurso), la rima B se traslada y se vuelve interna (*lado, amado*), mientras se conserva la alternancia del esquema rítmico (*asuntos, lado, puntos, amado*). En la nueva elaboración de los tercetos, se suprimen del todo las rimas externas y su musicalidad exterior se compensa más sutilmente con un juego libre, vario y secreto de reiteraciones tímbricas y lexicales: *dos puertas-dos puertas; abriéndose-cerrándose; viento-vienen; sombra-sombra*.

Observaciones análogas resultarían de una confrontación métrica de las demás primeras redacciones publicadas por Espejo con los correspondientes poemas de *Trilce*. “Escena”, otro soneto alejandrino, se convertirá en el XXXVII de *Trilce*. El soneto “La tarde” (XLVI de *Trilce*) conserva, tratándose de endecasílabos y en consecuencia de una pausación menos rígida que la del alejandrino, su estructura y el isosilabismo, pero pierde las rimas de los tercetos. “La espera” (LXI), que inicialmente era una composición libre de endecasílabos y heptasílabos luego sufrirá un acortamiento y concentración mayor que los otros poemas, liberándose prosódicamente de cualquier sujeción a esquemas rítmicos preconstituidos, así que alternará las más libres medidas silábicas con las dos originarias y a veces verá debilitarse sus rimas por haberse vuelto

internas, cuando no desaparezcan por completo como en las últimas cuatro estrofas. En este último poema observamos que ni siquiera la pausación melódica del endecasílabo y de la ya experimentada alternación de endecasílabos y heptasílabos satisface al poeta, quien, en *Trilce*, yendo aún más allá, parece dispuesto a librar al lector de los estorbos de una pausación rítmica, objetiva y, a través de la irregularidad y la asimetría de los factores de cantidad, tono, timbre e intensidad, a sugerirle una pausación más espontánea y subjetiva.

Esta operación de transformación métrica, que sólo didácticamente se puede separar de la economía general del proceso reelaborativo, único en la interdependencia de cada una de las estructuras, no debió limitarse a los textos de los cuales Espejo documentó la primera redacción. Me atrevo a formular la hipótesis de una mayor extensión del proceso, basándome en algunos poemas en los cuales se reconocen, al trasluz o como en un palimpsesto, las huellas de una precedente redacción en sonetos alejandrinos o endecasílabos o en otras estructuras canónicas. El siguiente es un esquema esencial de estas huellas:

1. El XI: son cuatro estrofas como en el soneto. Las rimas son: *halle, calle y talle* (internadas); *casado, dado*.
2. El XXI: cuatro alejandrinos; cuatro estrofas, de las cuales las dos últimas son de tres versos cada una.
3. El XXIII: observar en la cuarta estrofa las rimas *capilar, pasar* (internadas); *amasar, molar*.
4. El XXXIV: probablemente era un soneto regular, los cuartetos conservan en orden las rimas ABA (cero), AB (cero) A; el primer terceto (cero), DD.
5. El XXXIII: cuatro estrofas, de las cuales las dos últimas, de tres versos cada una, conservan tres rimas: *nacido, venido* (internadas) e *ido*. Dos rimas también en la primera estrofa: *haría, todavía*.

6. El LXIII: quizás era un soneto u otra composición de endecasílabos rimados ABAB, ABAB. En las dos primeras estrofas se han conservado todas las rimas; la 6ª y la 7ª en el interior del verso. Las otras dos estrofas están más mimetizadas, si bien delatan otras rimas: *asta, hasta, basta; mañana, serrana*.

Si la conjetura no es equivocada, el fenómeno adquiere un relieve tal que ilumina toda la historia interna de *Trilce*. El cambio de dirección estética debió alcanzar a Vallejo cuando la redacción de *Trilce* estaba ya notablemente avanzada. En consecuencia, no fue la nueva estética la que promovió esta poesía ni la que presidió su realización. Ésta actuó en un segundo tiempo como correctivo, cuando el libro estaba escrito en gran parte, en un período de redacción que sigue sin solución de continuidad al de *Los Heraldos* y que prosigue sus premisas estéticas, aun en su personal y progresiva liberación. Lo cual explica esa fidelidad a los orígenes, esa continuidad con el pasado que, aun en el marco de su revolución formal, une todavía *Trilce* a *Los Heraldos*. Esa continuidad no sufrió, sino que se benefició de un cambio estético que, si se hubiese producido inmediatamente después de *Los Heraldos* y antes del comienzo de *Trilce*, probablemente habría determinado una enorme fractura, un desgarrón violento, tan grande era la carga demoledora de sus postulados. Los casos que hemos visto demuestran que el rechazo de la rima y del ritmo mecánico no fue siempre una premisa anterior a los hechos poéticos, sino que para muchos de éstos se limitó a ser una posterior intervención mimetizante, incluso un poco conservadora, no llevada hasta el final, conducida sin furor iconoclasta.

Además de la métrica, los postulados vanguardistas se reconocen en la ocultación de la realidad más episódica, en la supresión de los títulos, en la eliminación de los nexos lógicos más evidentes, en la reducción de la ornamentación y, en fin,

en las novedades tipográficas. En el XV, tratándose de una refundición, el empuje demoledor está frenado por la estructura preconstituida. En otras partes, en los poemas que nacieron presumiblemente después de la influencia señalada, la lucha contra el lenguaje convencional se conduce más decididamente: una sintaxis elíptica, quebrada, disgregada, privada de las asociaciones tradicionales y tendiente a aislar los vértices psíquicos. Nuestra confrontación nos demuestra que en la segunda redacción se abolió el título; y lo mismo sucedió en los otros poemas. Se aumenta así la disponibilidad que antes estaba circunscripta por el mismo título que, aunque simbólico, era en todo caso una indicación temática. En esta línea se suprime la referencia a Otilia en el segundo verso; así como la otra idéntica del poema “La tarde”. En “Escena” se elimina el evidente detalle anecdótico del “*noviazgo sabido*”. Pero la intervención más significativa es quizás la supresión de algunos nexos lógicos, como el de la locución “*y me digo*” del cuarto verso²⁴. En el poema “Escena” asistimos al benéfico sacrificio de la conjunción *porque*:

1ª redacción

La novia se volvía agua porque ¡Oh cuán bien
me solía llorar su amor mal aprendido!

2ª redacción

La novia se volvía agua,
y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido.

²⁴ Pero recuérdese que esto vale para *Trilce*. En *Poemas humanos* Vallejo hará un uso más amplio, casi polémico con el surrealismo y palinódico frente a sí mismo, de estas locuciones conjuntivas del monólogo interior.

En “La espera”, el beneficio expresivo es todavía más conspicuo, aboliéndose los más obvios anillos de la concatenación del monólogo interior. Confróntense las dos redacciones de la cuarta, la quinta y, sobre todo, de la última estrofa, en la cual se elimina la basta constatación lógica, obviamente sobreentendible, del quinto verso:

1ª redacción

Todos están durmiendo para siempre,
y la paz de la sombra los bendice.
Duermen de lo más bien, y mi caballo
cansado empieza a cabecear, también
a cabecear; y así entre sueños hallo
que el animal, a cada venia, dice
que todo está muy bien, ¡pero qué bien!

2ª redacción

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueño, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.

Volviendo al XV, el rechazo del lenguaje modernista por exterior y ornamental, se aprehende en la sustitución del sintagma “por las salas umbrías” del verso 11 con el más simple, íntimo y familiar “por los cuartos”, cuya mayor verdad, por ser el fruto de una lograda independencia de los estilemas modernistas (recuérdese el verso machadiano: *Está en la sala familiar sombría*), signa también una profundización de su propio mundo fantástico. En la estrofa transcrita anteriormente de “La espera” asistimos a un feliz proceso de depuración (*y la paz de la sombra los bendice*) y de concentración (*dormir, cabecear* no están más iterados). Todo el período adquiere mayor soltura sintáctica y rítmica. Obsérvese cómo la torpeza yámbica

del último endecasílabo deja lugar al tiempo lento de una dislocación acentual y de una pausación más congruentes con la desesperación quebrantada y muda, hasta parecer resignada, de ese duermevela a la intemperie.

La mayor profundización fantástica y expresiva de la segunda redacción del XV surge perfectamente de la confrontación con el último terceto de “Sombras”. El paralelismo originariamente apenas esbozado entre “*dos puertas*”, “*abriéndose cerrándose*”, “*sombra a sombra*” adquiere un mayor conocimiento de sí mismo, se amplía hasta absorber toda la imagen. El sintagma superfluo “*en mitad de este tramonto*” se elimina. El binomio de opuestos “*abriéndose cerrándose*” se propaga en ecos paralelos: “*van y vienen*”, “*sombra a sombra*”. También “*dos puertas*” se repite en forma paralela. El ritmo se renueva completamente en una pausación lenta, íntima, que se substrahe a la ley tonal externa del alejandrino y se determina por la autónoma concreción lingüística de la imagen. Y aquí recibe su justificación también la novedad tipográfica de los espacios blancos en el último verso, que en otras poesías de *Trilce* se explica, más que por razones de economía creativa, como un tributo pagado eventualmente a la lectura de *Un coup de dés* o de la poesía europea de vanguardia del segundo decenio del siglo.

Hay que reconocer que el salto que se produjo entre las dos etapas señaladas, no estuvo determinado sólo por una voluntad de cambio interna de Vallejo, sino que actuaron sobre él factores externos. No tenemos la seguridad que fueran las revistas españolas, *Grecia* y *Cervantes* u otras, las que cayeron en manos de Vallejo. El hecho es que él debió sufrir, en los años '20-'21, el impacto del ultraísmo, entre cuyos supuestos figuraba el rechazo de lo anecdótico, de lo sentimental, de lo autobiográfico, de lo ornamental; la eliminación de las conexiones lógicas del discurso; las novedades tipográficas; y otras cosas más.

Las versiones primitivas proporcionadas por Espejo no son más que cuatro, pero son suficientes para inducirnos a conjeturar una mayor extensión del proceso de transformación, al que Vallejo sometió sus poemas todavía modernistas, en cierto momento que no podemos fijar exactamente, pero que suponemos ya bastante cercano a la fecha de publicación de *Trilce*. El crítico ya sabe que la transformación a la que el poeta somete sus poemas no es técnicamente radical, y en el texto definitivo quedan huellas aisladas, propias del sistema anterior: rimas, a veces internadas; versos y, a veces, estrofas regulares. Se trata ahora de examinar detenidamente los demás textos de *Trilce*, los 73 que no gozan de esta condición filológicamente privilegiada, buscándoles a cada uno de ellos una profundidad cronológica, un devenir, yendo desde el texto que tenemos ante los ojos hacia un punto de partida conjetural. El resultado podría ser sorprendente: otros poemas podrían dejar entrever al trasluz una primera redacción métricamente regular. Es lo que hemos parcialmente intentado en este trabajo.

A través de toda una serie de operaciones estilísticas, se llega a la hipótesis de dos fases, de dos tiempos en la elaboración de *Trilce*: dos tiempos no rigurosamente cronológicos, eso hay que subrayarlo, sino más bien estructurales.

Estas dos etapas (estructuralmente ciertas, cronológicamente aproximadas) se pueden sucintamente conjeturar de esta forma. La primera, aproximadamente referida a los años 1919 y 1920, consiste en que Vallejo continúa las modalidades conocidas de *Los Heraldos Negros*, ya depuradas de sus aspectos más exteriores e imitativos. Típicas de esta etapa son las primeras versiones conocidas de cuatro poemas de *Trilce*.

La segunda, más o menos asignable al año '21 y también a parte del año '22 (ya que se sabe que el libro terminó de imprimirse a fines de septiembre de ese año), consta de dos tipos de operaciones: a) en primer lugar, transformación, inspirada

en una nueva idea de concebir el poema, de las composiciones escritas durante la etapa anterior; b) en segundo lugar, redacción de otros poemas, generados de la matriz misma de la nueva concepción.

Término divisorio entre las dos fases puede ser, desde un punto de vista cronológico, el período de la cárcel (noviembre 1920 – febrero 1921), puesto que no hay razón ninguna para rechazar el testimonio ya citado de Espejo. Término divisorio desde un punto de vista estructural, es el momento, al que no se le puede asignar, por su misma naturaleza mental, una fecha exacta, en que Vallejo acogió las sugerencias de la vanguardia. No es preciso que los dos momentos coincidan perfectamente, ya que son cualitativamente distintos. El impacto vanguardista pudo producirse sobre Vallejo, antes de que ingresara a la cárcel, si tomamos al pie de la letra las palabras de Espejo. Pudo producirse incluso después, estando otra vez el poeta en Lima, porque Espejo no afirma que los amigos íntimos conocieron este cambio de actitud estética al salir Vallejo de la cárcel, sino al leer los poemas ya definitivos en *Trilce*.

Ahora bien, se haya producido antes o después, siempre se produjo *después*, con respecto al momento en que suele situarlo la crítica, acostumbrada a considerar y confrontar *Los Heraldos Negros* y *Trilce* como dos bloques sincrónicos distintos. Si al contrario se elige una perspectiva dinámica, diacrónica, resulta ser que ese cambio, en lugar de contraponer *Los Heraldos Negros* a *Trilce*, introduce una fractura, una división en el ámbito mismo de *Trilce*. Se suele afirmar: el gran cambio no afecta a *Los Heraldos*, afecta a *Trilce*. Yo diría más bien: afecta sólo parcialmente a *Trilce*. *Trilce* es un palimpsesto afortunadamente mal borrado.

* Publicado originalmente en italiano por la Universidad de Padova, Verona, 1966.

Estudios en torno a Vallejo*

Carlos Germán Belli

Si César Vallejo resucitara entre nosotros, seguramente una mayúscula sorpresa se llevaría, al verse exaltado, en virtud de su verbo poético, en una suerte de santón o anunciador de la buena nueva; ya no para los pueblos hispanos, sino aun para toda la especie humana. Pero lo curioso es que él jamás tuvo en mente ni siquiera ser el gonfalero de su generación en su país natal, ni menos jefe de escuela literaria alguna y mucho menos un clarividente guía para los hombres de este siglo.

Efectivamente, según podemos desprender de los hechos de su existencia, Vallejo es el escritor menos indicado como para suponer en él la figura de un conductor literario, pues aparentemente –salvo alguna otra nota periodística– no demostró interés en ello, ni ostentó ningún rasgo caracterizador de este tipo de escritores. Si bien el poeta peruano, en su juventud, declaró durante una velada que algún día sería tan famoso como Rubén Darío –invariablemente maestro de él y espíritu fraterno en lo psicológico–, sin embargo se diferencia del nicaragüense, porque quizá nunca se sintió conscientemente un reformador o adalid de las letras castellanas de su tiempo, como ocurría con el autor de *Azul...* quien sí con plena convicción ejerció tal papel, a partir de dicho libro y a la

muerte de los premodernistas, y, por añadidura, no obstante de su inveterada timidez, que le imposibilitaba toda comunicación, que no fuera la poesía.

Por otra parte —es redundante decirlo— a diferencia del mercedadamente exitoso nicaragüense, el peruano discurrió rígidamente sus días más bien por el lado opaco de la existencia, es decir, como el común de los mortales —por cierto, con los vaivenes típicos de cualquier escritor latinoamericano en Europa—, y muy lentamente vio en vida difundirse su obra que, breve en sí, sólo se duplicó en sus postreros días, ya en trance de muerte. En este punto, cabría observar que su toma de contacto con el mundo literario español de entonces, no tendrá lógicamente los ribetes que caracterizaron la entronización de Darío o de algunos otros modernistas, quienes fueron recibidos con un pleno reconocimiento por parte de sus colegas hispanos, sellado todo con ceremonias públicas, veladas fraternas o inolvidables anécdotas. En cambio, Vallejo hace su ingreso al viejo solar hispano, primero casi subrepticamente, yendo a Madrid a cobrar periódicamente el estipendio de una beca que el gobierno español le había otorgado; posteriormente traba amistad con algunos escritores como Larrea, Bergamín y Diego, y por iniciativa de estos dos últimos se reedita *Trilce*, con prólogo de aquél y poema luminar de éste.

Por otra parte, si no se esbozan en Vallejo los rasgos del clásico capitán literario, menos lucirá, como es de suponer, aquello que tipifica a los vigías espirituales de todas las épocas. Aunque a partir de 1929, luego de una crisis anímica —según sus biógrafos—, Vallejo abraza el marxismo, se adhiere al Partido Comunista Español e inclusive llega a ejercer con especial fervor el papel de modesto adoctrinador en los tumultuosos días de la Guerra Civil Española, el poeta peruano no sale sin embargo de este bautizo político, como en el caso de su contemporáneo Pablo Neruda, con la asunción de la estética

realista, basada en una poesía sencilla para hombres sencillos, fórmula a la que rotundamente aspiró el chileno al dar las espaldas, en particular a sus sibilinas dos primeras *Residencias*, que no obstante siguen siendo tan admiradas por muchos. Por su parte, Vallejo más bien amplía su ya subyacente solidaridad humana, su conmiseración consigo y con los demás, y redondea así el espíritu total de su musa. Pero, si bien militante y autor de libros de índole sociológica, en realidad no es el poeta que escribe conforme a las normas del llamado realismo socialista.

Pues bien, este escritor que hoy en día es exaltado como una suerte de varón arquetipo, para la gente del siglo, por parte de tirios y troyanos, sólo pretendió ser en vida un simple artista, que se afanó como todo poeta de verdad en subvertir su idioma, en alcanzar una escritura propia y auténticamente nueva: allí está la carta a su amigo y prologuista Antenor Orrego, a raíz de la poca resonancia de *Trilce*, o su escrito sobre lo que debe ser la poesía vanguardista, en base más bien en un veraz espíritu renovador, y no en un gratuito verbalismo ensamblado únicamente por palabras propias de la vida moderna. Así, pues, por sobre todo creador, y seguramente inclusive en el largo ostracismo literario, que le sobrevino en su permanencia en París; y no podía ser de otro modo, ya que el verbo poético se había encarnado en él con tal grande fuerza y en tales particulares circunstancias, que quizás pocos de los grandes creadores contemporáneos pueden haber pasado por ellas. Este escritor labra su lenguaje en el seno de un continente de más o menos incipiente tradición literaria, y más aún en dos ciudades sudamericanas olvidadas de Dios una más que otra, y en donde el ejercicio del desdén étnico, económico o regional es una de las mayores obsesiones colectivas. En este duro escenario, más remoto por cierto hace medio siglo, transcurre su existencia hasta alcanzar la treintena de edad;

pasa allí su juventud que verá marcada por un injusto encarcelamiento; discurre mayormente entre Trujillo y Lima, y su vida sentimental se irá configurando —como la mayoría de los muchachos hispanoamericanos— de frustración en frustración, hasta llevarlo a una concepción dolorosa del amor, en que fusiona la mística y la erótica, a la manera de sus antecesores inmediatos Herrera y Reissig y Darío. En fin, siempre nos hemos imaginado a Vallejo joven, por las viejas calles del centro comercial caminando altivo, cuidadoso en el vestir —porque todo joven poeta es un dandy por naturaleza, según nos dice Borges en uno de sus últimos poemas—; pero repentinamente, como buen sensitivo que es, terminando por dirigir sus pasos hacia el siniestro Barrio Chino, tal vez para borrar de su mente la clásica sonrisita limeña que le hería en el alma como un estilete, y que jamás pudo olvidar, según sabemos.

Pese a todo ello, el escritor peruano se dio mañas para redactar primero *Los heraldos negros*, de resonancias aún postmodernistas, y con el cual sentó convenientemente las bases de su universo poético; y luego su vanguardista *Trilce*, publicado en 1922, y del cual todavía se persiste en detectar influencias del surrealismo, a pesar de que esta escuela nació formalmente dos años después, con la aparición del primer manifiesto de André Breton, como acertadamente nos ha hecho ya ver Roberto Fernández Retamar¹. No obstante su enclaustramiento limeño, es casi seguro que Vallejo estaba enterado de los otros movimientos de vanguardia que habían comenzado a aparecer en Europa a partir de 1911; y de allí asimiló ese “aire de tiempo” que conforme él anhelaba, como expresó en un artículo, no quedó como tal cosa, sino que comenzó a circular por sus

¹ “Para leer a Vallejo”. Prólogo a *César Vallejo, Poesías completas* (La Habana, Casa de las Américas, 1965). Reproducido en R.F.R., *Ensayo de otro mundo* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969), pp. 82-92.

moradas modernistas y su adolorida psiquis, quedando como secuela los complejos versos de su segundo libro.

En este punto debemos señalar las relaciones vallejianas con el surrealismo, así como el punto de vista de uno de sus miembros con respecto a él. En vez de mostrar interés o simpatía, Vallejo se unirá más bien al coro de los enemigos o disidentes, al escribir en 1930 su “Autopsia del surrealismo”² que, como señala André Coyné³, es una pieza más de esa serie de necrología literaria en boga por aquellos días, que solía publicarse contra el inquietante movimiento; con esta dura admonición, el poeta sudamericano sellaba definitivamente sus discrepancias y cerraba los caminos a cualquier posible acercamiento con sus colegas surrealistas. Pero la renuencia es matemáticamente recíproca, y ésta se hace patente en la opinión de César Moro —el poeta peruano militante del surrealismo—, quien, según tenemos conocimiento, no gustaba de los versos vallejianos, y en cambio se declaraba fervoroso partidario del simbolista José María Eguren.

Esta honda discrepancia nos hace comprender el fenómeno poético hispanoamericano a partir de 1940 a la fecha, y tal vez vislumbrar las resonancias extremas del autor de *Poemas humanos*. En el curso de las tres últimas décadas, como se sabe, las figuras tutelares han sido Vallejo y Neruda, pero frente a ellos se alcanza a distinguir el incandescente surrealismo, que

² Publicado en *Varietades*, de Lima, No. 1151 (26 de marzo de 1930) y reproducido en *Nosotros*, de Buenos Aires, No. 250 (marzo de 1930) y *Amauta*, de Lima (30 de abril/mayo, 1930).

³ “César Vallejo, vida y obra”, en *Homenaje Internacional a César Vallejo, Visión del Perú*, N° 4 (julio de 1969), pp. 44-57. Véase al respecto, Juan Larrea, “César Vallejo frente a André Bretón”, en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, Argentina, No. 3-4 (1969) [Hay separata] y el artículo de Coyné en este N° de la R.I.

no obstante el rechazo lapidario de los dos grandes poetas, no deja de extender sus fulgores primeramente como por control remoto, tal como puede apreciarse en Chile, donde surge el activo grupo *Mandrágora*, que publica la revista del mismo nombre y protagoniza legendarios episodios; y poco después en México con la propia presencia de Breton y de otros miembros del movimiento. En suma, la influencia nerudiana y vallejana fue avasalladora en las dos primeras décadas, durante cuyo lapso sólo quedan diseminados en la floresta poética hispanoamericana algunos cuantos franco-tiradores aferrados inalterablemente a su fe en la superrealidad o en el purismo literario, en espera de mejores tiempos para ellos. Pero las cosas comenzaron a cambiar en el pasado decenio, con la aparición de nuevas personalidades influyentes y una visible voluntad de asimilación de los rasgos fundamentales del surrealismo y de la poesía moderna en general, por parte de las nuevas generaciones, sea por vía directa o por vía interpósita.

Diferentemente de lo que ocurrió en Chile con Neruda, donde las generaciones posteriores a él se vieron en la perentoria necesidad de cerrar rápidamente filas ante el torrente lopesco de sus versos; en el Perú, con Vallejo, en cambio, la gravitación de éste ha sido notoria en particular en la generación del medio siglo, aunque habría que indicar de paso que la adhesión, en muchos casos, fue sólo a una porción de su espíritu —lo social con exclusión de lo metafísico—, y por lo demás casi nunca en su forma poética, en razón de ser por cierto un modelo difícil de diferencia del propio Neruda o de los grandes maestros modernistas del pasado. Tal situación se modificará ostensiblemente con el advenimiento de la hornada siguiente, quienes sin dejarse avasallar por la lícita indignación que les provoca la realidad social tremendamente injusta —salvo el caso ya legendario de Javier Heraud—, dan la impresión de un afán de incorporarse plenamente a la gran tradición de la

revolución poética moderna, y para ello vuelcan sus intereses concretamente hacia la poesía de habla inglesa o en los nuevos influyentes poetas hispanoamericanos.

Sin embargo, Vallejo está más vivo que nunca en Hispanoamérica; sea porque prosigue ganando sus batallas literarias después de muerto; sea porque los alcances de su voz superan el dominio específicamente poético, según el consenso casi general. Así, pues, uno de sus últimos exégetas, Mario Benedetti, señala que Vallejo por sobre todo es un “paradigma humano”⁴, en tanto que Neruda es el “paradigma literario” por excelencia; y en tal condición –según el escritor uruguayo– Vallejo vendría a ser una suerte de cabeza de tribu, con quien está entroncado, por diversas vías y grados, un gran sector de los poetas hispanoamericanos que hoy pasa de los cuarenta años de edad. Pero hay otros devotos de Vallejo que van aún más allá de lo señalado por Benedetti, cuya cala en última instancia estaba ceñida al ámbito del hombre de letras-lector; en efecto, el monje y poeta norteamericano, Thomas Merton, trágicamente fallecido no hace mucho, se convierte en el más fervoroso vallejiano de los últimos tiempos, al darle las palmas de la universalidad entre todos los poetas modernos, y señalando además que la traducción de los versos del hispanoamericano es “un proyecto de muy grande y urgente importancia para toda la raza humana!”⁵.

¿Qué diría entonces nuestro poeta al verse hoy ungido como un profeta de los tiempos modernos, él que siempre iba a la zaga de la grey humana? La universalidad que Merton le

⁴ *Letras del continente mestizo* (Montevideo: Editorial Arce, 1967), artículo titulado “Vallejo y Neruda: dos modos de influir”.

⁵ Thomas Merton, “César Vallejo”, en *Emblems of a Season of Fury* (Norfolk, Connecticut, a New Directions Paperbook, 1963), pp. 135-140.

señala –al igual que desde el primer momento Juan Larrea–, en honor a la verdad el autor de *Trilce* la alcanzó así por añadidura, en un dejarse llevar por la corriente de sus más recónditos sentimientos; no buscó el punto equidistante de los contrarios en su alrededor, por no tener en realidad necesidad de hacerlo, ya que la clave estaba “aquicito nomás” –como suelen decir sus paisanos humildes–, es decir, en el linaje de su sangre y su espíritu, y de cuyo seno salieron tantos versos de disolución antinómica, como nos lo ha hecho apreciar lúcida-mente Larrea⁶; todo ello tenía que conducirlo naturalmente a casar en su ser actitudes tan irreductibles: primero la liturgia y la erótica en los días de su frustrada juventud, y luego en la edad madura el cristianismo y el marxismo.

Pero, en fin, la vida una vez más nos da, de modo desconcertante, su lección: su misterioso sentido se rebela a todo esquema que puedan crear los hombres: Vallejo, quien vivió según se dice a espaldas de lo maravilloso, del amar loco, del azar objetivo, del humor negro, y que tal vez nunca pensó conscientemente en la disolución de las fronteras antinómicas, él, con su vida y su obra inusitadas, es la más alta encarnación en la literatura contemporánea, del justo anhelo de los surrealistas, a quienes paradójicamente se apresuró a extenderles en forma prematura la correspondiente partida de defunción.

Lima, Perú

⁶ Juan Larrea, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Publicaciones del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, 1957.

* Publicado como sobretiro de la Revista Iberoamericana N.º. 71, s/f.

Peruanismos en el teatro vallejiano*

César A. Ángeles Caballero

Hace más de cuarenta años que iniciamos nuestras investigaciones en torno al habla vallejana, preferentemente en lo relativo al uso coloquial de los peruanismos. Así se originó nuestra tesis: “Los peruanismos en César Vallejo”¹, incidente en la poesía y en la prosa. En 1964 recogimos en forma orgánica este ensayo, aunándolo a otros más y que fuera editado, bajo el epígrafe genérico de *César Vallejo. Su obra*². Ahora, incidimos nuestro análisis en el empleo de nuestras voces peculiares en el teatro vallejiano. Para el efecto nos valemos del *Teatro Completo*, publicado por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con prólogo, traducciones y notas de Enrique Ballón Aguirre³.

1. De la temática

El análisis de la semántica y el uso coloquial de los peruanismos en el teatro vallejiano alude a las piezas teatrales siguientes:

- a. *Lock-Out*.
- b. *Entre las dos orillas corre el río*.
- c. *Colacho hermanos o Presidentes de América* (farsa en dos actos).
- d. *La piedra cansada*.

Estas piezas teatrales, según señalan y especifican los editores, “... se publican por primera vez...” completas, y “cuyos originales han sido puestos a disposición por Georgette de Vallejo y preparados para la imprenta por Enrique Ballón Aguirre, quien ha tenido a su cargo, además, la traducción de *Lock-out*, obra que se conserva sólo en la versión francesa del propio Vallejo”. Indudablemente que el número de peruanismos que Vallejo emplea en su teatro es extraordinario, tanto que podrían constituir un verdadero diccionario. La abundancia de estas voces es considerable, especialmente en *La piedra cansada* y en *Colacho hermanos* que no es sino la teatralización de la novela sociopolítica *Tungsteno*. La semántica de los peruanismos utilizados vallejianamente se complica en la perspectiva onomástica y toponímica, pues muchos vocablos, al parecer, fueron estructurados teniendo en cuenta la terminología quechua o su simple deformación léxica; tal sucede con vocablos provenientes de las lenguas yunga o chinchaysuyo, hablados en la tierra natal de Vallejo. Efectuada esta necesaria aclaración, los peruanismos manejados por Vallejo, han sido clasificados de la manera siguiente:

Voces históricas	17
Voces de la organización social	15
Voces de la embriaguez	4
Voces que designan animales	5
Voces que designan plantas	6
Antropónimos	8
Topónimos	30
Total	85

2. De la semántica

Juzgamos oportuno y conveniente no analizar sino sólo referirnos a los peruanismos que no figuran en nuestros ensayos ya citados

2.1. Voces históricas:

Aríbalo: (quechua): hermoso vaso ceremonial inca de tipo mítico.

AMAUTA “... el amauta ante quien puso el siervo el aríbalo...”
(*La piedra cansada*).

Auquis: (quechua *auqui, awki*): antepasado. En el quechua de Ancash, significa: viejo, anciano.

“Auquis y sipacoyas celebran...” (*La piedra cansada*).

Arabicus: (quechua). En el entender de cronistas, historiadores, lexicógrafos, etc. peruanos, el arabicu fue el poeta del pueblo. Del quechua harawog, haravikoq: cantor de harawi.

SALLCURAR “...pálidos y suaves arabicus...” (*La piedra cansada*).

Ayllu: (quechua). Familia. Unidad étnica de las comunidades campesinas.

DONCELLA SEGUNDA “... ¿De qué ayllu eres?” (*La piedra cansada*).

Coya: (quechua *qolla*). Reina.

EXTRANJERO “...una ñusta, coya o sipacoya...” (*La piedra cansada*).

SIPACOYA. Del quechua: *sipa: shipash*; joven mujer, en quechua de Ancash, semejante al de Santiago de Chuco; luego sipacoya: reina joven o moza.

Chasqui: (quechua): recibidor, mensajero, “correo de a pie”.

UYURQUI “...¿Era un chasqui cansado...” (*La piedra cansada*).

Haylli: (quechua). En el Tahuantinsuyo: canción de triunfo.

“Un coro femenino entona, acercándose, el haylli...” (*La piedra cansada*).

Kero: (quechua). Vaso de madera. En el Tahuantinsuyo: vaso ceremonial.

ORAKAWA “...keros tristes...” (*La piedra cansada*).

Mascaipacha: (quechua). Insignia real del Inca.

EL INCA “... ¡Villac Umo! ¡Sumo Sacerdote!... (Arroja violentamente la mascaipacha)”. (*La piedra cansada*).

Ñusta: (quechua: *ñusta*). Princesa de sangre ilustre.

RUNTO KAIKA “...La ñusta más hermosa del Imperio...” (*La piedra cansada*).

Pakarina: (quechua). Según Alberto Tauro, es un “...lugar de origen reconocido por un ayllu”. (*Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Tomo 4. Lima, Peisa, 1987, pág. 1498).

AUQUI 3 “...tres ermitaños, vienen de pakarinas lejanas...” (*La piedra cansada*).

Quechuas: (quechua: *queswa*: valle de clima templado y benigno). Grupo étnico del Cuzco. Nombre de la lengua hablada por los primeros pobladores del Tahuantinsuyo.

CHASQUI PRIMERO “... Jamás el arrojado de los quechuas fue mas grande” (*La piedra cansada*).

Supay: (quechua). Diablo. demonio.

MUJER “... Los niños. como poseídos del supay...” (*La piedra cansada*).

Tambos: (quechua: *tampu*). Posada, mesón. Tienda de comestibles, en la Sierra peruana.

TOLPOR “...La hora de concentración en los tambos...” (*La piedra cansada*).

Villac Umo: (quechua). Sumo sacerdote, en el Imperio del Tahuantinsuyo.

EL ANCIANO “...el veterano Quillazo y el Villac Umo, se proponen discernirle una de las llaves del Koricancha...” (*La piedra cansada*).

Zuray: Teodoro Valcárcel extraordinario compositor peruano. autor de notables piezas musicales de gran valor peruanista, como “Suray-Surita”, explica la semántica de la voz “Zuray”, de esta manera:

Suray-Surita es un nombre tomado al azar; de etimología que se pierde entre divagaciones, pues, según algún kechuista, créesele derivado de una silvestre flor de los bofedales; otros dicen ser lo que anima el dolorido canto de una avecilla diminuta, habitante del altiplano aymará, etc. Doña Juana de Ibarbourou, en un apasionado canto, la ha clasificado como una de las formas de la expresión lírica de los Inkas... (En: *Eco mundial*. Buenos Aires. 20 de marzo de 1943, Año II. No. 6).

VAROMA “...Si ahora los “rojos” me quitan a Zuray...” (*Entre las dos orilla corre el río*).

2.2. Voces de la organización social

Cachacos: calificativo ya en desuso, que se asignaba al policía peruano.

TRES NIÑOS “... ¡Abajo los cachacos!...” (*Lock-out*).

Centavos: moneda peruana en desuso, equivalente a la céntima parte del antiguo Sol de Oro.

ACIDAL "...cincuenta centavos la botella..." (*Colacho Hermanos*).

Cutulos: (cutucho). Vallejo utiliza el sustantivo en la acepción semántica de persona que usa el saco muy corto.

EL COMISARIO "...¡Para los sapos que son cutulos!..." (*Colacho Hermanos*).

Chirona: Prisión, cárcel.

EL PRESIDENTE "...en chirona..." (*Colacho Hermanos*).

Cholazo: aumentativo despectivo de cholo.

CORDEL "...Toma, cholazo, tu garrafa..." (*Colacho Hermanos*).

Huayruro: (quechua: *huairuro*). Policía peruana antigua. Calificativo en desuso que se asignaba al policía peruano, debido al color del uniforme que utilizaban: rojo y negro, semejante a los colores de cierta especie de frijol de color negro y rojo. Amuleto para poseer dinero.

KAURA "...rojos huayruros..." (*La piedra cansada*).

Intiwatana: (quechua: *donde se ata al Sol*). Monumento incaico donde los incas presidían ceremonias religiosas. También se dice que designó a un reloj tahuantinsuyano.

ONTALLA "...Cuenta el padre que en Kaychi, el Intiwatana tiene una columna que toca con su punta el cielo..." (*La piedra cansada*).

Ojotas: (quechua: *usuta*). Sandalia, hecha de suela. Actualmente también se fabrica de llantas en desuso de los automóviles.

OKAWA “...¡Ojotas!...” (*La piedra cansada*).

2.3. Voces de la embriaguez

Bomba: embriaguez.

ACIDAL “...¡Qué bomba la que se traen!” (*Colacho Hermanos*).

2.4. Voces que designan animales

Allco: (quechua). Perro.

MUJER “...Los allcos, asustados, han aullado...” (*La piedra cansada*).

2.5 Voces que designan plantas

Cabuya: sogas delgadas y resistentes.

TOLPO “...trenzado de cabuya...” (*La piedra cansada*).

Guayaba: cierta fruta peruana de muy exquisito sabor (*copparis avivennifelia*).

OKAWA “...La guayaba, de color de chirimoya...” (*La piedra cansada*).

Yerbas vilcas: ciertas yerbas sagradas.

TOLPOR “...otras yerbas vilcas...” (*La piedra cansada*).

2.6. Antropónimos

Collahuata:

Pretendemos señalar que el antropónimo collahuata. podría descomponerse etimológicamente de la manera siguiente: *colla*, del quechua *ccolla* o *kkolla* o *jolia* (adjetivo): excelso, grande y *huata*: amarra; es decir: Collahuata; el gran amarrado o asido.

PIRUC 3 “...No es un collahuata...” (*La piedra cansada*).

Pachacútec:

Noveno Inca del Imperio del Tahuantinsuyo. El más célebre de los Incas. Deriva de los vocablos quechuas: *pacha*: tierra, mundo y *cuty*: reforma, es decir, que reforma el mundo.

UN MIEMBRO DEL CONSEJO DE LOS ANCIANOS “... bajo el reinado de Pachacútec, la célebre expedición sobre los chachapoyas. que nos abrió la cuenca del bajo Marañón...” (*La piedra cansada*).

Sinchi roca:

(Quechua): valiente, fuerte, robusto, recio

AMAUTA PRIMERO “Durante el reinado de Sinchi Roca...” (*La piedra cansada*).

Viracocha:

Octavo Inca del Tahuantinsuyo. El antropónimo también corresponde a un dios incaico, como el Supremo Hacedor del Mundo.

EL SIERVO “... ¡Viracocha sonrío a su vez!” (*La piedra cansada*).

2.7. Topónimos

Topónimos no estudiados en nuestro ensayo ya citado.

a. Nombres de ciudades

Arica: Puerto peruano cedido a Chile luego de la infausta Guerra del Pacífico. Viene de *ari*: sí, y *ca*: toma, tómale, opinión ésta que es la más aceptada, entre otras tres más.

EL PRESIDENTE “...los Héroes de Arica” (*Colacho Hermanos*).

Ayacucho: antigua ciudad en el departamento del mismo nombre. Viene de los vocablos quechuas: *aya*: cadáver, y *cucho*: rincón; es decir “rincón de los muertos”.

EL SECRETARIO “...El Prefecto de Ayacucho...” (*Colacho Hermanos*).

Jauja: antigua ciudad del Valle del Mantaro, en el departamento de Junín. Del quechua: *huaca*: tranquilo. Se le conoció como *sausa* (quechua: valle). Los españoles la llamaron *xauxa*.

VILLAC “...unas matas de líquenes de Jauja...” (La piedra cansada).

Junín: departamento en la Sierra central del Perú. Según puntualiza Max Espinoza Galarza, como “primicia”, el topónimo citado se origina en el vocablo onomatopéyico UUJJJ “...en atingencia o remedo al sonido que hace el viento al mover el ichu –grama tosca– por aquellas duras regiones...” y NUJ (verbo quechua) NIN: dice, o sea, UUUJJ...NIN dice (JUNIN): ulular del viento.

SEÑORITA MATE “...originaria de Junín” (*Colacho Hermanos*).

Collcampata: Palacio del Cuzco. Del quechua *collca*: granero. Lugar de granero.

“Noche en la Sala del Consejo, del palacio de Collcampata” (*La piedra cansada*).

Intipampa: Del quechua: *inti*: Sol, y *pampa*: lugar. Lugar del Sol, o Pampa del Sol.

SALLCUPAR “...las altas moles que rodean la Intipampa...” (*La piedra cansada*).

Pacaretambo: En la provincia del Paruro, departamento del Cuzco. Del quechua: *pajary*: amanecer y *tampu*: tambo, mesón. Mesón de la alborada.

SALLCUPAR “...más allá de Pacaretambo...” (*La piedra cansada*).

Pissaj: En la provincia de Calca, departamento del Cuzco. Del quechua: *pisaj*: perdiz pequeña.

QUECHUA ...abajo “¡Las piedras del Pissaj son las más bellas del reino...” (*La piedra cansada*).

Tahuantinsuyo: Topónimo que designó al histórico Imperio de los Incas. Del quechua: *tahua*: cuatro, y *suyo*: región, zona. Cuatro regiones o zonas.

MAMA CUSI “...¡El cielo del Tahuantinsuyo es inconmensurable!” (*La piedra cansada*).

Tampumachay: Del quechua: *tampu*: tambo, mesón, *machay*: cueva. Lugar de tambo y de cuevas.

“En casa de Ulyurqui, en Tampumachay” (*La piedra cansada*).

b. Nombre de río

Huatanay: nombre del río vital del Cuzco. Del quechua: *huatanay*: desamarrar.

TOLPOR ..en el Huatanay... (*La piedra cansada*).

c. Nombres geográficos diversos

Collao: meseta en el departamento de Puno, en la que se halla el lago Titicaca, el más alto del mundo. Procede del *cullagua*: personaje mitológico Hacedor del Mundo.

PIPUC “...harina del maíz milagroso del Collao...” (*La piedra cansada*).

Chokechaka: del quechua: *choque* o *choje*: oro de muchos quintales; y *chaka*: puente, o también obstáculo, tranca, travesaño.

“Tarde en una encrucijada, en Chokechaka” (*La piedra cansada*).

Yungas: del quechua *yunga* o *yunka*: tierra cálida. Histórica región de la Costa norte del Perú, donde florecieron las célebres culturas pre quechuas: Chimú, Mochica.

KAURA “...Señorío de los yungas” (*La piedra cansada*).

Aclaración necesaria

Creemos oportuno, también necesario y conveniente reiterar que no han sido analizadas aquellas voces que figuran en nuestro varias veces citado ensayo en torno a César Vallejo⁴. Algunos de estos vocablos son los siguientes:

- De las voces históricas: amauta, antara, curaca, inca.
- De las voces de la organización social: ajisecho, charqui, plata (dinero), taita, colca.
- De las voces de la embriaguez: cañazo, trago, chicha, traguito.
- De las voces que designan animales: alpaca, cóndor, puma, vicuña.

- De las voces que designan plantas: molle, papa y chacra, por tener que ver con la agricultura.
- Topónimos: Cuzco, Mollendo, Quivilca, puna.

NOTAS:

- 1 Lima, Editorial Universitaria, 1958.
- 2 Lima, Talleres Gráficos de la Librería o Imprenta “Minerva-Miraflores”, 1964.
- 3 Dos tomos. Lima, 1979. Tomo I, 177 páginas, facsímiles, y Tomo II, 217 páginas, facsímiles.
- 4 Consultar nuestro ensayo ya citado, págs. 114-224.

* Separata publicada por la Universidad de Lima en 1994.

César Vallejo,
poeta de España y América*

César Pacheco Vélez

La figura atormentada de Vallejo no se nos va a perder entre fechas, nombres de ciudades y títulos de libros. Ni la biografía completa está aún hecha, ni es necesaria aquí, para presentar una antología de su obra poética. Solamente lo escueto: nace en marzo de 1892, en Santiago de Chuco, un pueblo serrano y mestizo del norte del Perú. Allí pasa su infancia –perenne infancia en su voz, en su actitud vital, en su “tierna dulzura de amor”– con sus padres y hermanos, en el hogar de su añoranza en París. De la Universidad de Trujillo a Lima, donde publica su primer libro de poemas: *Los Heraldos Negros* (1918). Un retorno a su tierra, a su madre muerta, a sus hermanos, y una peripecia infeliz que se hunde y lo hiere hasta los entresijos del alma: tres meses de cárcel injusta –él ignora el motivo, como el personaje de Kafka– y “las cuatro paredes de la cárcel” le dejarán una huella perdurable. Antes de su definitivo viaje a Europa, otra vez en Lima, publica *Trilce* (1922), *Fabla Salvaje* y *Escalas* (1923). A fines de este año se instala en París y desde esa ciudad realiza sus salidas: a Rusia en 1928 y 1929; a España, primero en 1925, luego una estancia de tres años entre 1930 y 1933, finalmente, en dos breves ocasiones, durante la guerra civil, que vive en carne propia. En Madrid publica la segunda edición de *Trilce*, con prólogo-noticia de

José Bergamín y salutación poética de Gerardo Diego; al año siguiente, el resultado de sus visitas por la Unión Soviética, *Rusia en 1931*, *Reflexiones al pie del Kremlin* y la novela *Tungsteno*. En París, con Juan Larrea, por el año 26, publica *Favorables París Poema*, la revista literaria de “título telegráfico” de la cual sólo aparecen dos números. En 1929 se casa con una joven bretona*. Durante todos estos años, en que su inspiración poética aparece como adormecida, vive –muere, mejor– del periodismo, colaborando en revistas peruanas, francesas y españolas; escribe y viaja, pero sobre todo ama y sufre intensamente. Por fin ¿de hambre? ¿de agotamiento?... “herido mortalmente de vida”, la mañana de un Viernes de Pasión, el 15 de abril de 1938, muere “...en París con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo”.

El primer libro de Vallejo, *Los Heraldos Negros*, acusa aún simbolismo y modernismo: Baudelaire, Darío, Herrera y Reissig. Lo cotidiano, la vida misma, desprovista de toda ganga anecdótica, late en los temas de la infancia, del amor y del tiempo que consume irremisiblemente la existencia. Hay también allí una simbolización bien nutrida de elementos cristianos, de religiosidad latina, siempre en busca de caminos litúrgicos para la ascésis; pero se trata del símbolo como sugerencia de otra realidad menos trascendente; es el empleo del símbolo dentro del clima modernista que en Vallejo traspasa de la fórmula literaria, del modo poético, en afán de ascensión. Es una ascensión truncada –como la vida toda del poeta, ahíta de trunquedad– que al caer vertiginosamente, da con torpeza en las cosas, en los hombres, y se quiebra en queja, tierna y viril al mismo tiempo.

* Nota del editor. Se trata de Georgette de Vallejo. Según ella misma, no era bretona sino nacida en París.

Desde otro punto de vista, tampoco es fácil hallar en *Los Heraldos Negros* indigenismos o indianismos. Ni siquiera en ese conjunto de poemas que titula “Nostalgias Imperiales”, en que esos elementos podrían aparecer más acusados, es posible encontrar lo indio en forma pura o premeditada. Vallejo es mestizo, hijo de mestizos, nieto de españoles y de indias: hispanoamericano. En su obra ambos elementos se conjugan unas veces yuxtapuestos, otras en fusión dolorosa y sangrante o en pugna sorda y subterránea o en protesta y rebeldía. La síntesis no aparece aún: lo insólito, lo violento, lo silvestre, están testimoniando los primeros conatos de una originalidad poética hispanoamericana. Pero lo más importante: desde este primer libro vallejiano surge ya, inconfundible e inseparable de él, un amor dolorido por todo lo creado y una confusión de su conciencia con la conciencia de todos los hombres. Vallejo es un niño y bien llamada es su palabra de infantil e “inocente”; inocente, hasta en el modo en que se quiere hacer solidario y culpable de las desgracias ajenas.

Trilce, el segundo libro, es la plena irrupción de una libertad amada y contenida, que le hace decir: “...¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!”. Éste es el Vallejo del asombro, del lenguaje quebrado y renacido, al que llama Valverde “...verdadero estupefaciente idiomático, una droga revolucionaria, que le altera fantásticamente el sentido de las palabras...” Con *Trilce*, Vallejo se incorpora a las corrientes europeas de vanguardia: ultraísmo y creacionismo. Hemos dicho “se incorpora” —así es—, y lo hace con un riquísimo bagaje, personal e intransferible, de hondura humana, como nuevo Adán poético, nacido “en un cementerio de palabras”,

al decir de Gerardo Diego. Es también, *Trilce*, el libro de más concentrada emoción; de la orfandad desgarrada, en el cual cierta actitud escéptica llega momentáneamente a la desesperación:

Absurdo, sólo tú eres puro

como en la tesis persistente de los personajes de Camus. Mas, en su búsqueda, en su agonía, halla un asidero, distinto y extraño al tradicionalmente hispánico: la creencia en una inmortalidad de la especie, pero no en la personalísima inmortalidad que ansiaba Unamuno, sino en la supervivencia en la sociedad, a través de los ideales compartidos, en una vida terrenal dichosa y sin fin. Sin embargo, no fue ésta su última certeza, la definitiva.

Quince años casi ininterrumpidos duró el silencio de Vallejo: sólo la tragedia española logra romperlo; escribe febrilmente, y en medio de la fiebre, muere. La imagen de su voz, apagada en balbuceos, nos queda como bruscamente rota en el espacio. Eso es *Poemas Humanos y España, aparta de mí este cáliz*: presencia y premonición de la muerte, de la suya y de la ajena; fe insegura y soterrada en la eficacia del sacrificio de la propia vida. En este libro, el más cuajado de Vallejo, se ahonda lo cristiano, que ya no es forma simbólica sino cauce estilístico profundo; muy fecunda ha de ser una pesquisa de las influencias bíblicas en *Poemas Humanos*, tal como lo ha señalado André Coyné.

Sí, una profunda influencia cristiana en la poesía de Vallejo. Pero ante el conjunto escueto de la obra escrita, seguir por ese camino es muy difícil. Un acuciante afán me ha guiado en esta relectura apresurada de Vallejo: hallar en su obra una concepción clara y completa de la trascendencia de la vida humana. Ha sido una búsqueda ilegítima, porque Vallejo es un poeta completamente alejado de todo rigor especulativo, de todo

propósito filosófico. Pocos testimonios evidentes hallados de esa fe perdida en el acendramiento del dolor y reencontrada –a ese breve testimonio nos acogemos– en los últimos años de su vida, cuando en el sanatorio de París, el 29 de marzo de 1938, pudo decir: “Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de mi muerte, tengo un defensor: Dios”. A pesar de eso, en toda su obra se percibe la “oquedad” que produce la ausencia de esperanza: el dolor lo detiene en el camino; su alma se adentra en un entorno finito, se aferra a la inevitable contingencia de las cosas; o penetra en el mundo concreto, en la vida de sus semejantes, los hombres, llenando su honda capacidad de culpa, por el sufrimiento de los demás, viviendo un sentimiento cósmico del dolor. Contadas veces el sufrimiento lo une a Dios, y cuando lo hace, es en requerimiento rebelde y airado, hasta blasfemo, de una universal felicidad terrestre. Pero esa misma actitud de imprecación revela una certidumbre trabajosamente poseída y un hambre de paz en la conciencia: “Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios...”. Mientras esa hambre no se colmó, el impulso metafísico de trascendencia, agónicamente trunco en Vallejo, le hace vivir el dolor de la oscuridad, sin horizontes, como en perpetua presencia de *heraldos negros*, sin ese fondo risueño y gozoso del dolor de la cruz cristiana, sin esa vivencia, en fin, de la esperanza. Aquí es donde se juntan y se mezclan las dos dimensiones fundamentales –religiosidad y sociabilidad– del hombre Vallejo; aquí es donde se crea ese clima desconsolador y desolado de su tragedia.

Vallejo es un poeta español y americano. Americano, en la deslumbrante novedad de su lenguaje descoyuntado, “conversacional”, cotidiano, aliterario, proteico; americano, también, en la íntima pugna, dialéctica de su mestizaje, no logrado en síntesis armoniosa.

Es español, existencial, inevitablemente, a fuer de hispanoamericano. Y por libérrima vocación, amorosamente servida hasta el heroísmo. Por vinculaciones personales: su amistad con Juan Larrea y José Bergamín, con Gerardo Diego, Salinas, García Lorca, Marichalar; ahí están los poemas que le han dedicado Gerardo Diego y Panero; las antologías de Onís y el mismo Panero; los penetrantes estudios de Valverde... Es español, también, por el profundo sentimiento de la muerte que lo acompaña; un sentimiento –no una concepción– muy español de la muerte, emparentable con el “muero porque no muero” de la Santa y el “no vivir sin aguardar la muerte” de Quevedo; porque toda la vida de Vallejo fue una vigilia de su muerte.

Sobre todo, quiero resaltar otra forma española y americana de Vallejo, una forma que le confiere permanencia, vigencia poética, actualidad. Ortega y Gasset al escribir “La deshumanización del arte”, pensaba en la generación española de la dictadura o del centenario de Góngora, que corresponde a la generación americana de Vallejo, de Neruda y Huidobro; y Ortega escribía precisamente en el momento en que esa generación se entregaba al divertimento vanguardista. Pues bien, Vallejo, más de diez años antes de que sus contemporáneos españoles y americanos despertaran su conciencia social, abría un ancho y profundo camino a una poesía humanizada, social sin ideologías ni consignas; abría un camino a una verdadera poesía, definitivamente ajena a todas las torres de marfil y al mero esteticismo. En la maravillada palabra de Vallejo,alzada ya, y potente, en 1918, habrá que buscar el primer hito de la poesía española e hispanoamericana de nuestros días: Neruda y Alberti, Blas de Otero y Victoriano Cremer, Cote Lemos y Antonio Fernández Spencer.

Y otra vez España... El poeta la quiso con toda su alma y cuando la vio sangrar le dedicó su vida y su mejor canto.

“España, aparta de mí este cáliz” parece el último grito en el tránsito de un alucinado. Georgette, su viuda, nos lo ha dicho: “Pienso que si en el delirio de Vallejo vivió únicamente España, deberíamos admirar tal desinterés y estoicismo”. Lo dijo él mismo, en uno de sus últimos poemas, cuando, haciendo el recuento de su, menguado patrimonio, habla morosamente de su casa:

...donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España.

Granada, febrero de 1953.

* Prólogo a la “Antología poética de César Vallejo”, en Suplemento literario de Diálogo, Granada, 1953.

La selección de poemas, a cargo de José Jiménez Blanco, recoge los poemas:

De *Los Heraldos Negros*: “Bordas de hielo” / “El poeta a su amada” / “Heces” / “El pan nuestro” / “A mi hermano Miguel”.

De *Trilce*: II, III, XVIII, LI, LXXV

De *Poemas Humanos*: “Ello es que el lugar donde me pongo” / “Voy a hablar de la esperanza”.

De *España, aparta de mí este cáliz*: “Masa” / “Redoble fúnebre a los escombros de Durango” / “España, aparta de mí este cáliz”.

Cesar Vallejo y los viajes*

Estuardo Núñez

I

Ya desde sus años de adolescencia las circunstancias determinan que Vallejo deba apartarse de su ciudad natal para la prosecución de sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de San Nicolás de Huamachuco, entre los trece y diecisiete años de su edad (1905 a 1909). En esa temprana fecha pudo ser una severa experiencia el alejamiento de los suyos, de su ambiente familiar, al que siempre estuvo tan entrañablemente unido. Luego siguen, en búsqueda de empleo y otras perspectivas de vida, estadas en Trujillo, en Lima y en Huánuco, hasta que en 1913 se matricula en la Universidad de La Libertad. Esas primeras experiencias viajeras habrían de permitirle el conocimiento de su país. La captación de la vida del campesino y del minero, tanto como la del hombre de ciudad provinciano, contrastante con la del habitante capitalino.

Entre 1913 y 1917 se desenvuelve su vida en Trujillo, desempeñando el empleo de maestro al mismo tiempo que seguía estudios universitarios de Letras y Derecho. Se manifiesta entonces en forma coherente, al contacto del grupo intelectual que guía Antenor Orrego, su vocación literaria reconocida por los más avisados componentes de una nueva generación. Sus primeras producciones son acogidas en periódicos de la región.

A fines de 1917, Vallejo emprende el primer viaje que hace como adulto a Lima —en barco, de Salaverry al Callao— donde ya lo esperan algunos admiradores y asoma la posibilidad de editar su primer poemario. Lleva consigo los originales de *Los heraldos negros*, libro que aparecerá fechado en 1918 pero difundido en 1919. Es este el viaje inducido por la esperanza de lograr el reconocimiento nacional de su obra. Ese primer libro de poesía es recibido con relativo buen éxito de crítica. Pero ha significado un fuerte desembolso para la magra economía del autor acosado por dificultades materiales.

En abril de 1920, a los pocos meses de la muerte de su madre en Santiago de Chuco, Vallejo emprende desde Lima viaje de retorno a esa ciudad, vía Trujillo. Se produce un tierno encuentro con sus familiares, con quienes participa en evocar la figura materna. Fueron al comienzo días placenteros, al contacto con los parientes, con los amigos, con el paisaje y las evocaciones de la infancia. Todo ese cuadro idílico se iba a trocar de inmediato en angustia y tragedia.

Acusado de supuesta instigación y participación en la asonada que produjo un establecimiento comercial, consecuencia de la violenta oposición de dos facciones de lugareños, Vallejo se refugia en Huamachuco primero y luego en Trujillo y después de dos meses de persecución, resulta reo de la justicia y apresado en la cárcel.

Entre su ocultamiento y la prisión transcurrieron siete meses (agosto de 1920 a febrero de 1921), meses de angustia y melancolía traducidos en una nutrida colección de escritos que constituirán su segundo poemario: *Trilce* y el libro de relatos *Escalas Melografiadas*. Liberado judicialmente, aunque no absuelto, emprende en abril de 1921 un nuevo viaje a Lima, esta vez el definitivo, dejando todo lo suyo en Santiago y Trujillo, a donde ya no habría de volver más.

Es el viaje de la desesperanza. Su alma lacerada no esperaba ya nada del Perú ni de Trujillo con la imagen indeleble de la cárcel, ni de Lima donde su libro *Trilce* resultó incomprendible e incomprendido para unos y objeto de burlas para otros. Muy pocas voces entendieron entonces sus mensajes de un alma torturada. Con todo, mejor acogida tuvieron sus relatos de *Escalas* (1923) que sus versos definitivos de *Trilce* (1922).

Salvo las voces alentadoras de algunos amigos –y el prólogo clarividente de Orrego– el segundo libro de sus poemas no mereció sino algunas notas breves de acuse de recepción, sin ninguna resonancia. Seguramente a Vallejo le dolía más la indiferencia que el comentario adverso o la apostilla burlesca de Clemente Palma. Eran los días de la apoteosis de la poesía de José Santos Chocano, vuelto al Perú después de larga ausencia. Las gentes creían descubrir en éste al arquetipo de la creación poética, tan distante del nuevo estilo y modalidad que inauguraba Vallejo en la poesía nueva dentro del Perú y el mundo de habla hispana.

En consecuencia, el desaliento trocóse en la voluntad de dejar el Perú e irrumpir en el ambiente vislumbrado de las nuevas tendencias de la vanguardia literaria europea. Así organizó y realizó otro viaje definitivo: el que lo llevaría al Viejo Mundo, a países lejanos en los cuales ponía su esperanza y su fe.

Se embarca para Europa el 17 de junio de 1923 y llega a París el 14 de julio, día de la fiesta nacional de Francia. Así comienza su autoexilio de tres lustros en Europa, que habría de prolongarse hasta abril de 1938, fecha de su muerte.

II

Al llegar a París, Vallejo “ignora el francés, carece de medios de subsistencia y de relaciones”, dice su esposa Georgette

(en *Apuntes biográficos*, Lima, 1968, p.7). Lo tortura la miseria, lo angustia la incertidumbre que rodea su vida en los primeros meses. Lo acosa el hambre, lo agobia grave enfermedad y llega a ser intervenido quirúrgicamente en la “Charité”. A las dificultades materiales que en parte se van superando, se suman en esos años de 1923 a 1925, sus problemas de salud, a más de angustias y preocupaciones. Clama insistentemente por obtener medios de subsistencia y consigue finalmente con ayuda de Pablo Abril, una beca en España que gracias a la tolerancia de la burocracia española, ha de permitirle seguir viviendo en Francia.

La beca la exige empero su presencia física en Madrid por lo menos para cobrar los subsidios. Así se generan viajes breves a España en las siguientes fechas: noviembre de 1925, julio de 1926, marzo de 1927 y junio de 1927. En esta primera etapa de su experiencia española alcanza a escribir algunas impresiones sobre el camino de Irún a Madrid, sobre la capital, sobre Toledo. Pero no encuentra ambiente espiritual para vivir. Son los años de Primo de Rivera y de un régimen monárquico decadente y represivo.

Después de una grave crisis de salud y de inquietudes espirituales experimentadas en el primer semestre de 1928, Vallejo piensa seriamente en viajar a Rusia. Lo decide la circunstancia de que el gobierno del Perú le ha enviado el dinero necesario para regresar a la patria. Vallejo renuncia a su deseo –más ideal que positivo– de regresar al Perú y emplea el dinero en el anhelado viaje a Rusia. España y Rusia han estado siempre en su mira espiritual. En esos países ha puesto su esperanza.

En 1925 alcanza a escribir en una crónica publicada en Lima:

me han dicho que sólo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América.

(“Entre España y Francia”, en *Mundial*, Lima, N° 240, 1° de enero de 1926.)

Como en España no encuentra ambiente propicio, ahora ha proyectado el viaje a Rusia, lo cual logra en el otoño de 1928. Está desesperado en París y así escribe:

En París no haré nunca nada, quizás en Rusia halle mi camino y me defienda mejor del porvenir.

Habla enseguida de su proyecto -su ideal- de “quedarse definitivamente” (en Rusia).

Pero ocurre que ese primer viaje a Rusia, iniciado el 19 de octubre de 1928, se convirtió sólo en una breve visita pues regresa a fines de noviembre del mismo año. En pocas semanas visitó Moscú e hizo escalas en Budapest y Berlín.

Queda siempre, en torno a este primer viaje a Rusia, el interrogante de su insólita brevedad: ¿falta de medios económicos?, ¿sólo dificultades del idioma?, ¿desilusión acerca de ciertas realizaciones sociales?, ¿desadaptación? Al respecto, escribe de inmediato a Pablo Abril el 29.10.1928:

No creo que podré quedarme en Moscú. Lo del idioma es terrible. Lo del Soviet es una cosa formidable. Más todavía: milagrosa.

Georgette apunta que Vallejo “queda indeleblemente marcado por su primer contacto con la realidad soviética” (Georgette de Vallejo, *Apuntes*, Lima, 1959, p. 13).

Un año más tarde se presentará nuevamente la posibilidad de un segundo viaje a la Unión Soviética. Esta vez puede disponer del dinero que ha obtenido Georgette por la venta de sus bienes.

Decía Vallejo en carta a Pablo Abril de 18.9.29:

Hoy parto para Berlín por unos 15 días. A mi vuelta le diré y le contaré largamente el objeto de mi viaje.

El 27 de setiembre todavía se encontraba en Berlín. De esos días quedan hasta tres fotografías en que aparece Vallejo en distintos lugares de la capital alemana (en la puerta de Brandenburgo, en Postdam, etc.). Al parecer, Vallejo trataba de disfrazar un nuevo viaje a Rusia, que se prolongó hasta noviembre y que abarcó Berlín, Leningrado, Moscú, Varsovia, Praga, Colonia, Viena, Budapest, Venecia, Florencia, Roma, Pisa, Génova y Niza. Se encontraba de regreso en París, a fines de noviembre de 1929.

Sin duda la razón por la cual ocultó a su amigo Pablo Abril que se dirigía nuevamente a Rusia, diciéndole que sólo viajaba a Berlín y por unos quince días, estuvo en el temor de excitar el celo de las autoridades políticas francesas que lo sindicaban como simpatizante o militante comunista, en busca de la coyuntura para expulsarlo del país, como en efecto sucedió meses, más tarde, a fines de 1930.

Este segundo viaje, más detenido, le dará la oportunidad de recoger la nutrida documentación, la información y las observaciones que muestra en sus dos libros sobre Rusia: *Rusia en 1931* (Madrid, Edit. Ulises, 1931) y *Rusia ante el plan quinquenal* (que permaneció inédito hasta 1965).

En octubre de 1931, estando en Madrid, Vallejo recibe invitación oficial para concurrir a un encuentro de escritores rusos en Moscú. Esta vez la visita es más corta en tiempo no obstante que especialmente incluye una extensa gira para observar las grandes realizaciones técnicas e industriales de la URSS. El periplo es agotador: Moscú, Kiev, Kharkov, Dhiépropetrovski, Rostov, Tiflis, Elista, Volgograd, Voronezh, Moscú. Regresa directamente a Madrid.

César Vallejo ofreció al mundo español e hispanoamericano uno de los primeros testimonios críticos acerca de la situación y realidad del país soviético, o sea, la imagen de la nueva Rusia. No se había producido hasta ese momento ningún testimonio semejante, salvo algunas traducciones del francés. En esto, como en su poesía, Vallejo resultó un adelantado, que rompe barreras de indiferencia o que resume rebeldías inusitadas en el ambiente europeo o estrictamente peninsular.

Vallejo realizó lo que en Mariátegui y en César Falcón fue sólo un proyecto: el viaje a Rusia, la comprobación de la realidad soviética a los diez años de la Revolución. Las experiencias de tres viajes –en 1928, 1929 y 1931– se vuelcan en esos dos libros, cuyo material procedía de crónicas periodísticas después estructuradas en esos volúmenes. Aunque estos libros no fueron la obra capital de Vallejo –constituida sobre todo por su poesía trascendental–, sin embargo, pueden considerarse documentos muy importantes para integrar la imagen que del mundo socialista se han formado los hispano-parlantes desde 1933 en adelante. Con esos dos libros, Vallejo supera el mero reportaje técnico o presentativo. Vallejo inicia –casi podríamos decir en y para Occidente– el reportaje interpretativo y crítico de la realidad social rusa que otros escritores europeos han complementado sólo posteriormente. Elude la sentimentalidad y el subjetivismo y propende a la versión, si no objetiva, muy difícil de realizar en el plano que él se colocaba, por lo menos concreta y veraz. Según sus propias palabras, la imagen de Rusia era allí interpretada “objetiva y racionalmente y desde cierto plano técnico”. Ensayaba la presentación de hechos vistos y vividos, para descubrirles, en lo posible, su “perspectiva histórica”. Calificaba su esfuerzo como una tarea “de ensayo y de vulgarización”. No era, sin duda, una obra de estricta literatura sino de periodismo culto, un poco a la manera como ya lo estaban intentando desde tierras europeas y luego desde América José Carlos Mariátegui y César Falcón,

con la diferencia de que a *Mariátegui le faltó el contacto directo con la tierra rusa, pero en cambio ofrecía un enfoque de gran fuerza dialéctica, y con gran nitidez, y a Falcón lo ganó “el diarismo”, el comentario de lo fugaz.*

En su primer libro de 1931, Vallejo relata su aproximación personal a escritores rusos de la época, con quienes dialoga y a quienes penetra en su pensamiento y concepción del mundo socialista. Alcanza a conocer muy de cerca al gran poeta Vladimir Maiakovsky (1894-1930), al novelista Nicolás Fadeiev (1901), al crítico David Vigodsky, y a los escritores Sadovief y Kolvasiei, en cuya casa asiste a una tertulia literaria.

Pero en su segundo libro, *Rusia ante el segundo plan quinquenal* (Lima, Editorial Labor, 1965), ya no busca a los grandes creadores, o a los individuos destacados, sino al hombre común, al trabajador, al individuo de la masa, pues el autor ha sido captado, con apasionamiento, por la ideología de la socialización. De tal suerte, su libro ya no constituye un mero testimonio sino un documento de parte, en el cual se advierte la actitud del hombre de doctrina. Ya no escribiré, después de ese momento, esas crónicas ágiles sobre acontecimientos fugaces de la vida artística o cultural o sobre hechos banales de la política europea que advertimos en sus artículos de *Mundial* y *Variedades* (de Lima) entre 1924 y 1928 y en algunos de *El Comercio* entre 1929 y 1930. El ejemplo de José Carlos Mariátegui, centrado en artículos, ensayos y libros sobre problemas sociales del mundo y del Perú, y director de una revista de gran vuelo como *Amauta*, hubo sin duda de influir en Vallejo y de afirmarlo en una línea de pensamiento coherente y de indudable rigor ideológico.

III

Hubo en el derrotero biográfico de Vallejo otro viaje no programado y que no dejó casi ninguna huella en él: el de Bél-

gica (Bruselas) en enero de 1937. Y también otros proyectos de evasión de su residencia parisina, tan llena de altibajos y sinsabores.

Hacia el Perú elaboraba planes de viaje una y otra vez sustituidos con razones poco convincentes. En 1930, en carta a Pablo Abril (26.3.30) confiesa:

A veces pienso volver al Perú, como el único sitio donde podré disfrutar una calma relativa, para trabajar. Siete años en Europa y no he hecho nada. Es horrible, querido Pablo. No puede imaginarse lo contrariado que me pongo al pensar en todo esto.

Pero lo más sorprendente es un proyecto –un tanto ideal– de viajar a los Estados Unidos. En su epistolario de 1927 (antes de su viaje a Rusia) existen hasta dos referencias sobre esta materia. Así dice:

Si lo de mi novela (*Hacia el reino de los sciris*) resulta, puede ser que yo me vaya a Nueva York, a liquidar mi vida de un solo golpe. Estoy ya cansado (24.7.27).

Más adelante (12.9.27) agrega:

He compulsado todo. Usted sabe que he sufrido ya bastante para entrar en precipitaciones... Y después ya veremos lo que hago cuando reciba el pasaje del Perú (para regresar allí): me voy a Nueva York o me quedo en París.

La decisión que tomó una vez recibido el dinero para el viaje de regreso al Perú, no fue el viaje a los Estados Unidos sino el viaje a Rusia y la subsiguiente permanencia en París hasta que se lo impidieron (en 1930) las autoridades francesas, y tuvo que exiliarse en España.

Entre 1929 y 1934 vuelve a ser frecuente el deseo, expresado verbalmente y en su epistolario, de volver al Perú, según

el testimonio de Juan Larrea (Aula Vallejo, 11-12-13, pp. 337 y siguientes).

Pero debemos detenernos todavía en su intensa experiencia española.

Estuvo primero en Salamanca entre abril y mayo de 1930, parece que en misión política. Eran los meses previos al estallido de la revolución que derrocó a la monarquía. Pero todavía regresa a París en junio de 1930.

Mas a fines de 1930, Vallejo es expulsado de Francia por sus actividades políticas. Entonces se dirige a España, por sexta vez. Se trata de un verdadero exilio que se prolonga durante todo 1931 hasta comienzos (marzo) de 1932. Asiste a la proclamación de la República española en abril de 1931. En Madrid y en 1930 escribe su primer libro sobre Rusia, que alcanza gran suceso editorial. Asimismo aparece en ese año la segunda edición de *Trilce*, con prólogo consagratorio de José Bergamín y salutación de Gerardo Diego. Pero son rechazados otros textos como los del segundo libro sobre Rusia (que queda inédito) lo mismo que un libro de ensayos. El año siguiente se edita en Madrid su novela *El Tungsteno*, colabora en diversas revistas y periódicos literarios y políticos, y escribe obras de teatro que no logra hacer representar.

Confiesa Vallejo a Juan Larrea:

Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro.

En 29 de enero de 1932, escribe al mismo Larrea desde Madrid (Aula Vallejo, Nos. 5-7, p. 372):

Madrid es insoportable para vivir aquí. Estando de paso, pasa y hasta es encantador. Pero para hacer algo y para vivir, no se vive ni se hace nada.

Y lo dice después de haber residido allí por “más de un año”.

En febrero de 1932 Vallejo regresa clandestinamente a Francia, burlando el control de fronteras. Lo ha decidido a ese acto su descontento en Madrid y su discrepancia con el curso de la situación política confusa.

Gestiones de amigos logran arreglar su condición de extranjero cuestionado en Francia y obtiene de nuevo el permiso de residencia. Así permanece en Francia entre 1932 y 1936. En julio de 1936 estalla la Guerra Civil en España. La preocupación de Vallejo por este acontecer llega a límites de gran intensidad. Su identificación con la causa del pueblo español y su repudio del fascismo entronizado en España es total.

En julio de 1937 –último y séptimo viaje a España– asiste por breves días al Congreso Antifascista de Valencia. Regresa a París para el acto de clausura el día 17. La causa del pueblo español la ha hecho suya. En España, “el poeta saluda al sufrimiento armado”. Sus últimos poemas, en especial los del libro *España aparta de mí este cáliz* están dedicados a esa causa de libertad, de esperanza y de fe democrática y humana. Esa última experiencia viajera por la misma España, en momentos de gran tensión política y social, caracteriza el clímax de su ciclo creativo.

(Vallejo) vio en París la capital del dolor y del sufrimiento: la ampliación de sí mismo. Conoció y descubrió algo que está más allá de lo paramental de la belleza urbana: se adentró tanto en el hombre, en su necesidad y en su esperanza que poseyó para siempre el color y el aire de la tremenda cosmópolis –ha dicho Xavier Abril (*Vallejo*, Ediciones Front, Buenos Aires, 1958, p. 243).

Hay un verso suyo que resume su experiencia de París, que no es la banal vivencia de tanta bohemia desgredada y estéril:

...pasé la eternidad bajo los puentes... (P.H. / 1939, p. 59).

Pero la experiencia española es aún más hondamente significativa. A su lado surgen poemas penetrados de una vivencia profunda. Si en Francia descubrió el sentido de lo eterno y universal, en España vivió la angustiada exaltación frente a la impotencia del individuo pugnando por conjurar la destrucción y la muerte del hombre y la frustración de su destino. Frente al caos y la guerra fratricida, Vallejo dejó oír en *España, aparta de mí este cáliz*, su lamento agónico:

El mundo exclama ¡Cosas de españoles! Y es verdad. / Consideremos, / durante una balanza a quemarropa, / a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto, / o a Cervantes diciendo:

“Mi reino es de este mundo, pero / también del otro”; ¡punta y filo en dos papeles! /...

Abarcando toda España desintegrada y dolorosa, Vallejo se esforzó por ofrecer poéticamente lo que él llamó la “imagen española de la muerte”. De ese holocausto por él presenciado, extrajo la mejor esencia de España y sus hombres. Vallejo, que al decir de un poeta español había vertido al lenguaje hispánico “el extracto planetario de la cordillera andina, sus derrumbes, angosturas y pedregosidades, sus arideces y altas tensiones, sus libertades sísmicas, sus oasis de infinita ternura, y sobre todo, esa su vertical soledad suspendida como una plomada de hilo de luz delgado y pleno que pone allí al sentido en comunicación con el foco creador más puro”, Vallejo, digo, nos ha ofrecido la imagen más cabal de España. Cuanto se había dicho de España en la literatura peruana del siglo XIX, conformó una imagen gozosa, superficial, externa, un tanto convencional, centrada por lo general, en el cuadro andaluz de danza gitana y música de pandereta. Esto lo vemos clara y sonoramente expresado desde Vidaurre y Juan de Arona hasta

el Chocano de *Alma América*. En el siglo presente, la crónica y el ensayo inciden en otros valores más fundamentales y característicos. Vallejo avanza a brindarnos, en su propia agonía, la España trágica y en medio de ella, y ejemplificando en su habitante de Extremadura, de Málaga y Bilbao, la España raigal, profunda, universal.

Podría decirse que esta versión suya contiene la más lacerante experiencia vital pasada en un sector del mundo y que se haya dado alguna vez en la literatura peruana.

El viaje tiene en la vida y obra de César Vallejo una especial significación. El viaje estuvo siempre unido a sus inquietudes, a sus angustias, a su destino de escritor. La tortura interior, su dolor espiritual perenne, su angustia existencial no le permitió mantenerse conforme en el espacio terreno.

En pocos escritores se puede observar un proceso semejante. En otra gran figura de la poesía peruana, en José María Eguren, sucedió un contrastante acontecer. Eguren nunca viajó, apenas se desplazó en su niñez, y por determinación paterna, a las haciendas Chuquitanta y Pro, a pocos kilómetros al norte de Lima y luego, en la adultez, no se aleja más allá de un entonces balneario (hoy zona residencial de la misma ciudad), Barranco, donde transcurren los años de su madurez. Caso singular el de Eguren y también, a la inversa, el de Vallejo. Éste anduvo siempre en pos de un horizonte nuevo en donde fincaba una esperanza de felicidad y realización cabal nunca alcanzada. Estuvo siempre en la búsqueda de algo dolorosamente escondido en su intimidad. Se imaginaba que el cambio espacial mitigaría en algo sus anhelos e inquietudes. Pero no encontró sosiego ni conformidad interior ni en Francia, ni en Rusia ni en España, ni en parte alguna de su país o del extranjero. Su poesía está penetrada de ese anhelo no logrado. Y de esa tortura de lo inalcanzable se nutre precisamente su creación.

Su obra se vincula siempre a un viajar penetrado de motivaciones y resonancias íntimas. El alejamiento de los lugares en que fue feliz, el apartamiento de aquellos en que sucedió algún acontecimiento insólito o triste, la nostalgia después del partir, su condición de permanente exiliado mayormente voluntario, los rumbos de su vida en tierras extranjeras, hasta su evolución ideológica, suponen un viaje buscado por él o requerido por su destino existencial.

Pero Vallejo no era un evadido de realidad alguna ni un fugitivo de sí mismo. Iba en la búsqueda de un territorio ideal en el cual poder lograr la plasmación total y cabal del designio poético que le palpitaba en las entrañas del subconsciente, de eso que él llama con dramático pleonasma “mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro”.

El viaje fue acaso en Vallejo la búsqueda de una de las fórmulas para adentrarse en sí mismo y descubrir la esencia poética que sentía latir en lo más profundo de su ser.

Es así como su afán de viajar se confunde con la tortura interior que lo embarga inevitablemente. Su vida se desarrolla persiguiendo siempre el desplazamiento, en el inútil empeño, en la tentativa infructuosa de recomodar su contorno, de encontrar su destino de hombre y de escritor¹.

¹ Me ha servido en este estudio el croquis de “Geografía literaria de Vallejo”, en *Visión*, Lima, N.º. 4, julio 1969, elaborado por Jorge Puccinelli; así como los *Epistolarios* de Vallejo con Pablo Abril y Juan Larrea, varias veces citados.

* Sobre todo de la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N.º. 20, Lima, 1984.

César Vallejo o el triunfo de
la poesía honda y desgarrada
del hombre*

Manuel Moreno Jimeno

Al margen de César Vallejo mineral, animal, espíritu

Oscuro arranque profundo
Se trasmuta en balbuceo
De un hombre que es una roca,
Trozo aún de serranía.
¿Borrador de las entrañas?
No. Pujando hacia la luz
De cárdena violencia
Concluye el gemido en canto:
De la desesperación
Va surgiendo la esperanza.

Jorge Guillén

La poesía centrada en el hombre y su destino

Viviendo el hombre en los extremos, de su existencia histórica, cuando se asoma tenebroso el peligro de su destrucción definitiva, en el culmen del sufrimiento y de la efusión de toda su sangre, cuando ya se avista el riesgo final no sólo de su acabamiento sino de toda la vida en el planeta con la catástrofe inminente del aniquilamiento atómico, desatado infernalmente por el siniestro lodo de sus lóbregos instintos

ciegos, se erige como contraparte una luz redentora brotada desgarradoramente de las más hondas entrañas, que surte de los extremos del dolor del hombre. Es la grandiosa y única poesía de César Vallejo, cuya luz imponente, esencial, es la suma y cifra de toda la humanidad.

En la poesía cardinal de Vallejo se respira el aire de nuestro oscuro tiempo de siniestras violencias, de lóbregas guerras y de catástrofes, el reino de la acidia, la terrible filosofía de la muerte, del ser para la muerte, la filosofía vinculada a los extremos de la crisis en que zozobra la existencia de la vida del ser humano. En esta circunstancia primordial, cuando el hombre vive la hora más trágica y terrible de su historia, cuando padece lo máximo del sufrimiento y está en el límite de su eclipse total, César Vallejo forja su obra con una excepcional potencia de radiación y de acción, Juan Marinello, el clarividente ensayista, dijo de él y de Martí que la poesía había vuelto a ser el forcejeo con el mundo para salvar al hombre.

El desgarramiento y la noche en la poesía de César Vallejo

Desde los inicios de su aparición pública con *Los Heraldos Negros* César Vallejo se reveló como el poeta hondo, desgarrado, patético –como lo reputó José Carlos Mariátegui, “este excepcional poeta que se comporta como un intérprete del Universo, de la Humanidad”–. Su voz profunda es distinta, inusitada, nueva, hondamente humana, nada formal, ninguna cosa esteticista como la de los modernistas, como Darío, a quien admiraba y respetaba Vallejo. Con su sello inconfundible, se identifica con el dolor y la miseria de su pueblo. No hay que olvidar que joven insurgente con la impronta de la gloriosa libertad lo recluyen injustamente en una cárcel provincial, donde reclaman su liberación la juventud protestataria y el

pequeño grupo de intelectuales de su generación. Pero este encierro denigrante no lo afrenta:

Ah, las 4 paredes de la celda –dirá– Si vieras qué hora son
4 estas paredes

Su poesía trasciende todo lo que vive de una manera real, nada ficticio. Y lo que se vive se experimenta raigalmente en su época histórica, en su tiempo de crueldad, de dolor, de sufrimiento feroz indetenible. Entonces es completamente libre de expresar lo que hondamente siente como Hombre, como todos los hombres de la tierra caídos en la orfandad, en la miseria. “Es un místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan desnudos la dureza y la crueldad de su camino”, dice de su poesía profunda Mariátegui, ya abierta y desgarrada desde su primer libro:

Y en esta hora fría, en que la tierra
trasciende a polvo humano y es tan triste
quisiera yo tocar todas las puertas
y suplicar a no sé quién perdón,
y hacerle pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón

“Esta poesía seca, ardora, retorcida duramente como un sufrimiento animal, que se deshace en un grito alegre o dolorido casi salvaje”, como lo calificaría José Bergamín.

Es de este modo como el verbo épico y lírico de Vallejo, se comporta tal un intérprete del Universo y del hombre, y cuando desde el comienzo patentiza al creador único, ecuménico.

Para llegar a esta profundidad, rasga, destroza con ímpetu todos los velos, se abre las heridas más hondas. Entonces todo viene con la sangre, todo se transmite lúcidamente. “Cuando Vallejo quiera comunicar con fuerza el desgarramiento, tanto en lo físico como en lo síquico –nos dice exhaustivamente Roberto

Paoli— la condición del hombre oprimido por fuerzas contrarias, la duda, el conflicto, todo lo irresoluble, se recurre varias veces a imágenes que tienen su eje en el numeral dos:

dos aguas encontradas que jamás han de itsmarse
dos días que no se juntan, que no se alcanzan jamás,
dos puertas abriéndose, cerrándose, etc.

Todo el valor de la existencia del ser en el mundo reside en el Hombre. Nada tiene sentido fuera de él. Y ante el peligro de la mayor oscuridad que se cierne sobre el Universo como una recrudescencia del sufrimiento humano, César Vallejo brega desde lo más profundo de los intersticios del ser humano, desde el hondón de su sangre derramada, por la esperanza, por alcanzar la luz, por ir de la iniquidad a la justicia, a partir del fondo de sus tenebrosos intentos, desde el enfrascamiento atroz en el destrozo humano de la guerra hacia la fraternidad y la paz. Contiene en una lid interminable por alcanzar dos urgencias cósmicas de justicia humana:

Estremeño, devásteme
verte desde este lobo, padecer,
pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitro, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

¡Qué resplandor estremecido más profundo surte de este fragmento del desgarrador y hermosísimo himno “Batallas”.

Desde la apertura de su creación en Vallejo está pues el Hombre como eje fundamental. Más allá del hombre y de su vida nada existe. El hombre es el núcleo de su universo y de su cosmovisión.

El reino del dolor en los extremos y en la subrepticia interioridad

En el hondísimo poema liminar de su primer libro Vallejo pone de relieve el otro núcleo esencial de toda su poesía, abierta cruentamente lacerada: el dolor, el ilimitado sufrimiento donde el trastazo fiero impera:

Hay golpes en la vida, tan fuertes.. Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios: como si ante ellos,
la resaca de todo la sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte

En este núcleo se produce en la creación de Vallejo un proceso de adentramiento, de profundización en las esencias humanas cada vez con cercanía más inmediata a sus fuegos interiores; la forma de su expresión surge entonces más descarnada:

Y desgraciadamente
el dolor crece en el mundo a cada rato
crece a 30 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.

Jamás, hombres humanos,
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
Jamás tanto cariño doloroso,
jamás tan cerca arremetió lo lejos,
jamás el fuego nunca
jugó mejor su rol de frío muerto!

Es oportuno tener presente aquí la inapelable acusación a los poetas de su generación, a los que participaron o son protagonistas de las corrientes de vanguardia, de carencia del fuego sagrado de la emoción auténtica y humana.

Poco a poco su poesía se va enrareciendo de lo anecdótico, por más que lo anecdótico hondamente vivido y sufrido lo abraza a él pero que en el transcurso de su ahondamiento se universalice.

Este camino hacia las simas humanas va a ser más intenso, libre y total en *Trilce*.

La muerte de dios y el alcance de la suprema libertad

En un poema trascendental, profundísimo de *Los Heraldos Negros* nominado “Los Dados Eternos” César Vallejo hace el reto más inexorable a la idea de Dios que frustra toda su elevada prez de perfección:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!

Dios mío, esta noche sorda, oscura
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura.

El reputado escritor colombiano Rafael Gutiérrez Girardot dilucida con meridiana claridad la noche absoluta que padece Vallejo tras su acción deicida. En la infinita noche sin Dios, en el paisaje desfigurado que ya no tiene su centro ordenador, las sombras configuran perfiles bufonescos:

Todos saben... Y no saben
que la luz es tísica
y la Sombra gorda
Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.

En el año de su muerte escribí, sacudido en las entrañas,
La Noche de César Vallejo.

Cautiva su libertad vivía lancinante e intensivamente su noche. No se llega a otro destino para la consumación definitiva del hombre en la realidad universal y desde donde desciende a sus infiernos. Es pertinente mencionar que el final fragmento citado pertenece a ese dramático y extremado poema “Epergesia” con que da término a *Los Heraldos Negros*.

“La libertad que ahora experimenta Vallejo, –nos dice Gutiérrez Girardot– la que le causa el terror y la que le pone

sobre su frente la fuerza imperativa de heroicidad es la libertad del hombre tras la muerte de Dios, la libertad del que vive en el 'mundo al revés', la del desamparado que inaugura el 'paraíso de la tristeza', para decirlo con Rimbaud.

Por esto, las audacias del lenguaje de *Trilce* son el esfuerzo de nombrar lo innombrable, de llevar el lenguaje de la comunicación hasta el límite en el que todo lenguaje, más allá o más acá del balbuceo infantil, pierde su función comunicativa y se convierte en un clamoroso testigo de la real incomunicación entre los hombres.

En la posesión de la absoluta libertad interior y la victoria sobre la muerte

Es en *Trilce*, donde Vallejo se revela como creador único, absoluto, donde realmente la poesía se desviste y profundiza. Aquí, en su nacer sacudido en la agónica vida del hombre y su circunstancia, desde su centro ígneo verá y sentirá a los otros sin fuego, sin la alta llama viva, como cadáveres de una vida que todavía no han vivido, muertos siempre de vida. Es lo que nos dice en ese profundo y turbador poema LXXV”.

Estáis muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.

...

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otros tiempos fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido muertos siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.

Se hizo palmaria en la videncia de Vallejo la invencible victoria de la vida del hombre sobre la muerte. Esto está dramáticamente presente en la poesía posterior escrita con la vivencia exacerbada de la guerra de España. El triunfo en la realidad de su sueño de la fraternidad y de la libertad del hombre acabando con la alienación y la injusticia social alcanzando su destino superior y la fértil esperanza, cuando se cumplirá su anhelo más deseado; el de ser hombre de verdad. Es así que se dará término, tras la atroz lucha final, a la iniquidad y la miseria, cuando se consumará el reino oscuro de los cadáveres andantes que gobiernan el planeta. He aquí claramente manifiesta en la esplendorosa imagen de Vallejo, su entraña ética y metafísica, la sentencia concluyente: “Sólo la muerte morirá!”

“Si la obra primigenia de Vallejo viene a ser así como un tratado del Hombre –nos dice penetrantemente Xavier Abril– es sobre todo en *Trilce* donde el destino del hombre cobra una libertad cada vez más señera, en esta obra está la cantera, la clave y la linfa”.

El esplendor de la esperanza y la victoria de la vida del hombre en *Poemas Humanos* y *España aparta de mí este cáliz*

Tras algunos tristes años en que Vallejo vive un contenido silencio poético con su entrañable y desgarrada voz irrumpe cuando la circunstancia histórica llega al clímax infernal de un breve cruento: la más atroz agresión homicida desatada por el fascismo internacional contra el pueblo español. Es en el tiempo que César Vallejo en una apelación desde Madrid dirigida a los escritores hispanoamericanos declara: “En todas partes hemos advertido la monstruosidad del crimen fascista y la heroicidad insuperada de los que lo combaten. Desde la frontera francesa hasta el corazón de la península hemos comprobado los estragos de la barbarie fascista y admirado el coraje y la firmeza del Ejército del Pueblo”.

Voluntarios del sur, del norte, del oriente
y tú, el occidental, cerrando el canto fúnebre del alba!
¡Soldado conocido, cuyo nombre
desfila en el sonido de un abrazo!

...

¡Voluntario forjado de tu zona fría,
templada o tórrida,
héroes a la redonda,
víctima en columna, de vencedores:
en España en Madrid, están llamando
a matar, voluntarios de la vida!

...

¡Voluntarios,
por la vida, por los buenos matad
a la muerte, matad a los malos!
Hacedlo por la libertad de todos,
del explotado y del explotador,
por la paz indolora.

...

Los fragmentos transcritos de su grandioso poema “Himno a los voluntarios de la República” significan la proclamación del triunfo del hombre y de la vida, donde se hace más patente que nunca su principio de solidaridad humana que eleva la grandeza del hombre, asimismo, la batalla contra la monstruosa muerte que desata el fascismo contra la vida.

Vallejo y Picasso y la destrucción apocalíptica

En los extremos de la infernal devastación del despedazamiento implacable, cuando el fascismo hizo la demolición ensañada y feroz de un entero pueblo español, de Guernica –antecedente de Hiroshima y Nagasaki–, Picasso pintó esa inmortal y estremecedora obra con el mismo nombre de Guernica. Allí aparecían horrorosamente destrozados, desparramados por las bombas endemoniadas, por las casas derruidas y

por las calles, los caballos, los toros, las mujeres y los niños –según los gritó también el gran poeta Vicente Aleixandre en su “Oda a los niños despedazados por la metralla”. Y Vallejo, con su palpitante corazón al desnudo, clamará:

¡Porque en España matan, otros matan
Al niño, a su juguete que se para,
A la Rosenda esplendorosa,
Al viejo Adán que hablaba en voz alta con su caballo
Y al perro que dormía en la escalera.
Matan al libro, tiran sus verbos auxiliares,
a su indefensa página primera!
¡Tácitos defensores de Guernica!
¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos,
que os eleváis, crecéis
y llenáis de poderosos débiles el mundo!

En Madrid, en Bilbao, en Santander
los cementerios fueron bombardeados,
y los muertos inmortales,
de vigilantes huesos y hombro eterno, de las tumbas,
los muertos inmortales, de sentir, de ver, de oír
tan bajo el mal, tan muertos a los viles agresores
reanudaron entonces sus penas inconclusas,
acabaron de llorar, acabaron
de esperar, acabaron
de sufrir, de vivir,
acabaron, en fin, de ser mortales!

Del horizonte de un hombre al horizonte de todos

Pero a los seres humanos, a los hijos del pueblo que Vallejo veía morir destrozados, morían por la vida; sus cadáveres estaban llenos de mundo, resistían el horrendo crimen, resistían a

la muerte. Ahí esta presente, como un clamor patético el desig-
nio de la grandeza histórica común y solidaria.

La victoria y supervivencia del hombre, su fertilidad re-
fulgente y poderosa reside en que él mismo es constructor y
dueño de su futuro viviendo en fraterna comunidad con los
demás. Y en esta senda, muerta la muerte determina Vallejo:
“hay, hermanos, muchísimo que hacer”.

Es cuando se empieza a levantar la luz con las manos de
todos los seres humanos dentro de esa superior e indestruc-
tible unanimidad entre los hombres y el universo. Es así que
se alcanza la meta, la aspiración culminante que pedía Paul
Eluard, “de llegar del horizonte de un hombre al horizonte de
todos”.

No se ha escrito nunca poema más evidente de verdad y
de belleza tan penetrante, con transparente emoción, en que
el ser humano ya no vive y se sobrevive por su fama, por su
personal gloria, sino por la supervivencia en los otros seres hu-
manos que luchan en la tierra manteniendo su ideal inmortal.
Este es el sumo poema “Masa”, el canto supremo a la victoria
del ideal del hombre viviendo en los demás, en la comunidad,
en la fraternidad del amor solidario.

Al fin de la batalla
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “No mueras, te amo tanto!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se acercaron dos y repitiéronle:
“No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: “¡Quédate hermano!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre;
echóse a andar...

La prodigiosa creación del himno a la grandeza humana del futuro

Lo constituye ese excelso y glorioso canto con que se abre *España, aparta de mí este cáliz* y que se nombra “Himno a los voluntarios de la República”.

En este magno cántico Vallejo dilucida cómo los vencedores de la muerte, los que transforman las circunstancias, resisten y atraviesan la pavorosa realidad. Ellos son los que batallan por la causa de la vida, los que sobreviven con su poderosa e irresistible luz, ellos los constructores del futuro.

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo,
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
con las que se honra el animal que me honra;
refluyen mis instintos a sus sogas,
humea ante mi tumba la alegría
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo,
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,

al no haber entre mis manos tu largo rato extático,
quiebro contra tu rigidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!

...

¿Batallas? ¡No! ¡Pasiones!. Y pasiones precedidas
de dolores con rejas de esperanzas,
de dolores de pueblo con esperanzas de hombres!

...

(Todo acto o voz genial viene del pueblo
y va hacia él, de frente o transmitido
por incesantes briznas, por el humo rosado
de amargas contraseñas sin fortuna)

...

¡Constructores
agrícolas, civiles y guerreros,
de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
que vosotros haríais la luz, entornando
con la muerte vuestros ojos;

...

¡Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!

...

¡Sólo la muerte morirá!

...

Este esplendoroso canto significó la gloriosa ascensión de la victoria del hombre sobre la muerte. Fue cuando con interés sobrehumano y con una determinación sin precedentes en la historia el pueblo español enfrentó la agresión bestial del fascismo asombrando al mundo. El fascismo internacional, avanzada siniestra del sistema capitalista de los que hoy amenazan con hacer estallar el planeta y convertir en polvo y ceniza la vida terrestre. Allí batalló el combatiente de la Repú-

blica poseído de su única pequeña luz que acrecentaría en la contienda.

Con este hondísimo y glorioso himno César Vallejo alumbra magistralmente la epopeya de los constructores de la eternidad, la cristalización de las grandes esperanzas de los hombres, tras indecibles dolores e indigencias, rotos al fin “oh los frenos, las tascadas por el pueblo”. Ya no morirán porque su unión inquebrantable con todos los edificadores del porvenir, con su ideal libertario, le aseguran la eternidad de la bienaventuranza y de la paz.

Y este cántico portentoso que surte de la más pura e inflamada sangre vertida del hombre denota también ya el ser humano no retrocederá a desaparecer en su noche, a su tenebroso estado animal, a la repugnante fiera encerrada en lo más lóbrego de sí, al asqueroso lobo homicida que representa el fascismo, y no dará el “salto de antropoide” ni inundará la tierra con el nauseabundo limo.

NOTA

Es menester hacer constar que el final libro póstumo de César Vallejo, *España aparta de mí este cáliz*, cuyo primer poema es el “Himno a los voluntarios de la República”, se publicó, en su primera edición, con el prólogo de Juan Larrea: “Profecía de América” y dibujo de Pablo Picasso, con papel que los soldados de la República fabricaron, compusieron el texto y movieron las máquinas; lleva el siguiente colofón: Ediciones Literarias del Comisariado, Ejército del Este.— Guerra de la Independencia, Año 1939.

* En la revista *La manzana mordida*, N°. 25, Lima, 1988.

Proceso de la nominación poética en Vallejo*

Julio Ortega

España, aparta de mí este cáliz (1938) es la culminación del proceso poético de César Vallejo en más de un sentido. Se podría argüir que poco hay de casual en el hecho de que éste sea su último libro. Por un lado, es un libro del fin de los tiempos, porque está escrito con la convicción de ser una imagen del apocalipsis histórico; pero, por otro, está escrito con la convicción de un discurso utópico, y es por ello un libro del comienzo de los tiempos. Conciencia trágica y apuesta utópica producen una secuencia poética íntimamente discordante, desgarrada, y a la vez fiel versión de la historicidad moderna puesta en crisis. Muerte y nacimiento confluyen en este libro como poderosa palabra apelativa, en la dimensión del discurso poético donde la enunciación del himno hace del acontecimiento un acto mítico. Al mismo tiempo, España es un espacio de resoluciones de la poética vallejana: el largo y dramático proceso por construir un sujeto del discurso poético moderno, que empezó con la noción del “hombre pobre” y siguió con la del hablante de la orfandad y la del sujeto sustantivador de lo material, culmina ahora en el sujeto sublevado, capaz de rehacer con su discurso, desde las urgencias de la guerra, el orden natural y el orden del lenguaje. Para analizar estos procesos, y comprobar sus resoluciones en *España*, dedicaremos este trabajo a los procedimientos de la nominación; esto es,

a la actividad de nombrar y representar, de enunciar y decir, esa compleja y peculiar trama de operaciones nominativas que distinguen a la poesía de Vallejo como acontecimiento único, singular, del habla poética.

Aun cuando casi todo en Vallejo pertenece al dominio de la connotación, un poderoso universo referencial emerge de su poesía. Para discutir el carácter de esa representación, y caracterizar la hermenéutica vallejiiana, habrá que empezar por establecer, más allá de la clasificación temática, el orden de las cosas nombradas; esto es, el papel denotativo, designador y locativo de la nominación en esta poesía. Evidentemente, en ella la economía del nombre evoluciona de una designación genérica y definitoria (de una economía sígnica de lo dado) a formas más elaboradas, que dramatizan el intercambio sígnico, y que muchas veces son antirreferenciales, una verdadera desrepresentación. De la nominación designativa y evocativa de *Los Heraldos Negros* (1918) a la supresión sistemática del papel nuclear del nombre en *Trilce* (1922), un cambio radical se ha producido. Frente a las verdades generales que se asientan en los nombres dados (la vida, Dios, la muerte...), el hablante de *Heraldos* sólo puede responder con su propia interrogación, con la puesta en duda de su saber: “Yo no sé!” es la respuesta de su desamparo. De ese modo se plantea, desde el primer poema, el drama de nombrar como la pregunta por el yo. Porque si los nombres nos vienen dados por los órdenes del saber establecido, por las clasificaciones consagradas que asumen tanto la autoridad de lo real como el poder de la significación, se hará necesario cuestionar el valor de esos nombres, el orden que perpetúan, y la misma explicación que sostienen del sujeto.

Así, la puesta en duda de los nombres genéricos empieza a revelarse como la orfandad del hablante, cuyo paradigma, “el hombre pobre,” supone a un sujeto sin amparo en el lenguaje.

Perdiendo paulatinamente el uso del habla ligada (de un logos suficiente) a partir de la invalidez de las explicaciones tradicionales, *Heraldos* traza la suerte de un naciente sujeto de la modernidad. Al poner en crisis el saber humanista e idealista, sus verdades universales, este libro empieza a mostrar, con los mismos materiales de esa tradición, el habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que desdice de su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lenguaje de la poesía, empresa que será puesta en juego en *Trilce*. El lenguaje no es “la casa del ser” (como en el idealismo heideggeriano) sino el espacio del desamparo. Si el carácter inefable de la tradición mística (y de la lírica) implica un discurso de la plenitud (“un no sé qué que quedan balbuciendo,” etc.), el “yo no sé!” vallejoano implica un discurso de la carencia, un balbuceo que verifica la erosión del edificio de la tradición. En esa fisura nombra Vallejo.

Como bien sabemos en *Heraldos* es patente la dicotomía (desasosiego, ambivalencia) entre los valores estéticos del modernismo hispanoamericano y los nuevos valores subvertidores de lo que podríamos llamar un discurso de la crisis: crisis de la tradición idealista (registrada paralelamente por Joyce y Eliot), de la misma estética modernista (que Neruda y Borges igualmente trascienden), pero crisis también de la cultura hispánica tradicional, de esa enciclopedia de saberes adquiridos a través de la ideología hidalgo-caballeresca y del repertorio cristiano y humanista. Este libro es, por lo menos, dos libros: uno que tributa a la tradición, y sigue las pautas de un nominar sin fisuras (donde el nombre asume la presencia del objeto); otro, que introduce la inestabilidad entre ambos términos, y que comprueba la insuficiencia del decir, y pone así en crisis la autoridad de los códigos y el poder los saberes¹. No pocas veces ambos lenguajes ocurren dentro de un mismo poema. Paulatinamente, el habla sin referente obvio desplazará al habla de

centro estable —o dicho de otro modo— el nombrar zozobranante impondrá en el libro su espacio descentrado. “Pureza amada ... Pureza absurda”: en el mismo poema, de una a otra caracterización, el nombre ha cambiado de código, y ha perdido su estatuto privilegiado, su lugar emblemático en un discurso desbasado por el poema. En *Trilce* este cuestionamiento del nombre es más sistemático y radical, al punto de negar la validez pacificada de la designación (la naturalización impuesta por el nombre): “Hoy Mañana Ayer / (No, hombre),” exclama el hablante exasperado por su propia habla. Y se pregunta:

¿Qué se llama cuanto heríza nos?
 Se llama Lomismo que padece
 nombre nombre nombre nombre.
 (*Trilce*, II)

El sujeto se rebela ante la insuficiencia de los nombres, que refieren y reiteran una identidad sin diferencia.

En *Poemas humanos* (1939) el nombre adquiere otras funciones. En primer término, se hace parte del objeto, figura sinecdótica de un mundo fragmentario y transitorio (“¡Y si después de tantas palabras, / no sobrevive la palabra!”); pero, sobretodo, la extraordinaria actividad nominativa es aquí por lo menos doble: un ejercicio en la insuficiencia (“Quiero escribir, pero me sale espuma”, es la poética de esta crisis del decir ligado) y, por otra parte, una práctica de las decisiones suficientes (“Un hombre pasa con un pan al hombro” propone la poética complementaria, una economía del decir solidario). En cambio, en *España, aparta de mí este cáliz* todos los valores del nombrar parecen ser requeridos: designaciones y connotaciones se suman, multiplicándose entre ellas; la palabra encarna, subvierte y perpetúa; es la cosa misma y es también su pérdida, su presencia como herida en el habla. Esa dramaticidad del decir desgarrar lo dicho: la enunciación ocurre al

mismo tiempo que el enunciado en la actualidad del discurso colectivo de lo dicho y por decirse, donde el poema es una cita constante, un eco y una reversión y remisión de lo dicho y oído. Al final, la pérdida de España (“Si cae –digo, es un decir–”) dejará a los niños sin nombre y sin lenguaje (“¿cómo vais a dejar de crecer!”), porque el extravío del sentido histórico equivale a la regresión, al páramo sin habla. Si en *Trilce* el sujeto se designa como “esta mayoría inválida de hombre” (LV), es también porque al aguardar por un “terciario brazo” está no menos inválido de nombre, requerido de un nuevo sentido en el lenguaje; y sabe, por ello, que la contradicción (“¿No subimos acaso para abajo?”) es la mecánica nominativa (el nombrar oblicuo) que le impulsará a hacer fecundas las “sequías de increíbles cuerdas vocales”; esto es, desde la poesía ensayar la nueva “armonía”, el arte de estos tiempos (*Trilce*, LXXVII). Asumiendo su propia construcción en ese lenguaje haciéndose y por hacerse, este sujeto vallejiano (este hombre sin nombre, hijo del discurso de la modernidad) ensayará luego varios registros alternos, tentado por la simultaneidad, la secuencia, las figuras metafóricas; el algoritmo, se diría, de un teorema de inducción paradójica, contradictoria y demostrativa. Estos modos operativos anuncian un nombrar equivalente, que en *Poemas humanos* encuentra su mejor elocuencia, un aparato retórico de extraordinaria flexibilidad rítmica y textural coloquial.

El poema se abre poniendo a prueba su referente, pero no para desrealizarlo o mitificarlo sino para descomponerlo en su naturaleza nominal; y decir así otra vez el mundo en su materialidad recobrada para el nuevo orden de la comunión/comunicación que sustente al sujeto creador/creado en las potencialidades del lenguaje. Deberíamos comer “carne de llanto, fruta de gemido”, como si entre el cuerpo y el mundo todavía las palabras tuvieran un trabajo que cumplir, una interacción que

manifestar, un reordenamiento que encarnar². En esta hipérbole del nuevo lenguaje (“potente de orfandad,” se anunciaba en *Trilce*), la nominación más simple podría ser suficiente para suscitar una emotividad compartida, asombrosa y acumulativa, nombre a nombre erigida en su momento y monumento dentro (y fuera) del habla:

La paz, la avispa, el taco, las vertientes,
 el muerto, los decílitros, el búho,
 los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
 el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
 las gotas, el olvido, la potestad, los primos, los arcángeles,
 la aguja,
 los párrocos, el ébano, el desaire,
 la parte, el tipo, el estupor, el alma.

En esta enumeración dramática están ausentes tanto el sujeto como el relato, y sin embargo los nombres son su traza en un espacio vaciado por el lenguaje mismo, reducido a una pauta rítmica enumerativa donde la inminencia de este decir nuevo se hace oír. En *España*, este lenguaje se precipita, duplicándose (“le vi sobrevivir; hubo en su boca la edad entrecortada de dos bocas”), suturando las heridas del sentido (el desgarramiento introducido por la muerte de los justos sin justicia y, por eso, necesitados de unos nuevos Evangelios capaces de transformar este mundo); y requiere, por lo mismo, nombrar dos veces, renombrar:

Ramón Collar, yuntero
 y soldado hasta yerno de su suegro,
 marido, hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!
 Ramón de pena, tú, Collar valiente,
 paladín de Madrid, y por cojones. ¡Ramonete,
 aquí,
 los tuyos piensan mucho en tu peinado!
 (*España*, VIII)

Así como en la epístola se funden el himno y la elegía, desdoblando las resonancias del coloquio, en el nombre, la persona y el linaje de este héroe popular se desdoblán los atributos de su valor, ahora que los objetos y los hombres potencian un discurso que excede a su nominación. Renombrar es extraer del objeto las resonancias ocultas o latentes, abrirlo a sus nombres posibles, descubrir en el mismo nombre el anagrama vertebrador de una identidad solidaria. Y el poema es la actualidad de estos procesos de analogía fecunda³.

El sujeto que ha aprendido a hablar en la poesía de César Vallejo, debió empezar por perder el uso del habla institucionalizada por los discursos inculcados, y debió asumir el balbuceo, la desarticulación, la onomatopeya y el grafismo tríficos, pero también tuvo que imponer neologismos, barbarismos y desviaciones ortográficas. Debió, por lo demás, no llamar a las cosas por su nombre, sino por sus particularidades, sus sesgadas referencias, su equivalencia y figuración esquemática. Como en la poesía de Quevedo, en la de Vallejo las cosas parecen arder en el lenguaje, con una lucidez apasionada. Y, en fin, este sujeto creado por su acción enunciativa trastrocó el orden natural de las cosas al nombrarlas en un orden poético, allí donde el lenguaje ya no responde por su verificación empírica sino por la lógica propia de sus intercambios, de su economía paralela, hecha de cuestionamientos de los órdenes establecidos, de subversiones de lo dado, de reducciones de lo demostrado; de un proceso, en suma, de puesta a prueba de la lógica natural a través de la crítica, la denuncia, la ironía, el juego; a través, así, de una exacerbada emotividad que se observa a sí misma en el acto de convertirse en un discurso poético que desliga lo atado como natural para demostrarlo bajo una luz inquisitiva, en la química del coloquio analítico.

Es por ello que el mundo representado en esta poesía está profundamente conmocionado: las cosas no están quietas, ni

están en su sitio; especialmente, como es obvio, en *Trilce*, pero ya en *Heraldos*, y de otro modo en los libros póstumos. Tal vez este mundo de objetos en movimiento, transición y transformación, pueda ser visto como un paisaje del Bosco, pero probablemente sería más preciso emparentarlo con el cubismo de Juan Gris y Pablo Picasso. El espacio de composición valle-jiano es uno de descomposición del objeto en sus partes. Pero, aún antes, es uno donde los objetos desempeñan funciones no naturalizadas, imprevistas o equivalentes, sin ser meras figuras metafóricas. Los nombres poseen una resonancia de emblemas, de fragmentos asociativos que actúan disfuncionalmente, cargados de emotividad. Se podría incluso decir que las cosas son aquí los signos de un alfabeto distinto, que se articula como una revelación del sentido.

Ya en *Heraldos* se plantea la insuficiencia del lenguaje frente a una significación experimentada como inminencia, aun no como pensamiento o saber. Desde esa perspectiva, el no-saber implica el no poder decir debido a la falta del nombre. Así, cuando el poeta en “Ágape” (nombre pleno para una situación sin nombre) declara: “Hoy no ha venido nadie a preguntar,” sitúa en el dominio de la comunicación, del intercambio natural, el drama de un sujeto culpable de su propio silencio: “Y no sé qué se olvida y se queda / mal en mis manos, como cosa ajena.” Los nombres servirán, en cambio, para ilustrar ese no-saber, para decirlo figuradamente. En *Trilce LV* el cotejo Samain/Vallejo no es solamente una crítica a un estilo dado; más interesadamente, es una demostración de que frente al lenguaje natural utilizado por Samain, Vallejo emplea un lenguaje de segunda instancia, donde los nombres organizan su propio sentido:

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...

De allí deriva la importancia de la peculiar gramaticalidad de esta poesía. Aun cuando en *Heraldos* comprobamos una gramaticalidad impecable, ésta aparece, en buena parte, sobreescrita, y no sólo por la filiación modernista, sino por la distintiva torcedura vallejana de la sintaxis, por su patetismo adjetivante, por su verbalización audaz. Se trata, pues, de una gramaticalidad muy poco previsible, y a veces en tensión con el uso. Y no porque imágenes como “los maderos curvados de mi beso” espantaran a algunos lectores, sino porque el decir vallejiano ocurre entre variaciones, fuera de las normas, en tensión con la lógica del uso. Como sabemos, en *Trilce* la gramaticalidad es puesta en crisis. A todos los niveles: ortográfico, lexical, sintáctico; pero también lo es la gramaticalidad poética, en el plano de la comunicación llevada a sus límites, y en la tachadura de las marcas referenciales; lo que intensifica el carácter hermético del poema.

En *Poemas humanos* volvemos a una gramaticalidad estable desde el punto de vista del uso del lenguaje primario (o lengua natural) pero distintiva y propia desde la perspectiva del lenguaje secundario (o lengua literaria). Se podría comprobar que esos poemas póstumos son de una diversidad notable, al punto de que casi cada uno de ellos ensaya un modo distinto de habla; hay en ellos una mecánica retórica (a veces parecen ejercicios de “técnica” poética) puesta a prueba, con elocuencia y control, yendo de lo explícito enunciativo a lo más sesgado y equivalente. En *España*, en cambio, estalla la gramaticalidad, y tanto el orden del lenguaje como el orden natural del mundo son sistemáticamente subvertidos.

Ahora bien, la nominación del decir vallejiano no se da sin otras mediaciones y, fundamentalmente, sin la decisiva mediación del coloquio. El espacio de las cosas está reordenado en el espacio trastrocador del poema, pero su dinámica, su

interacción, su transitividad están enunciadas en el coloquio. Los objetos son representados en funciones no previstas, y sus nombres y peculiaridades adquieren en el habla del poema una duración propia, una temporalidad inquieta. Si las cosas (el mar, un piano, un farol, una calle, un tilo, una cuchara, unos zapatos, un libro...) aparecen como paradigmas que organizan el mundo reconsiderado desde ellas mismas (cosas específicas, pero también topos y signos), su enunciación abre una sintaxis del espectáculo, un drama del mundo dicho en su duración, urgencia y diferencia. De ese modo, este alfabeto de las cosas opera como tal sólo en la única duración del decir, en el poema. En “Un hombre pasa con un pan al hombro”, por ejemplo, la designación de cada hombre se define por una cosa, y en ella el mundo es único y definitivo. A diferencia del repertorio de los objetos modernistas, para dar otro ejemplo, los objetos de este poema de Vallejo ocurren por una vez en un verso, y no podrían repetirse. Representan, así, un paradigma concentrado que el sintagma de la enunciación articula como extensivo. Las cosas, en fin, se vuelven un alfabeto demostrativo, un espectáculo del habla en que damos forma y sentido al hecho de estar vivos.

El coloquio introduce la actualidad. Impone lo específico, ya desde *Heraldos*, allí donde predomina la nominación codificada. La enunciación coloquial desarrolla la temporalidad también porque la oralidad es el ámbito de la duración. Lo oral es la materialidad del lenguaje; el sesgo físico, corporal, del hablante. El sujeto del coloquio es, en el primer libro, una voz que recobra la dicción de la infancia, y propone las preguntas de su vulnerabilidad para dramatizar la ausencia de respuestas. En el último libro, en *España*, ese sujeto habla ahora a los niños para advertirles de la pérdida del habla; su vulnerabilidad histórica se ilustra así. Hecha de exclamaciones, la poesía de Vallejo se escribe en buena parte entre esas interrogaciones

y admiraciones, signos del decir imperioso, perentorio, y profundamente dialógico de esta escritura polifónica.

En *España*, la intradiscursividad vallejana es posiblemente más decisiva que su intertextualidad. Es notoria su adhesión a una norma regional, a un léxico peruano, pero es menos evidente, y no menos importante, su manejo de los modelos de habla formalizada, como es el caso de la retórica sacra. Varias normas de habla se suman en esta obra, por ejemplo la patente norma familiar; pero su enunciación pasa por otros modelos, como la oración, el salmo, la homilía, el responso, etc., lo que, sin duda, viene de la experiencia católica del poeta. Y, con no menos eficacia, explora la retórica documental (“Considerando en frío, imparcialmente...” etc.), las fórmulas enumerativas, y, asimismo, la mecánica distributiva, discursiva y exclamativa de la interlocución, de la charla urbana; al punto que muchos poemas europeos parecen fragmentos de conversaciones, y hasta los soliloquios están desdoblados en el espacio cedido al interlocutor. La oralidad se expresa como una pragmática: gira, digresiva, comenta, pero siempre persuade al oyente que a su vez la propicia. Especialmente en *España*, la enunciación está armada sobre una interdiscursividad plena: esos poemas vienen del habla de la poesía popular de la guerra, de las misivas y partes del frente, de los lemas, testimonios y proclamas, que son el horizonte oral donde la guerra civil española fue, en primer lugar, una ferviente ampliación de las funciones del habla.

La mediación coloquial es, pues, un acto de habla que subvierte las estratificaciones del discurso dado. Las apelaciones, dichos, modismo y modulaciones coloquialistas, que a veces ocurren al margen de la gramaticalidad del mismo poema, están a lo largo de la obra poética de Vallejo como una explícita pragmática; pero a la vez como una latencia de la subjetividad viva, que asoma en la enunciación delgada de este decir más desnudo e inmediato. En *Heraldos* y *Trilce*

podemos comprobar que esta ocurrencia oral (esta escritura del pre-decir, que busca un margen anterior a los códigos) se remonta al paisaje regional, a la infancia, al habla femenina, y al humor absurdista o sarcástico de la exclamación irónica⁵. En los poemas póstumos la oralidad es, más bien, una desnudez de la conciencia del mismo decir, una irrupción de la actualidad física de la escritura: la voz repentina abriéndose en el fondo del poema. El aquí y el ahora se abren paso a través de la actualización del coloquio, en sus giros más orales. Un poema de *Heraldos*, “Idilio muerto,” puede permitirnos ver con detalle tanto el funcionamiento del coloquio dentro del discurso poético (en este caso armado sobre un esquema “oralizado” del soneto), como la función nominativa que hace de las cosas un alfabeto dramatizado. Es un poema bastante conocido:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.
Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor de cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: “¡Qué frío hay ... Jesús!”
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

Vemos, en primer lugar, que las cuatro estrofas de la figura fónica (I, II, III y IV) tienen una distribución versal notablemente regular: son unidades de un paralelismo intensificado y distributivo. La prosodia señala el control de la gramaticalidad del poema. Las pausas, tanto como la acentuación, dan al ritmo fluído y evocativo una diversificación analítica, que parece

demorar en cada hemistiquio la acción y la contemplación de la mujer convocada por el habla. La rima aguda acentúa la emotividad del recuerdo actualizado. Si la prosodia gramatical (marcada por la precisa puntuación) es la armazón del poema, la prosodia rítmica impone la conversión de cada estrofa en dos frases; incluso de la III, cuyas cuatro unidades se leen como dos, con pausa versal marcada en el segundo verso. Así, la gramaticalidad supone a la tradición, al soneto, a la línea melódica modernista, pero la actualidad del coloquio poético pertenece al cambio, a cierta ligereza en el uso de la tradición, casi lúdicamente manejada en la métrica; y oralizada, por decirlo así, en un acto de ocupación de la escritura. Comprobamos esta oralidad pregramatical en el primer verso, donde la ausencia del lexema “a” señala la irrupción de la voz. Al mismo tiempo, las tres primeras estrofas empiezan como preguntas pero la voz, evidentemente, tacha los signos de interrogación, y funde la pregunta dentro de la efusión contemplativa, en el flujo del deseo nostálgico. En los cuartetos, los dos primeros versos corresponden a la pregunta, los dos siguientes a una afirmación contrastiva. Pero si observamos nuevamente el funcionamiento de la prosodia poética podemos verificar que en las tres primeras estrofas la entonación de las preguntas predomina al punto de que las ramas tensivas están en todas las pausas versales; en efecto, el ritmo tonal está hecho sobre las variaciones de la voz interrogante: capulí / dentro de mí / por venir / de vivir / su andar / del lugar, llevan la tensión ascendente de la voz, que sólo en la estrofa de la respuesta (IV) empieza a declinar a través de ramas distensivas. El verso final, el único marcado como independiente, dramatiza, rotundo, la distensión con su grito (“llorará”) y silencio (punto final). Por lo demás, la acción oral se da en la modulación de los tiempos conjugados. Tanto, que la temporalidad es un subproducto del habla, como si el habla tuviese el poder especulativo de convocar el flujo del tiempo.

Las preguntas plantean la perspectiva verbal del futuro, sólo que en el idiolecto regional se trata del tiempo presente; o sea, estamos ante una especulación del coloquio que desde la memoria ensaya reconstruir lo cotidiano. Pero, además, el acto de hablar declara su presente: “esta hora,” dentro de un tiempo más amplio, “ahora”. Así, el poema se hace en el acto que lo dice: su escritura coincide con su enunciación; lo cual, por lo menos, subraya el juego presencia/ausencia, y hace de la voz el espacio de las convocaciones. En IV la forma “Ha de estarse” responde a las dos preguntas por el “estar,” que es el “ser” de esta Rita andina, verdadero espíritu del lugar. Pero aún allí irrumpe la oralidad: la frase coloquial que ella pronuncia, y que lleva el temblor de su cuerpo ante el frío de la tarde, canjea “qué frío hace” por “Qué frío hay...,” lo cual desdobra al verbo en una exclamación.

Una poderosa representación emerge aquí del puro probabilismo verbal, enmarcado por un título sobre escrito y por un último verso sumamente literario que rubrica el poema con su gesto futurístico culminante. En efecto, ese verso viene de y vuelve a la literatura. Nos remonta a Walt Whitman, cuyo “Song of Myself” (final de la primera sección de *Leaves of Grass*), anuncia que el poeta es un águila marina, muy poco domesticada, que lanza su “barbaric yawp over the roofs of the world”. El término “yawp” (chillido, graznido) es interesante porque fue utilizado con obvio sentido derogativo contra la poesía de Whitman en su tiempo; de modo que el gran poeta, un modelo para Vallejo en tantos sentidos, la recobra aquí en su definición emblemática. “Y llorará en las tejas un pájaro salvaje” es un verso magnífico, resonante y desafiante que resuelve las preguntas y respuestas del poema en otro plano. En este emblema, en efecto, se proyecta el poeta, como parte del paisaje recobrado, pero libre de su domesticidad. Entre el

aquí y el allá, entre los tiempos distintos dentro del presente, la poesía intermedia, sin códigos.

Para analizar ahora los campos semánticos que organizan la significación, y ver cómo opera aquí el alfabeto del mundo articulado por el poeta, el siguiente diagrama puede ser un punto de partida:

	Antítesis 1	Antítesis 2	Respuesta (IV)
Naturaleza	I (dulce) ELLA III (sabor)	II hogar LUGAR III identidad	COLOQUIO
Arte	I (insaboro) YO	II vacío ERRANCIA	FIGURACIÓN

Las estrofas del poema se distribuyen al interior de dos planteamientos antitéticos: los signos de la Naturaleza y los del Arte, que se resuelven en la remisión de una respuesta, equivalente a IV en nuestro cuadro. Por un lado, tenemos que en el dominio de lo natural Ella posee los atributos del sabor mientras que el Yo es el artista mundano que desde el *spleen* descubre el sinsabor. Por otro lado, el Lugar supone el contexto hogareño tanto como la identidad profunda del sentido de pertenencia; mientras que, en la ciudad, el artista vive la angustia de la Errancia. Por eso, las antítesis sólo pueden resolverse en una figura de equivalencia: en la visión o entrevisión que el poema actualiza, recobrando el habla misma de la amada perdida gracias al Coloquio que el Arte suscita en la Figuración. Hijo de la visión y del coloquio (de Baudelaire y de Whitman) el poeta trasciende, al final, las antítesis en la figuración libre, tanto pre-rural como pre-urbana, del pájaro tan salvaje como

literario. El sonido pleno de las líquidas en ese último verso lleva la fluidez circulatoria (sangre, licor, lluvia, celaje, tiempo sucesivo) de un poema transitivo, cuya figura interrogativa se responde a sí misma para resolverse.

En último término, este poema plantea la confrontación de dos alfabetos del mundo: el del código rural y el del código urbano, que el arte, con sus propias respuestas, busca resolver. Una percepción y una representación, definitivamente vallejianas, se configuran en esta mecánica nominativa que coteja, intercambia, equivale y reformula los términos de la naturaleza y la cultura. La producción de la semiosis tendrá en esta economía sígnica su vertebración. Si la palabra rural otorga las pruebas de la identidad, el sentido de la pertenencia, el contexto sustentador del hogar, la noción fecunda de la naturaleza, el intercambio realizador de los signos; la palabra urbana, en cambio, aparece sin razón social y no sólo por la angustia que la hace zozobrar sino porque el habla ocurre en la errancia del sentido. *Heraldos* y *Trilce* plantean estas dicotomías, bastante explícitas. En cambio, en la serie de *Poemas humanos* la palabra ocurre en la dimensión urbana más moderna: el espacio del exilio, donde el paisaje social desligado es el ámbito de una crisis, ya no de la tradición sino del sentido mismo (exploración que es metafísica y política, cristiana y materialista) del sujeto y sus palabras. El sujeto de la orfandad es ahora el desocupado, cuyo soliloquio desgarrado a la par que contradice el optimismo civilizatorio, promueve una subversión donde lo natural rehaga el camino de la cultura. En *España* habla este sujeto desde sus batallas, en una utopía hecha con los elementos del apocalipsis, a nombre de una radical revolución permanente que fuese un nuevo cristianismo. Mientras que el habla rural y pre-moderna sustenta al poeta de la tribu, ritualista, oficiante; el habla urbana instauro al poeta civil, deliberativo, circunloquial; el habla apocalíptica, por su

parte, suscita al poeta profético, más allá de lo natural y lo sabido, en la pura subversión del discurso.

Es notoria en los dos primeros libros la compleja filiación (de todo signo) del sujeto hablante. Este sujeto de la orfandad, requerido de explicaciones, encuentra que su naturaleza filial es una plenitud y una carencia, un sistema de referencias definitorio. La madre natural, la lengua materna, el núcleo matriarcal de su imaginario original, se convierten en la fuente misma de la palabra oficiante. No es que el padre esté ausente de este proceso de otorgar la palabra (“La mañana... / echa a volar Verbos plurales, / jirones de tu ser,” se dice del padre en “Enereida”); pero es de la figura de la madre de donde proviene una noción más cierta del coloquio. Las palabras no son “jirones” de la madre, sino su medida de la certidumbre: “Mejor estemos aquí no más. / Madre dijo que no demoraría” (*Trilce*, III). El sujeto se retrotrae al habla infantil para recobrar esa dimensión del hablar materno, la norma familiar y rural donde circula el sentido, ahora extraviado. Desde la cárcel, se convoca a la madre, “Amorosa llavera de innumerables llaves,” pero no sólo porque ella podría liberar al desamparado, sino porque ella es el interlocutor que encarna el coloquio:

Contra ellas seríamos contigo, los dos,
mas dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!
(*Trilce*, XVIII)

Contra las paredes de la celda, la madre y el hijo multiplicados superan aquí la penuria gracias a la parábola del decir, hipérbole compensatoria donde el habla materna, desde la sílaba plena de la voz que la convoca, oficia curativamente. De esa matriz verbal nace también el diálogo: “Oye, hermano no tardes / en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá” (*Trilce*, LV). La abundancia del sentido se sostiene en la figura

materna, paradigma de la sustancia hecha comida, remedio, y palabra. Ante esta figura, el hablante es un aprendiz de la lengua: “y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario,” hijo reciente tanto de la madre como de la lengua madre. Este poema (*Trilce*, XXIII) luego del recuento de los alimentos maternos (bizcochos, ricas hostias de tiempo, sus mismos huesos vueltos harina) deriva hacia “el alquiler del mundo donde nos dejas / y el valor de aquel pan inacabable,” que “nos van cobrando todos”: este valor de cambio de las cosas, sin embargo, es disputado por la palabra otra vez convocada de la madre:

Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podríamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá?

Así, el orden conflictivo es recusado por la pre-conciencia de un valor sin disputa, sustentado en la sílaba primaria (di) donde la oralidad es la inminencia materna.

En *Poemas humanos*, donde el habla urbana reflexiona sobre su propia producción desligada, diseminada en el espacio del exilio, el poeta proclama su adhesión a un orden natural rehecho en el nuevo discurso poético: “...hiendo / la yerba con un par de endecasílabos,” dice en “Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo”. Pero, aun cuando la palabra constata el desarraigo que la destina, la representación del mundo ha desarrollado una mecánica nominativa de textura visual precisa y textura oral resonante. De modo que las cosas son, muchas veces, directamente signos de un alfabeto que transfiere los hechos del orden natural al cultural, y de éste a aquel, en una interacción cuyo margen convergente se propone un proyecto anti-intelectualista, revalorador de lo específico, transgresor de

lo formalizado y pacificado, y, en fin, capaz de promover con sus asociaciones rigurosas y libres una percepción más genuina del drama de pensar, desde el arte, otro mundo.’ Lo vemos en esta especie de elegía donde el coloquio se diversifica con giros orales y giros anacronizantes, con efusión exclamativa y lucidez exacta:

La vida, esta vida
 me placía, su instrumento, esas palomas...
 Me placía escucharlas gobernarse en lontananza,
 advenir naturales, determinado el número,
 y ejecutar, según sus aflicciones, sus dianas de animales.
 (*Poemas humanos*, “La vida, esta vida...”)

La percepción toma un dato de la realidad y lo propone como una figura de equivalencia: palomas aparece como “instrumento” de vida, implicada ésta, por tanto, como fuente o matriz nominal. De esa manera, la representación convierte a estos datos “naturales” en signos de un discurso figurativo cuyo sentido es latente; pero es decisivo aquí que estos signos no se traducen a otro discurso, sino que son intrasferibles, y no tienen otro código que el propuesto, al modo de un contrato con la lectura, por los dos primeros versos del poema, donde se define el carácter del intercambio signico. Por lo mismo, sabemos que con el alfabeto de las palomas el poeta levantará un discurso sobre la vida misma. Y en efecto, el habla se mueve como si reprodujera el movimiento pareado de las aves; y el discurso vuelve sobre sí mismo: “Vida! Vida! Ésta es la vida!” Luego de una consideración elocuente sobre la “tradición” de las palomas (“Zurear su tradición rojo les era,” hermoso verso animado por su vibración interna, por su actividad evocativa, de entonación barroca), el poema abre el margen de las convergencias; allí donde estos emblemas del sentido comunican su plenitud, materialmente, al sujeto entrañado en el discurso matriz:

Palomas saltando, indelebles
palomas olorosas,
manferidas venían, advenían
por azarosas vías digestivas
a contarme sus cosas fosforosas,
pájaros de contar,
pájaros transitivos y orejones...

Las palomas en tanto discurso ellas mismas abren este margen de una comunión/comunicación que hace del espacio urbano (entre las nubes y los albañales) un lugar transformado por el espacio poético en ritual transnatural. Desnudos de los saberes culturales, en su propio saber, los signos-palomas hablan ahora en el nuevo código del poema; en este caso, desde la desvalidez y desnudez del hablante que descuenta las evidencias:

No escucharé ya más desde mis hombros
huesudo, enfermo, en cama,
ejecutar sus dianas de animales... Me doy cuenta.

En “El libro de la naturaleza,” también de *Poemas humanos*, ocurre una operación nominativa paralela. Esta vez un “tilo/rumoreante, a la orilla del Marne,” un objeto dado en el orden natural, se convierte en un interlocutor emblemático y paradójico. Es “Profesor de sollozo”, “Rector de los capítulos del cielo”, “Técnico en gritos, árbol consciente”, porque su saber natural está enraizado en una suficiencia tal que es en sí mismo un paradigma didáctico. Este signo del alfabeto natural no es meramente humanizado sino que es desplazado de su ámbito como figura de demostración en un debate sobre los saberes. Con esta crítica al intelectualismo Vallejo no se refugia en ningún primitivismo, sino que rigurosamente se propone hacer hablar al árbol a través de su figuración transnatural. En ese margen, más allá de la naturaleza y de la cultura dada, el poema confirma una intuición del primer libro: la sabiduría

del no-saber, su poder crítico; dice: “¡Oh profesor, de haber tanto ignorado!” Así, los nombres son el contenido latente de otro discurso.

En *España*, este alfabeto latente se impone como una hipótesis capaz de rehacer el mismo orden natural a nombre de una nueva cultura; a su vez, capaz de toda transgresión, subversión pura. Veamos este “Pequeño responso a un héroe de la República”:

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
 un libro retoñaba de su cadáver muerto.
 Se llevaron al héroe,
 y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;
 sudamos todos, el ombligo a cuestras;
 caminantes las lunas nos seguían;
 también sudaba de tristeza el muerto.

Y un libro, en la batalla de Toledo,
 un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver.

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
 y el callarlo,
 poesía en la carta moral que acompañara
 a su corazón.
 Quedóse el libro y nada más, que no hay
 insectos en la tumba,
 y quedó al borde de su manga, el aire remojándose
 y haciéndose gaseoso, infinito.

Todos sudamos, el ombligo a cuestras,
 también sudaba de tristeza el muerto
 y un libro, Yo lo vi sentidamente,
 un libro, atrás un libro, arriba un libro
 retoño del cadáver ex abrupto.

Si el árbol como libro venía de la naturaleza para trascender la cultura, el libro de este poema viene de la cultura para encarnar como naturaleza transmutada. Otra vez, se trata de un signo único, de un alfabeto que de la cosa (natural o cultural) hace un signo sin traducción posible, de código intrasferible. Veamos cómo esta culminación extremada (un libro brota del cuerpo de un combatiente muerto como un emblema vivo reordenador) se ha producido en el nombrar subvertor del poema. Habíamos dicho que este discurso radical de *España* prolonga los discursos empíricos, y no menos hiperbólicos, de la guerra civil española. En este caso, una verdadera arqueología del discurso podría establecerse, para demostrar que en esta interdiscursividad el poema se levanta como una página él mismo que retoña del cuerpo discursivo español. En efecto, el libro es un paradigma plural de la República en armas. No sólo porque la guerra es documentada puntualmente y una literatura de testimonios, denuncias, propuestas y reportajes multiplica la actualidad; sobre todo porque la cultura es uno de los espacios de democratización, y el lugar, se diría, donde el sentido mismo de la República se pone en juego. Es evidente que la guerra civil suscita una lucha por la información entre las partes, y que hay discursos justificatorios de todo tipo; pero, en este caso, es claro así mismo que la cultura es la dimensión superior de lo popular, y que la República se concibe luchando contra el fascismo internacional en una primera y decisiva defensa de la cultura. Pronto, esta conciencia perentoria convocará a una verdadera guerra de los libros, que actualiza la antigua polémica de las dos Españas, y, en consecuencia, uno y otro lado de la guerra reclamarán para sus filas las figuras de la tradición cultural. En el libro de Vallejo toda esta discusión se impone con signos inequívocos: Calderón, Cervantes, Cajal, Teresa, se alinean junto a los héroes populares Coll y Lina Odena. Incluso la irrupción de una escritura pre gramatical, ejercitada rudamente por los recientes alfabe-

tas, aparece en un poema de Vallejo, como la variación ortográfica incorrecta que el poema incorpora a su propio sistema, asumiendo la oralidad subvertora (me refiero al poema sobre Pedro Rojas). En este intradiscurso, el responso de Vallejo es otra vuelta de tuerca.

Por lo demás, ya nos es familiar la mecánica nominativa vallejana: los dos primeros versos plantean, en una ecuación precisa, la representación (primer verso) y la percepción (verso segundo). En el primero tenemos el objeto situado, siendo “cintura” sinéctope por cuerpo, al “borde” del sujeto; y en el segundo, se reitera el objeto, pero “retoñaba” puede leerse como figura; sólo que luego no podemos sino asumir ese verbo como literal. Literal, claro está, en el código del poema, ritual del habla subvertida donde la lógica natural cesa. Como un ícono de la guerra, estos versos presentan su hipótesis, y su paralelismo resuena ya como el inicio de un redoble para el responso. En seguida, “entró su boca en nuestro aliento” constata que la muerte / vida del héroe popular es transferida o, mejor aún, traspuesta al nosotros colectivo de esta épica interna. La palabra, por lo tanto, es cedida. La reiteración de “un libro” en la estrofa siguiente subraya la calidad absorta de la visión, su íntimo milagro. No es, por cierto, este un libro en blanco sino un libro pleno: la poesía se inscribe en él, con el cuerpo mismo, con la muerte del cuerpo, en los límites del lenguaje, y con la letra de las convicciones del héroe. El libro reemplaza al cadáver, y es por eso incorruptible, un monumento bajo los cielos dramáticos. Al final, el yo del hablante irrumpe, en su papel de testigo que documenta el milagro: el origen mismo (a cuestas) es convocado en este ritual fúnebre, donde los elementos parecen transformarse; y donde los cuerpos sudan como si se tratase de un parto colectivo, en el cual el cuerpo es capaz de perpetuarse en el libro, sobre la muerte y desde el origen, en el horizonte de un alfabeto que no reconoce pérdida por que

transpone un signo en otro, en una economía de transmutación y acopio. Contra la muerte, el libro es la cultura solidaria encarnada.

Es así que el vasto dominio de la connotación emerge en el poder mismo de la representación. Esa representación no se sostiene sólo en la referencialidad, a la que rehace y analiza radicalmente, sino que extrae del mundo un alfabeto con el cual hacerlo inteligible desde un arte riguroso y genuino. Por eso, una vez que comprobamos los mecanismos de la nominación verificamos también cómo esas funciones designativas inmediatamente se abren por dentro en una serie fluida de connotaciones, al punto que la misma representación es una zozobra significativa. Irónicamente, muchos poemas de Vallejo nos conmueven antes de que podamos entenderlos del todo, y no podemos estar seguros siempre de lo segundo. De allí también el carácter peculiar del hermetismo vallejianos. Este es un hermetismo no siempre traducible a situaciones o escenarios, a veces ni siquiera a un discurso paralelo; pero, al mismo tiempo, invita permanentemente a la interpretación, aunque sea una interpretación casi siempre provisoria. Todos hemos creído ver en un poema de Vallejo otra cosa; como si ante un cuadro cubista intentáramos reconstruir la figura más o menos referencial. El resultado será, invariablemente, otro cuadro. Y, sin embargo, no podemos sino seguir releyendo, y al hacerlo, reinterpretando. La hermenéutica vallejianos probablemente no tiene fin, por su condición polisémica; aunque tampoco es sensato creer que la interpretación libre es la mejor, ya que ese relativismo terminaría siendo acrítico; es evidente que gracias a la tradición crítica que la acompaña (como ocurre con los grandes poetas, Vallejo es su poesía y la crítica sobre ella, ese ejercicio tentativo de su lectura) estos poemas propician un debate diverso, no pocas veces iluminador.

Al final, la obra poética de Vallejo tiene como contenido latente su propio contenido explícito: una peculiar, apasionada, única lectura del universo humano y su sentido desde el lenguaje demandado de un decir más cierto.

NOTAS

- 1 Sobre estos y otros aspectos de la poética vallejiana puede verse mi libro *La teoría poética de César Vallejo*.
- 2 Sobre este importante tema puede consultarse los trabajos de Roberto Paoli.
- 3 Véase la lectura que Jean Franco hace de *España* en su libro *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*.
- 4 *Testimonios* sobre el proceso de escritura de *Trilce* vienen en el importante libro de Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo, Itinerario del hombre*.
- 5 Alberto Escobar ha estudiado la lengua vallejiana en su *Cómo leer a Vallejo*.
- 6 Guy Davenport comenta el linaje literario de este verso de Whitman en su libro *Every Force Evolves a Form*.
- 7 Américo Ferrari ha discutido el pensamiento poético y la dimensión filosófica de Vallejo en su libro *El universo poético de César Vallejo*.
- 8 Véase la documentación que sobre esta incorporación aportan Julio Vélez y Antonio Merino en su *España en César Vallejo*.

OBRAS CITADAS

- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan. *César Vallejo, Itinerario del hombre*. Lima: Mejía Baca, 1965.
- DAVENPORT, Guy. *Every Force Evolves a Form*. San Francisco: North Press, 1986.
- ESCOBAR, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva, 1973.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Avila, 1972.
- FRANCO, Jean. *César Vallejo, The Dialectics of Poetry and Silence*. New York: Cambridge U. Press, 1976. Ortega, Julio. *La teoría poética de César Vallejo*. Providence: Del Sol, 1986.
- PAOLI, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Florencia: D'Anna, 1981.
- VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Prólogo de Américo Ferrari. Apuntes de Georgette Vallejo. Lima: Moncloa Editores, 1968.
- VÉLEZ, Julio y Antonio MERINO. *España en César Vallejo*. Madrid: Fundamentos, 1984.

* En *Hispania*, Vol. 72, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1989.

Vallejo y los cajamarquinos*

Luzmán Salas Salas

Presentación

El genio de Vallejo estimula nuevos hallazgos y originales descubrimientos en torno a su vida y obra. Las pocas líneas de este libro están insufladas de tal impulso generador.

"Vallejo y los cajamarquinos" es una revelación de los hechos y circunstancias que permitieron la estrecha relación del inmortal poeta santiaguino con algunos personajes célebres de Cajamarca, durante el ciclo vital de Vallejo en Trujillo y mientras paseó su existencia en Europa, entregado a una fecunda tarea de creación artística y producción intelectual.

Transcripciones, referencias y citas textuales de cartas, esquelas y comentarios incluidos en este libro evidencian la interesante vinculación, bajo diferentes motivaciones, entre el más hondo y universal de los poetas peruanos y un distinguido grupo de poetas y escritores cajamarquinos.

Las páginas de esta obra recogen y ordenan algunas informaciones contenidas en varios tratados sobre la vida y personalidad del autor de *Los heraldos negros*, especialmente referidos a la vinculación con los mencionados personajes cajamarquinos. A ello se agregan breves datos inéditos rescatados de importantes fuentes fidedignas.

Tan significativa indagación pretende correr el velo que cubre y silencia la conexión fraterna de Vallejo con los cajamarquinos, contemporaneidad dentro de la cual nace y se desarrolla la invención y la plasmación estética del autor de *Trilce*.

No cabe duda ya de la directa cercanía de Vallejo con Orrego, Imaña y Spelucín, fundamentalmente. Resulta elocuente al respecto, por ejemplo, lo que informa Orrego en su libro *Mi encuentro con César Vallejo*:

Amargado por la hostilidad del ambiente trujillano que seguía exacerbándose, Vallejo se trasladó a Lima. Desde allí me escribió varias cartas en las que me informó de su propósito de publicar su primer libro *Los Heraldos Negros*. Desde entonces me pidió que escribiera yo el prólogo de su segundo libro “que ya estaba en marcha en el que confío realizar algo de lo mucho que esperas de mí. Es natural que seas el padrino de la criatura, a cuyo nacimiento tanto has contribuido con tu inteligencia penetrante, inspiradora y fraternal”. Eran sus palabras textuales.

Son pasajes de impresión viviente, de comunión fraterna, de emoción recóndita y de respeto mutuo entre Vallejo y sus coetáneos cajamarquinos.

La personalidad trascendente de Vallejo, gravitante en los hombres de su generación y de los tiempos nuevos, constituye timbre de privilegio para Cajamarca, hermosa tierra de altura, ventana abierta al sol, lecho de lluvia “güena”, acuarela de Dios en la ladera, rastro de llanque en la cuesta del dolor, magia y encanto de lar nativo, aliento telúrico de breñal andino, cuna señera de intelectualidad y magisterio, fontana de encumbrado verbo poético.

Esta obra, pues, trata de recordar los flancos existenciales del poeta, alternados entre los retazos de dicha y los avatares de su muerte cotidiana.

Vallejo y los cajamarquinos

Entre 1915 y 1917, César Vallejo desarrolla en Trujillo una intensa y fecunda actividad intelectual. No sólo comparte las inquietudes de los intelectuales de Trujillo, sino que empieza su celebridad literaria acompañada de una brillante trayectoria de estudiante universitario que culmina con la ovacionada y sobresaliente tesis de Bachiller en Letras titulada “El Romanticismo en la Poesía Castellana”.

La revelación poética de Vallejo se produce en Trujillo dentro de un clima de verdadera efervescencia creativa, al calor de intereses comunes y coincidencias espirituales de los mozos intelectuales que conforman el generacional grupo Norte, cuya irrefrenable inquietud se manifestó a través de lecturas, tertulias, recitales, concursos, veladas literario-musicales, publicaciones, discursos, actividad periodística, noches de bohemia, paseos y excursiones.

Vallejo, con sencillez y delicadeza de espíritu, se incorpora al célebre grupo integrado por Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, Alcides Spelucín, Oscar Imaña, Macedonio de la Torre, Luis Armas, Santiago R. Vallejo, Víctor Raúl Haya de la Torre, Federico Esquerre, Leoncio Muñoz, Alfonso Sánchez Urteaga (“Camilo Blas”), Juan Espejo Asturizaga, Francisco Xandóval, Juan Sotero, Eloy Espinoza, Felipe Alva y otros.

Los cajamarquinos son: Antenor Orrego, Alcides Spelucín, Oscar Imaña, Alfonso Sánchez Urteaga y Felipe Alva. Ellos están cercana y entrañablemente vinculados a Vallejo, no sólo en la aspiración y quehacer estético, sino en la peripezia vital, hermanados en el dolor o en el gajo de alegría, unimismados en la pena, el éxito o los sueños.

Más tarde, otros cajamarquinos, en diferentes facetas y realizaciones, se acercarán significativamente a la figura gravitante del poeta, entre ellos: Armando Bazán, el Comandante

Julio C. Guerrero, Eudocio Ravines, Pedro Barrantes Castro, Nazario Chávez Aliaga, Julio Garrido Malaver y otros.

Empecemos, pues, a recordar tales vinculaciones:

Antenor Orrego Espinoza

(Montán, Santa Cruz, Cajamarca, 1892 - Lima, 1960)

Destacado escritor, filósofo, ensayista, poeta y periodista. Activista político y cultural, ensayista de primera nota, fue el orientador del grupo literario renovador de Trujillo. Autor de *El Monólogo Eterno* (1929) y *El Pueblo Continente* (1939), entre otras obras.

En acto de noble hermandad, Orrego acogió en su casa de campo a Vallejo, luego de los sucesos de Santiago de Chuco. El poeta, acusado de incendiario, es buscado y finalmente detenido el 6 de noviembre de 1920 en la pequeña casa de campo de Antenor Orrego, en la campiña de Mansiche.

Orrego, haciendo eco del clamor de protesta, junto con José Eulogio Garrido, José Hernández y Santiago Vallejo, pone en manos del Dr. Carlos Godoy la defensa judicial de César Vallejo.

Más tarde, visionaria y entrañablemente, Orrego consagró a Vallejo al prologar *Trilce*, cuyos juicios se mantienen incólumes. El mismo año en que aparecía *Trilce* el prologuista publicó en Trujillo el volumen poético-filosófico titulado *Notas marginales-aforísticas*, con ideas opuestas a las de Vallejo sobre Dios, el universo, el conocimiento, la naturaleza, la vida y el hombre.

Fraternalmente, refiriéndose a los primeros años estudiantiles de Vallejo en Trujillo, informa: “Era él un humilde estudiante serrano, con modestas ansias de doctorarse, como

tantos pobres indios que engulle, despiadadamente, la universidad”. (En: “Prólogo” de *Trilce*).

No cabe duda de que el ilustre pensador conocía de cerca al poeta y a los demás integrantes del grupo:

En torno a una mesa de café o de restorán, previo un ansioso inquirimiento, casi siempre infructuoso por nuestros magros bolsillos de estudiantes, para allegar los dineros con que habíamos de pagar el viático y el vino, reuníamos José Eulogio Garrido, aristófano y buenamente incisivo; Macedonio de la Torre, de múltiples y superiores facultades artísticas, perpetuamente distraído y pueril; Alcides Spelucín, uncioso y serio como un sacerdote; César A. Vallejo, de enjuto, bronceado y enérgico pergeño en sus dichos y hechos de inverosímil puerilidad; Juan Espejo, niño balbuceante y tímido aún; Oscar Imaña, colmado de bondad cordial y susceptible exageradamente a las burlas y pullas de los otros; Federico Esquerre, bonachón, manso, irónico, con la risa a flor de labio; Eloy Espinosa, a quien llamábamos «El Benjamín», con su desorbitada y ruidosa alegría de vivir; Leoncio Muñoz, de generoso y férvido sentido admirativo; Víctor Raúl Haya de la Torre, en quien se apuntaban ya sus excepcionales facultades oratorias; y dos o tres años después, Juan Sotero, de criolla y aguda perspicacia irónica; Francisco Sandoval, dueño de pávidos y embrujados poderes mediumínicos; Alfonso Sánchez Urteaga, pintor de gran fuerza, demasiado mozo, que tenía aún pegado a los labios el dulzor de los senos maternos, y algunos otros muchachos de fresco corazón y encendida fantasía. Éste ha sido y éste es el hogar espiritual del poeta. (“Prólogo” de *Trilce*).

La entrañable vinculación de Vallejo y los integrantes del grupo bohemio y revolucionario puede apreciarse también a través del epistolario. Desde Lima escribe el poeta a sus amigos:

Lima, febrero 27 de 1919.

Antenor, José, Eulogio, Federico, Oscar, Leoncio, Espejo, Benjamín.

¡Alea jacta est!

¡Salud grandes y queridísimos amigos y hermanos de mi alma!

Que todo les sonría, que todo les sepa a miel en la vida, y sobre todo que se amen tanto o más que antes, son los deseos del hermano que les quiere y les extraña tanto. (...)

La más evidente identificación de Orrego y César Vallejo está en el sólido prólogo de *Trilce*. He aquí un fragmento:

Es así como César Vallejo, por un genial y tal vez, hasta ahora, inconsciente intuición de lo que son en esencia las técnicas y los estilos, despoja su expresión poética de todo asomo de retórica, por lo menos, de lo que hasta aquí se ha entendido por retórica, para llegar a la sencillez prístina, a la pueril y edénica simplicidad del verbo. Las palabras en su boca no están agobiadas de tradición literaria, están preñadas de emoción vital, están preñadas de desnudo temblor. Sus palabras no han sido dichas, acaban de nacer. El poeta rompe a hablar, porque acaba de descubrir el verbo. Está ante la primera mañana de la Creación y apenas ha tenido tiempo de relacionar su lenguaje con el lenguaje de los hombres. Por eso es su decir tan personal, y como prescinde de los hombres para expresar al Hombre, su arte es ecuménico, es universal. (...)

Y ahora el público que me permita retraerme para hablar en voz baja la palabra final, para secretar ternuras al hermano:

Canta tus ritmos divinos, querido; cántalos siempre para que se abracen y se glisen como lianas a mis pensamientos; para que mis lágrimas, y mis alegrías y los más escondidos

secretos de mi corazón, cuando busquen palabras para incorporarse, encuentren las tuyas, frescas, edénicas y vivas; canta tus ritmos para que en la hora en que me suma en el mar de sombra y de callado imperio, me alargues tu mano musical, hermano ...

En 1922, a raíz de la publicación de *Trilce*, César Vallejo escribe a su prologuista.

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista; ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás...

Ricardo González Vigil, eminente crítico literario, en sus detalladas y esclarecedoras páginas de crítica, prólogo, bibliografía e índices de la monumental obra *César Vallejo. Obras Completas. Obra Poética* (Lima, Biblioteca Clásicos del Perú / 6, Ediciones del Banco de Crédito del Perú, 1991), cita en varias oportunidades a los cajamarquinos Antenor Orrego, Alcides Spelucín, Oscar Imaña y Armando Bazán. En torno al autor de *Pueblo Continente* anota R. González Vigil:

Añade Spelucín que Antenor Orrego dirigía la revista La Semana y que algunos números de ella le sirvieron a Vallejo para entrevistarse con González Prada (*Ibidem*, p. 53).

Entre Antenor Orrego y César Vallejo no sólo existió una estrecha relación estética y revolucionaria en torno a la poesía, sino una entrañable hermandad espiritual. Así lo demuestran las recíprocas epístolas entre el poeta y el filósofo, o las más íntimas y cotidianas experiencias, cargadas de significación humana vividas por ambos en la ciudad de Trujillo. En carta fechada en Trujillo el 6 de julio de 1926, con destino a Europa, Antenor Orrego le dice a Vallejo:

... Hoy más que nunca necesito de tus consejos y de tu cariño:

Necesito de tu experiencia y de tu asistencia para que me conduzcas en la vida europea (...)

Por este mismo vapor va el libro de Alcides Spelucín *El Libro de la Nave Dorada* que lleva un prólogo mío (...)

Un abrazo de tu hermano.

(Antenor Orrego, *Mi encuentro con César Vallejo*, 1989, p. 24).

Magistral es el retrato evocativo de Vallejo que plasma Antenor Orrego:

Cuando escribo estas líneas la imagen del poeta está aferrada, como estampada en mi recuerdo. Un aura de penetrante simpatía fluía de toda su persona. Paréceme verlo todavía, a una distancia de más de treinta años. Figura magra, escurrida en demasía, flexible, ligeramente dislocada al caminar, de mediana estatura. Frente vasta, alta, sin ninguna arruga, con suavísima prominencia en la parte superior. Caía sobre ella, con gracia viril, desordenada en ocasiones, una bruna, copiosa y lacia cabellera. Vigoroso el entrecejo, mas sin dureza, ni acrimonia. Empero lo característico de su semblante eran los ojos buidos y oscuros, sumergidos a pique en dos cuencas profundas, abismales casi. Parecían taladrar, estuporados de misterio, el enigma de la vida, desde la honda sima de su alma. Y, luego, los pómulos salientes y el audaz mentón beethoveano que avanzaba, como una quilla cuadrada y resuelta, que acometiera, por anticipado, el duro destino que le aguardaba.

El rostro, en conjunto, de rasgos originalísimos, daba la impresión tan honda, difícil de borrar de la memoria, mezcla de bondad y energía, a la vez. No tenía puras facciones de indio, ni tampoco de blanco. Menos aún esa hibridación fisonómica del mestizo tan frecuente en nuestro pueblo. Re-

pito que era una efigie muy original, de vigorosa, armoniosa y enérgica unidad de expresión. El pergeño, en conjunto, traía al recuerdo la imagen de un Abraharn Lincoln moreno. Tenía, más bien, por sus facciones, por sus gesto y por su color amacigado, el aire de un hindú. Hablaba poco y poseía una noble seriedad en la actitud. Jamás lo vi colérico, aunque se le adivinaba transido por angustiosas inquietudes internas. Era incapaz de herir a nadie. Magnánimo y tolerante siempre. Cuando se producía una situación tensa o violenta entre amigos, le afloraba el humor a los labios. Una graciosa y amable agudeza deshacía la tempestad inminente, corno por ensalmo.

Ambos supimos, desde el primer instante, que íbamos a ser amigos de toda la vida.

(*Ibidem*, p. 41.)

Alcides Spelucín

(San Felipe, Contumazá, 1897 - Bahía Blanca, Argentina, 1976)

Doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Trujillo. Fundó el diario *El Norte* de dicha ciudad. Poeta representativo del modernismo, de honda ternura humana, ensayista denso y profundo, culto y brillante, fervoroso y equilibrado. Autor de *El libro de la nave dorada* (1926), con prólogo de Antenor Orrego.

Vivió con Vallejo el ambiente cultural de Trujillo hasta 1917, así como las mismas inquietudes estéticas del vate santiaguino. Estuardo Núñez, vinculando la obra de Alcides Spelucín con la de Vallejo, aclara:

Apadrinados por Orrego, tanto César Vallejo como Alcides Spelucín escribieron libros de poesía afinada, aunque diferente.

Pero mientras el tomo de Vallejo Los Heraldos Negros aparece en Trujillo en 1918, el de Spelucín, El libro de la nave dorada, sólo se publica en 1926. Ambos poemarios mantienen profundo parentesco y, nacidos en la comunidad de inquietudes, significan una señal trascendente en el derrotero de la naciente poesía peruana...

(Citado por M. Arriola Grande en *Diccionario Literario del Perú*, p. 475).

Julio Galarreta González evoca:

Alcides tenía –bien lo ha dicho Andrés Townsend Escurra– “alma cristalina, dignidad vertical, vocación combatiente”, semejándose a César Vallejo –lo dijo Mariátegui– en “la piedad humana, en la ternura humilde, en la efusión cordial”...

(*Alcides Spelucín, Hombre y poeta*, p. 7).

La hermandad espiritual y artística se corrobora con esta carta de César Vallejo, desde París, referente a *El libro de la nave dorada*:

Has logrado, querido hermano, realizar una obra redonda, pareja, definitiva, desbordante de infinito.

Con Víctor Raúl la hemos leído con el amor de toda nuestra fraternidad y se nos han llenado los ojos de lágrimas

(J. Galarreta González, *op.cit.*, pp. 9-10.)

Cabe destacar que la inquietud de los amigos de la “bohemia trujillana” se vio animada en 1917 cuando Alcides Spelucín, al regresar de Lima, trae como primicia para sus amigos “La canción de las figuras”, de José María Eguren (Imprenta de la Penitenciaría, 1916, con prólogo de Enrique A. Carrillo), que fue leída con inusitado entusiasmo y admiración en el departamento de Antenor Orrego.

En París se hermanaron Spelucín y Vallejo recepcionando la crítica literaria en torno a sus obras. En un artículo periodístico de Luis Astrana Marín titulado “Los nuevos vates de allá”, y publicado en *El Imperial* (Madrid, 20 de setiembre de 1925, p. 5), aparece la primera noticia sobre Vallejo en España, a raíz de un comentario referente a *El Libro de la Nave Dorada* y *Los Heraldos Negros*. El citado artículo, en términos favorables para Spelucín e irónicos para Vallejo, entre otras cosas dice:

Se renuevan las cosas. La luz nos viene de América. Los poetas del otro mundo se disponen, como nuevo Argensoles a doctrinar en su ritmo a las generaciones castellanas. ¿Conocen ustedes a D. Alcides Spelucín? ¿No lo han oído nombrar nunca? Pues desde hoy en adelante conviene que retengan en la memoria el preclaro nominativo del ruiseñor. Don Alcides Spelucín es un poeta del Perú, de Trujillo o de por allí al lado, un poeta mayúsculo y sinderético que dará cuento y raya a todos los cisnes, águilas, cóndores y otros pajarracos de los del ras de tierra o de los que se ciernen sobre la alta cordillera de los Andes (...)

Don Alcides merece tratamiento de vate genial. Otro no menos ilustre, que se firma tal César Vallejo llega también de tierras americanas en volumen que intitula *Los Heraldos Negros*. Ese César ha creído que venir a España, ver y vencer sería todo uno (...)

¿Lo sospechaba nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno no se le ve todos los días (...)

Verano, ya me voy. Allá en Septiembre tengo una rosa que te encargo mucho.

Pues de verano, Felicidades. Vaya usted con Dios. Dios lo ampare, hermano poeta. Dios le conserve el seso. Y recuerdos a esa rosa, a esa Rosita... que ya estarnos en Septiembre.

Hasta luego. Me despido en teoría. Me voy en los barcos del Sr. Spelucín.

Spelucín estuvo estrechamente vinculado con César Vallejo, tanto por las inquietudes generacionales como por las circunstancias vitales, sociales y culturales que se vivía en aquel entonces en Trujillo. El íntimo acercamiento entre Spelucín y Vallejo le ha permitido al primero dar testimonio de múltiples antecedentes, vivencias y experiencias que ilustran las motivaciones poéticas de Vallejo. En torno a los amoríos del poeta dice R. González Vigil:

Su mayor éxito amoroso, aunque de corta duración, sería con la atractiva quinceañera Zoila Rosa Cuadra, a la que los Bohemios apodaron “Mirtho”, tomando –según Alcides Spelucín– ese nombre de un personaje de Pierre Louys.

Spelucín da a conocer por primera vez estos versos inaugurales de Vallejo:

Pienso de mi ausencia en mi camino
ya no volver a verte cual te dejo;
largo es el tiempo por el que me alejo.
¡Ay! amiga: variable es el destino.

De igual manera, Spelucín dio a conocer por primera vez en *La Reforma* los siguientes poemas de Vallejo: “La misma tarde” (Trujillo, 15 de julio de 1916) y “Amalia de Ysaura en Malvaloca” (Trujillo, 9 de diciembre de 1916).

Con conocimiento de causa, Spelucín informa acerca de las circunstancias gestoras de muchos poemas del vate santiaaguino, por ejemplo, “Fusión” evoca el viaje del poeta a Pasco, en el Ferrocarril Central del Perú.

González Vigil refiere:

Según Spelucín, “Deshojación sagrada” brotó de una experiencia de lo que Baudelaire llamó paraísos artificiales:

“Hasta el año 1916, fines de 1916, el pequeño grupo intelectual de Trujillo no conocía el uso de estupefaciente alguno. Un joven *dilettante*, que por entonces llegó de Lima, llevó, efectivamente, el uso del éter, y todos los del grupo participamos de esa experiencia. No tengo inconveniente en confesarlo, ya que superamos rápidamente esa etapa. Vallejo participó de ella y, precisamente aquí, en *Los Heraldos Negros*, aparece el poema titulado ‘Deshojación sagrada’, que Vallejo escribió de un tirón en el domicilio del referido *dilettante*, bajo los efectos del éter” (p. 121). En cambio, falla Larrea al estimar que Vallejo escribió el poema hacia abril de 1917 (Edic. Larrea, p. 395), y, no a fines de 1916. (*Op. cit.*, p. 67).

Informa Spelucín que Tilia del poema *Ascuas* está referida a una joven del medio aldeano y el círculo familiar de Santiago de Chuco. Gonzáles Vigil aclara que se llamaba Otilia, afectuosamente denominada por César como “Tilia”, y que era Otilia Vallejo, sobrina carnal del poeta, primogénita de su hermano Víctor. Y agrega:

Conjetura Spelucín (pp. 71-72) que, en tanto César se iba dejando dominar por el amorío con la trujillana “Mirtho”, presa de lucha entre el recuerdo de “Tilia” y la atracción de “Mirtho”, torturado por sus propios sentimientos, inconscientemente consciente de la responsabilidad, parece no haber encontrado otra solución que ofrecerse poéticamente en holocausto al recuerdo vencido pero conmovidamente acusador de “Tilia”. Larrea suscribe esa suposición dado que coincide con Spelucín en juzgar a la andina Tilia y la trujillana Mirtho las dos grandes experiencias eróticas de Vallejo en el Perú, la primera totalmente idealizada, la segunda más complejamente mundana (Edic. Larrea, pp. 198-199).

Asimismo, Spelucín dice que el soneto “El poeta a su amada” aborda la relación amorosa entre Vallejo y Mirtho, y

que los poemas “Verano” y “Fresco” evocan a Mirtho, o sea, Zoila Rosa Cuadra.

González Vigil cita la forma como Spelucín refiere el “bautizo” de Vallejo:

A poco más de un mes de la aparición de “Campanas Muertas”, Vallejo visitó a Orrego en la redacción del diario *La Reforma*, con el objeto de hacerle entrega del manuscrito de “Aldeana”. El joven crítico, que había venido incitando al poeta a dejar la imitación de otros modelos, para emprender la búsqueda recóndita de la propia expresión, saltó de gozo al intuir, mediante la lectura de los primeros versos de “Aldeana”, que Vallejo comenzaba a abandonar las andaderas líricas y a caminar por sí mismo. En el curso de la tertulia vespertina, Orrego informó a sus demás amigos acerca de lo que él consideraba como un verdadero ‘acontecimiento literario’ en la vida de la naciente agrupación. El poema fue leído y releído ávidamente por todos los concurrentes y, luego, comentado en forma ruidosa y ditirámica. Había razón para ello: “Aldeana”, dentro de su fresca tonalidad elegíaca, venía a ofrecernos, sin menoscabo de la universalidad rural del tema, ciertas esencias nuestras, andinas, peruanas, americanas, articuladas en una forma que, sin ser enteramente nueva, resultaba novedosa en nuestro pequeño medio intelectual (p. 47). (*Op.cit.*, pp. 143-144).

Oscar Imaña (Hualgayoc, Cajamarca, 1893 -- Lima, 1968).

Poeta, profesor, abogado y juez, integrante del grupo “renovador y bohemio” de Trujillo.

Los mejores amigos de Vallejo en Trujillo –según Armando Bazán– son estudiantes y escritores. Entre ellos se destacan: “*Antenor Orrego, que ama el estudio profundo y la filosofía; Eulogio Garrido, cronista de ágil y coloreado estilo; Eloy Espino-*

za, que hace la proeza de escribir poesías y aprender códigos de memoria; Oscar Imaña que también será abogado sin dejar de ser poeta...” (A. Bazán, “César Vallejo, dolor y poesía”).

Juan Espejo Asturizaga refiere la anécdota que traduce la hermandad de Vallejo y Oscar Imaña:

Una tarde reunidos la mayor parte de los amigos en el centro de la Plaza de Armas (Trujillo), esperábamos impacientes a Oscar Imaña, que vivía en un departamento de la calle del Jirón Salaverry, una vieja casona donde funcionó por mucho tiempo la Compañía Salinera. Como se hiciera esperar demasiado, destacó a César para que fuera a traerlo. Vallejo lo encontró que acababa de escribir un soneto titulado “Las alas del Cansancio”. César lo leyó de corrido y terminada la lectura lo abrazó diciéndole que hasta ese momento era lo mejor que había escrito.

Nos fuimos de parranda y, ya en la noche, en plena fiesta, comida en “Los Tumbos” (huerta de las afueras de la ciudad), Vallejo le pidió a Oscar que recitara aquellos versos que le había mostrado en su cuarto. Oscar empezó a decirlos, pero se confundió una y otra vez, acabando por declarar que no los recordaba. Es entonces que César se pone de pie y dice: “A ver si yo los recuerdo”, y empezó a decírselos con ese tono grave y dramático con que sabía decir los suyos:

Qué cansancio tengo tras el viaje largo... Vengo de tan lejos que ya no recuerdo... La senda es abrupta y el potro es muy lerdo para este balumbo de ensueños que cargo.

*Los días que pasan dejan un amargo desaliento en mi alma... Dicen que tío es cuerdo ir sin fe por esa ruta en que me pierdo...
¡Qué cansancio tengo tras el viaje largo!*

*Sigamos, no obstante, la vida es tan corta...
¿Erramos sendero? Sigamos... ¡No importa!
¡Si es hostil, no es tiempo de abismarnos en otro!*

*Sigamos con este balumbo que pesa
y, acaso miremos, ebrios de sorpresa
desplegar sus alas de cóndor al potro.*

Para qué decir del estupor de Oscar, que no salía de su asombro”. (*César Vallejo, itinerario del hombre*, pp. 55-56).

En la misma obra refiere Espejo otra anécdota que ilustra la emoción compartida de Vallejo e Imaña:

En una de las tardes del mes de julio César Vallejo y Oscar Imaña habían salido a dar un paseo por la alameda de ‘Huamán’. Era el atardecer y acertó a pasar en automóvil una de las chicas más conocidas y bonitas de aquella época. César y Oscar escribieron sus impresiones de aquel fugaz paso por la avenida. *La Reforma* del 15, con el título de “La misma tarde”, publica dos sonetos (el de Vallejo y el de Imaña) que se refieren al mismo tema (p. 40).

Compartieron fraternalmente cuitas familiares y personales. He aquí una carta elocuente:

Trujillo, 12 de febrero de 1921

Oscar:

Te pongo estas líneas todavía desde la cárcel. Qué te parece. Yo hubiera querido escribirte anunciándote ya mi libertad, pero estos abogados!...

Sé que estás en Pacasmayo. Y todavía sé que vas a darte tu salto de un momento a otro por aquí. Ojalá así sea, y que me sea dado ir a Salaverry a tenderte mis brazos.

Dos fiscales ya han opinado por mi libertad, y sin embargo la corte hasta hoy no se pronuncia sobre mi situación. Ni porque Morales forma parte de la Sala. El tinterillaje es cosa más que endiablada.

Tú puedes imaginarte cómo la pasaré ahora. A veces me falta paciencia y se me oscurece todo, muy pocas veces estoy bien. Llevo ya cerca de cuatro meses en la prisión y han de flaquear ya mis duras fortalezas.

Recibimos el memorial de las damas de Chiclayo. Hoy hago un telegrama a la señora de Cornejo expresándole mis agradecimientos por tan simpático gesto.

En mi celda leo de cuando en cuando, muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello de honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal. Es cosa fea ésta, Oscar.

También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la luz del recuerdo... ¡oh el recuerdo en la prisión! Cómo le llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta...

No sé qué harán de mí en resumidas cuentas estas gentes. Ya veremos.

Tu hermano

César.

Y desde Lima, Vallejo describió su posición nihilista en carta dirigida a Oscar Imaña (marzo de 1918):

Por aquí cosas de Lima... y yo espantado; y como ave que baja a un suelo desconocido y salta y revuela y se posa de nuevo, y ensaya el punto propicio en que ha de plegar las

alas y detener el vuelo, voy pasando los días con uno, con otro, y a ninguno me doy todavía!

(“Epistolario General, Pre-textos”. España, 1982).

Abundan las expresiones de elevado tono afectivo cuando Vallejo en sus cartas se dirige a Oscar Imaña. Los términos y vocativos revelan un sentimiento entrañable que va más allá de la amistad personal y literaria. Leamos algunos:

Mi querido Oscar (...) Ya sabes cuánto te quiero, y cuántos motivos tengo para acordarme de ti a cada instante (...)

Cuéntame Osquitar, no te quedes en silencio, no te calles. Que tus confidencias, tus emociones, tus latidos de corazón siempre fueron los míos (...). Adiós con un fuertísimo abrazo y con mi corazón que no quiero que me olvides nunca. (Lima, 29 de enero de 1918).

Cuándo te vienes por aquí para reírnos hartos juntos. Ojalá te dieras un pequeño saltito. Creo que esto es bien fácil. Es cuestión de 15 soles a lo más. Anda, vente; no seas haragán. (Trujillo, octubre 26 de 1920).

Aunque con intención probatoria hemos citado algunos fragmentos de las cartas íntimas de Vallejo dirigidas a Oscar Imaña, no nos resistimos a transcribirlas íntegramente para apreciar en ellas, no sólo la extraordinaria importancia de su tono familiar, la amistad personal y literaria que mantuvieron Vallejo e Imaña, sino también para advertir pormenores de la vida de Lima, apreciaciones acerca de los intelectuales de la capital, observaciones de la vida cultural de la ciudad, proyectos futuros del Poeta, etc.

Leamos, pues, el texto íntegro de cuatro cartas:

CARTA 1

Lima, 29 de enero de 1918.

Mi querido Oscar:

Hoy todavía te puedo contestar tu cariñosa tarjetita. Ya les he dicho: aquí, yo no sé porqué, se van las horas y días tan prontamente. Perdóname. ... Ya sabes cuánto te quiero, y cuántos motivos tengo para acordarme de ti a cada instante.

Me parece, o en efecto, hay no sé qué fuerte dolor en todas las cartas que ustedes me escriben. Toda vez que leo alguna de ellas, yo no sé porqué me duele el corazón. Será que los hermanos bohemios ausentes, son más bohemios cada día; o será que yo los amo más a la distancia. Un mes hace que los abrazaba a bordo del Ucayali, para separarnos y siento haberse operado en mi espíritu no sé qué construcción sentimental que nunca presentí. ¡Ahora paso una vida cómo diría! No sé fijarla en expresión alguna: pero lo que sí sé es que estoy tranquilísimo y reidor. La cursilería de otros días, ya no volverá jamás. Me siento pulcro, claro, nítido, fuerte, enhiesto, olímpico ¡vamos! ¿te gusta así? ¿Te contentas que me sienta así? Bueno. ¡Pues, tal mi reino de adentro! ¿Y tú? En esta mañana en que te escribo, me acuerdo de tantas cosas nuestras y lejanas. Los días de diciembre, insalubres, estúpidos, llenos de tedio; los exámenes huachafos e imbéciles, con los ojos insomnes y ungidos de éter y dolor; los Vegas Zanabrias, los Chavarrys... ¡Oh, horror... Mejor no me acuerdo! Me va a doler la muela y voy a caer en la desgracia de manchar esta carta toda luz de amor fraternal, con sombras tan negras y fatídicas... ¡Mejor no! Como te decía, me acuerdo en esta mañana simpática, de todas nuestras últimas emociones de Trujillo. Pero ¡dale! ¡Siempre ha de venir a colación alguna imagen detestable, alguna silueta heroína de Hoyos y Vinent, algún recuerdo de carne ciega y de lujuria cotizable! Como te decía, todas esas noches

largas en que conversábamos los dos interminablemente, todos esos rasgos de noble y completa comprensión espiritual entre los dos amigos, entre los dos hermanos, todos pasan en esta hora en que estoy lejos de tantas malas gentes. Y, en camisa, acalorado, mi melena que está más larga, mi solitario cuarto, lleno de pena, me parece verte acercarte a mí afectuoso, solícito, asustado, nervioso, como en aquellos días, pasados, y creo verte moverme a sosiego y a sonrisa, diciéndome: ¡No, hombre! ¡Va; y tú crees eso!... Y después, te recuestas en tu cama con tu abrigo viejo, y te pones a leer en silencio algún verso maravilloso de la lírica Francesa... ¡Pero, zas!... ¡Resucito en Lima, aquí, lejos de ti, otro César, otro desasosiego, otra clase de inquietudes, otra vida, otro calor de amistad, menos espontáneo, menos verdadero, menos lírico, menos grande, menos azul! Y me da ganas de llorar... ¿Qué me cuentas de tu estado de alma? Tus amores, tus crisis nerviosas, tus torturas metafísicas, tus cuidados pequeños, tus sensaciones urbanas, y de tantos imbéciles que hay en la vida.

Cuéntame Osquitar; no te quedes en silencio, no te calles. Que tus confidencias, tus emociones, tus latidos de corazón siempre fueron los míos.

Tu chiquilla estará siempre bonísima e inteligente y simpática, con su selecta expresión de bondad y distinción espiritual. Aún cuando no soy amigo suyo, tú sabes con cuánta simpatía alentaba tu cariño hacia ella. Salúdala con mi más rendido homenaje de respeto. Igual saludo para su señorita hermana María.

¿Y las chicas de pacotilla? ¿Lolita siempre con ganas monjiles? ¿Marina siempre frívolamente pasional y coupletista? ¿Zoila, Rosa, me escriben, que ya tiene otro chico de testa rubia y amiguísimo mío! ¿Es cierto? ¿Entonces estará sufriendo nuevamente aquel dulce deseo de llorar de que nos habla Benavente? ¿Isabel sigue claramente enamorada de

Clark y de sus fox trots? ¿Virginia, la buena y suave, siempre suave y siempre buena? (Espérate... ¿quién más? ¿quién más? Espérate... Ah...) ¿Cómo sigue la pobre María? ¿Pobrecita, no?

Saluda muy atentamente a la señora Concepción; y a todas las chicas de quienes te hablo, un recuerdo cariñoso.

¿Y Muñoz? ¿Y Benjamín? ¿Y Espejo? ¿Y Federico? ¿Y ...? Un abrazo estupendo, inmortal, ruidoso, troglodítico, mamarracho, sin límites, sin vergüenza... (Vaya, a fuerza de sin y sin y sin metí un sinvergüenza.) Bueno. Pero no importa. Ya ves, disparato muy mal. Qué hacer.

Por aquí, cosas de Lima. ¿Qué te contaré? Valdelomar, González Prada, Eguren, Mariátegui, Félix del Valle, Belmonte, Camacho, Zapata López, Julio Hernández, Góngora... Todo un puchero literario. Porque has de saber que el fenómeno es también letrado o digo literato. Ya verás, cómo será esto de cursi y falso. Con Clemente Palma aún no soy amigo, menos con Gálvez. ¿Ya conocerán ustedes *Sudamérica*? Es verdaderamente escandaloso este semanario. Qué burradas y cacatinas. Yo no conozco ni de vista al tal Pérez Cánema. Sé que es un animal nomás y que su mujer tiene mucho dinero. Y que Raúl Porras le pegó una paliza el otro día en la puerta del “Excelsior”. Lima, está así. Es de correr con el sombrero en la mano, al escape. More en La Paz, de director del mejor diario paceño: *El Figaro*. Fernán Cisneros en New York. Gibson y Rodríguez en Arequipa. He aquí la generación intelectual del presente. Los Belaúndes, Gálvez, Miró Quesadas, Riva Agüeros, Lavalles, Barretos,... están desde hace tiempo en el canasto, ante la consideración de Lima; es decir, como intelectuales.

Beingolea se fue el otro día por no sé qué rincón a vender broches, blondas y no sé que adefecios en unión de unos turcos, y no se sabe de él nada.

Carlos Parra está también en La Paz, Juan sigue en Buenos Aires. Rivero Falconí, Falcón, Luis Rivero, Mesa, magras.

Y yo... espantado; y como ave que baja a un suelo desconocido y salta y revuela y se posa de nuevo, y ensaya el punto propicio en que ha de plegar las alas y detener el vuelo, voy pasando los días con uno, con otro, y ¡a ninguno me doy todavía! Con el Conde creo entenderme más. Y con él estoy a menudo y me siento mejor con él.

¿Mujeres? Las hay lindas. Yo felizmente me siento en caja. Y tal vez...

Saluda muy atentamente al doctor Puga y a su señora.

Y cariñitos a Poyito y tus demás sobrinitas.

¿Qué se dice de mi viaje entre esos trujillanos imbéciles?

Adiós, con un fuertísimo abrazo. Y con mi corazón que no quiero que me olvides nunca.

(f) *César*.

CARTA 2

Lima, agosto 2 de 1918.

Oscar querido:

Son las 2 de la mañana, y te escribo. ¿Sabrás cómo estoy en este momentito? ¿Adivinarás qué pasa en mi alma? Ahí veremos. Si adivinas. Estoy solito. En un escritorio que tú no conociste nunca. Con una luz que tampoco viste. Todo desconocido. Todo para que tú lo adivines. Tengo frente a mí raros muebles que esperan no sé a quiénes. Una mosca vulgar onda en voz gruesa y aguardientosa, perezosa y nauseabunda. Pelea con otra en el aire. Producen un so-

nido como de celuloide que se quema. Veo después varios sobres con ajenas direcciones. Luego, varios sombreros de invierno colgados en corro atisbador. Me restrego la pantorrilla derecha en la parte posterior: algún insecto nocturno y vivaracho y fugitivo. Canta un gallo en tiempos matemáticamente iguales, de nuevo pasa la mosca sobre mi peluca desgredada y sucia. Te explicas. Suspiro. Me canso. Un ronquido vecino me trae gordos resuellos de siesta porcina. El Hombre está lejos de mí.

Un alerta vozarrón. Es un auto que pasa predicando que en los caminos uno debe ir muy advertido... Dos golpes de mi “corazón delator”, suenan en la casa.

Estoy constipado, y a veces mis narices se ven en apuros sonoros. Y angustiosos. Pasa el último, sin novedad. Otro suspiro. Leve, minutesca pausa, que apenas me da tiempo para enumerarla. Pasa.

No tengo cigarrillos. Voy a fumar mi pucho reincidente. No tiene mayor culpa este humilde cachaquito, que el haberse pasado la noche en guardia misteriosa de sabe Dios qué orden menudo e invisible de fuerzas subhumanas. Pobre amigo mío. Y nada le salva. Al hecho (...). Ya lo estoy festinando. Y para más cache, ha sido el último fósforo también.

Sueños familiares, conocidos hay en la casa. Pobres. Que duerman. Hombres y mujeres. O que hagan... lo que se les venga en gana. En la vida despierta, se sufre mucho. Pobres. Y se me acabó el pucho.

Contemplo una figura de almanaque. Un hombre fornido que clava un puñal a otro que se retuerce y se queja a sus pies. Este asesinato dura 24 horas. Es raro.

Alguien se ha retirado en antes de mi presencia. Se fue preocupado, después de suplicarme. Yo le dije que no, que se

recoja, que no se preocupe. Ahora yo le recuerdo conmovido, y ruego a Dios por esa persona. Que duerma sin sobresalto, apaciblemente.

Hay una cuerda tendida. Tendida hacia la noche de mañana. Y vibra intensamente.

Adiós.

(f) César

CARTA 3

Trujillo, octubre 26 de 1920.

Mi querido Oscar:

He leído tu carta que escribes a Antenor últimamente. Por ella veo que estás arruinado de tedio y de Pacasmayo. Es una vaina. A mí me tienes aquí lo tan roído de monotonía que tú. Qué vamos a hacer Oscar. Aguanta, aguanta.

Supongo que ya tendrás noticia de que estoy enjuiciado civil y criminalmente en Santiago de Chuco, y que luego estoy perseguido por la justicia y a las puertas del Panóptico. Ahí tienen lo que me pasa por vivir. Ya ves. De allí que me esté desde hace dos meses oculto, y desde hace un mes viviendo en Mansiche, con Antenor y Julio.

Cuándo te vienes por aquí, para reírnos hartos juntos. Ojalá te dieras un pequeño saltito. Creo que esto es bien fácil. Es cuestión de 15 soles a lo más. Anda, vente; no seas haragán.

Quizás en pocos días más se resuelva el juicio; y se resuelva a mi favor. Lo dificulto. Pero quizás. Yo te lo comunicaré.

Probablemente dentro de dos meses emprenderemos viaje fuera del Perú con Antenor. Al menos así lo pensamos. Y por lo que toca a mí, creo que así será.

¿Y tú? ¿Cuándo?

Antes de salir, proyectamos editar un libro, obra de todos nosotros juntos. Él será la cristalización de nuestra vida fraternal de tantos años y de nuestra mejor época juvenil, quizás. Mándanos tus versos y lo que creas conveniente escribir en verso o prosa. Tú escogerás. El libro será de 200 páginas. ¿No te parece bien?

Acabo de dormir después de almuerzo, y he despertado un poco resfriado.

No te quedes en silencio. Escríbeme siempre por conducto de Antenor. Perdona que no sea más extenso, me siento algo mal.

Un fortísimo abrazo.

(f) *César*

CARTA 4

Lima, julio 1° 1922.

Oscar:

Ayer tuve noticias tuyas. Tello, nuestro viejo compañero de claustro, me dijo que estabas en Chiclayo. Hace tiempo que recibí tu última, pero sin lugar de procedencia; de tal manera que yo no sabía adónde dirigir mi respuesta. Hasta hoy que por fin sé dónde estás. Y te escribo con todo el cariño que siempre nos unió como hermanos.

Supe que te habías hecho ya abogado. Y tuve gran placer por ello. Porque, como tú sabes, todo eso es necesario para esta vida. Desgraciadamente, yo trunqué la carrera, y no sé todavía cómo será mi porvenir. Dios conmigo.

Recibí los hermosos versos que adjuntabas a tu citada. En estos días los haré publicar en la forma que tú me indicas. Perdona que no lo haya hecho ya; pues, como tú supondrás, vivo muy lejos del ajetreo literario capitalino, y no me veo con estas gentes de pluma casi nunca. De allí mi falta contigo. Pero en estos días lo haré, querido Oscar.

Repito. Antenor, que estuvo, aquí en marzo, ha visto lo alejado que vivo de los escritores de aquí. Completamente. A la viva fuerza se me arrancó el otro día un cuento para *Varietades*. Fue una cuestión exclusivamente de amistad y nada más. Así, pues, vivo. Y así vivo *feliz* y contento. ¿No te parece bien? Sí.

Tengo en prensa mi segundo libro. Ya te lo enviaré. Llevará prólogo de Antenor.

Saluda al Sr. Puga y a toda tu familia y tú recibe el abrazo cariñoso de tu hermano que nunca te olvida.

(f) César

Alfonso Sánchez Urteaga

(“Camilo Blas”) Cajamarca, 1903.

Destacado pintor nacional, reivindicador plástico del indigenismo. Integró el grupo de los bohemios trujillanos.

Estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Inicialmente, discípulo de Daniel Hernández en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Siguió las enseñanzas y el liderazgo indigenista de José Sabogal. Es uno de los indigenistas que más ha tratado los asuntos populares costeños y especialmente los mulatos. Ha expuesto su obra desde 1920, en Trujillo, Lima, Los Angeles, New York, Viña del Mar, Sevilla, París, Caracas, Bogotá, etc.

Juan Espejo Asturiaga refiere:

Estos primeros meses del año 1921, César estuvo sin trabajo. Los amigos que estuvieron cerca de él fueron especialmente Manuel Vásquez Díaz, Crisólogo Quesada Campos, mi hermano Carlos Espejo Asturizaga, Alfonso Sánchez Urteaga (Camilo Blas), Juan José Lora, Cucho Haya y otros cuyos nombres se me escapan. (*César Vallejo, itinerario del hombre*, Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1965, p. 105).

Armando Bazán (Celendín, 1902 Lima, 1962)

Poeta y escritor, de espíritu inquieto y bohemio. Presenció la caída de Alfonso XIII en 1911; el ascenso de Hitler en 1923 y la Guerra Civil Española de 1936-1939.

Discípulo de Mariátegui y admirador de César Vallejo. Publicó su libro de poesías titulado *La Urbe Doliente* (1925). Sobresaliente biógrafo de Vallejo con su notable obra *César Vallejo: dolor y poesía* (1958). Refiere la vida de nuestro poeta en Trujillo y Lima, pero principalmente en París y España.

Armando Bazán nos confiesa a manera de presentación de su libro:

Tuve el privilegio de conocer a César Vallejo en Lima, pasajeramente, el año de 1923, y de tratarlo con frecuencia en París y Madrid entre los años 1928 y 1936.

Para escribir este libro he utilizado mis recuerdos de entonces y me han servido, además, los magníficos trabajos que sobre nuestro gran poeta publicaron Luis Monguió, André Coyné y Ernesto More.

Con fina penetración y hondo sentimiento, Bazán narra también los pequeños desengaños del poeta en su diario encuentro con peruanos exiliados, sus amores frustrados, “buen

humor en la pobreza”, su desprendimiento enfermizo cuando le tocó algún dinero, la opresión de París de la que ni el amor finalmente encontrado lo pudo desasir.

Georgette narra crudamente el acercamiento entre Bazán y Vallejo en París:

Un día de agosto de 1929, alrededor de las tres de la tarde, Vallejo y yo estamos leyendo una obra de teatro en alta voz.

Todas las habitaciones separadas de las escaleras por una entrada guardan plena independencia. De pronto suena el timbre. “Sigamos”, dice Vallejo. La tarde transcurre. A las seis, tenemos que salir, cuando abrimos la puerta nos encontramos con un hombre sentado ahí mismo en la escalera. Es Bazán. Ha estado sentado en la escalera desde las tres de la tarde, esperando que Vallejo vuelva o salga. Advierto su frente estrecha y, en su rostro, algo de un cierto y trivial triunfo. Me parece más cerca del enfermo que del hombre sano.

Cuando vivimos en 1931 en Madrid, Bazán está también ahí, sin tener qué hacer y siempre solo. “¿Es su costumbre de vivir solo?” - pregunto a Vallejo, quien me contesta veladamente. Creo comprender que Bazán sufre de impotencia sexual.

Flaco, las orejas sucias, el terno arrugado y con olor a húmedo y a moho, nos acompaña por las calles, los bolsillos llenos de pedazos de pan que se hacen migas irreconocibles y negras. Con sus manos como untadas de grasa extrae de rato en rato pequeñas raciones que él come, caminando y discurrendo de marxismo. Un cierto día trata a Vallejo, quien ha hecho ya dos viajes a la Unión Soviética, de “menchevik”. En adelante oigo a Vallejo puntuar de “hom... hom... hom.... hom...” los monólogos de Bazán. Regresará a Lima y será encontrado, como su compatriota Mossisson,

suicidio en su cuarto. (*Allá ellos, allá ellos, allá ellos*. Lima, Distribuidora Editorial Zalvac, 1977, p. 146).

De la sentida y cordial evocación realizada por Bazán acerca de Vallejo, extraemos –a manera de ilustración– este párrafo en el cual se relata que Vallejo estuvo a punto de estrechar la mano de don Miguel de Unamuno:

Vallejo lo ha visto de lejos muchas veces, allí en La Rotonde. Cierta día, Fernando Ibáñez, un periodista español, amigo de ambos, quiere que el poeta se acerque a saludar al maestro, pues lo ha oído citar a veces pensamientos de *La Agonía del Cristianismo*. Pero el sudamericano sabe también que aquel españolísimo rector, al leer por primera vez *Prosas Profanas*, escribió con visible desdén: “A este Rubén Darío se le ven las plumas de indio debajo del sombrero”. Por eso contesta a la invitación de su amigo: “Respeto al maestro en todo lo que representa para España y en todo lo que merece su sabiduría... Pero si desdeñaba a Rubén porque le veía la pluma india debajo del sombrero, ya es fácil deducir lo que sentiría por mí, que llevo sombrero entero de plumas... Además, esa avaricia de don Miguel, eso de que no quiera aceptar a nadie un café... es algo que hiere a mi temperamento... Y, lo principal, es que nada pierde el maestro con no conocerme... Te agradezco infinitamente...”.

En cambio, otro día, sabiendo que el poeta Vicente Huidobro quería conocerlo, acudió a la mesilla de éste y se estrecharon en un abrazo (Bazán, *op. cit.*, pp. 66-67).

Y en cuanto a las motivaciones poéticas de Vallejo, al parecer Armando Bazán conocía también algunas de ellas. Por ejemplo, González Vigíl esclarece en torno al poema VII de *Trilce*:

En cambio, Armando Bazán lo relaciona con un prostíbulo:

en Lima frecuentaba sin recato ni medida esas atrayentes sucursales de la Francia placentera, que abundaban en las calles de Menopinta, Quilca o El Huevo y donde las sacerdotisas galas de amor oficiaban en kimonos de seda transparente las misas nocturnas del pecado (p. 20).

(*Op.cit.* p. 243).

Nazario Chávez Aliaga

(Huaucó, Celendín, Cajamarca, 1891 - Lima, 1978)

Fue secretario privado del presidente Manuel Prado U. Chávez Aliaga fue periodista, poeta y escritor, diputado por Cutervo y Cajamarca, embajador del Perú, elocuente parlamentario, amigo de José Carlos Mariátegui y de César Vallejo. Prisionero en “El Frontón” por su militancia aprista; escribió allí los borradores de su libro *Liberación*, en tiras de papel recortadas en los márgenes del diario *El Comercio*, libro que más tarde ha de ser prologado por Antenor Orrego. Entre otros libros escribió uno muy trascendente titulado *Parábolas del Ande* (poemas, 1928).

Su amistad con Vallejo se estrechó aún más a través de cordiales cartas. He aquí una:

París, junio 23 de 1929.

Mi querido compañero:

No ha sido culpa mía el no haberle escrito antes, acerca de su libro *Parábolas del Ande*. La obra llegó a mis manos hace tan solamente pocos días. Como no me hallo en buenas cuentas con el Consulado Peruano, el paquete ha dormido en esa oficina, meses de meses.

No sé la edad civil en que usted ha escrito sus poemas, que denuncian una edad espiritual verdaderamente madura. Re-

posada cesura de período, desarrollo procesional y tranquilo de la alegría y del dolor, discurso doctrinal sin digresión ni aparato, solidez casi clásica del espinazo que ama y odia y del carpo que avanza y permanece. Proclama de bastos, arenga de copas, cada poema suyo emborracha y aporrea, tunde en la historia, apasiona en el instante. Antiguo parece, por su signo colectivo, sus fusilerías políticas, su derecho romano y su izquierda giratoria. Vida, vida. Y vida del hombre para los hombres. Aspiraciones de raza, de multitud, de internacional. Todo, coronamiento de un espíritu inmueble ya y «llegado». Muy bien, camarada.

Escríbame siempre. Deme sus noticias sobre la juventud de Cajamarca, de cuyo rol revolucionario y creador no tengo en estos momentos más señal que su admirable libro de poemas.

César Vallejo.

II, Avenue de l'Opera, París.

Muerto ya el poeta, Chávez Aliaga escribió estas líneas:

CÉSAR VALLEJO

He aquí el nombre más fuerte de América. El hombre más grande del verso. El hombre más agresivo del poema. Con su muerte murieron los Heraldos Negros de su vida y vivieron los Heraldos Blancos de su muerte. Supo morir porque supo vivir, y murió a golpe de reloj, porque no quiso vivir un viernes santo sin agonías. Se plantó.

Con las aguas de sus versos, florecieron los surcos de la tierra, y los pechos de los pájaros hincharon de cantos a las nueve de la mañana.

Pobre César Vallejo!, estás en todo lo creado y estás también en aquello que está en espera de creación.

Tu voz resuena aún como una trompeta de guerra en las páginas de mi libro *Parábolas del Ande*, al que le diste tu aliento, le infundiste tu espíritu y le regaste el cetro de tu dolor.

Y al visitar la tumba de Vallejo, en París escribe el poema “París a las seis de la mañana”. En una de las estrofas dice:

¡Pobre César Vallejo!
ahora sí creo que moriste
con la cruz de tu culpa
al subir al calvario de París,
a las seis de la mañana.

Pedro Barrantes Castro (Cajamarca, 1898 - Lima, 1979)

Notable escritor, poeta y educador cajamarquino. Recordado principalmente por sus obras *Ritmo-Iris* (poemas, 1921) y *Cumbrera del Mundo* (relato cholo, 1935).

Se vinculó con Vallejo en gesto fraterno, inolvidable y trascendente para la literatura peruana y americana. Al respecto informa Juan Espejo Asturizaga:

En el mes de mayo (1923), Pedro Barrantes Castro que había empezado a publicar *La Novela Peruana*, breves novelas de autores nacionales, en publicaciones quincenales ilustradas, solicitó a Vallejo su colaboración para el número 9 de la serie. César le entregó el original de *Fabla Salvaje*. Por ella recibió como derecho de autor la suma de cincuenta soles. La obra en formato en octavo apareció el 16 de mayo (1923), constaba de 49 páginas y cinco ilustraciones de Raúl Vizcarra (...) El valor de cada ejemplar era de 0.20 centavos” (*César Vallejo, itinerario del hombre*).

La revista *Varietades* (N° 795, del 26 de mayo de 1923) comentando esta nueva obra de Vallejo, expresa entre otras

ideas: *Fabla Salvaje*, como dice Pedro Barrantes Castro, su prologador, es una narración demostrativa de que los verdaderos amores se destruyen con su propia sombra.

Eudocio Ravines

(Cajamarca, 1897 - México, 1970)

Notable escritor y periodista; talentoso y de recia personalidad; figura sobresaliente de la intelectualidad peruana.

En 1924 fue arrestado por el gobierno de Leguía y confinado en la Isla de San Lorenzo. Más tarde fue apartado a Chile. En Santiago conoce a José Ingenieros. En 1926 se dirigió a Francia y en 1930 a Moscú. Fue alumno libre de la Sorbona. De regreso al Perú, en 1930, trabajó junto con José Carlos Mariátegui, siendo por entonces nuevamente detenido y deportado a Buenos Aires.

A raíz de la huelga de los mineros del Centro, Eudocio Ravines es detenido dos años en el Real Felipe del Callao. Se evadió en 1932 y viajó clandestinamente a Rusia donde permaneció hasta 1935; diez años más tarde Odría lo deportó a México.

En 1945 dirigió el diario *La Prensa*. En 1956, en el Perú, reanuda lazos con el APRA y Haya de la Torre. Nuevamente es deportado en 1969. El gobierno militar de 1970, por Decreto Ley 18309 lo declara traidor a la patria, a raíz de sus acres artículos periodísticos en torno a la realidad peruana.

Algunos de sus libros son: *La gran estafa* (1952), *El momento político* (1945), *La gran promesa* (1963), *El rescate de Chile* (1974), *Capitalismo o Comunismo* (1976).

La vinculación de César Vallejo con Eudocio Ravines es circunstancial, pero no menos significativa.

Una tarde otoñal de 1926, en “La Rotonda” (París) se desarrollaba una reunión de bohemios. La fanfarria fue interrumpida por Haya de la Torre, quien increpó el comportamiento de los artistas circunstantes entregados al vino y al buen humor. Entre ellos estaba Vallejo. Luego de la réplica vehemente de Huidobro al Jefe del APRA, interviene Eudocio Ravines. Así lo refiere Armando Bazán:

Eudocio Ravines, que escuchaba atentamente, a la diestra de Haya, terció en el asunto observando:

–El alegato del compañero Huidobro en este aspecto es objetable por su condición de viñatero..., más aún: de terrateniente viñatero...

Vallejo intervino para proponer una solución que fue inmediatamente aceptada por todos:

–Qué hable entonces Gonzalo More– dijo. Gonzalo More hizo suya la réplica de Huidobro. Luego, Vallejo instó a Víctor Raúl: “Bebe tu vino, hermano”.

(César Vallejo: Dolor y Poesía).

El 28 de diciembre de 1928, Vallejo corta todo vínculo con el aprismo. Georgette refiere:

“... firma el documento redactado y publicado por varios peruanos más, entre esos Eudocio Ravines, por entonces marxista (...).

El mismo día queda constituida la célula marxista-leninista peruana de París, compuesta de seis miembros, entre ellos Vallejo. (*Allá ellos...* p. 30).

La vinculación entre Ravines y el poeta no parece ser tan estrecha ni permanente, sino episódica. Veamos lo que nos dice Georgette:

Unos dos o tres meses antes de lo que llama el “cuento” el director de Aula, pasa por París un cierto Eudocio Ravines, ex-secretario del APRA y, por entonces, secretario del Partido Comunista Peruano, pasándose unos años después de la muerte de Vallejo al Fascismo. Con el dinero que él, desde años atrás, nos adeuda (préstamos que es obra de Vallejo, no mía), puede salvarse la vida de Vallejo. Hundido en su buena situación, Ravines no tiene un gesto y nosotros, ni una palabra... (*Op. cit.* p. 126).

La generosidad de Vallejo frente a E. Ravines rebasa lo personal y trasciende al plano político donde la convicción hace más firme la solidaridad. El destacado investigador Willy F. Pinto Gamboa informa lo siguiente:

En 1937 varios intelectuales, entre ellos César Vallejo, firman una protesta por el proceso a Joaquín García Monge y al escritor Marín Cañas, enjuiciados por haber publicado un artículo de este último en *Repertorio Americano* –revista fundada y dirigida por García Monge– donde se condenaba la intervención en la Guerra Civil Española. Actitud similar fue tomada por el escritor peruano en 1933, cuando firma una petición conjunta invocando el indulto de Eudocio Ravines, condenado a muerte por el gobierno del general Luis M. Sánchez Cerro por supuestos delitos políticos. (*César Vallejo: en torno a España*, p. 23).

Comandante Julio C. Guerrero

(Cajamarca, 1887 - Pacasmayo 1976)

Notable militar y escritor cajamarquino. Por su talento el General Andrés Avelino Cáceres lo requirió como agregado militar de la legación acreditada por el Perú ante los imperios alemán y austro-húngaro, mientras se desempeñaba allí las funciones del Ministerio Plenipotenciario (1911-1914).

Estudió Historia y Ciencias Económicas en la Universidad de Berlín. Concurrió a la conmemoración del Cuarto Centenario de las Cortes de Cádiz. Atento a los acontecimientos bélicos de su tiempo, escribió numerosas crónicas. Influyó en el equipamiento del ejército peruano y dirigió la reforma del fusil que dio origen al fusil Máuser peruano.

Durante la Guerra Mundial permaneció en Europa como agregado a los cuarteles generales de Alemania y Austria-Hungría. Fue elegido Diputado por Cajamarca en 1931, pero las elecciones fueron anuladas y él, desterrado a Bolivia. Fue consultor técnico del alto comando, coronel y teniente general del ejército boliviano.

Escribió numerosas obras sobre hechos de armas y el arte de la guerra. He aquí algunos títulos:

La guerra europea mirada por un sudamericano (1919) *Batallas de la Guerra Mundial* (1921), *Ciudadanos y soldados* (1932), *Guerra de guerrillas ¿una modalidad de la lucha armada del futuro?* (1937), *La guerra en el Chaco: el proceso político, el proceso bélico, impresiones del frente* (1934), *También estuve en el Chaco* (1935), *La guerra entre Perú y Chile* (1924).

Gratísima sorpresa constituye el encuentro de documentos inéditos en torno a las fraternales relaciones del poeta y el Comandante. Gracias a la generosidad y desprendimiento del distinguido abogado y pintor cajamarquino Dr. Enrique Guerrero Corcuera, sobrino del Comandante, podemos revelar las cordiales relaciones entre el poeta y el estratega. Debe destacarse la amabilidad y simpatía con que acogió el ilustre cajamarquino a César Vallejo en diversas circunstancias.

Una tarjeta postal fechada por el poeta en Leningrado el 4 de octubre de 1929 dice:

Sr. Comandante Julio Guerrero

Berlín.

Muy agradecidos a ustedes dos por sus finezas en Berlín; les enviamos nuestros cariñosos recuerdos.

La semana próxima estaremos de vuelta en ésa.

Mi abrazo fraternal.

César Vallejo.

Posteriormente, el poeta devuelve al Comandante Guerrero los escritos originales que éste había redactado sobre Rusia, y le sugiere publicarlos en la prestigiosa revista *Mundial* que se editaba en Lima. La carta, que lleva el membrete del Hotel Mariahilf-Wien, tiene el siguiente texto:

Viena, octubre 15 de 1929.

Sr. Comandante Julio Guerrero

Berlín

Mi querido amigo:

Le devuelvo los originales que tuvo a bien proporcionarme. Me parece que de sus escritos sobre Rusia, se puede enviar a *Mundial* los capítulos sobre la “Parada”, sus “Impresiones militares” y “Moscú”. Sobre todo la “Parada” y “Moscú”. Con tal fin, he redactado el “Petit Chapeau” que le acompaño, para adjuntarlo, asimismo, a la copia que vaya a *Mundial*.

En cuanto a sus escritos para *Amauta* hay que hacer lo conveniente. Le envió la carta prometida para Mariátegui.

Anoche llegué a Viena y no he salido aún a pasearla. Ya le contaré mis impresiones en mi próxima carta. Nuestros

mejores recuerdos para su esposa y usted reciba el cordial abrazo de su compañero.

César Vallejo.

Dos días después, Vallejo escribe a José Carlos Mariátegui:

Viena, 17 de octubre de 1929.

Mi querido compañero:

El Comandante Julio Guerrero, que usted, sin duda, conoce, por sus escritos sobre el mundo militar europeo, acaba de terminar un libro de recuerdos relativos a la Alemania de 1914 a 1923. Me parece que esta obra revela aspectos inéditos de la política alemana de aquellos años, pues como testigo presencial de los acontecimientos que él relata, Guerrero descubre muchas interlíneas y sobreentendidos del proceso en cuestión. De aquí particularmente, el interés del libro.

Conversando con Guerrero acerca de su obra, he obtenido algunos capítulos, que me permito enviárselos, a fin de que, si lo cree usted conveniente, los publique en *Amauta*. Después le enviaremos una copia de todo el libro, para que usted vea hasta qué punto entre dentro del espíritu de su editorial y si el libro puede en ella publicarse.

Un fuerte abrazo fraternal de su compañero.

César Vallejo

Otras vinculaciones entre Vallejo y los cajamarquinos son póstumas, a través de poemas y juicios críticos dedicados al poeta. Así, por ejemplo, Julio Garrido Malaver y Vallejo se relacionan mediante el magnífico prólogo de Antenor Orrego en la obra *La dimensión de la piedra*.

En uno de los números de la revista *Cultura y Pueblo*, Ernesto More escribió el revelador artículo titulado “Una sesión de coca con Vallejo”. Allí se refiere que reunidos en París un grupo de bohemios, entre ellos Vallejo, solicitaron al Comandante Guerrero, residente en Alemania, que les enviara un poco de coca para animar la noche. Se sabe que el Comandante atendió cumplidamente tal requerimiento; pues tenía unas bolsitas de coca enviadas por sus familiares desde el Perú, con fines de análisis en los laboratorios alemanes.

En el homenaje póstumo organizado por el Colegio Nacional “César Vallejo” de Santiago de Chuco, del 25 al 30 de octubre de 1971, participaron los poetas y escritores Alejandro Romualdo, Arturo Corcuera, José Watanabe, Santiago Aguilar y el filósofo y crítico de arte y literatura Alvaro Mendoza Diez. En dicho homenaje también estuvo presente el distinguido poeta y escritor cajamarquino Jorge Díaz Herrera. Desde Lima se hizo presente el laureado poeta nacional Mario Florián, con dos poemas grabados en disco y leídos por el mismo autor.

Hasta ahora, éstos son los testimonios que conocemos en torno a las vinculaciones entre César Vallejo y los cajamarquinos. Es posible que existan cartas y demás documentos en manos de notables cajamarquinos relacionados con el poeta. Una investigación prolija y penetrante habrá de revelarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIOLA GRANDE, Maurilio. *Diccionario Literario del Perú* - Barcelona, Comercial y Artes Gráficas. S.A., 1968.
- BAZÁN, Armando. *César Vallejo: Dolor y poesía*. Lima, Editorial Jurídica, S.A. s/f.
- CHÁVEZ ALIAGA, Nazario. *Autobiografía*. Lima, Librería Editorial “Minerva”, 1973.
- ESPEJO ASTURIZAGA, Juan. *César Vallejo, itinerario del hombre*. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1965.
- GALARRETA GONZÁLEZ, Julio. *Alcides Spelucín: hombre y poeta*. Lima, Publicación del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Nacional Federico Villarreal, 1977.
- GARRIDO MALAVER, Julio. *La dimensión de la piedra*. Lima, Juan Mejía Baca & P.I. Villanueva Editores, 1955.
- GEORGETTE DE VALLEJO. *Allá ellos..., allá ellos..., allá ellos. Vallejo*. Lima, Editorial Zalvac, 1978.
- IZQUIERDO RÍOS, Francisco. *Cinco poetas y un novelista*. Lima, Librería y Distribuidora Bendezú, 1969.
- MILLA BATRES, Carlos. *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Lima, Editorial Batres S.A., 1986.
- _____. *José Carlos Mariátegui. Correspondencia*. T. I y II. Introducción, compilación y notas de Antonio Melis. Lima, Empresa Editora Amauta S.A., 1984.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía post modernista peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- _____. *César Vallejo. Vida y obra*. Lima, Editora Perú Nuevo, 1952.
- ORREGO, Antenor. *Mi encuentro con César Vallejo*. Prólogo y edición de Luis Alva Castro. Lima, Tercer Mundo Editores en coedición con Procultura, CONCYTEC e INTERBANC, 1989.
- PINTO GAMBOA, Willy F. *César Vallejo en torno a España*. Lima Editorial Cibeles, 1981.
- REVISTA *Visión del Perú. Homenaje Internacional a César Vallejo*. Lima, 1969. N° 4.
- RIVERA FEIJOO, Juan Francisco. *César Vallejo. Mito, religión y destino*. Lima. Amaru Editores, 1984.
- SALAS, Luzmán. *Poetas de Cajamarca*. Cajamarca, Imprenta Editora “Los Andes”, S.R. Ltda., 1986.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La Literatura Peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima, Editorial Ediventas S.A., 1965.

SPELUCÍN, Alcides. *Contribución al conocimiento de César Vallejo*. Prólogo de André Coyné, Trujillo, Ediciones SEA, 1989.

VALLEJO, César. *Trilce*. Lima, Fondo de Cultura Popular, con prólogo de Antenor Orrego y José Bergamín, Salutación de Gerardo Diego, 1962.

———. *Obras completas. Tomo I. Obra Poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima, Biblioteca Clásicos del Perú/6, Ediciones del Banco de Crédito del Perú, 1991.

* Impreso en la Asociación Obispo Martínez Compañón, Cajamarca, 1944.

El amor en la narrativa de Vallejo*

Antonio González Montes

Para analizar la presencia y características de la temática amorosa en la narrativa de César Vallejo, nos limitaremos al examen de su producción literaria inicial, que está constituida por los dos libros que Vallejo publicó en 1923, poco antes de su partida definitiva a Europa.

La primera obra narrativa se llama *Escalas melografiadas* y consta de dos secciones: la primera se denomina “Cuneiformes” y agrupa seis textos en prosa. La segunda se llama “Coro de vientos” y también reúne seis narraciones que son notoriamente más extensas que las que integran la primera sección.

En “Cuneiformes” encontramos un texto que desarrolla, de modo explícito, el tema amoroso. Se trata de “Muro antártico”, cuyo título aludiría, según Trinidad Barrera, a una de las paredes de la celda carcelaria en la que se encuentra recluido el personaje que elabora febrilmente la escritura prosística de *Escalas*.

Al respecto, y antes de ingresar al examen del texto citado, debemos recordar que todos los textos de “Cuneiformes” están vinculados de un modo evidente con la prisión que Vallejo sufrió desde fines de 1920 hasta febrero de 1921.

Esto nos lleva a sostener, siguiendo a otros críticos, que la dura experiencia carcelaria ejerció algún tipo de influencia sobre la estructura global y particular de la primera sección del libro. Trinidad Barrera afirma que todos los nombres de los textos evocan de un modo simbólico pero inequívoco, la forma espacial de la celda en la que Vallejo cumplió su injusta condena.

Nótese, en efecto, que en “Cuneiformes” existen 4 “muros”: “Noroeste”, “*Antártico*”, “Este” y “Occidental”, equivalentes de las “cuatro paredes de la celda” mentadas en *Trilce* XVIII.

Los dos textos adicionales no quebrarían la homología entre la forma física de la cárcel y la de “Cuneiformes”, pues “Muro dobleancho” evocaría al compañero de prisión, al “otro” “cuya presencia forma parte del interior de los cuatro muros”, según Barrera: y “Alféizar” representaría la ventana del reducto.

“Muro antártico”: El tabú del deseo incestuoso

Este texto es el segundo de la sección y en él aparece abiertamente, el tópico del amor incestuoso con la hermana innominada, tema que si bien puede merecer, desde cierta óptica, el calificativo de tabú o maldito, muestra una presencia significativa en la propia poesía de Vallejo desde *Los Heraldos Negros* y *Trilce*, hasta *Poemas Humanos*. En cambio, en su narrativa sólo aparece en “Muro antártico”.

El acercamiento al controvertido universo del incesto se produce a través del desarrollo de una escritura que incursiona, sin subterfugios, en la interioridad del propio sujeto productor de la escritura y registra imágenes de un sueño nocturno en el que ocurre una relación sexual con la hermana innominada.

Estas impactantes visiones oníricas, manifestaciones inconscientes de un deseo reprimido, se ven interrumpidas por la irrupción repentina de la realidad: el coprotagonista del sueño erótico despierta sobresaltado y se escuchan en el recinto las voces de los centinelas que anuncian el paso del tiempo.

Ya en estado de vigilia, aparecen los mecanismos de censura y el personaje que ha cometido imaginariamente el pecado del incesto se autorreprocha con dureza:

¿Por qué con mi hermana? ¿Por qué con ella, que a esta hora estará seguramente durmiendo en apacible e inocente sosiego? ¿Por qué, precisamente con ella? (p. 14).

El arrepentimiento expresado cede el paso, finalmente, a la aceptación del amor prohibido y el narrador, asumiendo un tono dialógico, es decir, convirtiendo a la hermana en la receptora directa de sus palabras, apela a toda su capacidad persuasiva para lograr que su interlocutor comparta los deseos que lo obsesionan.

En búsqueda de una máxima conjunción con el objeto amoroso (la hermana), este sujeto (el hermano) promueve la mutua evocación de la niñez compartida en la que ambos habrían participado en infantiles juegos amorosos, rememorados ahora con especial fruición.

Y pese a que luego la vida los ha alejado, esta circunstancia no impide que ellos se reconozcan “como amantes después de oscura ausencia”. La pasión amorosa del sujeto gana en intensidad y busca contagiar, imperativamente, a la hermana a fin de que ésta participe, también, de la obsesión intensa que absorbe a su hermano:

¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos! ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía...!

Las febriles inquietudes concluyen con la llegada del nuevo día y con la presencia del personaje que vigila las celdas de los prisioneros y cuya llegada hasta las cercanías de la celda del recluso significa el regreso a la realidad cotidiana. Pero el relato ofrece un final abierto e inconcluso.

De todos los relatos en los que Vallejo aborda la temática amorosa, en cualquiera de sus modalidades, “Muro antártico” es el más audaz y osado, sobre todo porque ofrece un carácter de testimonio personal y el autor parece invitarnos a que lo leamos en clave biográfica.

Una lectura biográfica no agota, por cierto, ni resuelve la compleja significación ideológica y ética que plantea el texto, pues como sabemos el creador utiliza el cúmulo de sus experiencias, vivencias y obsesiones como una materia proteica que le sirve para elaborar y dar forma artística definitiva al mensaje estético, el que, a su vez, establece complejas vinculaciones con el referente que le dio origen. Es lo que ocurre con “Muro antártico” y por ello se resiste a lecturas reduccionistas y simplificadoras, sean éstas de orden biografista o psicologista.

“El unigénito”: Amor platónico y muerte

Pertenece a la sección “Coro de vientos” de *Escalas*. Como ha señalado la crítica, los textos de esta sección se caracterizan por poseer una estructura narrativa más sólida que los de “Cuneiformes”.

El relato a analizar es de naturaleza fantástica y muestra al lector una de las múltiples facetas que posee el amor en tanto experiencia humana universal y, a la vez, singular.

Se trata del llamado “amor platónico”, visto desde una perspectiva irónica y patética. Es “El unigénito” sólo uno de los personajes, Marcos Lorenz, vive con intensidad pero en silencio el sentimiento del amor, mientras que el personaje

femenino, Nérida del Mar, es totalmente ajena al afecto que le profesa, casi en secreto, Lorenz desde hace una década según lo manifiesta el narrador.

El patetismo tragicómico de la curiosa historia se agrava cuando Nérida del Mar, indiferente al amor que ha despertado en Marcos, se compromete con otro pretendiente, Walter Wolcot, que carece de la aureola romántica o neoplatónica del primero.

La noticia del próximo enlace de Nérida y Walter conmociona al silencioso amante, pero ello no le impide asistir a la ceremonia de la boda y acercarse a la pareja y hasta llega a cruzar significativas e insinuantes miradas con la inminente desposada.

Acicateado por el inesperado interés de Nérida hacia él, Lorenz, que en diez años no había tenido el coraje para hacer realidad sus ilusiones amorosas, tiene la osadía, en ese momento crucial para su vida, de interrumpir la solemne ceremonia matrimonial y le propina un contundente y único beso a Nérida, y luego muere súbitamente. La tragedia se completa con la posterior muerte de la mujer provocada por el beso mortal de Marcos. De este modo queda frustrado el matrimonio.

La secuencia final enfoca un suceso ocurrido muchos años después de las dos fatídicas muertes y es protagonizado por quien parece ser el único sobreviviente de la insólita historia, Walter Wolcot, quien se encuentra, de modo casual, por las céntricas calles de Lima, con un niño que le alcanza su bastón caído y que le trae a la memoria el recuerdo de Nérida y de Marcos.

Por ello pretende establecer un diálogo con él y trata de averiguar algunos datos sobre su misterioso origen, pero no consigue vencer el mutismo del niño que se aleja definitivamente

por las calles de la ciudad, dejando en la total incertidumbre a Wolcot.

Señalemos algunos rasgos característicos del relato. En primer lugar, cabe señalar la incapacidad de Marcos Lorenz para expresar sus sentimientos a la mujer que ama, actitud que contrasta con la del personaje narrador de “Muro antártico”.

De otro lado, “El unigénito” ilustra, de un modo curioso, forzado e inverosímil, la relación que une al Amor con la Muerte. En efecto, el único y súbito beso de amor de Marcos a Nérida posee la extraña capacidad de provocar la *muerte* de ambos, pero, a la vez, *engendra*, misteriosamente, un fruto, que es precisamente el niño cuyo enigmático origen parece intuir Wolcot.

La presencia inesperada del niño le añade al relato una dimensión significativa adicional, pues, según Trinidad Barrera, “El unigénito” da “una *alegoría* religiosa en torno al tema del Hijo de Dios, unigénito del Padre, en clave de parodia... El *amor platónico* entre Nérida del Mar y José Matías ‘engendran’ al unigénito, un niño ‘extrañamente hermoso y melancólico’.

“Mirtho”: la doble identidad en el amor

En “Mirtho” Vallejo presenta otra versión sobre su original manera de manejar la temática amorosa. Para ello utiliza una estructura narrativa que le permite construir, con solvencia y verosimilitud, esta historia que se instala entre lo fantástico y lo disparatado.

Este texto se desarrolla en tres secuencias claramente marcadas, que permiten, además, introducir la técnica del relato dentro del relato: un narrador “A” nos revela a los lectores una historia inverosímil que le ha sido confiada por un amigo suyo, que es el narrador “B”.

La primera secuencia es, supuestamente, la transcripción fiel del discutir del narrador “B” que, mediante su lenguaje enamorado; un *orate* del candor y “de amor”, según propia autodefinición.

“Mirtho” nos permite constatar, también, la predilección del autor por personajes alucinados o desequilibrados que viven experiencias amorosas excepcionales, como ocurre con este personaje innominado a quien el narrador “A” identifica simplemente como “un joven amigo mío”, y al que hemos denominado narrador “B”.

Este joven, integrante de un grupo amical de farándula y bohemia, debajo del cual se puede descubrir la figura del propio Vallejo, entusiasta contertulio de la bohemia trujillana se expresa gozoso en un lenguaje hermético y trícico, que quiere ser, a la vez, un testimonio del apasionado amor que el joven siente por Mirtho, y que se regocija en la descripción hiperbólica del cuerpo de la amada, en especial del vientre, sobre el cual se elabora una simbología recargada y religiosa:

Oh vientre de la mujer, donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable, su sola tienda terrenal en que se abriga cuando baja, cuando sube al país del dolor, del placer y de las lágrimas. ¡A Dios sólo se le puede hallar en el vientre de la mujer!

Valga esta breve cita anterior para realizar una breve digresión sobre el lenguaje de los cuentos de *Escalas* y, en especial, del relato que estamos analizando. Como ha señalado Zavaleta, en la prosa narrativa de Vallejo existe una tensión no resuelta entre la “norma culta” o “cultista” y la “norma popular” o “coloquial”. En “Mirtho”, por ejemplo, predomina la norma cultista, pero llevaba en algunos pasajes (la perorata del enamorado) a un barroquismo exagerado e hiperretórico.

A su vez, Pablo Guevara ha señalado que en la formación sociolingüística peruana existe, desde los tiempos coloniales, un castellano señorial, solemne, ampuloso, que se habla en algunas ciudades de la Sierra y de la Costa y que se refleja en muchos momentos de la escritura de Vallejo. *Escalas* es, quizá, de sus libros en prosa, el que más se acerca a este castellano señorial y barroco.

Volvamos a la estructura narrativa de “Mirtho”. La segunda secuencia es la más extensa e importante del relato. En ella hace su aparición el narrador “A” para comunicarnos que la larga y enrevesada cháchara transcrita en la secuencia inicial pertenece a su “joven amigo” y que él la ha registrado tal cual la oyó.

Esta segunda secuencia nos permite conocer el misterio de la extraña experiencia ocurrida a Mirtho y a su joven enamorado. Este último le confía a su interlocutor, el narrador “A”, los pormenores de lo ocurrido. Pero su relato recurre a la estrategia del misterio, pues comienza afirmando que Mirtho, su amada, es “2”.

Como la brevísima afirmación resulta incomprensible y hasta disparatada, el joven enamorado persiste en sostener que “Mirtho es 2” y ofrece referir a su confidente, el narrador “A”, los detalles y pormenores que permitan confirmar la exactitud y veracidad de su, por el momento, enigmático y críptico enunciado en el que destaca por su total ambigüedad semántica el número 2; y sabemos que para Vallejo los números poseen una gran importancia, en especial el 1 y el 2, pero también otros dígitos.

En síntesis, el relato del narrador “B” nos habla de un romance que se inició auspiciosamente y que en sus primeros tiempos discurrió a plenitud, para satisfacción de los amigos que vieron nacer este idilio y brindaron un apoyo sin reservas a los enamorados.

De pronto, la felicidad de la relación amorosa se ve turbada por las recriminaciones que los amigos hacen al joven enamorado. Se le acusa de estar engañando a Mirtho y de exhibirse públicamente en compañía de otra mujer.

El acusado rechaza las imputaciones amicales y sostiene con firmeza que “nunca había estado con mujer alguna que no fuese Mirtho desde que la conocí”. Sus argumentos no convencen y sus amigos insisten en reprocharle su cada vez más notoria y reprobable infidelidad.

Esta situación, cada vez más insostenible, provoca, en el joven un conflicto agudo que lo conduce no a dudar de sí mismo, pues él está seguro de su fidelidad, sino de Mirtho y comienza a pensar en la posibilidad de que ella posea una doble personalidad o una doble identidad, la misma que es perceptible para los amigos, pero no para el angustiado enamorado.

La duda es tan agobiante que lo obliga a tratar de develar el misterio que rodea la personalidad de su amada. Y en efecto, en una circunstancia provocada por el propio interesado para aclarar el enigma de la identidad, comprueba que la persona con la que está dialogando no es Mirtho, sino otra mujer misteriosa que rechaza airada el nombre familiar con que la nombra el joven, con el propósito de esclarecer la situación absurda en la que está involucrado.

Paradójicamente, el haber pronunciado el nombre de Mirtho, permite a la otra mujer acusar al joven de infidelidad, pues le dice:

--¿Qué Mirtho es ésa? ¡Ah! Con que me eres infiel y amas a otra. Amas a otra mujer que se llama Mirtho. ¡Qué tal! ¡Así pagas mi amor!

La secuencia final del relato nos enfrenta al narrador “A” que en tono irónico parece otorgar credibilidad a la fantástica historia de la doble personalidad de su amada que acaba de referirle “el adolescente relator”. Por ello, éste afirmaba al principio de su narración que Mirtho era “2”.

Fabla salvaje: El doble y el nacimiento del hijo

Según Espejo Asturrizaga, *Fabla salvaje* apareció el 16 de mayo de 1923, en una colección de “breves novelas de autores nacionales, en publicaciones quincenales ilustradas”, auspiciada por Pedro Barrantes Castro.

Esta obra es afín, temática y estilísticamente, a *Trilce* y a *Escalas*. También debemos reconocer que en su primera novela, Vallejo maneja mejor sus materiales narrativos y su prosa es más fluida y transparente: el lector sigue con más facilidad e interés el hilo de la singular historia contada.

Zavaleta ha señalado que “si bien [*Fabla*] repite los personajes esquizofrénicos de “Coro de vientos”, es ya producto de un excelente uso de elementos narrativos, de un argumento descompuesto en escenas significativas y donde los componentes fantásticos desempeñan un papel creíble y dramático”.

Fabla salvaje ambienta su anécdota en la zona rural y serrana del Perú y los personajes centrales son una pareja de esposos, Balta y Adelaida, dedicados a las labores propias de la vida campesina. La relación amorosa entre ellos es armoniosa y plena hasta un momento en que se ve literalmente quebrada por la rotura de un *espejo* en el patio de la casa.

Balta piensa que este pequeño accidente casero es un anuncio de calamidad y desgracias para ellos, pues cuando ocurrió la rotura del espejo, el joven campesino creyó ver reproducida en la superficie fragmentada del vidrio la imagen

de alguien que estaría acechando a Balta y habría provocado la infidelidad de Adelaida.

Obsesionado por tan funestas sospechas, el personaje se dedica a una delirante búsqueda de aquella cara desconocida que, supuestamente, lo persigue con insistencia. A su vez, Adelaida anuncia a su esposo que está esperando un hijo. De inmediato Balta asocia la rotura del espejo con el inicio del embarazo de su esposa.

En adelante, la vida matrimonial se torna insospechable porque Balta cree descubrir, en todo momento, la presencia de ese “otro” que lo acosa. Abandona sus actividades cotidianas y se hunde en angustiantes cavilaciones. Vaga por el campo, va del pueblo al campo y viceversa, rehúye la compañía y se encierra en un mutismo extremo.

Como puede notarse, existen coincidencias entre *Fabla salvaje* y el cuento “Mirtho”, pues en ambas narraciones se plantea el tema del *doble* o del *otro* al interior de la relación amorosa. En “Mirtho” el amante, que es a la vez el narrador de la extraña historia, no percibe sino al final del relato la duplicidad de la personalidad de su amada, la cual sí es advertida casi desde los inicios del romance por los amigos del amante y son éstos quienes generan la duda y el conflicto entre la pareja.

En cambio en *Fabla* la existencia del *doble* o del *otro* sólo es percibida por Balta y no por los que lo rodean, aunque, en rigor, únicamente Adelaida es parte del entorno del personaje, pues éste es un ser solitario, muy dado a la introspección y obsesionado por la supuesta presencia de un ser que lo persigue.

Según Sicard, “es curioso que, al referirse a *Fabla salvaje*, ningún crítico haya llamado la atención sobre lo que constituye su verdadero tema, que no es la descripción de un caso patológico sino la escenificación por medio del *doble*, del drama de la *orfandad*”.

En efecto, en esta novela son muy relevantes dos aspectos que muestran estrecha relación con algunas preocupaciones existenciales que asedian a Vallejo y que se manifiestan no sólo en esta narración, sino en su poesía, como veremos a continuación.

En primer lugar, la relación amorosa siempre asume un carácter conflictivo y angustioso en la narrativa como en la poesía vallejianista. Recordemos que en *Los Heraldos Negros (1918-19)* es considerable el número de poemas en los que se ha plasmado una visión conflictiva y culposa del amor (“Nervazón de angustia”, “Medialuz”, “Ausente”, “El poeta a su amada”, “Setiembre”, “Idilio muerto”, etc.).

Esta concepción no armónica de la relación amorosa se manifiesta una vez más en la conducta de Balta que, devorado por la ansiedad de sus celos, llega a inventar la existencia de un tercer personaje que sería el causante de que el vínculo, hasta ese momento armonioso, se deteriore y amenace con romperse.

Empero, el tercer personaje sólo vive en la enfermiza imaginación de Balta y por ello él nunca lo ve directamente, sino reflejado en el espejo o en otras superficies que aparentemente reproducen la imagen escurridiza de este ser fantasmal, que no posee ni siquiera la consistencia sutil del rayo de luna de la leyenda de Bécquer.

La esquizofrenia del personaje es irremediable y crece a lo largo de la historia hasta encontrar su término en la muerte de Balta que en la escena final de la novela cae hacia un abismo, al parecer impulsado por una fuerza que le roza las espaldas. En ese mismo momento trágico, Adelaida da a luz en la cabaña al hijo anunciado.

La referencia al hijo recién nacido nos conduce a examinar el segundo aspecto a considerar no sólo en relación a *Fabla* sino

a su poesía. Existe en varios textos vallejianos el temor latente de que el amor de pareja desemboque en la procreación de una descendencia no deseada. Se percibe una cierta aprensión ante la posibilidad de la llegada del hijo, que vendría a perturbar la autonomía de la pareja. El hijo llega a simbolizar no sólo la temida repetición, sino incluso la negación del padre.

Recordemos, a propósito del significado de la descendencia, lo que se afirma en el poema V de *Trilce*:

A ver. Aquello sea sin ser más.
 A ver. No trascienda hacia, fuera,
 y piense en son de no ser escuchado,
 y crome y no sea visto.
 Y no glise en el gran colapso.
 La creada voz rebélase y no quiere
 ser malla, ni amor.
 Los novios sean novios en eternidad.
 Pues no deis 1, que resonará al infinito.
 Y no deis 0, que callará tanto,
 hasta despertar y poner de pie al 1...

En este poema se plantea la inmanencia del amor. Pero el discurso poético es más explícito en su negación del fruto del amor, al señalar que “los novios sean novios en eternidad” y “no deis 1 que resonará al infinito”.

Por ello, Balta al presentir la llegada del *hijo*, su negación, inventa la existencia del “otro” para justificar su actitud negativa frente a Adelaida; porque el miedo que experimenta no es por el hipotético e inexistente rival, sino por el hijo que de todos modos llegará, justo en el momento en que él, cercado por el peso de su obsesión, se autoelimine, sin poder evitar la llegada del “1”.

Como señala Sicard, “El hijo por venir es ese alguien misterioso que sustituye a Balta en el espejo, sustitución en el

sentido completo de la palabra, ya que, al nacer el hijo, morirá el padre. Lo que le revela a Balta el espejo es el nacimiento como muerte, un nacimiento que ratifica su muerte definitiva como hijo y su entrada en orfandad”.

Fabla salvaje muestra, pues, aspectos interesantes de la concepción amorosa de César Vallejo en su narrativa inicial.

* Separata de la Univesidad de Lima, 1994.

Vallejo, más allá de la literatura*

Manuel Miguel de Priego

La poesía de Vallejo –inclusive el conjunto de su obra escrita– no es todo Vallejo. Sólo como sinécdoque admitimos que los textos equivalgan al hombre, o tomar una parte de Vallejo como el Vallejo entero, aunque esa parte constituya su excelencia, porque lo es en tanto expresión artística radical de una vida, no meramente su registro.

Pero nos hallamos en la necesidad de hacer esa precisión a causa de un fenómeno inverso: haberse tomado la biografía de Vallejo como la totalidad, negándose de algún modo el carácter relativamente autónomo de su escritura, o considerándola carente de especificidad.

Durante diversos momentos –antes y después de la muerte de Vallejo– hubo quienes, desde una orilla, celebraban en él sobre todo al propagandista del bolchevismo y de la República española. Minusvaluaban al poeta, quien, por lo demás, parecía haber arrojado al Sena su lira (al igual que Tina Modotti, artista fotógrafa, que por aquellos mismos años había hundido en otro río su pequeña cámara)¹.

Desde la orilla de enfrente, otros lamentaban, por el contrario, que Vallejo se alejara de la poesía, aunque juzgasen que *Trilce* representaba una buena culminación de trabajo creador,

acaso deslucido sólo por el supuesto extravío de Vallejo en opacos laberintos políticos².

Todos debemos celebrar hoy que el círculo vicioso se interrumpiese sin perjuicio para la poesía³. Vallejo no la olvidaba ni la dejaba cubrirse de telarañas en algún rincón oscuro cuando asumía tareas directamente políticas; por el contrario, refugiado en la habitación parisina de un amigo, o ante la mesita de un *bistro* cercano, construía los himnos, las elegías, los responsos, los llantos y aun las exultaciones de *España, aparta de mí este cáliz* y de *Poemas humanos*.

El Vallejo auténtico —opina James Higgins— se encuentra en los poemas mismos, y no en las biografías ni en los libros de tipo general que se valen del escritor para desarrollar teorías personales⁴.

Por fortuna, a partir de criterios semejantes, tenaces estudiosos analizan el corpus vallejiano y lo liberan de interpretaciones subjetivas, superposiciones y aun suplantaciones, lo que permite reconocer los códigos, revelar cifras y claves; en fin, aproximar a muchos más lectores a los significados y sentidos de la expresión vallejiana. A esos fines contribuye sin duda el progreso de las disciplinas cuyo objeto de estudio son el lenguaje y la literatura, así como el empleo de instrumental técnico antes inexistente, y gracias a lo cual puede prevalecer hoy la objetividad sobre el antiguo subjetivismo.

Sin embargo, nos parece que la vida personal de Vallejo y las relaciones de ella con su obra no han sido atendidas con el rigor merecido, al menos hasta ahora, por sus textos, especialmente los poéticos. A comienzos de los años 30, el propio Vallejo nos había advertido acerca de aquellos vínculos, llegando inclusive a afirmar que existe un sincronismo absoluto entre la obra y la vida del autor.

Aun en el caso de artistas –escribe– en cuya obra parece, a primera vista, faltar el tono peculiar de su vida, la concordancia profunda y, a veces, subterránea, es evidente. Para dar con ella, basta auscultarla con buena fe y con un poco de sensibilidad⁵.

Vallejo nos había prevenido igualmente acerca de las apariencias engañosas, mostrando algunos ejemplos. Es el caso de Nietzsche, a causa de cuya enfermedad y debilidad física no sería acertado deducir que su obra sea “la mueca de un hombre deshecho y vencido”. O el caso de León Tolstói, a quien por no saber “lo que es ganarse el pan con su trabajo” no cabe descalificarle su obra como pequeño-burguesa o feudal. En fin, el caso de *La siesta de un fauno* de Mallarmé, en la que sería ligero señalar carencia de “espíritu político y de sentido social”, a partir de la neutralidad de su autor en la lucha política directa⁶.

Vallejo adhería al criterio de Mollet, según el cual “la producción artística es, en el sentido científico de la palabra, una auténtica operación de alquimia, una transmutación”. Nuestro poeta agrega que el artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico, y lo que acontece en los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas”⁷.

Concluye Vallejo: “La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra es, pues, constante y ella se opera consciente o subcientemente y aun sin que lo quiera ni se lo proponga el artista y aunque éste quiera evitarlo. La cuestión para la crítica está... en saberla descubrir”⁸.

A pesar de que Vallejo modificara parcialmente sus criterios con posterioridad –por ejemplo, aquello del “sincronismo absoluto entre la obra y la vida del autor”– nos parece que son básicamente justos, sobre todo si tenemos en cuenta sus observaciones acerca de la complejidad de los nexos entre los elementos antedichos. Muestra que esas relaciones no son mecánicas. Contemporáneamente, la escritora Marguerite Yourcenar lo enuncia muy bien cuando censura a cierta crítica “que no tiene en cuenta el momento específico en que se sitúa un libro en el transcurso de una vida y que se empeña *en ligar al autor con su obra por medio de cables, en lugar de hacerlo con finos capilares*”⁹.

Así pues, para Vallejo la crítica debe saber descubrir “la correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra”. La escritora belga, por su parte, coincidirá con nuestro poeta en que alcanzar tal objetivo requiere de sensibilidad: es indispensable percibir que no son gruesos, burdos o puramente exteriores los nexos entre el autor, su tiempo y su obra: se trata de conexiones finas y sutiles, profundas y entrañables.

Si damos validez a aquellos criterios, debemos entonces reivindicar el conocimiento puntual de la biografía del autor como imprescindible para la comprensión de su obra. Ello no significa ignorar que la creación literaria es mucho más que un producto individual; y presupone más bien que no toda la vida del creador se vierte y transmuta en sus escritos y que mucho de lo vertido y transmutado en estos puede ser ajeno a la vida personal del mismo. Si era justo desdeñar o dar de lado los datos de la biografía en tanto desviasen la atención merecida por la obra del poeta, deviene desacertado aislar los escritos y preocuparse menos de sus fuentes nutricias, en primer lugar, la propia existencia del autor. No carece de significación, al respecto, que la fecha que estamos conmemorando y celebrando sea la del nacimiento del poeta y no la que corresponda a

la edición, por ejemplo, de *Los heraldos negros* u otro de sus poemarios. Por lo demás, si es verdad que no hablaríamos de Vallejo de no haber producido él obra poética tan alta, no lo es menos que ésta hubiese sido imposible sin el hombre Vallejo. “Cada uno es hijo de sus obras”, sentencia Don Quijote ante el martirizado Andresillo y el rico Haldudo; ¿pero ello impide acaso que olvidemos al hijo en tanto padre, dar de lado a la vida de Cervantes?

Pues bien, nos ayuda al descubrimiento cabal de las relaciones entre el poeta, su tiempo y su obra el empleo de conceptos metodológicamente útiles para distinguir lo individual y lo personal, de un lado, y lo colectivo y lo social, del otro. Nos referimos al “yo real” y al “yo poético”, ambos no siempre coincidentes, puesto que, como es sabido, en la creación artística se vierten tanto como experiencias personales y singulares, como otras que no lo son, aunque tampoco resulten del todo ajenas a la criba íntima del autor (en tanto cumple papel de “médium” o “antena”).

El propio vallejo lo discierne así, cuando en sus libretas de 1937-1938, al dialogar con Georgette acerca de un poema de Verlaine, escribe lo siguiente:

“—¿Es mejor decir ‘yo’? O mejor decir ‘El hombre’ como sujeto de la emoción —lírica y épica—. Desde luego, más profundo y poético, es decir ‘yo’ —tomado naturalmente como símbolo de ‘todos’—”¹⁰.

Ese “yo poético” —liberado por los románticos— aparece temprano en la producción poética de Vallejo. En el poema “Aldeana”, el más antiguo de cuantos fueron reunidos en *Los Heraldos Negros*, leemos: “De codos yo en el muro...”. También en el poema liminar del mismo libro, aparece, como es tan conocido, el “Yo no sé...”. Pero al mismo tiempo se separa de “el hombre” genérico, al que golpean los adelantados de la

muerte: “el hombre... pobre... pobre!”. Veinte años después de escrito este poema liminar, Vallejo no vacilará. El “yo poético” junta en uno solo al autor y al hombre genérico. Lo leemos en “Piedra negra sobre una piedra blanca”: “César Vallejo ha muerto, le pegaban, todos sin que él les haga nada...”.

En la esfera del *yo poético* se fusionan elementos personales (Vallejo insistía en diferenciar este último término de otro, “individuales”) autobiográficos, singulares, intransferibles, plurales, desde el mundo de los sentimientos, en las raíces más profundas. Si admitimos que, en cierto modo, la sensibilidad es la inteligencia del poeta (como del artista en general), el *yo poético* condensará mucho más que lo alcanzable mediante procedimientos racionalistas, porque allí intervienen la totalidad de las fuerzas espirituales a través de “finos capilares”. Por ello, nos parece que existe consenso en admitir que la tarea de la crítica no estriba en “explicar” la poesía de Vallejo a un grado tal que superponga “traducciones” racionalistas pretendidamente “iluminadoras” de las zonas oscuras o de los silencios vallejianos. Intentarlo así conduce a oscurecer hasta lo que es muy claro. Los hermetismos y las oscuridades conceptuales, en su contexto, son en verdad, radiantes, resplandecientes.

En la esfera del *yo real* predominan, en cambio, los elementos racional-intelectivos, inclusive aquellos concernientes a las técnicas y artificios requeridos por la producción artística. Aquí corresponde invertir términos anteriores empleados: la inteligencia es la sensibilidad del pensador (agregamos: del activista social y del político).

En la esfera del yo real incluimos la peripecia vital de Vallejo en su tránsito físicamente limitado por el mundo. Es indispensable conocer plenamente el itinerario minucioso –aún anecdótico, si no está contaminado por la mitología– del poeta, para hallar cómo se identifican o cómo se desencuentran

el “yo poético” y el “yo real” de Vallejo, aunque por fortuna son considerables, en número y calidad, los estudios que nos permiten apreciar la armonía ejemplar de la conducta personal cotidiana del poeta y el mensaje de sus versos (y de muchos otros escritos suyos).

Sí. Ética y estética son en Vallejo, podemos decir, una sola cosa.

Como lo hemos anotado con anterioridad, Vallejo dedicaba bastante tiempo cotidiano a trabajo de carácter social y político, hecho que guarda absoluta coherencia con su *desiderata* poética; es decir, su aspiración lírica (y real) a la más completa fraternidad entre los hombres de todo el mundo. Inclusive, volviendo a su antigua profesión magistral, impartía clases de teoría marxista y dictaba conferencias; así parece haberlo hecho, por ejemplo, en España durante todo el año 1931¹¹.

Para Vallejo la actividad política “es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada”; en cambio, “la obra de arte escapa, cuando más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad”¹².

Puede advertirse que entre la actividad política y la creación poética existe cierta oposición. Por momentos –acaso ante las reconvenciones de Larrea, quien lo insta a privilegiar la literatura– Vallejo escribirá: “En cuanto a lo político, he ido a ello por el propio peso de las cosas y no ha estado en mis manos evitarlo. Tú me comprendes, Juan. Se vive y la vida se le entra a uno con formas que, casi siempre, nos toman por sorpresa. Sin embargo, pienso que la política no ha matado totalmente el que era yo antes. He cambiado, seguramente, pero soy quizás el mismo. Comparto mi vida entre la inquietud política y social, y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro”¹³. Son palabras escritas en Madrid, enero

de 1932, más de un año después de haber dejado Francia, por causa de la persecución política, y un mes antes del retorno a París (disminuida un tanto la presión contra él).

Pero lo que unifica y concilia la oposición: actividad política-creación literaria, es el amor de Vallejo por los seres humanos. Éste es el credo y la voluntad suprema. Todo cuanto escriba o haga es en servicio del hombre; lo cual está en su cabeza desde mucho antes de asumir el marxismo como propio. Por ejemplo, en 1926 había censurado sin remilgos a los esteticistas puros: “Fraguadores de linduras, ved cómo viene el agua por sí sola, sin necesidad de esclusas: el agua, que es agua para venir y no para hacernos lindos”¹⁴.

También varios años antes de que Bergamín, al prologar *Trilce* (1930, segunda edición), apreciara la de Vallejo como “poesía que no es literatura (...) que no es letrada o que no está literaturizada todavía”, nuestro poeta había augurado a su joven amigo Xavier Abril mucho bien “con tal que afronte su vida vitalmente, desliteraturizándose en lo posible” (julio de 1927)¹⁵.

Se revela en actitud una semejanza entre Vallejo y Jean Arthur Rimbaud. Con oportunidad del centenario de la muerte del poeta francés, Marco Martos ha escrito que aquél “no consideró a la poesía como un punto de llegada, sino como una estancia al servicio de la vida y por eso mismo pudo abandonarla como forma escritural, como género”¹⁶. El ensayista galo Alan Borer, en fecha reciente, escribe asimismo: “Rimbaud no separaba la poesía de lo vivido, el lenguaje de la existencia del mundo; o más bien lo ‘vivido’ no era para él una categoría, sino parte integrante de la poesía, y que la poesía, que ‘irá por delante’ iba a transformar (...) la poesía no podía ser un fin en sí misma, sino un medio de conocimiento (...) y también, en el mismo movimiento, un medio de transformación...”¹⁷.

Añadamos aun otro juicio de Martos: “Rimbaud de pronto se calló y no volvió a escribir poesía, pero ella está en sus cartas, en la actitud de insumisión que lo acompañó hasta la muerte (...) cambió la poesía escrita por la acción”¹⁸.

¿Pensaba en Rimbaud –y en quiénes más– nuestro Vallejo cuando creó su genial verso: “*Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo*”?¹⁹.

Precisamente, a través del anecdotario –conformado por diversos testimonios acerca de Vallejo– nos sorprende el poderoso influjo que ejercía Vallejo sobre quienes estaban a su alrededor, con independencia de que se le conociera como un gran poeta. Su genialidad se ponía de manifiesto en los pequeños actos cotidianos, en su relación con las personas más sencillas; todos coinciden en que captaba enseguida la simpatía de muchos, porque él mismo la irradiaba desde su propia gravedad incógnita, su ternura y humor²⁰. Con frecuencia, se trataba de personas próximas ante quienes Vallejo –creador en 1930/1937 de centenares de poemas cuidadosamente ocultados– aparecía como un escritor sin nueva producción poética. Sin nada de poesía escrita a la vista pública, se percibía, sin embargo, su genialidad.

Difícil es imaginar el odio albergado en el pecho del poeta. En los poemas de la guerra, por ejemplo, jamás menciona un solo nombre siquiera de algún fascista que personifique al enemigo del pueblo español. Ya sabemos cómo espera que hasta el buitre se transforme en hombre honesto. Pero tampoco era un incauto. Escribe a su amigo Pablo Abril, en abril de 1927: “...cuánta es la maldad de las gentes. Cuídese usted, Pablo. Defiéndase a todo precio. Estrangule usted, una vez siquiera, esa peruanidad, tan venenosa como nauseante. No se duerma usted. Los bandidos rondan, allá más que en ninguna parte”. De este modo prevenía a su amigo sobre las intrigas limeñas. Una década después –febrero de 1937– dice a Juan Larrea:

“La humanidad es terrible. Ya hablaremos de esto si vienes por aquí. Lo cierto es que, en la sociedad en que vivimos, hay que andar como lobo entre los lobos, o si no, te devoran”²¹.

Sin embargo, no lo arrebatava el odio; defendía la vida entera consecuentemente, sin abdicación, al punto –quizá excesivamente generoso– de preferir el arte y la poesía, con respecto a los seres ¿menos valiosos?:

Yo no puedo consentir que la *Sinfonía Pastoral* –escribervalga más que mi pequeño sobrino de cinco años llamado Helí. Yo no puedo tolerar que *Los hermanos Karamazov* valgan más que el portero de mi casa, viejo, pobre y bruto. Yo no puedo tolerar que los arlequines de Picasso valgan más que el dedo meñique del más malvado de los criminales de la tierra. *Antes que el arte la vida*²².

El mismo artículo donde Vallejo expresa lo que acabamos de citar plantea un problema presentado en un hipotético incendio: “cortar la mano a un bombero para salvar un Greco, o dejar intacta esa mano y perder esa tela entre las llamas, ¿qué prefiere usted, la mano del hombre o la obra del hombre...? Censurando, mediante el ejemplo, a los creadores de gabinete, divorciados de la vida, Vallejo agrega:

Que le corten la mano al bombero en buena hora y sálvese el cuadro! –respondió sordamente el artista imaginativo, el maravilloso hacedor de imágenes, el técnico perfecto²³.

Pudiera creerse que el criterio de nuestro poeta acerca del tema posea carácter provisional o efímero. Mas es así. “*Antes que el arte la vida*”, es para Vallejo una especie de divisa; por su fidelidad a ella es que el poeta ha creado una obra tan alta, tan eterna. En efecto, el artículo citado fue escrito en octubre de 1926 y publicado en *El Norte* de Trujillo del mismo año. Más de una década después, ante los miembros del II Congreso Internacional de Escritores antifascistas en defensa de

la Cultura y de la República española (julio 1937), Vallejo formulará esta misma crítica, infortunadamente esta vez, con referencia a un hecho realmente producido:

...cuando hemos sabido cómo el Quinto Regimiento había salvado los tesoros artísticos encontrados en el Palacio del Duque de Alba, y los había salvado al precio del sacrificio de alguna vida, exponiendo la existencia de estos camaradas, haya algunos compañeros intelectuales que se hayan preguntado: “¿Es posible que el concepto de cultura se haya tamizado hasta tal punto que el hombre tenga que ser el esclavo de lo que ha hecho, sacrificando su vida en servicio de una escultura, de un cuadro de pintura, etc.?” Para nosotros el concepto de cultura es otro: creemos que los Museos son obras más o menos percederas de la capacidad más gigantesca que tiene el hombre, y querríamos que, en un radio de ensueño artístico, de ideal casi absurdo, querríamos digo, que en esta contingencia trágica del pueblo español, suceda lo contrario. Que en medio de una batalla de las que libra el pueblo español y el mundo entero, los Museos, los personajes que figuran en los cuadros hayan recibido tal soplo de vitalidad que se conviertan también en soldados en beneficio de la Humanidad²⁴.

¡Sublime ensueño, el arte muriendo por la vida, a contrapelo de las propuestas de, por ejemplo, Oscar Wilde! Otra vez, “antes que el arte la vida”, la divisa proclamada por nuestro poeta en octubre de 1926.

Desde otro ángulo, aquel “ensueño artístico” podría ser juzgado como “excentricidad” y, acaso, no la única de Vallejo. Una muestra más sería la lanza que rompe nuestro poeta por los *hoboes*, que en los Estados Unidos “recorren los campos y los bosques, presas de una fobia incurable por la vida de ciudad. Estos *hoboes* placen singularmente a los sociólogos neorománticos, que sueñan con una sociedad futura, cimentada, al fin, en las ideas de Rousseau”²⁵.

Vallejo se ocupa de aquellos vagabundos al comentar un libro de M. André Philip acerca de los obreros estadounidenses, y, en particular, sobre los “obrerros trashumantes que trabajan solamente unos días y el resto del tiempo viajan a pie, solos o en grupos, entonando canciones patriarcales o poemas de lucha que aquellos mismos componen. Permanecen en las ciudades el menor tiempo posible, el preciso para ganar unos dólares que les permitan satisfacer las necesidades elementales de su vida: la comida frugal, a la sombra de los pinos colorados, el tosco pantalón hasta los hombros, el tabaco del hombre, el pobre alcohol latino”²⁶.

Nuestro poeta explica que, de esa manera, “logran con ese género de vida sacudirse, en parte y a su modo, de la esclavitud en que viven los demás obreros en los Estados Unidos (...). Tranquilos de ambición, simples de necesidad, sanos de codicia, primitivos y libres, los *hoboes* se oponen, en suma, a los demás tipos sociales de la época”²⁷.

El grado de la simpatía de Vallejo por aquellos vagabundos se aquilatará cuando nuestro escritor, por su cuenta, agregue a la lista ciertos nombres prestigiosos: “Los *hoboes* son, pues, muy pocos. Pero se cuenta que son unas grandes almas. Muchos de ellos son artistas y poetas. *Hoboes* fueron y son Walt Whitman, Jack London, Carl Sandburg. En las noches salvajes, el *hobo* solitario enciende fuego en la ‘jungla’ y lee los salmos antiguos, versículos de gesta, clamores bárbaros, o compone, bajo las estrellas, un capítulo de *Briznas de yerba*, de *Humo y Acero* o de *El hijo del lobo*... Los *hoboes* no van por los caminos. Van como todos los que protestan a campo traviesa”²⁸.

Vallejo, que es otra grande alma, ¿se incluye a sí mismo también en esa atmósfera *anarquista*? En primer lugar, no dejemos al margen la palabra *anarquista*, porque aquí la estamos

empleando en su sentido lato, no peyorativo, es decir, como tendencia a la más plena libertad individual en oposición a la tiranía del Estado (si bien esa libertad no puede ser obtenida mediante procedimientos como los postulados por el anarquismo). Mas ¿pertenece Vallejo a las filas de quienes marchan *a campo traviesa*?

Últimamente, y con frecuencia, se postula la idea de una cierta marginalidad de Vallejo. Su grandeza radicaría en su talante excéntrico, extravagante, periférico. Recordemos que ya en los días de Trujillo se le mira con desconfianza a un tiempo oligárquica y provinciana. No le va mejor con la intelectualidad oficialista capitalina, si consideramos que Clemente Palma incita al poeticidio después de leer los versos de “El Poeta a su Amada”. Los propios compañeros de trabajo del “Guadalupe” lo miraban de reojo cuando apareció la primera edición de *Trilce* y el poeta, no tanto por enfrentar la incompreensión, sino en el fondo, la hipocresía de sus colegas, hubo de castigarlos con aguda sutileza:

...cuando le preguntara con aire protector, como a un enfermo, uno de sus colegas:

—¿Y, mi amigo, qué tal?

—¿Cómo va eso...?

Alienándose el semblante vastamente, contestó:

—Maduro un gran negocio en estos días, pero me falta “plata”.

—¿Sí? ¿Y qué cosa? —preguntaron simultáneamente varias voces amigas.

—¿De qué se trata?

Y el indio contestó, arrugando el ceño:

—Sembrar arroz con pato en gran escala...²⁹.

Ciertamente, la colisión de Vallejo no se produce sólo con el ambiente de nuestra doméstica república aristocrática: el poeta enfrenta el sistema injusto a escala universal, sacude su alma no sólo el arriero que va fabulosamente vidriado de sudor y a quien la hacienda Menocucho cobra mil sinsabores diarios por la vida, sino también el desconocido Mr. Curwood, acusado de asesinato y al borde de la ejecución sin tener quién lo defienda por ser su caso extrapolítico, en contraste con el caso Sacco y Vanzetti, quienes, siendo políticos, sí hallan abogados en todo el planeta³⁰.

En el propio París moderno, que él contempla como “una ciudad hecha de lobos abrazados”, Vallejo será un *engagé* respecto al movimiento obrero, pero tan periférico como Rimbaud en relación a la sociedad oficial francesa y aun a la mayoría de su intelectualidad. El sacerdote Gustavo Gutiérrez se ha referido a ello, hace poco, de manera bella y gráfica:

Yo encuentro a Vallejo (...) muy poco europeo. Hay autores muy importantes en la Francia que vivió Vallejo y da la impresión que él pasa entre ellos, sin más, como si hubiera vivido ese mundo francés, tan seductor y tan rico intelectualmente, con el impermeable puesto³¹.

Es cierto que Vallejo amaba al *hobo*, al *clochard*, al vagabundo, al pobre-pobre en cuyo pecho anidan piojos purísimos; pero estaba distante del *desaxée* y del disolvente mundo del *nouveau roman*, presentido por Ortega y Gasset cuando advirtió en el arte y la literatura la tendencia “que llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista”³². Comentando la actualidad del diagnóstico de Ortega, un crítico soviético expresa que “la pérdida de apoyo en el mundo exterior reducía la parte individual en la composición espiritual del individuo. El hombre comenzó a desplazarse del centro a

la periferia, fundiéndose en forma imperceptible con los demás, y liberándose poco a poco de sus propios criterios, de las costumbres, en última instancia, del nombre, que se transforma en puro convencionalismo”. El mismo crítico agrega que la falta de norte puede conducir, precisamente, a la cosificación perceptible en los “personajes” de Robbe-Grillet, “cuyos hombres anónimos están totalmente diluidos en el mundo de cosas inanimadas”³³.

Podemos concebir como alternativa a esta dilución, precisamente, el mundo de los vagabundos —el *hobo*, el *clochard* y aun los *haiducs*— pero la simpatía de Vallejo por estos personajes, acaso en alguna medida preservadores de ciertas esencias espirituales que resurgirán en nuevas condiciones, no lo conduce, por ejemplo, a considerar al amado vagabundo Charlot como el ideal del hombre nuevo: lo es, en todo caso, Charles Chaplin, el creador, que posee suficiente fuerza espiritual para participar en la construcción de una sociedad distinta, donde los Charlot puedan ser dichosos.

Hemos mencionado a los *haiducs*, esa especie de Luis Pardo rumanos, que José Carlos Mariátegui, al comentar los libros de Panait Istrati, define como personajes un poco románticos y un mucho primitivos de la floresta y los caminos, que viven fuera de la ley, a salto de mata y contrabandeando, pero que no carecen de un impactante sentido de la justicia. El novelista de los *haiducs*, Panait Istrati, era por espíritu, en el fondo, uno de ellos, y atraído también en su momento la simpatía de Vallejo.

Pero cuando Istrati, después de haber alabado “rabiosamente” al régimen soviético, escribe contra éste una también “rabiosa invectiva”, tanto nuestro poeta como Mariátegui disienten de la conducta del narrador rumano, cuyo ataque a la URSS fue motivado por un asunto doméstico: el desalojo

domiciliario de un amigo de Istrati. Mariátegui lamenta que el autor de *Kyra Kyralina*, “dominado por la rabia de una decepción sentimental, se (identifique) absolutamente con la tendencia pueril a juzgar un régimen político, un sistema ideológico, por un lío de casa de vecindad”. Mariátegui opina que los sentimientos de hombre “fuera de la ley” de Istrati, “pueden producir una obra artística”, pero “son esencialmente negativos cuando se trata de pasar a una obra política”³⁴. Vallejo, por su parte, dice del rumano que “su cordialidad ignora la justeza y la justicia que nacen de los datos de la realidad objetiva y no de los arbitrarios recovecos subjetivos”. El poeta sabe que Istrati, “en particular, odia lo malo y ama lo bueno, que es todo decir”, pero lamenta que sus “menesteres político-sentimentales” lo lleven a “trastornar de raíz sus ideas políticas”, por un motivo “tan fútil y de carácter particular”³⁵.

Así pues, la simpatía de Vallejo —como la de Mariátegui— por los vagabundos, no lo conduce a una posición excéntrica con respecto al socialismo, si bien deberá más adelante marcar distancia con respecto a la desnaturalización del régimen soviético y a los fenómenos que caben dentro de la denominación *estalinismo*.

Contemporáneamente, otro narrador de hermosas historias sobre *hoboes* latinoamericanos, Jorge Amado, ha dicho lo siguiente:

La mayor parte de mis personajes son vagabundos. No habrá lugar en el mundo para ellos en el mundo de mañana. Lamentablemente. Y el mundo perderá mucho de su poesía. En el mundo más avanzado de hoy, el mundo llamado socialista, no hay lugar para los vagabundos, para un cierto tipo de jovialidad... para los pastores de la noche.

Y el célebre brasileño añade palabras a un tiempo escépticas y esperanzadas: “Quién sabe si en doscientos años, no sé

cuantos, existirá un socialismo democrático en el que habrá lugar para la poesía, la libertad total del hombre que hace que puede ser un vagabundo... si tiene ganas”³⁶.

Mas los épicos combatientes de la República española, a quienes canta Vallejo en una de sus colecciones póstumas, no son únicamente los sectores sociales periféricos; son, en particular obreros, campesinos, artesanos, incluso parte de “los explotadores”. Y lo serán, sobre todo, los jóvenes de hoy y de mañana, los niños de ayer y de hoy a quienes el poeta demanda vayan por los caminos del mundo en busca de la Madre provisionalmente derrotada. Pero no a campo traviesa, ni por rutas trilladas, sino por anchas vías que ellos mismos deberán abrir sin caer en los errores de sus padres.

Por todo ello, creemos, con el sacerdote Gustavo Gutiérrez, en el espíritu de la universalidad de Vallejo: nuestro poeta, insistimos, con respecto a los ideales de toda la humanidad, no es excéntrico ni periférico. Porta los elementos de lo que David Sobrevilla denomina el nuevo *humanismo humano*³⁷.

Pero concluyamos nuestra intervención con las declaraciones del padre Gutiérrez:

“Yo diría que la universalidad de Vallejo se da por profundidad. Se puede ser universal de dos maneras: recorriendo la tierra –personalmente o con sus libros– o teniendo discípulos en diferentes lugares del mundo; diría eso, en el siglo XVI, de un Erasmo, por ejemplo. Pero hay otro modo de ser universal, como es el caso de San Juan de la Cruz o de Vallejo, que son personas que *van tan hondo al centro de la tierra, que quedan equidistantes de cualquier punto de la superficie*; van tan a la raíz del ser humano, que por eso son universales universales”³⁸.

NOTAS

- 1 A título de ejemplo, mencionemos las palabras de un buen compañero de Vallejo, Demetrio Tello: “Durante varios años, Vallejo siguió una vida vacilante, juguete del arte por el arte. Pero desde el año 29, Vallejo cambia de actitud. Se siente atraído cada vez más por las ideas comunistas...”. En: Ernesto More, *Vallejo, en la encrucijada del drama peruano*, Lima, 1968, p. 62.
- 2 Juan Larrea, evocando el año 1929, escribe: “Veía a mi amigo más y más entregado a su reciente pasión por las cuestiones sociales y me parecía conveniente venir en su ayuda atrayendo su interés hacia el otro aspecto en mi sentir más importante de su personalidad, descuidado por completo... De no encontrar algún medio que contribuyera a enderezarlo, se corría el peligro de que la Poesía lo perdiera para siempre”. Citado por Carlos Meneses en “El Madrid de Vallejo”, cfr. *Caminando con César Vallejo*, Actas del Coloquio de Grenoble de mayo de 1988, Ediciones Perla, Lima, 1988, pp. 187-188.
- 3 Comenta Carlos Meneses: “Ni la poesía, ni la actividad sociopolítica lo perderían, como temía Larrea. Vallejo seguiría fiel a su estro poético. Y no descuidaría el panorama social ni político. Era imposible que abandonara uno de los dos campos. Su sensibilidad lo unía a esas dos manifestaciones”, *loc. cit.*, p. 188.
- 4 James Higgins, *César Vallejo en su poesía*, Seglusa Editores, Lima, 1989 (empezó a circular al año siguiente), p. 7.
- 5 En César Vallejo, *El Arte y la Revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973, p. 47.
- 6 *Id.*, pp. 47-48.
- 7 *Id.*, pp. 48-49.
- 8 *Id.*, pp. 48.
- 9 Marguerite Yourcenar, *Mishima o la visión del vacío*, Seix Barral, Bogotá, 1987, 3ª ed, p. 39. El subrayado es nuestro.
- 10 En: *El Arte y la Revolución*, ed. cit., p. 100.
- 11 Testimonio de don Ernesto Rojas Zavala (19.VII.1904 – 14.VI.1992), quien nos refirió haber asistido a las charlas de Vallejo, promovidas por Xavier Abril y Armando Bazán en el local de la Federación Universitaria Hispanoamericana (FUHA). Para mayores datos acerca de Rojas, cfr. Gerold Gino Baumann, *Extranjeros en la Guerra Civil Española, Los peruanos*, Lima, 1979, *passim*.
- 12 En: *El Arte y la Revolución*, ed.cit., p. 35.
- 13 En: *Epistolario General*, Pre-textos, Valencia 1982, p. 244.
- 14 César Vallejo, “Se prohíbe hablar al piloto”, en *Amauta*, diciembre de 1926, No. 4. p. 18.
- 15 En: *114 cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1975, p. 75.

- 16 Marco Martos, “Rimbaud en el corazón”, en *Contacto*, N° 1, revista de periodismo y cultura, Lima, febrero 1992, p. 44.
- 17 Alan Borer, “Rimbaud en Abisinia”, México, 1991, capítulo II. Reproducido en *La Gaceta del F.C.E.* N° 247, julio 1991, p. 6.
- 18 Marco Martos, *loc.cit.*, p. 46.
- 19 César Vallejo, *En contra del secreto profesional*, Mosca Azul Editores, Lima, 1973, p. 100.
- 20 Cfr. Ernesto More, *op.cit.*, *passim*.
- 21 Cfr. *114 cartas...*, ed. cit., p. 72, y *Epistolario...*, p. 265.
- 22 César Vallejo, *Desde Europa, Crónicas y Artículos (1923-1938)*, ed. Jorge Puccinelli, Lima, 1987, p. 159.
- 23 *Id.*, pp. 159-160.
- 24 Cfr. Manuel Miguel de Priego, *Vallejo, el adiós y el regreso*, Lima, 1992, p. 122.
- 25 La supeditación plena del arte a la vida –y la política– es característica para el realismo socialista. En una de las primeras novelas soviéticas de esta tendencia, la guerrillera roja Mariutka, enamorada de un ruso blanco, echa al fuego su vasta producción poética para aumentar el fuego de la hoguera que debe contribuir a curar a su enemigo. Cuando éste, que aprecia la poesía de Mariutka, quiere impedir la incineración, recibe por respuesta que poemas pueden escribirse cuando se desee, mientras que no siempre es posible salvar una vida. Es lo que Mariutka hace en *El 41*, novela de Boris Lavreniev, llevada al cine por Jakob Protazonov en 1927, y otra vez, treinta años más tarde, por Grigory Chujrai (1957). Debemos estos últimos datos al profesor Fernando Parodi Gastañeta.
- 26 En: *Desde Europa...*, ed. cit., pp. 271-272.
- 27 *Id.*
- 28 *Id.*
- 29 Ernesto More, *ob.cit.*, pp. 114.
- 30 En: *Desde Europa...*, ed.cit., pp. 231-232.
- 31 Revista *Páginas*, No. 114-15, Lima, abril-junio 1992, pp. 123.
- 32 Revista *Ciencias Sociales*, No. 2 - 1990, Moscú, pp. 93-94.
- 33 *Id.*
- 34 José Carlos Mariátegui, *El artista y la época*, Lima, Amauta, 1959, pp. 152-153.
- 35 En: *Desde Europa...*, ed.cit., pp. 403-404. Los artículos de Mariátegui y de Vallejo fueron escritos apenas con cuatro días de diferencia entre ellos, uno en Lima y el otro en París, en marzo de 1930.

- 36 “Entrevista a Jorge Amado, con motivo de su 80º aniversario”, en Suplemento de Artes y Letras, diario *Expreso*, Lima, domingo 16-VII-92, p. 13.
- 37 Ver *Acta Herediana*, Revista de la Universidad Peruana Cayetano Heredia, 2ª época, vol. 11, Lima, abril-septiembre, 1991, pp. 81-85.
- 38 Ver revista *Páginas*, N° 114-115, p. 123.

* Separata de la Univesidad de Lima, 1994.

La poesía de Vallejo: ideología y combate*

Luis Hernán Ramírez

Poeta vital, de trascendencia revolucionaria, Vallejo extrae sus temas y motivos de la realidad para cantar con voz enternecida el desgarramiento humano y la tristeza de los hombres. Y tal como lo advirtió, a tiempo, la crítica marxista¹, Vallejo universaliza el dolor individual y se da por entero al sufrimiento de los pobres. Solidario y socialista, su piedad de hombre y de poeta asume la responsabilidad de la miseria ajena y toma para sí la angustia de los demás:

Todos mis huesos son ajenos;
yo talvez los robé!
Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!²

¹ Cf. Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Editorial Amauta, 1970, p. 315.

² “El pan nuestro” [*Los Heraldos Negros*]. En Vallejo, César, *Obra poética completa*, Lima, Mosca Azul Editores, 1974, p. 68.

Las evidencias del sufrimiento ajeno y la soledad de sus semejantes lo llevan a la solidaridad colectiva. El poeta renuncia a su propia tribulación para descubrir la de sus prójimos y sale de su aislamiento personal para fraternizar con el dolor general:

En esta tarde todos, todos pasan
sin preguntarme ni pedirme nada.
Y no sé qué se olvidan y se queda
mal en mis manos, como cosa ajena.
He salido a la puerta.
y me dan ganas de gritar a todos:
Si echan de menos algo, aquí se queda!³

El poeta ha tomado conciencia de que su desamparo no es únicamente personal y suyo sino de índole social que aflige también a los demás. Su crisis de desconuelo se afirma entonces en la vida, no quiere ser un simple espectador de la desdicha humana y toma por su cuenta el camino de la justicia y la redención de los otros:

Y en esta hora fría, en que la tierra
trasciende a polvo humano y es tan triste,
quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién, perdón,
hacerle pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón...!⁴

Su complejo de culpa por la miseria de los demás, sus sentimientos de igualdad en el dolor, de fraternidad en la pena y de solidaridad con los desventurados, así como las certezas

³ “Ágape” [*Los Heraldos Negros*], *op. cit.*, p. 64.

⁴ “El pan nuestro”, *op.cit.*, p. 68.

de la soledad y el abandono, de la orfandad y la injusticia, del padecimiento y la muerte, convierten su desconsuelo en gritos de protesta: “Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde / yo nunca dije que me trajeran” (Heraldos Negros) y elevan su protesta al nivel de la esperanza en un futuro socialista de bienestar y de justicia: “Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos” (Heraldos Negros). Pero el desconsuelo, los gritos de protesta y la espera de la justicia tienen un límite. El poeta apela también a la violencia y rebelándose contra la iniquidad y la desigual distribución de la riqueza se instala al lado de los desposeídos en la lucha de clases para restituir a la sociedad su equilibrio dialéctico:

Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos...⁵

Su inicial y apasionado anhelo de justicia social le lleva a preconizar una especie de guerra popular con expropiación de la propiedad privada a favor de los pobres: “Saquear a los ricos sus viñedos”. La presencia del impersonal y del subjuntivo (se quisiera) nos indica que no se trata de un propósito o de una intención personal del poeta sino de una tesis, de una posición, de una ideología. Vallejo piensa que los bienes de consumo acumulados por los ricos deben ser para todos como el “pan de cada día” y su saqueo se justifica por la bondad y la justicia, tal es el sentido de su metáfora que hace referencia a un “saqueo” con las manos santas, “desclavadas de la cruz”, en los versos que siguen:

⁵ “El pan nuestro”, *op.cit.*, p. 68.

Y saquear a los ricos sus viñedos
 con las dos manos santas
 que a un golpe de luz
 volaron desclavadas de la Cruz!

Esta necesidad de actuar políticamente, impelida por una crisis de soledad y de miseria que no es sólo la del poeta sino de un vasto sector social oprimido y explotado, le lleva, en *Poemas Humanos* a una clamorosa tensión revolucionaria (“Cuando estoy al borde célebre de la violencia / y lleno de pecho el corazón” - *Poemas Humanos*).

Los versos de su poema “Me viene, hay días, una gana ubérrima” traducen, con la misma bondad y ternura de “El pan nuestro”, la solidaridad de César Vallejo con los pobres y los desheredados del mundo: pero esta vez el poeta no halla otra alternativa que tomar parte “de grado o fuerza” en el trabajo político de cambiar una sociedad mal conformada por otra en el que imperen la justicia y el equilibrio sociales. El poeta adherido a los principios del materialismo dialéctico maneja como recurso poético de la oposición de los elementos contrarios de la realidad que le rodea como una manera de explicar su preocupación revolucionaria y contribuir al cambio de las estructuras sociales profundas:

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
 de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
 y me viene de lejos un querer
 demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
 al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
 al que llora por el que lloraba,
 al rey del vino, al esclavo del agua,
 al que ocultóse en su ira,

al que suda, al que pasa, al que sacude su persona
en mi alma.⁶

Utilizando una relación de contrarios Vallejo alude a la anhelada igualdad de las dos clases sociales en pugna: la burguesía y el proletariado (“besar al cariño en sus dos rostros”). El “rey del vino” y “el esclavo del agua” son dos metáforas en oposición que simbolizan a las dos clases antagónicas según la ideología marxista. Hay en estos versos vallejianos una representación metafórica de la clase dominante y poderosa, la de los ricos, la de la burguesía (*el rey*) que tiene lo mejor (*el vino*) para la satisfacción de sus necesidades y, en oposición, hay un símbolo para la clase dominada y sometida, la de los pobres y desheredados, la del proletariado (*el esclavo*) que no tiene ni lo esencial (*el agua*) para poder vivir.

En esta misma línea de oposiciones sémicas y metafóricas, las referencias vallejianas a las clases sociales en contienda son: “al que me odia” (burguesía), “al que llora” (los pobres), “al que ocultóse en su ira” (la clase explotadora), “al que suda” (clase trabajadora), “al que pasa” (los ricos que no le interesan al poeta), “al que sacude su persona en mi alma” (el proletariado con el que César Vallejo, comunista, se siente identificado).

Como en “Ágape” y en “El pan nuestro” de su primer libro, la adquisición de esta conciencia social no se queda en el análisis y la espectación, no es solamente ideológica. En los siguientes versos del mismo poema, Vallejo pasa a combatir por la consecución de la igualdad y la justicia, por el cambio de sistema, por la transformación del mundo y se vuelve un

⁶ C. Vallejo, *op.cit.*, p. 245. [*Poemas humanos*]

“desfacedor de entuertos” que quiere restituir a la sociedad su perdido equilibrio:

Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz; al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar.

En esta labor de activista, de combatiente por la causa de la justicia social, Vallejo es principalmente dialéctico, maneja con mucha habilidad el juego de los contrarios buscando la complementación o compensación en cada eje de oposición (“ayudar al bueno a ser su poquillo de malo”; “sentarse a la diestra del zurdo”; “responder al mudo”; “lavarle al cojo el pie”; “ayudarle a dormir al tuerto próximo”; “comprarle al vendedor”).

Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de serle útil en
lo que puedo y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

El poema “Me viene, hay días...” concluye con un verso de alta sensibilidad y honda ternura: *y quisiera yo ser bueno conmigo / en todo*. La sensibilidad y la piedad del poeta frente al sufrimiento y las desdichas ajenas se vuelve todo amor y solidaridad en acción.

Para Vallejo el amor y la solidaridad se identifican con la revolución socialista que implantará en el mundo un régimen de justicia social para corregir errores y devolver a la humani-

dad su justo equilibrio. El poeta aspira a una nueva sociedad donde el amor, es decir, la justicia, llegue al hombre común y corriente. En su poema “Traspié entre dos estrellas”⁷ leemos:

¡Amadas sean las orejas sánchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos!

Este cuarteto es una clara alusión a la simplicidad y al rasgo común de las personas a quienes el poeta manifiesta su fraternidad. La inusitada aposición especificativa de caracterización de los nombres “orejas sánchez” semantiza al conocido apelativo español manteniendo la idea básica de persona con matices de generalidad, colectividad o muchedumbre poniendo en relieve, con este recurso gramatical, una noción genérica de individuo común y ordinario, sin referencia a persona determinada o particular en expresiva armonía y concordancia referencial con los conceptos también genéricos que entrañan, *las personas; el desconocido; el prójimo* que aparecen en los otros versos.

El amor y la justicia que Vallejo preconiza en este poema alcanza también al pobre, al desgraciado, al que le falta lo que a otro le sobra, al que no tiene nada o todo lo ha perdido. Obsérvese la enumeración de defectos, fallas, imposibles e incongruencias en estos versos del poema que comentamos:

¡Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,

⁷ C. Vallejo, *op.cit.*, p. 296-297. [*Poemas humanos*]

el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!

¡Amado sea
el que tiene hambre o sed, pero no tiene
hambre con qué saciar toda su sed
ni sed con qué saciar todas sus hambres!

El poema “Traspié entre dos estrellas” quiere también amor y justicia social para la clase trabajadora, para el obrero, para el asalariado, para el que vive vendiendo el esfuerzo y la pena de su trabajo:

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,
el que paga con lo que le falta,
el que duerme de espaldas,
el que ya no recuerda su niñez...

Finalmente, Vallejo busca amor y justicia para los que sufren en carne propia las injusticias de esta sociedad porque carecen de lo necesario e indispensable:

...amado sea el calvo sin sombrero,
el justo sin espinas,
el ladrón sin rosas.

La solidaridad de César Vallejo con los pobres es pues clasista, ideológica. Opone los pobres a sus explotadores, los burgueses, y en este sentido es consecuente con la doctrina del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, sobre todo en el

planteamiento de la lucha de clases como una pugna dialéctica de contrarios de la que debe surgir una nueva sociedad sin clases.

Esta posición clasista y su humanismo socialista están presentes en su poesía más temprana. El poema “La cena miserable”⁸ de *Los Heraldos Negros* es una verdadera y temprana toma de posición política y revolucionaria de César Vallejo. La cena frustrada del mencionado poema es la representación de una vida de orfandad, de explotación y de miseria que arranca al poeta una desesperada protesta reclamando justicia social para todos los que sufren en el mundo capitalista:

Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe... Y en qué recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre! Hasta cuándo
la cruz que nos alienta no detendrá sus remos.

Lo que no se nos debe es una lítote, aparente negación gramatical que entraña una afirmación en la semántica de esta expresión; el poeta quiere manifestar así “lo que nos corresponde en justicia”. “Hasta cuándo la cruz que nos alienta no detendrá sus remos” es su natural protesta, su permanente combate contra una sociedad que sólo depara penas y sufrimientos a un vasto sector empobrecido de la población, sector social con el que el poeta se halla plenamente identificado. El poeta, que ha tomado una clara conciencia de la necesidad del trabajo político, hace una referencia a la vacilación típica de la pequeña burguesía: “Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones / por haber padecido”; pero inmediatamente alude a las condiciones objetivas que favorecen el trabajo político revolucionario

⁸ C. Vallejo, *op.cit.*, p. 74.

orientado hacia el cambio social: “Ya nos hemos sentado / mucho a la mesa, con la amargura de un niño / que, a media noche, llora de hambre, desvelado...”.

La figura del niño desvelado que llora de hambre a medianoche es la máxima dimensión del dolor y del padecimiento de un sector social empobrecido que ve frustrada o soslayada la satisfacción de sus necesidades esenciales. A partir de esta situación y este análisis que supone el máximo de padecimiento humano y que son las condiciones objetivas favorables, Vallejo manifiesta, como sólo lo haría un marxista, su esperanza de hombre y de poeta revolucionario en un futuro socialista del mundo: “Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos”.

La preocupación de César Vallejo por la problemática social de su tiempo y por la realidad que vive su pueblo, halla un tema de profunda meditación ideológica en la crisis y decadencia de la burguesía como clase dominante y dirigente. En el simbolismo de su poema “La araña” de *Los Heraldos Negros*, hay un indudable juicio crítico con evidente trasfondo político-social:

Es una araña enorme que ya no anda.
una araña incolora, cuyo cuerpo,
una cabeza y un abdomen, sangra.

Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo
hacia todos los flancos
sus pies innumerables alargaba.
Y he pensado en sus ojos invisibles,
los pilotos fatales de la araña.

Es una araña que temblaba fija
en un filo de piedra;

el abdomen a un lado,
y al otro la cabeza.

Con tantos pies la pobre, y aún no puede
resolverse. Y, al verla
atónita en tal trance,
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

Es una araña enorme, a quien impide
el abdomen seguir a la cabeza.
Y he pensado en sus ojos
y en sus pies numerosos...
¡Y me ha dado qué pena esa viajera!⁹

El poeta quiere ver en esta alimaña, en su conformación orgánica, en la indolencia y vacilación que adopta durante la marcha y en su incapacidad para avanzar, la configuración típica del gran burgués “a quien impide el abdomen seguir a la cabeza”. Todas las figuras del poema elaboradas con elementos altamente significativos (“ya no anda”; “incolora”; “cuyo cuerpo, una cabeza y un abdomen”; sus “esfuerzos hacia todos los flancos”; “sus pies innumerables”; “sus ojos invisibles”; “los pilotos fatales”; “que temblaba fija”; “el abdomen a un lado y al otro la cabeza”; “aún no puede resolverse”; “atónita en tal trance”) están allí, simbólica pero racionalmente empleadas, para reflejarnos en una radiante visión de poesía comprometida, el destino y la realidad histórica de la burguesía saturada de desconfianza, de irracionalidad, de escepticismo, de un estrecho empirismo y, sobre todo, de incapacidad para el cambio.

La tipificación de la burguesía como una clase social corrupta y decadente, tesis que el marxismo-leninismo sostiene y

⁹ C. Vallejo, *op.cit.*, p. 29. [*Los Heraldos Negros*]

ha sostenido siempre, de modo invariable, está presente desde 1918 en el pensamiento poético de César Vallejo para quien la burguesía parasitaria de nuestro siglo “es una araña enorme, a quien impide / el abdomen seguir a la cabeza”.

En *Poemas Humanos* su concepción de la burguesía reviste las mismas intenciones críticas que en *Los Heraldos Negros*, pero su tipificación más que de clase parasitaria es la de clase dominante y opresora; al hacerla en “Traspié entre dos estrellas” el poeta plantea, de modo casi explícito, el antagonismo de esta clase con el proletariado con cuyos anhelos y aspiraciones Vallejo ha comprometido su ideología y su poética.

En su poema “Traspié entre dos estrellas” encontramos, igual que en “La araña”, una caracterización negativa de la clase burguesa, vacía y vana en el fondo pero que se presenta siempre formal y aparente:

¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera
 tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,
 baja, en pulgadas, la genial pesadumbre;
 el modo, arriba;
 no me busques la muela del olvido,
 parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír
 claros azotes en sus paladares!

(...“baja, en pulgadas la genial pesadumbre” = ‘fondo, contenido’ y “el modo, arriba” = ‘forma, apariencia’). Para el poeta los burgueses saborean y gozan de los sufrimientos y los castigos ajenos (“oír en sus paladares” = ‘saborear, gozar’: “suspiros” = ‘sufrimientos’; “azotes” = ‘castigos’).

En otro pasaje del mismo poema, Vallejo apela a la antítesis sémica: “*nacer*” = (cuna) / (morir) = “*sarcófago*” para recalcar que los burgueses nacen muertos:

Vánse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen
y salen por su muerte de hora en hora
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo.

Luego manifiesta su posición ideológica en la lucha de clases. El poeta siente que él mismo es parte de una clase opuesta a la burguesía y gracias al oxímoron exalta esta afiliación suya y compenetración con la pobreza en una serie de sugerentes oposiciones que van desde la comparación de las necesidades primordiales: la vivienda (el “cuarto”); el vestido (el “tórax” = ‘cuerpo’ y los “trajes”) hasta la identificación de los burgueses con la mierda (su “hez mancomunada”):

¡Ay de mi cuarto, oyéndolas con lentes!
¡Av de mi tórax, cuando compran trajes!
¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!

La triple filiación de la pobreza del autor le permite comparar la modestia de su cuarto cuando oye y mira a los burgueses del vecindario (“oyéndolas con lentes” = ‘oír y mirar’); su cuerpo desnudo (el *tórax*) con los trajes que suelen comprar los burgueses. Finalmente la mugre de su pobreza tiene un mérito (es *blanca*) frente a la inmundicia y porquería de la clase burguesa (su *hez mancomunada*).

* Separata de la Univesidad de Lima, 1994.

Zoopoética de César Vallejo (Análisis de dos poemas)*

Manuel Velásquez Rojas

I. Deslinde

A pesar de la influencia modernista, verdadero marco de época –texto en el texto casi a nivel de subconciencia– César Vallejo desde su primer libro *Los heraldos negros* procura delimitar su ya vasto universo poético, expresando su individualidad indivisible y su especial relación con el entorno natural en su varia y extensa realidad. Según los resultados de mi investigación y análisis, Vallejo al crear su propio mundo estético es tan minucioso que hasta precisa la forma y sentido de nominar a los animales, no como mera imitación sino como una auténtica invención. Lo que implica el cuidado especial para rechazar los animales ya cargados de significación o de connotaciones culturales. Señalaré dos ejemplos, a nivel de examen cualitativo, que por ser módulos ilustran y reflejan a los demás casos.

Veamos. El gonfalonero del modernismo, Rubén Darío, presenta y ostenta una hermosa ave que es proceso, meta y blasón de su poesía: el cisne. Se asoma esta blanca ave desde sus cuentos iniciales, titulados “El rey burgués”, “La ninfa” y “Acuarela”; luego será canto pleno en los textos “Blasón” y “El cisne” de *Prosas Profanas*; y, finalmente, constituirá un bloque pleno y definitivo de cuatro poemas con el título general “Los

cisnes” en *Cantos de vida y esperanza*. Y por cierto sólo estoy citando los poemas de Darío que presentan al ‘cisne’ como su único y primordial tema, porque mencionar las numerosísimas composiciones donde aparece el lexema “cisne” como una mera referencia sería tedioso. Ahora bien, es el poeta y crítico español Pedro Salinas quien ha logrado con suma agudeza desentrañar los relieves estéticos de esta ave-mito en su ensayo –rico en sugerencias– titulado “El cisne y el búho”. Dice que el cisne es un ave ideal, de pureza quieta y suave, y, a la vez, es símbolo de sensualidad ardiente y perversa. El cisne dariano oscila entre dos grandes referencias culturales: el mito romántico de Lohengrin, y el mito sexual de Júpiter y Leda.

La nominación del “cisne” se torna un lugar común, un tópico en la poesía hispanoamericana de comienzos del siglo XX. La reacción no se hizo esperar. Enrique González Martínez, poeta mexicano, publica en 1911, el soneto titulado “La muerte del cisne”, título tan significativo como su contenido. Marca un hito histórico en la nominación de animales en la poesía hispanoamericana, ya que no sólo elimina al “cisne” (mito del modernismo) sino que proporciona un reemplazo, lógicamente, otra ave-mito: el búho. Mas esta ave, según mi criterio, pertenece a otro contexto histórico-cultural, y su aclimatación espiritual con el singular efecto de sentido de “logos” o “razón” (yo propongo el termino “espíritu atenaico”) fue a todas luces imposible. Reproduzco el soneto de González Martínez, a fin de explicitar estas reflexiones. Dice así:

Tuércela el cuello al cisne de engañoso plumaje
 que da su nota blanca al azul de la fuente:
 él pasea su gracia no más, pero no siente
 el alma de las cosas, ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
 que no vayan acordes con el ritmo latente

de la vida profunda, y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas,
y posa en aquel árbol su vuelo taciturno

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

La nominación de cisnes o búhos connotaba dos posiciones artísticas y vitales distintas. La estética cínica que valoraba la gracia, levedad y pureza, no exenta de sensualidad, que se mantenía casi aislada de la fluencia vital (que casi siempre es un desgarramiento), fue una estética acorde con la *Belle Époque*. El símbolo de este arte —el cisne— era acaso su mayor decoración y engaño. Por otro lado, la estética buhoína (valga este neologismo) procuraba develar los arcanos de la noche, el misterio, con sabias meditaciones. Se asomaban ya los problemas a los ojos asombrados del búho que buscaba comprenderlos. Quizá este arte, con su símbolo *el búho*, estaba presentando la posición de una clase media intelectual que no acierta a dominar a la realidad, y que se queda apenas en la meditación, que no siempre es profunda ni válida.

La posición de César Vallejo respecto a estas dos estéticas, se traduce en una visión auténtica, propia y original de la América nuestra, y en especial del pueblo peruano. Conscientemente rechaza todo intento de imitar y por tanto jamás menciona el lexema ‘cisne’ en sus textos poéticos. Esta afirmación se comprueba revisando el *Diccionario de concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de César Vallejo*, diccionario computarizado elaborado por los profesores italianos Ferdinando Rosselli, Alessandro Finzi y Antonio Zampolli.

Rindo mi más sincero y emotivo homenaje a Ferdinando Rosselli, fallecido en Florencia hace algunos meses, por su fervor vallejista y por su obra, valiosísimo auxiliar para penetrar aún más en los entresijos de la creación vallejana. Sigo y preciso: Vallejo fue admirador de Rubén Darío, respeta su estética císnica, esto es, no la combate, sino simplemente la omite de sus textos poéticos. La admiración de Vallejo al poeta de *Azul* no sufrió mengua con los años. Se inicia en Trujillo y continúa en París. Prueba de ello: su poema “Retablo” del libro *Los heraldos negros*, donde el elogio sube al altísimo tono con la expresión: “¡Darío de las Américas celestes!”. Y, años más tarde, en París, testigos hay, entre ellos, mi padre, Juan Luis, que cuentan que le escucharon decir –en alguna noche de bohemia– “¡Rubén Darío es mi padre!”. Una filiación poética que encubre muchas sugerencias; me atrevo a mencionar la más evidente ahora: “Rubén Darío fue el mejor poeta de la lengua castellana en el siglo XIX, y César Vallejo lo será en el siglo XX”. Más aún, Vallejo –ratificando a Rodó– le otorga al poeta de *Cantos de vida y esperanza*, a pesar de su cosmopolitismo, la expresión raigal de una cierta sensibilidad de la América mestiza. Bien, a despecho casi de esta sincera admiración, César Vallejo *no compromete jamás su poesía con la estética císnica*.

Igual disposición presentará César Vallejo en su poesía respecto al reclamo de Enrique González Martínez para utilizar el lexema “búho”. Si bien es cierto que lo emplea dos veces en dos poemas (una en cada poema) no le brinda la connotación clásica de ave-mito del espíritu atenaico, vale decir, como símbolo del logos griego. Veamos. En el poema “Heces” del libro *Los heraldos negros*, aparece el lexema “búho” con la connotación significativa de “melancolía” o “tristeza”. Se trata de la descripción de una tarde de lluvia y de un recuerdo. Vallejo se expresa así:

Esta tarde llueve, como nunca; y no
tengo ganas de vivir, corazón.

...

Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo
las cavernas crueles de mi ingratitud;
mi bloque de hielo sobre su amapola,
más fuerte que tu “No seas así!”

...

Por eso esta tarde, como nunca, voy
con este búho, con este corazón.

Del poema “Heces” he citado las estrofas necesarias para el análisis. Y así vemos que en la última estrofa citada, significativamente ha sido reemplazado el verso “y no tengo ganas de vivir” de la primera estrofa por “voy con este búho”. Igualdad semántica, reitero, de los lexemas “melancolía”, “tristeza” o simplemente “desgana de vivir”.

En el poema “La paz, la avispa, el taco, las vertientes...” del libro *Poemas humanos* se nomina una vez al “búho”. Este poema (ejemplo de enumeración caótica) se sostiene, en la primera estrofa, con los sustantivos, entre ellos el “búho” en una simple denotación real, sin implicar ninguna otra simplificación. La segunda estrofa abunda en adjetivos, y la tercera en gerundios, etc.

Vallejo usa, en el poema “Los arrieros” del libro *Los heraldos negros*, el equivalente lexemático peruano, esto es, en vez de “búho” el término o palabra “paca-paca”. Lógico, que aquí Vallejo emplea “paca-paca” en el sentido popular de “ave agorera de la muerte”.

Esbozo una primera conclusión: afirmando que el genial poeta peruano César Vallejo –que no elige ni el “cisne” ni el “búho”– tuvo una preocupación inicial, y, más tarde, constante y en aumento de la aprehensión simbólica de la realidad

interna y externa a través de la escritura de las zoonominaciones poéticas.

En esta línea de investigación ofreceré el meollo del análisis e interpretación de dos poemas del más grande poeta peruano contemporáneo y, sin duda, uno de los más extraordinarios del siglo XX.

II. Las zoonominaciones poéticas de los anélidos

En este bloque tenemos sólo dos textos poéticos: el titulado “Avestruz” de *Los heraldos negros*, y el poema LXVII (67) de *Trilce*.

El poema “Avestruz” (por deducción de los datos presentados por el amigo y confidente del poeta, Juan Espejo Asturrizaga, fue escrito en 1916) está estructurado en un eje unitario que desarrolla en un solo movimiento creador las imágenes de la realidad exterior e interior que lo conforman. Observamos que, por un lado, la realidad exterior se desdobra a su vez en dos sustancias singulares: dos referencias culturales.

Precisamente. son dos las referencias culturales en el poema, a saber: una tácita, que trasunta el mito griego de Prometeo; la otra textual, que expresa el lexema “azul”, el término más conocido y de mayor carga significativa en el movimiento modernista.

Para una mejor comprensión de lo hasta aquí analizado, ofrezco el texto íntegro del poema:

Melancolía, saca tu dulce pico ya;
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz.
Melancolía, basta! Cual beben tus puñales
la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!

No acabes el maná de mujer que ha bajado;
yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,
mañana que no tenga yo a quien volver los ojos,
cuando abra su gran O de burla el ataúd.

Mi corazón es tiesto regado de amargura;
hay otros viejos pájaros que pastan dentro de él...
Melancolía, deja de secarme la vida,
y desnuda tu labio de mujer...!

Observamos ya en la primera estrofa del poema el planteo de las referencias culturales. La melancolía semeja un pájaro (¿avestruz?) que, al igual que el buitre mitológico con Prometeo, se ceba en las entrañas desgarradas del poeta. Preguntamos: ¿cuál la culpa para sufrir tan horrible castigo?

Prometeo, por su irreverencia de arrebatarse el fuego a los dioses del Olimpo e insuflarlo en un muñeco de barro, originando el hombre, fue castigado por Júpiter, quien ordenó a Mercurio y Vulcano, que –auxiliados por la Violencia y la Fuerza– buscaran hasta encontrarlo y lo sujetaran con cadenas de hierro y clavos de diamante a una de las rocas del Cáucaso, allí un buitre habría de devorarlo las entrañas durante treinta mil años. Y este drama se repetía incesantemente, ya que renacían las entrañas en la noche para ser devoradas durante el día. Este robo del fuego por Prometeo está relatado en la *Teogonía* de Hesíodo. Y en la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado*, el titán que ayudó a destronar a Cronos, para que iniciara su reinado el omnipotente Zeus, se lamenta así: “No había para los hombres signo cierto, ni del invierno ni de la florida primavera, ni del verano abundoso en frutos. Todo lo hacían sin tino, hasta tanto que no les enseñé yo las intrincadas salidas y puestas de los astros. Por ellos, inventé los números y la composición de las letras, y la memoria, madre de las Musas, universal hacedora... ¡y después que tales industrias inventé

para los hombres, no encuentro, ahora, mísero yo, arte alguno que me libre de este daño”.

Así se presenta, a nivel mitológico, Prometeo, en especial, como *creador del arte y de la composición de las letras*. Y que por haber entregado estos atributos –fuego y creación– a los hombres, sufre tal castigo horrendo. Para Vallejo, como se observa en el poema “Avestruz”, *la moderna versión de Prometeo es el Poeta*. A Prometeo el buitre le roe las entrañas, al poeta la melancolía con su dulce pico le destroza la conciencia. Uno y otro son castigados por haber entregado el Verbo hecho Luz, en la Palabra, a todos los hombres.

Veamos la otra referencia cultural del poema. *Azul* es el título del quinto libro de poemas de Rubén Darío, escrito en Valparaíso (1888) y en Guatemala (1890). Anteriormente, el gran poeta del modernismo ya había utilizado el término (lexema) “azul” en su poesía, pero a partir del libro citado conquistan el autor y el vocablo la inmortalidad en la poesía hispanoamericana. Es de dominio literario que el lexema “azul”, con los efectos de sentido de “ilusión etérea”, “cielo de horizontes infinitos”, “universo soñado”, “poesía inalcanzable e irreal” y otros parecidos, se usó y popularizó en los textos poéticos del movimiento modernista. Se podría reafirmar, además, que dicho lexema con esa carga significativa se origina o deriva del poema de Stéphane Mallarmé, en especial de su estrofa final que es toda una declaración de principios estéticos y vitales. Dice así:

Y antiguo rueda por la bruma y atraviesa
 Tu natal agonía como una espada firme.
 ¿Adónde huir en el motín inútil y perverso?
 Por todas partes veo ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur!

Sostengo que, en el poema “Avestruz”, el lexema *azul* responde al sema *poesía* por influencia epocal del modernismo.

Y que la nominación poético-zoológica *sanguijuela* refuerza el impacto de sufrimiento evocado en la primera referencia cultural. La sanguijuela es un gusano anélido, de cuerpo casi cilíndrico, que se alimenta con la sangre que succiona a los animales de los que se agarra en forma voraz e inamovible. (Esta propiedad se utilizaba en la antigua medicina para conseguir evacuaciones sanguíneas en los enfermos.) Está claro, ahora, que uniendo los dos vocablos según el texto, la “sanguijuela azul” equivale a la propia “poesía”, que al igual que la dulce melancolía, beben insaciables los charcos de sangre de la conciencia destrozada del poeta.

En la segunda estrofa se presenta el amor –cual “maná de mujer”– de quien se espera compasión y compañía en el momento de la muerte. Aquí se vislumbra que la “melancolía-poesía” (elemento principal de su realidad interior) intenta acabar también con estos deliquios sentimentales. El poeta que está acongojado le ruega que morigere o retire su horrible castigo. Obsérvese en el plano expresivo el hallazgo vallejiano de la concordia gráficavisual del signo “O” con su intención significativa de burla en el último verso de la estrofa. Le debemos al ensayista español Juan Larrea, la advertencia que al leer el signo “O” debemos leer “cero” para así completar las sílabas del verso.

Se divide la tercera y última estrofa del poema “Avestruz” en dos sub-bloques significativos: a) el clímax, y b) la invocación final. El clímax, una vez más, muestra la realidad interior del poeta: su corazón es un tiesto regado de amargura. ¡Cuán norperuana suena la palabra tiesto! (El tiesto es, por definición académica, un *pedazo* de cualquier vasija de barro; pero en la región norteña del Perú, el lexema “tiesto” equivale a una *maceta*, o sea, una vasija de barro cocido que se llena de tierra, y que sirve para cultivar plantas pequeñas.) Sigo con el poema: en aquel tiesto, otros pájaros, además del pájaro-melancolía,

pastan cual si fuera hierba el corazón del poeta. Se advierte que la idea-fuerza del poema se sustenta en la referencia cultural del mito de Prometeo. Se ahonda el castigo en el clímax; no es uno sino muchos horribles pájaros que desgarran las entrañas del hombre. Pájaros que no vuelan, que simplemente comen o pacen, como si fueran cuadrúpedos herbívoros pasivos y rumiantes. Además, ¿para qué las alas, sobre todo cuando se mastica incansablemente el alimento que es la *conciencia del otro*? Entendemos que todos los lectores respecto al poeta son esos pájaros insaciables. Sí, he ahí el mensaje-realidad del poema: así debe sufrir el hombre, que siente circular por su roja sangre el fuego interminable y devorador de la poesía. De allí la invocación final del poema, que reclama figuradamente en hermosa imagen, que la poesía-melancolía cese con su tormento y se entregue ya (“desnuda tu labio de mujer”) en una nueva revelación de vida y amor.

El otro poema de este bloque de los anélidos es el texto LXVII de *Trilce* que transcribo a continuación:

Canta cerca el verano, y ambos
diversos erramos, al hombro
recodos, cedros, compases unípedos,
espatarrados en la sola recta inevitable.

Canta el verano y en aquellas paredes
endulzadas de marzo,
lloriquea, gusanea la arácnida acuarela
de la melancolía.

Cuadro enmarcado de trisado anélido, cuadro
que faltó en ese sitio para donde
pensamos que vendría el gran espejo ausente.
Amor, éste es el cuadro que faltó.

Mas, para qué me esforzaría
por dorar pajilla para tal encantada aurícula,
sí, a espaldas de astros queridos,
se consiente el vacío, a pesar de todo.

Cuánta madre quedábase adentrada
siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando
el cuadro faltaba, y para lo que crecería
al pie de ardua quebrada de mujer.

Así yo me decía: Si vendrá aquel espejo
que de tan esperado, ya pasa de cristal.
Me acababa la vida ¿para qué?
Me acababa la vida, para alzarnos
sólo de espejo a espejo.

En la primera estrofa del poema la realidad exterior se muestra cual un verano que canta a una naturaleza uniforme, monótona e inmóvil a consecuencia del calor. Por dinamismo creador, se correlaciona esta imagen de la naturaleza con otra, situada en el hogar, la *presencia- ausencia* de un cuadro que expresa igual sentimiento de descaecimiento. Elabora esta descripción Vallejo recurriendo a dos nominaciones poéticas zoológicas (NPZ):

NPZ-1 - “lloriquea, gusanea la arácnida acuarela
de la melancolía”.

NPZ-2 - “cuadro enmarcado de trisado anélido”.

Vallejo en la estrofa segunda del poema (NPZ-1) intenta una *presencia*, en la estrofa tercera (NPZ-2) expresa su definitiva *ausencia*. Sí, falta un cuadro en el hogar, que, por representar el mismo sentimiento de aciaga melancolía que inunda a la naturaleza y al poeta, es propiamente un *espejo*.

Se refuerza intencionalmente la *ausencia* de este *cuadro-espejo* en las siguientes estrofas, convirtiendo así esta imagen en el principal sentido o significado del poema. Se trata, según mi parecer, de un poema que construye el “vacío de la representación”. No existe el cuadro-espejo como visión objetiva, pero su ausencia está allí en la pared que lo espera.

Hablaré ahora de un ilustre antecedente temporal y significativo, que marca una etapa en la historia del arte. Me refiero a la obra maestra “Las meninas”. El eximio pintor Diego Velásquez en esta singular obra, según lúcida interpretación del filósofo francés Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*, estableció la *representación como pura representación*. Se puede y se debe vincular a nivel comparativo “Las meninas” y el poema LXVII de *Trilce*. Más aún, los diversos elementos estructurales que conforman la obra pictórica y el poema del análisis revelarán el transcurso del tiempo en la creación artística. Veamos solamente la descripción de los elementos-eje que ilustran con mayor nitidez la isotopía de cada uno de los mensajes expresados.

UNO. Semejanza de los elementos aislados. 1) Tanto el “pintor” como el “poeta” constituyen parte física de su obra, esto es, se representan a sí mismos dentro, “en” la obra misma. Así, en “Las meninas” Velásquez incluye su autorretrato de pintor, y en el poema LXVII Vallejo inserta su autorretrato de poeta. 2) Tanto en la obra pictórica como en el poema “existe” un *cuadro-espejo*, clave para precisar la forma artística que contiene el mensaje de cada obra.

Dos. Distintas relaciones estructurales. 1) El “pintor” es dentro de la obra un personaje secundario en la escena que muestra. El “poeta” es dentro del poema un personaje protagónico. 2) El *cuadro-espejo* en la obra pictórica “representa” o “refleja” la escena más importante del cuadro. El motivo por el cual existe, vale decir, muestra a los modelos reales, Felipe

IV y su esposa Mariana, quienes son pintados en ese momento por Diego Velázquez. Dice Foucault no “están en el cuadro” sino reflejados en el espejo. Así, su representación se da como pura representación. Por otro lado, el cuadro-espejo en el poema LXVII no se presenta físicamente nunca. Mas, ¿cómo sabemos de su ser y existir? Por medio de las descripciones de las estrofas segunda y tercera. Se señala su formato expresivo a través de la NPZ-2, y su intención significativa por medio de la NPZ-1. Este *cuadro-espejo* conlleva el marco extraño e insólito de un trisado anélido (que al igual que la lombriz y la sanguijuela, es un gusano de cuerpo blando y cilíndrico); y cual “imagen” del *cuadro-espejo* se presentan los elementos constitutivos no como objetos, sino como acciones, cuya presencia de llanto casi repulsivo se agrava por la insistencia de la blandura que corroe (gusanea) la arácnida acuarela de la melancolía. Además, el término “trisado” viene del verbo “trisar” que significa romper o rajarse un cristal, pero a la vez, y sólo por semejanza de sonidos, pareciera decir “trenzado”. En cuanto al sentido, este *cuadro-espejo*: triste, destructivo; fatalista no aparece, falta en la pared, se encuentra fuera de los lugares que denota realmente el poema. Su *ausencia*, reitero, *es su única presencia*. Su *representación es un vacío de representación*.

TRES. Oposición de los mensajes. Lo “representado” en el espejo de “Las meninas” es una postura a la posteridad: la *inmovilidad histórica* de Felipe IV y su esposa Mariana. Sólo vive a través de su representación, al igual que su familia real, y su entorno humano, animal y cosal más cercano. De otro lado, lo “representado” en el vacío de la representación del poema LXVII es el *cuadro de la melancolía*, que por su movimiento temporal de ausencias deslía corrosivamente la naturaleza y al poeta y a su hogar.

Hasta aquí la comparación entre “Las meninas” y el poema LXVII. Siguiendo con el análisis del poema, se observa la

frecuencia de igualdad numérica y significativa entre los siguientes lexemas:

“cuadro”	se repite cuatro veces.
“espejo”	se repite cuatro veces.

Los dos lexemas citados conforman no sólo semas contextuales idénticos sino que por su fuerza significativa se convierten en la imagen-sujeto, del poema.

Esta imagen-sujeto revela la realidad interior del poema. Y por el mensaje del verso final de la estrofa tercera, que dice: “Amor, éste es el cuadro que faltó” se enriquece en su propio vacío con la ausencia del sentimiento del amor. El cuadro de la melancolía de la naturaleza y del poeta se configura por la *ausencia de amor*. La realidad exterior, que se comportaría como la imagen-objeto, está conformada por la naturaleza, el hogar, el amor de la madre, que con ser tan inmensos no pueden llenar el vacío de la falta y ausencia de *amor de mujer*.

La unidad total del mensaje del poema LXVII de *Trilce*, finalmente revela: que no parece jamás la esperanza de que se produzca el advenimiento del amor, aunque nos aplasten las entrañas el dolor de la soledad, el vacío de la angustia de la vida, y la voraz inutilidad. Más aún, Vallejo expresa en su poesía cifrada en signos, que se vive para alcanzar el amor. Y que únicamente por amor se conquista la tan ansiada compañía, se elimina el vacío de la representación, y se refleja eternamente la vida de los dos seres –hombre y mujer– de espejo a espejo, plenos de representación.

Es necesario afirmar, a manera de breve conclusión o fugaz epílogo, que en el análisis comparativo de los poemas “Avestruz” y “LXVII”, que es evidente hasta por la igualdad lexemática que las nominaciones poéticas zoológicas pertinentes a este bloque son “sanguijuela” y “anélido”, que connotan

el sentido de “melancolía”. Vallejo jamás se equivoca, a cada animal le insufla una connotación original, unívoca y altamente significativa.

En los dos poemas brevemente analizados, si quisiéramos, por razones de fácil comprensión, sintetizar el mensaje de este microuniverso vallejiano, diremos lo siguiente: la melancolía que corroe las vísceras de los hombres, y descaece la naturaleza, vive y se expresa en la poesía desgarradora y desgarrante de la soledad y en la poesía casi vacía de sí misma por la ausencia del amor. Y es que la vida no se acaba, comienza en el amor encarnado en la mujer y para ella, la maravillosa compañera del hombre en la historia y en los espacios infinitos.

* Separata de la Univesidad de Lima, 1994.

Aproximación a Vallejo*

SEP y Revista Claridad

El presente folleto, editado por el Seminario de Estudios Peruanos (SEP) y los Comités Editores de las publicaciones *Claridad* y *Trabajador en la Educación*, contiene una aproximación al inmenso valor de la vida y obra de nuestro gran poeta e intelectual socialista César Vallejo.

Aunque coincidente con el cincuentenario de la desaparición física de César Vallejo, la publicación que hoy entregamos al lector no se inscribe dentro de la tradición oficial de conmemorar la muerte de nuestros grandes hombres. Y en este caso con mayor razón. Tanto porque el arte de César Vallejo vive en el corazón de nuestro pueblo como porque su vida y obra sustentan la forja del Perú Nuevo que las mayorías de nuestro país anhelan.

Asimismo, porque en el debate reavivado en torno a César Vallejo en estos días nos sentimos obligados a participar destacando el carácter revolucionario, militante y profundamente humano de su creación artística e intelectual.

Esperamos que este modesto aporte, resumen de las ideas a las que hemos llegado mediante un trabajo colectivo, contribuya al conocimiento integral de nuestro máximo poeta, sirva

de estímulo al estudio e investigación de su vida y su obra, a fin de que sea apreciado y asimilado en su real dimensión.

Cronología de César Vallejo

1832

16 de marzo, nace César Abraham Vallejo Mendoza en Santiago de Chuco (La Libertad). El menor de doce hermanos.

1900-1904

Estudios primarios en Santiago de Chuco.

1905-1908

Estudios secundarios en Huamachuco. En vacaciones visita la hacienda Tulpo y los asentos mineros de Tamboras y Quiruvilca.

1909

Permanece en Santiago ayudando a su padre en sus actividades de defensor de litigios.

1910

Abril. Se matricula en la Facultad de Letras de la Universidad de Trujillo. Sin poder sostenerse económicamente, regresa a Santiago, permaneciendo antes, por cierto tiempo, en el asiento minero de Quiruvilca.

1911

Abril. Viene a Lima con el deseo de estudiar medicina, y se matricula en la Facultad de Ciencias de la Universidad de San Marcos. La estrechez económica le impide asistir regularmente a clases. En mayo, viaja a Ambo (Huánuco) y se emplea como preceptor de los hijos de un hacendado del lugar. En diciembre llega a Trujillo.

1912

Trabaja como ayudante de cajero en la hacienda “Roma”.

1913

Enero. Renuncia a su puesto y vuelve a Santiago.

Marzo. Se matricula en el primer año de Letras en la Universidad de Trujillo. Trabaja como preceptor del Centro Escolar No. 241. Publica sus primeros poemas, de intención didáctica, en *Cultura Infantil*, revista del Centro Escolar.

1914

Cursa el segundo año de Letras y continúa como profesor en el mismo colegio. César Vallejo destaca como alumno sobresaliente y profesor dedicado. Vacaciones en Santiago al finalizar el año escolar.

1915

Se matricula en el primer año de Jurisprudencia. Enseña ahora en el conocido colegio San Juan de Trujillo. El 22 de agosto muere su hermano Miguel, en Santiago. En setiembre, para graduarse de bachiller en Letras, sustenta brillantemente su tesis “El romanticismo en la poesía castellana”. Se publican sus poemas en periódicos de Trujillo y obtiene éxitos en actividades culturales. Se vincula a la llamada bohemia trujillana.

1916

Después de pasar vacaciones en Santiago, vuelve a Trujillo y se matricula en el segundo año de Jurisprudencia. Sigue enseñando en el Colegio San Juan. Continúa publicando poemas. Surgen amores con María Rosa Sandoval.

1917

Estudia tercer año de Jurisprudencia y enseña en el Colegio San Juan. En setiembre, Clemente Palma critica acremente en

Varietades el poema de Vallejo “El poeta a su amada”. Surge y fenece el romance con Zoila Rosa Cuadra (“Mirtho”). El 27 de diciembre Vallejo se embarca a Lima en el vapor “Ucayali”.

1918

Entrevista a Abraham Valdelomar (enero), a José María Eguren (febrero) y Manuel Gonzáles Prada (marzo). En febrero muere María Rosa Sandoval. En mayo consigue el puesto de preceptor en el Colegio Barrós (particular). El 8 de agosto muere su madre, en Santiago. Amores con Otilia Villanueva; escasez de recursos económicos. Colabora con Mariátegui en *Nuestra Época*.

1919

Julio. Aparecen *Los Heraldos Negros*. Es nombrado profesor de primaria en el Colegio Guadalupe. Ruptura áspera y dolorosa con Otilia.

1920

Regresa a Trujillo y luego a Santiago. Allí se le vincula injustamente en sucesos luctuosos, por lo que es apresado y encarcelado en Trujillo desde el 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921.

1921

Retorna a Lima. Enseña en el Colegio Guadalupe. En setiembre gana el premio de *Entre nous* con el cuento “Más allá de la vida y de la muerte”.

1922

Octubre. Aparece *Trilce*, que reúne poemas escritos desde 1918. Es elogiado únicamente por Antenor Orrego.

1923

Por reducción de la sección primaria del Colegio Guadalupe, Vallejo queda cesante.

En marzo se edita *Escalas melografiadas* (prosas y cuentos), y en mayo *Fabla salvaje* (novela corta).

El 17 de junio se embarca para Francia.

1924

El 24 de marzo muere su padre. Se vincula, en París, con destacados escritores y artistas. Enferma en octubre y es operado a raíz de una hemorragia intestinal que complica su evolución.

1925

Inicia colaboraciones con *Mundial*. Por gestión de Pablo Abril consigue una beca: primer viaje a España. Trabaja como secretario de los *Grandes Periódicos Ibero Americanos*. Vive con Henriette Maisses.

1926

Dirige con Juan Larrea *Favorables Paris – Poema*. Inicia colaboraciones con *Variedades* y *Amauta*. Segundo viaje a España.

1927

Renuncia a la beca del gobierno de España. Estudia marxismo. Asiste a charlas y reuniones políticas. Corresponsal de *La Razón* de Buenos Aires.

1928

Profundiza su conocimiento del marxismo. En octubre, primer viaje a la URSS. El 29 de diciembre, compuesta por seis miembros entre los que se encuentra Vallejo, queda constituida la Célula marxista-leninista peruana de París, que manifiesta y

suscribe su adhesión al Partido Socialista del Perú fundado por José Carlos Mariátegui el 7 de octubre de ese año.

Concluye *Contra el secreto profesional* (prosas críticas) y *Hacia el reino de los sciris* (novela).

1929

Colabora en *El Comercio*. Empieza su vida con Georgette Philippart. Continúa estudiando profundamente el marxismo. En setiembre, segundo viaje a la URSS. Concluye *Poemas en prosa*. Participa en células obreras.

1930

Inicia lo que él llama su libro de pensamientos, *El arte y la revolución*. Escribe obras de teatro: *Mampar* (o *La cerebra*), que destruye dos años después; *Varona Polianova*, *Entre las dos orillas corre el río* y *Lock-out* (en francés). En mayo, tercer viaje a España, donde se reedita *Trilce*. Renuncia a colaborar en *Mundial* y *Variedades*, al ser censurados sus artículos. Expulsado de Francia por sus “actividades comunistas”, llega por cuarta vez a España, el 30 de diciembre.

1931

Trabaja muy intensamente. Hace traducciones. En marzo publica *El tungsteno* (novela). Asiste a la caída de la monarquía española y al comienzo de la República. En abril se hace militante del Partido Comunista Español y activa en células de intelectuales. Escribe “Paco Yunque” (cuento) y *Rusia en 1931* (reportajes), que se editará exitosamente en junio. En octubre, tercer y último viaje a la URSS. Revisa y completa *El arte y la revolución*, que, al igual que “Paco Yunque”, *Lock-out* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, son rechazados por los editores.

1932

Regresa a París. Revisa de nuevo y concluye *Rusia ante el segundo plan quinquenal*.

1933

Publica en *Germinal* (semanario de izquierdas, París) un largo reportaje: “¿Qué sucede en el Perú?”. Revisa sus poemas y trabaja en sus obras de teatro.

1934

Escribe la sátira teatral *Colacho Hermanos*. El 11 de octubre se casa con Georgette.

1935

Propone la publicación de *Poemas en prosa*, pero la contestación afirmativa del editor no llegará a manos de Vallejo. Sigue escribiendo poemas.

1936

Escribe poesía. Al estallar la Guerra Civil española, colabora activamente en la creación de Comités de defensa de la República. Asiste a infinidad de reuniones y asambleas; recorre las calles de París recogiendo fondos para ayudar al pueblo español. En diciembre viaja a España, regresando a París el mismo mes.

1937

Proyecta un libro sobre la Guerra Civil española. En junio recibe un telegrama del gobierno de su país conminándole a elegir entre su regreso al Perú o sus ideas: Vallejo opta por sus ideas. El 2 de julio sale a España para participar en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Ayuda a fundar el Comité Iberoamericano para la Defensa de la Cultura. A su regreso escribe los últimos 25 poemas de *Poemas humanos*

y *España, aparta de mí este cáliz* (setiembre-noviembre). El 31 de diciembre termina el drama *La piedra cansada*.

1938

Marzo. Cae enfermo. Después de más de un mes de lenta agonía sin que se hubiera hallado la causa de su enfermedad, César Vallejo fallece el 15 de abril en la clínica del boulevard Arago, en París. Sus restos fueron sepultados en el cementerio de Montrouge, el 19 de abril. En 1970, fueron trasladados a Montparnasse.

César Vallejo y el significado de su vida militante

La vida de César Vallejo fue un esforzado y permanente proceso de ascensión espiritual y doctrinal hacia un ideal político-ético y estético superior, de esencia profundamente humana y revolucionaria.

César Vallejo es un ejemplo de artista pleno, de revolucionario integral, de hombre total en cuyo itinerario vital se advierte una admirable coherencia entre vida y obra, pensamiento y acción, conciencia y creación, y entre ideales políticos, éticos y estéticos.

Si Vallejo hubiera sido sólo un escritor habría alcanzado, con seguridad, uno de los más altos sitios de las letras peruanas y americanas. Pero Vallejo fue un escritor revolucionario, y con ello, se sitúa en la historia como uno de los precursores del Perú de mañana.

Algo más, César Vallejo, como lo testimonia la trayectoria heroica y sacrificada de su vida, fue un escritor revolucionario y a la vez un militante, un combatiente, un agonista de la revolución y el socialismo, y, por lo mismo, uno de los signos forjadores de la identidad del Perú integral que anhelamos.

La nueva cultura, que con tesón y perseverancia vienen creando los hombres nuevos en el seno de este país en crisis, tiene en Vallejo uno de sus más altos exponentes, uno de sus creadores con cuya obra los pueblos del Perú reconstruirán su destino.

César Vallejo conforma junto con José Carlos Mariátegui y otros revolucionarios ilustres la primera generación de socialistas peruanos, que inicia con ella la tradición socialista en el Perú.

El proceso de su maduración como creador y revolucionario tiene que ser entendido partiendo de su experiencia vital, en la que las vivencias infantiles y juveniles están señaladas por la ternura, la soledad, el dolor, la observación del sufrimiento ajeno, la sed de justicia y las ansias de libertad y superación.

El temprano alejamiento de su medio familiar (donde fuera el más mimado por ser el menor) por motivos de estudio, la consiguiente soledad, las penurias sufridas por su estrechez económica, la muerte de su hermano y su madre, sus frustraciones sentimentales, y su injusto encarcelamiento en Trujillo dejarán una huella dolorosa, imborrable en su vida, y constituirán motivaciones inmediatas de su creación artística del periodo anterior a su viaje a Europa.

Asimismo, su tránsito y permanencia en los asientos mineros de Tamboras y Quiruvilca, su dura y tierna experiencia como profesor primario, su vivencia como ayudante de cajero en la hacienda Roma marcaron definitivamente su sensibilidad y conciencia social, y le dieron una visión descarnada de la explotación humana. Ello explicará más tarde su orientación ideológica y estética, y alimentará obras como *El tungsteno* y "Paco Yunque".

Contrariamente a lo que se ha difundido, los años juveniles de César Vallejo fueron, en general, años de austeridad,

de privaciones, de trabajo disciplinado y esforzado en los que se fue modelando su capacidad de lucha y sacrificio, la cual le permitió sobrevivir dignamente en un medio hostil y adverso a la naturaleza sensible de su espíritu. “Fueron el desdén, la privación, la cárcel y prácticamente el destierro los elementos que le revelaron las causas del sufrimiento de este país”, ha dicho al respecto Ernesto More.

Sus ansias de superación y su deseo de salir de un medio intelectual mediocre lo conducen a Europa. Allí, a pesar del trabajo arduo que desempeñará para publicaciones europeas y latinoamericanas, su situación será casi siempre apremiante.

Todo ello refuerza en él la búsqueda de una respuesta al sufrimiento social y al suyo propio. En los años de 1927 y 1928, el dolor humano que Vallejo conoce muy bien por experiencia personal y que hasta entonces había tenido un acento individual y una perspectiva de sesgo pesimista, adquiere en su conciencia una connotación colectiva, un carácter social, al que le ve entonces una salida: la revolución proletaria.

Su estudio apasionado del marxismo-leninismo y su primer viaje a la URSS acaban por revelarle el camino que ha venido buscando con insistencia. Es cuando le escribe a su amigo Pablo Abril: “...voy sintiéndome revolucionario más por experiencias vividas que por ideas aprendidas” (27 de diciembre de 1928). Al finalizar 1928 suscribirá su adhesión al Partido Socialista que ha fundado José Carlos Mariátegui el 7 de octubre de ese año.

César Vallejo asume el socialismo integralmente, teórica y prácticamente, como espíritu y estilo, como conciencia y sentimiento, como militante fervoroso del nuevo ideal. Su actividad como intelectual revolucionario se concretiza en su labor de “...hombre que lucha escribiendo y militando simultáneamente”. En París enseña en células obreras y participa en

manifestaciones a favor de la clase obrera y el pueblo soviético. A raíz de ello, la policía del gobierno de Tardieu lo expulsa de Francia.

Al llegar a España trabajará con una pasión y entrega conmovedoras. Escribe artículos, hace traducciones, prepara obras de teatro, elabora sus crónicas de viaje, termina su novela *El tungsteno* y su cuento “Paco Yunque” y otros trabajos, algunos de los cuales no encontrarán editor. Milita en el Partido Comunista Español y activa en células intelectuales.

Simultáneamente a esta actividad de los años 1931-1932 avanza y completa lo que él llamará su libro de ideas, de pensamientos, su obra doctrinal más elaborada en la que expone su concepción estética marxista revolucionaria: *El arte y la revolución*, que tampoco encontrará editor.

Retorna a Francia y continúa su trabajo como intelectual revolucionario. Al estallar la Guerra Civil española participa activamente en defensa de la República y despliega con pasión su actividad militante y su labor de escritor revolucionario antifascista.

En el último semestre de 1937, de regreso del frente de guerra español, escribe poesía febrilmente, creando y recreando su última producción poética, dejando sus libros póstumos *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Llevado a un grado extremo de tensión emocional por el drama de España, por su actividad militante y sus penurias económicas, cae enfermo gravemente y muere el 15 de abril de 1938.

Tal es el itinerario de la búsqueda creativa de César Vallejo, que sigue un hilo de continuidad y unidad, a la vez que de diversidad y de ruptura. Así, por ejemplo, en lo que respecta a su problemática poética va de la búsqueda de un absoluto frente a un destino hostil por irracional (*Los Heraldos Negros*, 1918), pasando por la rebeldía individual y la ruptura total

(*Trilce*, 1922), hasta la superación del dolor individual y pesimista por una perspectiva colectiva, revolucionaria y socialista (*Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*).

Vallejo hizo del dolor humano un estímulo fecundo con el que sustentó su creación artística singular e insuperable, su producción intelectual comprometida y militante, así como su activismo lúcido y abnegado.

A 50 años de su paso a la inmortalidad, el ejemplo de su vida constituye uno de los mayores signos de estos tiempos. Vallejo es el artista pleno, el revolucionario integral, el hombre total en permanente lucha y esforzada superación. Y su mensaje es un mensaje actual y siempre nuevo:

...pelear por todos y pelear para que
el individuo sea un hombre...

Mensaje precursor del sueño de justicia y solidaridad que la humanidad anhela:

... y cuándo nos veremos, con los demás
al borde de una mañana eterna,
desayunados todos...

César Vallejo y su creación artística revolucionaria

César Vallejo es, en su creación artística en general y en su creación poética en particular, un revolucionario en el sentido más noble y estricto de la palabra.

Es revolucionario no sólo porque trae un mensaje, una técnica y un lenguaje poético nuevos, sino además porque su poesía y creación artística están refrendadas por una actitud vital renovadora, militante y profundamente humana. Se puede decir que Vallejo, al igual que Mariátegui, fue un agonista de la revolución.

El mensaje poético de César Vallejo aunque tiene un acento de raigambre americana y rasgos de peruanidad inconfundibles por el hondo humanismo que transmite, por ser intérprete de una raza que surge contra el peso de siglos de opresión colonial, por el espíritu ecuménico con que revela el dolor de los que sufren, por recrear en nueva dirección los avances de la cultura universal, por estar inserto en su época y ser parte de su drama, es el más universal y lúcido de los mensajes que se conocen en la poesía castellana.

Como dice Alberto Escobar, la poesía de Vallejo es un “testimonio unitario, a la vez que sobresaliente y singular: que muestra la magnitud del esfuerzo por verbalizar el conocimiento de la realidad y el hombre, y las no siempre visibles tramas de dicha dialéctica...”¹.

El mensaje de César Vallejo, aún desde los inicios de su creación artística, se representa como un mensaje precursor, expresión del sentimiento de un hombre y de un pueblo cuyos avatares vienen signados por los duros trances del dolor de vivir. El dolor, el sufrimiento expresado en la poesía vallejana son en esencia el dolor y el sufrimiento del hombre sencillo, del que todos los días amanece “a ciegas a trabajar para vivir” y que toma el “desayuno sin probar ni gota de él”, como dice el poema LVI de *Trilce*. Por Vallejo hablan los miles de hombres sencillos, víctimas del “execrable sistema” capitalista que explota, oprime y deshumaniza al hombre. Por ello, aún cuando en su primer libro de poemas *Los Heraldos Negros* parece prevalecer un sentimiento doloroso de desamparo e impotencia individual, en *Trilce* éste ya es rebeldía. Y rebeldía integral: de emoción, de técnica y de lenguaje.

¹ Escobar, Alberto, *Cómo leer a Vallejo*, Mosca Azul Editores, Lima, 1970, p. 212.

Sin embargo, la sensibilidad social de Vallejo, puesta de manifiesto ya desde sus tempranas composiciones didácticas, como “Estival”², y “Oscura”³, se nutre de su propia experiencia, tanto de la que vive en el Perú como luego en Europa. A fuerza de luchar para sobrevivir, Vallejo va madurando su mensaje poético revolucionario, humano y universal. Con su adhesión al socialismo la rebeldía de Vallejo ha encontrado, después de una larga búsqueda, un cauce. Su producción poética, sin dejar de tener el acento patético que le es propio, adquiere ahora un sentido positivo, imposible de entender sin vincularlo a su asimilación al socialismo marxista.

En adelante, el dolor de vivir tendrá un acento de fe, de esperanzas y optimismo. Vallejo cree que la acción mancomunada de los hombres podrá derrumbar este sistema de explotación que oprime y enajena al hombre, alcanzándose entonces por obra y labor titánica del propio hombre, las condiciones necesarias para su rehumanización. Éste es en esencia el mensaje revolucionario y profundamente humano de Vallejo, hecho patente con toda nitidez en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, mensaje que se encontraba en fase de elaboración en *Poemas en prosa* y que se hallaba ya en germen en *Los Heraldos Negros* y *Trilce*.

Bastaría esta sola idea esencial del mensaje vallejiano para señalar el carácter profundamente revolucionario de su creación poética. Pero Vallejo, creador pleno, es a la vez un artista integral y unitario.

En Vallejo no sólo es revolucionario el mensaje, sino también la técnica y el lenguaje. Vallejo fue algo más que un inspirado creador. Él fue asimismo un investigador y estudioso

² Vallejo, César. “Estival”, en *Cultural Infantil*, No. 23, junio de 1926.

³ C. Vallejo, “Oscura”, en *Cultura Infantil*, No. 30, mayo de 1927, p. 10.

de la teoría y técnica poéticas y un forjador de la palabra, cuyo uso –basado en un sólido conocimiento del lenguaje– revolucionó profundamente.

No debemos olvidar que a los 23 años escribió su tesis sobre “El romanticismo en la poesía castellana”, en la que con singular agudeza crítica hace el balance de esta tendencia y señala sus influencias en la literatura española y peruana. Ni debemos olvidar tampoco que desde temprana edad cimentó una consistente cultura literaria, a base de la lectura de los clásicos españoles y de los exponentes de sus diversas escuelas, entre ellas la conceptista.

En *Los Heraldos Negros*, aun cuando incorpora procedimientos y vocablos del modernismo y se aprecian elementos de herencia romántica, abre inéditos canales de expresión mediante la elaboración de formas, entonación y emoción personales.

José Carlos Mariátegui dirá que con los versos del pórtico de *Los Heraldos Negros* principia acaso la poesía peruana. El lenguaje coloquial, el acento de hogar, los giros localistas, el empleo del diminutivo, la expresión tierna, dulce y triste del sentimiento indígena y peruano insertado en una estructura formal renovadora configuran una huella y un tono que ahora podríamos señalar como precursores del lenguaje del Perú integral.

En *Trilce*, la creación poética de Vallejo alcanza un clima de ruptura y de crisis. La realidad interiorizada en el poeta irrumpe como violenta rebeldía. Los moldes de las formas poéticas tradicionales caen a pedazos. La carga emocional de *Trilce* rebasa la forma y también la métrica. El poeta necesita expresarse libremente.

Es entonces cuando revoluciona totalmente la técnica y el lenguaje, musicalidad esencial, ritmo interior, hermetismo,

fractura gramatical, grafía crispada, ausencia de retórica, tensión límite de la palabra; son algunos rasgos del universo estético que representa *Trilce* y que a 66 años de editada aún constituye un desafío a la crítica literaria y una luz de expresión poética libre y descarnada.

Los *Poemas en prosa* revelan al poeta en su proceso de asimilación de Europa. En ellos, Vallejo trabaja con el plano semántico de la palabra. Usa un lenguaje más concreto orientado a la función comunicativa. En *Poemas en prosa* se advierte, en la posición del poeta, una mayor conexión con los demás hombres y el mundo que los rodea. Según Alberto Escobar, éste es un libro de transición y coexistencia en que, de una parte, retornan tópicos y afanes propios del ciclo precedente, a la vez que se insinúan y empiezan a diseñarse las líneas en que se desenvolverán *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

En *Poemas humanos* se evidencia que el dolor expresado por el poeta ya no es el dolor individual de *Los Heraldos Negros* o *Trilce*, sino el dolor de quienes sufren la opresión y la miseria del sistema social injusto en que les ha tocado vivir. Y a diferencia de lo que se aprecia en sus primeros libros, este dolor humano tiene una salida de esperanza en la reconstrucción social que sobrevendrá con la revolución.

En *Poemas humanos* Vallejo se muestra crudamente, como en *Trilce*, pero su emoción y su rebeldía tienen ahora un acento de optimismo colectivo. En *Poemas humanos*, la preocupación de Vallejo por la forma se hace menos notoria pues ha logrado integrar magistralmente la técnica y el lenguaje con el espíritu de su poesía. Podría decirse que en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* espíritu, técnica y lenguaje se fusionan en una armonía de gran intensidad y hondura, como lo proponía el mismo Vallejo en su teorización estética. Vallejo ha madurado su arte.

Sus poemas tienen una factura impecable, y llegan a expresar tan fielmente el mundo interiorizado del artista, que el lector tiene la impresión de estar leyendo en el alma desgarrada del propio poeta. Los paralelos, las asimetrías, la expresión contradictoria, la enumeración de vocablos, las imágenes desdobladas o desmembradas del sujeto y objeto poético son, entre otros, recursos técnicos que contribuyen a dar una visión más completa de la trama espiritual del artista y de la dialéctica de su proceso creativo.

Identificado hasta la muerte con la República española, que para él representa el porvenir de los pueblos, y, luego de desempeñar una actividad febril como organizador de la resistencia ante el avance amenazador del fascismo, Vallejo escribe *España, aparta de mí este cáliz*. En él da su visión premonitrice de la suerte de España, y exalta la suprema heroicidad de los combatientes revolucionarios. Entrega así una verdadera sinfonía al dolor combatiente, que en la visión postrera del poeta triunfará sobre la muerte y será capaz de hacer renacer la humanidad del hombre e instaurar el reino de la solidaridad sobre la tierra. Éste es el testimonio militante de Vallejo por la causa de los humildes.

Si bien la poesía fue el eje de la actividad creativa de César Vallejo, y con ella logró una auténtica revolución literaria, no fueron ajenos a su inquietud ninguno de los demás géneros de la literatura. Vallejo escribió también teatro, novela, cuentos y crónicas que revelan su elevada emoción estética y su permanente y viva búsqueda intelectual.

Su obra en prosa, siendo todavía una vasta fuente para el estudio e investigación críticas, ha mostrado ya, hasta donde es conocida, su honda sensibilidad social y su vasta proyección humana.

Vallejo y el socialismo

No es posible llegar a una comprensión acertada de la obra de César Vallejo, de sus ideas sobre la función de los intelectuales y el papel de la cultura, y de sus criterios éticos y estéticos, si desligamos su producción intelectual de su emoción social y su filiación socialista.

Vallejo, en su evolución espiritual, hizo suyo, progresivamente, en forma creadora y libre, el socialismo científico. Ajeno a toda actitud sectaria y dogmática de quienes ven en el marxismo “un cuerpo de principios de consecuencias rígidas, iguales para todos los climas históricos y todas las latitudes sociales”⁴, asimiló el socialismo, al igual que Mariátegui, como ciencia y espíritu, como teoría y práctica, como conciencia y sentimiento, y lo enriqueció con sus peculiares observaciones e interpretaciones.

El socialismo como tendencia histórica

Para Vallejo, el socialismo ya no sólo como sistema, sino como tendencia o ley racional del hombre, “no ha cesado de pugnar y manifestarse de diferentes maneras en las colectividades, aun desde la etapa pre-clasista y, más aún, desde el comunismo primitivo”⁵. El mismo desarrollo capitalista genera en la vida social aspectos socialistas, aunque incompletos y rudimentarios, pues se hallan frenados por los antagonismos del sistema. “La masa misma –dice Vallejo– es acaso la forma más sugestiva, por ahora, de vida socialista”⁶.

⁴ Mariátegui, José Carlos, “Mensaje al Congreso Obrero”, en *Ideología y política*, Editorial Amauta, Lima, 1973, p. 112.

⁵ C. Vallejo, *El arte y la revolución*. Mosca Azul Editores, Lima, 1973, p. 39.

⁶ *Ibidem*, p. 39.

El socialismo como corriente de transformación y la sociedad socialista

El socialismo, como ideal humano en permanente elaboración, encuentra en el marxismo la doctrina, el método y los medios para realizarse. Vallejo es contundente cuando afirma –en *El arte y la revolución*– que el marxismo es el único y verdadero espíritu revolucionario de estos tiempos, pues al señalar la misión histórica de la clase obrera, hace posible la revolución proletaria universal. Ésta instaurará la sociedad socialista que será el “resultado de todo el proceso social de la historia”⁷, y en la que se eliminarán los antagonismos de clase, la explotación, las guerras y el hambre. En la sociedad socialista –dice Vallejo–: “El hombre vivirá entonces solidarizándose (y buscará) el triunfo libre y universal de la vida”⁸. “La primera sustancia de la revolución es el amor universal” y “la forma del amor será el abrazo definitivo de todos los hombres”⁹. Para Vallejo, pues, la revolución proletaria rehumanizará al hombre y, por lo tanto, para él la acción socialista es un humanismo en acción.

La ética socialista de César Vallejo

La admirable consecuencia entre la lúcida y abnegada militancia revolucionaria de Vallejo y su creación intelectual y artística se explica por el sólido basamento de su ética socialista.

⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁸ C. Vallejo, *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul Editores, Lima, 1973, p. 12.

⁹ Vélez, Julio y Merino, Antonio, *España en César Vallejo*, tomo I, Editorial Fundamentos, Madrid, 1984, p. 128.

Para entender la ética socialista de Vallejo, lo esencial es comprender que para él el socialismo como corriente de transformación social es un humanismo en acción, y que en sus concepciones éticas el factor técnico (medio de expresar el espíritu y plasmar el estilo) desempeña un papel primordial.

Para Vallejo “la técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad de un hombre”¹⁰, y “pone al desnudo lo que, en realidad, somos y adónde vamos”¹¹. Por lo tanto, es necesario que el militante del ideal humano socialista adquiera no sólo la idea humanista (conciencia de clase) y el sentimiento humanista (sentimiento de clase), sino que se requiere que éstos se traduzcan en la acción socialista (práctica revolucionaria), la cual se materializa mediante la técnica adecuada “para que ese ideal se haga carne”¹².

Por lo mismo, Vallejo siente y comprende que no basta adherir al socialismo y la revolución como idea, sino que es menester interiorizarla haciendo una “revolución personal, íntima, psicológica”¹³, pues si no ésta se queda fuera de la persona. Cuanto más sensible sea el individuo a los acontecimientos sociales, más hondos serán los trastornos de su ser personal pues la revolución provoca transmutaciones psicológicas personales. Para Vallejo, recordemos, el marxismo es el verdadero y único espíritu revolucionario, y para que sea fecundo debe desenvolverse hasta convertirse en afirmaciones constructivas.

La revolución social y política será consecuentemente también una revolución en el plano de la conciencia y el es-

¹⁰ C. Vallejo, *El arte y la revolución*, p. 67.

¹¹ *Ibidem*, p. 68.

¹² *Ibidem*, p. 137.

¹³ *Ibidem*, p. 107.

píritu de las masas. Si el espíritu comunista existe “de hecho” encarnado en los militantes de vanguardia, en un tiempo más o menos largo, inclusive luego de la conquista del poder por el proletariado y a través de la educación comunista de padres a hijos y sobre varias generaciones, se podrá formar una nueva sensibilidad política y el espíritu comunista existirá en “estado de espíritu” que será ya orgánico e indestructible en toda la colectividad ¹⁴.

El aspecto principal de la función política, señala Vallejo, reside en el conjunto de hábitos y formas de conducta que cada individuo observa cotidianamente en el seno de la sociedad, y que constituye un termómetro seguro para conocer cuál es la verdadera sensibilidad política de un hombre.

Como vemos, Vallejo, al igual que Mariátegui, entendió el socialismo como una fe colectiva, como una religión social que se expresa en la militancia de un ideal histórico y multitudinario. Pero lo entendió asimismo como una ciencia; por ello exigió que nuestros conceptos sobre la realidad “deben ser racionales, rigurosamente científicos e independientes de nuestros caprichos sentimentales” ¹⁵. El marxismo es la doctrina científica y revolucionaria de la clase obrera y sólo puede ser defendida y propagada en su esencia por los hombres libres, pues, para Vallejo, “ser marxista es (...) seguir de cerca los cambios de la vida y las transformaciones de la realidad para rectificar siempre la doctrina y corregirla” ¹⁶; ya que, como

¹⁴ Cf. C. Vallejo, “El espíritu y el hecho comunista”, en *Desde Europa; crónicas y artículos* (1923-1938), recopilación Jorge Puccinelli, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, Lima, 1987, p. 300.

¹⁵ C. Vallejo, *El arte y la revolución*, pp. 81-82.

¹⁶ *Ibidem*, p. 91.

quería Lenin, “la doctrina debe servir a la vida y no la vida a la doctrina”¹⁷.

Vallejo y el papel del intelectual y la cultura

La posición de Vallejo frente al papel del intelectual y la cultura se funda en el reconocimiento de la función finalista “conservadora o revolucionaria” del pensamiento en la sociedad dividida en clases: “nada se piensa ni se concibe” sino buscando “los medios de servir a nuestras necesidades e intereses”¹⁸, sean estos los de la persona individual o la clase social.

Según César Vallejo, el punto de partida histórico de la función revolucionaria del pensamiento se halla en la formulación de Marx: “Los filósofos no han hecho hasta ahora sino interpretar el mundo”, cuando de “lo que se trata es de transformarlo” (Tesis 11 sobre Feuerbach). Vallejo adhiere a la dialéctica materialista de Marx, pues ésta “concibe cada forma en el flujo del movimiento, es decir, en su aspecto transitorio, no se inclina ante nada y es, por esencia, crítica y revolucionaria”¹⁹.

El intelectual revolucionario, en tanto sujeto que encarna el desarrollo dialéctico del pensamiento, posee determinadas características provenientes de su función política transformadora, las que señala Vallejo en *El arte y la revolución*. El intelectual revolucionario debe estar vinculado a la realidad y operar “siempre cerca de la vida... frente a los seres y fenó-

¹⁷ *Ibidem*, p. 89.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

menos circundantes”²⁰. De allí que “sus obras son vitalistas” y “su sensibilidad y su métodos son terrestres”. Debe asimismo unir la teoría y la práctica revolucionaria siendo, por tanto, simultáneamente “creador de doctrina y practicante de ésta”²¹. Debe también tener espíritu de heroicidad y estar dispuesto al sacrificio personal. Vallejo mismo fue un ejemplo cabal de intelectual revolucionario, y al definir este tipo de intelectual se definió a sí mismo, sin proponérselo. Esto es, definió al “hombre que lucha escribiendo y militando simultáneamente”²².

César Vallejo precisó también las dos tareas básicas del intelectual revolucionario, estrechamente ligadas entre sí y que deben realizarse al mismo tiempo: “consagrar su talento a la destrucción de esta sociedad”, y, a la vez, hacer “una profesión de fe constructiva”²³ orientada a sustituir el orden capitalista por el nuevo orden socialista o comunista.

La decadencia de la cultura burguesa

La creación de una nueva cultura surge, según Vallejo, de la decadencia y agotamiento de la sociedad y la cultura burguesas. La decadencia de la cultura burguesa se manifiesta a su vez en la incapacidad de la sociedad y el pensamiento burgueses para solucionar los grandes problemas de la época y servir al desarrollo de la humanidad. Vallejo señala que en “el pensamiento burgués se evade la razón” pues no puede utilizarla para solucionar el gran problema obrero (la explotación capitalista del trabajo humano), que “traerá la solución de todos los

²⁰ *Ibidem*, pp. 13-14.

²¹ *Ibidem*, p. 15.

²² *Ibidem*, p. 15.

²³ *Ibidem*, p. 16.

otros problemas universales”²⁴. Así, el pensamiento burgués se ve obligado a frenar el progreso de la ciencia y a retardar el desenvolvimiento cultural de la humanidad. Ello ocasiona, entre otras cosas, el espíritu de cenáculo manifestado en el fraccionamiento del pensamiento social y en la multiplicación de improvisadas, anárquicas y efímeras escuelas literarias y corrientes de pensamiento.

Cabe agregar también la crítica que realiza Vallejo a la decadencia de la literatura burguesa cuyo síntoma más visible es el agotamiento de contenido social de las palabras. “Los vocablos –dice fe–, amor, libertad, bien, pasión, verdad, dolor, esfuerzo, armonía, trabajo, dicha, justicia yacen vacíos o llenos de ideas y sentimientos distintos a los que tales palabras enuncian”²⁵. Además, la literatura burguesa está impregnada de individualismo y egoísmo, y la vaciedad domina en el tema, la estructura y el sentido de la obra.

Acerca de la elaboración de la cultura revolucionaria

Vallejo incluye en *El arte y la revolución* la plataforma de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios y el Buró Internacional de Artistas Revolucionarios, cuyos puntos en relación a las reivindicaciones culturales son:

–Necesidad de luchar “por la creación de una cultura proletaria o cultura de los trabajadores”.

–Por la defensa y desenvolvimiento (a) del contenido revolucionario de las nuevas formas de pensamiento accesibles a las masas y fundadas en la práctica de la lucha de clases; (b) del arte campesino espontáneo y su participación en todas las

²⁴ *Ibidem*, p. 142.

²⁵ *Ibidem*, p. 96.

campañas políticas, manifestaciones artísticas, fiestas obreras y en la prensa; luchar “contra la explotación de los trabajadores (obreros, campesinos o intelectuales), cualquiera que sea la forma de esta explotación”²⁶.

Es importante agregar que Vallejo consideraba también necesario atraer cordialmente a los artistas o intelectuales liberales simpatizantes de la causa proletaria, quienes pueden aportar grandes servicios al movimiento obrero así no acaben radicalizándose o proletarizándose.

Ideas estéticas de Vallejo

César Vallejo se preocupó por diversos problemas de la estética en tanto ésta constituye la ciencia que estudia lo bello, la naturaleza de la obra de arte y las leyes generales de la creación artística, y aporte significativamente, desde el punto de vista marxista, al debate y comprensión de sus distintos aspectos.

La naturaleza de la obra de arte, el proceso de creación artística, las relaciones entre la obra de arte, el artista y la sociedad, así como las vinculaciones entre arte y revolución, arte proletario y arte socialista son, entre otros, temas de su indagación científica y doctrinaria. Trataremos aquí de destacar algunas tesis importantes desarrolladas en su valioso libro *El arte y la revolución*.

La obra de arte

A diferencia de la estética burguesa que ve en el arte un terreno independiente de otras esferas de la actividad humana, para Vallejo la obra de arte tiene un contenido múltiple:

²⁶ *Ibidem*, p. 22.

económico, moral, sentimental, etc.; pero señala que “en estos momentos es menester insistir sobre todo en lo económico, porque allí reside la solución total del problema de humanidad”²⁷.

El proceso de creación artística

Vallejo conceptúa la creación artística como una forma especial de reflejar la realidad. Para él, el artista asimila los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias para convertirlas en sensibilidad, “en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas”²⁸. Es decir, realiza “una operación de alquimia, una transmutación”²⁹.

Según como los creadores “disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra”³⁰, ésta revelará mayor o menor fuerza creativa, y su producción final dependerá mucho de la técnica dialéctica del arte, que –tal como lo define Mariátegui, y lo recoge Vallejo– “está en continua elaboración”.

El artista y su obra

Para Vallejo, conciente o subconscientemente, siempre se opera una correspondencia constante entre la vida individual y social del artista y su obra. Lo que sucede en los grandes artistas es que sus obras no son una reproducción literal ni el

²⁷ *Ibidem*, pp. 150-151.

²⁸ *Ibidem*, pp. 48-49.

²⁹ *Ibidem*, p. 48.

³⁰ *Ibidem*, p. 70.

reflejo de repetición de sus vidas, y “la crítica debe saber descubrir esta relación”³¹.

Por otra parte, el reflejo de la vida social en el artista verdadero se expresa en la fuente de su arte y de su inspiración, y eso es lo importante. El artista trabaja con emociones y “todo cuanto existe digno es de entrar en la obra de arte”³². Ésta “descubrirá necesariamente en sus entrañas íntimas, conjuntamente con las peripecias personales de la vida del artista y, a través de ellas, no sólo las corrientes circulantes de carácter social y económico, sino las mentales y religiosas de su época”³³.

Ahora bien, en la medida que la sensibilidad y las emociones estéticas se realizan personalmente, “cuanto más personal (repito, digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva”³⁴.

Asimismo, Vallejo consideraba importante que el artista tuviera “pleno conocimiento de sus medios” y procede “con riguroso método científico” para que su obra repercuta en la historia, pues él está mejor capacitado para emitir juicios más certeros del proceso de creación artística y su obra “que cualquier opinión extraña”³⁵. Y es precisamente esta actitud científica de analizar su propio proceso personal para crear poesía principalmente lo que le permitió a Vallejo desarrollar sus ideas fundamentales sobre estética.

³¹ *Ibidem*, p. 49.

³² *Ibidem*, p. 51.

³³ *Ibidem*, p. 49.

³⁴ *Ibidem*, p. 64.

³⁵ *Ibidem*, p. 105.

El arte y la revolución

Vallejo, atendiendo a la necesidad histórica de definir cuándo y por qué “un arte responde a una ideología clasista o al socialismo”, señala que el arte revolucionario es una “forma específica de la lucha de clases y arte de masas”³⁶. Su punto de partida son las necesidades e intereses de la clase proletaria mundial. Y sus fines concretos e inmediatos están determinados según las necesidades de lucha del momento. La forma de este arte debe ser “lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable”³⁷. Agrega que no hay que confundir la revolución en literatura, que es también política y se expresa en la renovación de temas, y la no política, que se expresa en la renovación técnica. Esta última, al fin y al cabo, y en correspondencia con los criterios anteriores, no constituye un arte revolucionario pleno, pues es sólo formal.

El artista revolucionario

Para Vallejo todo artista debería ser siempre revolucionario, tanto en arte como en política, aunque reconoce que este caso, el del artista pleno, es excepcional. Sucede que hay artistas que son revolucionarios en uno u otro terreno, pero no en los dos a la vez. Lo cierto es que un artista en el sentido más auténtico debe ser pleno, es decir, revolucionario política y artísticamente, “cualquiera que sea el momento o la sociedad en que se produce”.

³⁶ *Ibidem*, p. 123.

³⁷ *Ibidem*, p. 124.

El arte proletario o bolchevique

Vallejo afirma que el arte proletario no es, en suma, sino el propio arte bolchevique ³⁸. Al respecto, la literatura proletaria “nace y se desarrolla en una proporción correlativa y paralela en extensión y hondura a la población obrera internacional y a su grado de conciencia clasista. Es el desarrollo de esa conciencia de clase universal la que genera una sensibilidad “capaz de crear y consumir” ³⁹ una literatura del proletariado.

En la literatura bolchevique domina el espíritu y los intereses del proletariado y ello se expresa en el tema, contextura psicológica o la sensibilidad del escritor, así éste sea de diversa procedencia clasista. Ella habla un lenguaje que quiere ser común a todos los hombres, “devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un substratum colectivo nuevo, más exuberante y más puro y dotándolas de una expresión y de una elocuencia más diáfnas y humanas” ⁴⁰.

El arte proletario o bolchevique es principalmente de propaganda y agitación. Sus fines son didácticos, su misión es cíclica y hasta episódica, pues su destino abraza un ciclo de la historia que va desde los comienzos del movimiento obrero hasta la dictadura universal del proletariado, o sea, hasta la implantación del comunismo ⁴¹.

La creación proletaria de obras en que dominan, de una u otra manera, el espíritu y los intereses proletarios, “contiene ya valores artísticos y humanos superiores, en muchos aspectos, a los de la producción burguesa” ⁴².

³⁸ *Ibidem*, p. 60.

³⁹ *Ibidem*, p. 97.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 97.

⁴¹ *Ibidem*, p. 26.

⁴² *Ibidem*, p. 98.

Vallejo plantea a los escritores una cuestión importante para crear un arte proletario o de masas: se refiere a la contradicción entre lo burgués y lo proletario como concepción que está presente en el trabajador obrero y que impregna su espíritu “más de lo que nos imaginamos”⁴³.

El arte socialista

En este tópico César Vallejo hizo un aporte importante a la estética marxista. Para él, algunas obras responden a la noción y al contenido de arte socialista porque “responden a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses *comunes* (...) a todos los hombres sin excepción”⁴⁴, es decir, los “individuos cuya vida se caracteriza por la preponderancia de los valores humanos sobre los valores de la bestia (...) cuyos sentimientos, ideas e intereses le son *comunes y orgánicamente solidarios*”⁴⁵.

Los valores estrictamente humanos para nacer y desenvolverse varían la vía y los medios según condiciones del medio telúrico y social. Cuando una obra responde, sirve y coopera a la unidad de los diversos tipos de humanidad que genera la historia, que al margen de los accidentes y particularidades de su desarrollo, son idénticos “en sus leyes y destinos generales”⁴⁶, se dice que es socialista.

Ahora es imprescindible agregar que las manifestaciones de arte socialista son incongruentes y larvadas pues provienen

⁴³ *Ibidem*, p. 156.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 37-38.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 38.

de sistemas de injusticia, pero no se puede negar su creciente afirmación en la historia como “reflejo más o menos directos de la vida social”⁴⁷. La música de Beethoven toca, por ejemplo, lo que “hay de más hondo y común en todos los hombres” y, en ese sentido, tiene mucho de socialista; pero no alcanza a tocar la periferia circunstancial de la vida, es decir, la “zona... que está determinada por la sensibilidad, las ideas y los intereses clasistas del individuo”⁴⁸. En la medida que en el futuro se cree un arte que toque ambos aspectos será más socialista aún.

Vallejo expone en seguida varias características del poeta socialista pero que de algún modo pueden ser generalizados al artista socialista. Tal es así que el artista socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. Vallejo dice: “Sólo un hombre temperamentalmente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista”⁴⁹. Para Vallejo el artista socialista ha de ser tal en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y externos, conscientes y subconscientes, y su creación artística ha de ser “una función natural y simplemente humana de la sensibilidad”⁵⁰.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 29.

Teoría de la poesía

La poesía y la poesía nueva

Respecto a la poesía, que fue el eje de su actividad creativa, Vallejo la define como una obra vital orgánica construida de palabras donde lo que importa principalmente “es el tono o ritmo cardíaco de la vida. La poesía se concibe y trabaja con palabras simples, sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta”⁵¹. Por ello la buena poesía que contiene todos estos elementos es intraducible.

La poesía nueva es aquella que traduce una nueva sensibilidad. Puede carecer de imágenes y palabras nuevas, pero el creador “goza o padece en tal poema”...⁵² “nuevas relaciones y ritmos de las cosas y hombres que han sido incorporados vital y orgánicamente a su sensibilidad”. La vida moderna proporciona a los artistas nuevos materiales artísticos destinados “a despertar nuevos templos nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor. La inquietud entonces crece y el soplo de la vida se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso. Éste es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca de palabras flamantes (...)”. Tal es la verdadera “poesía nueva” que Vallejo cultivó con técnica depurada e insuperable.

Conclusiones

1. César Vallejo es un ejemplo de artista pleno, de revolucionario integral, de hombre total cuya vida muestra una admirable coherencia entre pensamiento y acción, conciencia y creación, e ideales políticos, éticos y estéticos.

⁵¹ *Ibidem*, p. 70.

⁵² *Ibidem*, p. 101.

2. César Vallejo es un artista pleno porque es revolucionario en el contenido y en la forma, en la técnica, el lenguaje y la temática de su creación literaria. Así como por la permanente elaboración de su proceso creativo.

3. César Vallejo es el tipo perfecto de intelectual revolucionario, pues no sólo cumplió su función de crear doctrina revolucionaria sino que también fue practicante de ella.

4. César Vallejo fue un revolucionario integral pues asimiló el socialismo proletario como doctrina y método, como conciencia y sentimiento. Como espíritu y estilo, como teoría y práctica.

5. César Vallejo es un hombre total, pues en su vida se integran unitaria y coherentemente la labor del artista pleno y del revolucionario militante. En este sentido, destaca por ser profundamente humano, porque su vida fue plena y auténtica en rigurosa correspondencia con su sensibilidad y moral socialista.

6. La poesía de César Vallejo representa una revolución en la literatura universal, ya que además de incorporar esta riqueza histórica de la lengua castellana, desarrollándola y dándole nuevas dimensiones, expresa con un acento descarnado y dramático emociones y sentimientos con los que palpita actualmente la humanidad.

7. César Vallejo es el primer poeta de arraigo peruano cuya creación ha logrado una significación universal por ser expresión de las más solidarias y elevadas aspiraciones humanas.

8. César Vallejo se inscribe en la cultura americana como uno de sus más geniales hombres-signos, cuya dimensión de maestro y guía espiritual, impulsor de la nueva cultura, señala el porvenir socialista de la humanidad.

9. Para el Perú, César Vallejo representa uno de los forjadores de su identidad nacional, en tanto simboliza la superación de la dualidad, nacida de la conquista española, entre la formación social y económica que se desarrolla en la costa y el sentimiento indígena que sobrevive en la sierra. Es así uno de los precursores del Perú integral.

10. César Vallejo asumió el marxismo en una forma creadora y libre. Para él, “ser marxista es (...) seguir de cerca los cambios de la vida y las transformaciones de la realidad para rectificar siempre la doctrina y corregirla”.

11. César Vallejo conforma junto con José Carlos Mariátegui y otros revolucionarios ilustres la primera generación de socialistas peruanos, que inicia con ella la tradición socialista en el Perú.

ANEXO

1

Célula parisina del Partido Socialista del Perú

París, 29 de diciembre de 1928

A los compañeros del Perú

Camaradas:

Después de una apreciación tan objetiva como es posible obtenerla desde aquí, de la realidad social-económica del Perú y de América Latina, después del prolongado debate sostenido sobre esenciales puntos doctrinarios, en vista de las declaraciones publicadas editorialmente en *Amauta* y *Labor*, hemos decidido constituir una célula del Partido Socialista del Perú, la que se halla actualmente en funciones.

La ideología que adoptamos es la del marxismo y la del leninismo militantes y revolucionarios, doctrina que aceptamos integralmente, en todos sus aspectos: filosófico, político y económico-social. Los métodos que sostenemos y propugnamos son los del socialismo revolucionario ortodoxo. No solamente rechazamos sino que combatimos y combatiremos, en todas las formas, los métodos y las tendencias de la socialdemocracia y de la II Internacional.

Nuestra tarea en París tiende a una doble finalidad: la primera, formar militantes capaces, preparados para interpretar la realidad, mediante un conocimiento integral de la ciencia marxista-leninista, que más tarde se pongan al servicio exclusivo de la clase obrera. La segunda finalidad es la de mantenernos en constante comunicación con todos los grupos y centros que se constituyan en el Perú o que se hallen constituidos.

Para llenar la primera finalidad, ampliando nuestra acción, hemos fundado el “Centro Latinoamericano de Estudios Marxistas”, cuyas actividades han comenzado ya. En él tendrán cabida todos los elementos simpatizantes.

(Fragmento de la carta de adhesión al Partido Socialista del Perú suscrita por la Célula parisina del PSP, que integró César Vallejo).

Lima, 14 de octubre de 1929

2

Querido y admirado Vallejo:

Me reconozco en deuda con Ud. Recibí su grata carta, escrita ya con el pie en el estribo para el gran viaje, y más tarde una postal. No le contesté entonces, incierto sobre su dirección y sobre la duración probable de su estada en la URSS.

Después, en la ansiedad de conocer sus primeras impresiones, continué esperando noticias de Ud. Todo esto complicado con el enorme trabajo que sobre mí pesa, privándome del placer de ser puntual en mi más cara correspondencia.

Hoy, renunciando a la satisfacción inmediata del deseo de escribirle largamente, quiero hacerle llegar cuatro líneas que reanuden nuestro interrumpido diálogo. Necesito recibir, con su respuesta, una o dos direcciones de Ud. No me fío de la del Consulado, y veo en un periódico de Cajamarca que Ud. mismo no la recomienda a sus corresponsales. A la dirección señalada en su carta a ese periódico –11 Avenue de l'Opera– le hemos dirigido últimamente *Amauta*, *Labor* y dos pequeños libros que tenía encargo de adjuntarle a nuestro primer envío. Al Consulado le dirigí hace meses, con ejemplares de *Amauta*, un ejemplar de mis *7 Ensayos*. Espero que cumpliesen con entregarle este paquete que expedimos certificado.

Como no habrá dejado de informarle nuestro querido Eudocio, a un activo trabajo de definición ideológica, en el que hemos hecho justicia resuelta de todas las fórmulas baratas y de todas las posiciones equívocas del confusionismo criollo, ha seguido –o acompañado– por nuestra parte una labor seria y constructiva de organización. El editorial del N.º. 17 de *Amauta* fijó nuestra posición frente a la desviación aprista. El acuerdo del 7 de octubre del 28 dio un carácter formal, creó el organismo realizador de nuestra orientación. De entonces a hoy no hemos cesado de avanzar en esta labor, contra las dificultades a que nos condena la vigilante hostilidad policial y nuestra pobreza. Últimamente, hemos sufrido una grave pérdida. *Labor*, que había reanudado su publicación, y que precisamente con su N.º. 10 había alcanzado una cifra de circulación que estabilizaba su existencia, ha sido suprimida por el gobierno. Notificado por la policía de que su publicación quedaba terminantemente prohibida,

en momentos en que debía aparecer el N^o. 11, reclamé al Ministerio de Gobierno. Obtuve también de la Asociación Nacional de Periodistas, ante la cual planteé concretamente la cuestión de la libertad de prensa, que hiciera por su parte una gestión ante el ministro. Pero la respuesta del ministro es hasta ahora rotundamente negativa. Hemos ganado, sin embargo, una comprobación: la de la solidaridad de las organizaciones obreras y campesinas. Las más importantes de éstas han acordado apoyar nuestra demanda ante el ministerio. Hasta de comunidades indígenas del centro nos llegan copias de protestas y de memoriales al ministerio pidiendo la reconsideración de la orden dictada contra *Labor*. Con este apoyo, no cejaremos. Esperamos que, pasada la ráfaga de zozobra y represión que ha seguido al supuesto o efectivo descubrimiento de una conspiración en el ejército, se reconozca nuestro derecho a mantener *Labor*. —Posteriormente, el 3 del presente, habiéndose la policía dado cuenta de la existencia de un manifiesto de la Confederación General de Trabajadores del Perú, vino a mi casa, después de haber visitado la imprenta, para notificarme de que ese manifiesto no debía circular. Respondí que no tenía poder alguno para impedirlo y que no se podía prohibir la circulación de algo que había circulado ya en todos los centros de trabajo de Lima y El Callao, y aun en provincias. (Efectivamente, el 9 llegaba *Noticias*, de Arequipa, con un amplio extracto del manifiesto y *Los Andes*, de Cerro de Pasco, con la primera parte.) Sin embargo, se comunicó a la imprenta que quedaba prohibida la impresión de cualquier papel mío o de los obreros.

Ya debe Ud. tener noticia de la detención de Paiva, que continúa en la isla. El 12 se detuvo a otro compañero, Pompeyo Herrero, uno de los editores de *Vanguardia*, periódico de la juventud socialista de San Marcos. Y el mismo 12, en la mañana, con refinado oportunismo leguista, *La Prensa* comentaba

editorialmente el manifiesto de la CGTP, declarándolo digno de atención, bien fundado en muchas partes, y sobre todo coincidente con el espíritu de “bien entendido socialismo” del régimen. Esto, cuatro días después de que la policía había tratado de secuestrar toda la tirada, con inverosímil retardo.

Sé que Haya, en más de una carta, atribuye a rivalidades personales toda la desaprobación de su rumbo oportunista y caudillesco en que hemos coincidido los elementos más responsables y autorizados de nuestro movimiento. A un obrero, Manuel Zerna, le escribió acusándonos de “divisionismo”. Sé que el obrero, con seguro instinto clasista, a pesar de su simpatía personal por Haya, le respondió que no había que temer ningún divisionismo si él disolvía definitivamente el APRA y se adhería disciplinadamente a nuestro PS.

Seguiré escribiéndole en breve. Estas líneas se proponen sólo establecer una correspondencia regular con Ud. Reclamo su colaboración en *Amauta*. —A Bazán le ruego decirle que escriba a *El Mundo*, reclamando, si aún no le han girado el valor de sus artículos. A mí me han dicho que lo han hecho ya. Que mande algunos artículos para *El Bien del Hogar*. Le pagarán Lp. 10 por artículo. Puede dirigirlos a María Wiese. —De Rabines hace meses que no tengo noticias. Le he escrito varias cartas, las últimas con la indicación de que aplace un poco su regreso.

Trabajamos intensamente. Es para nosotros una gran alegría saber que hombres como Ud., como Eudocio y como los otros compañeros de París colaboran en la misma empresa. —Mientras me sostenga la solidaridad de grupos como ése, y como los que componen ya nuestros cuadros de provincias, no cesaré en el empeño de dar vida a un partido de masas y de ideas, el primer gran partido de masas y de ideas de toda nuestra historia republicana.

Fraternalmente lo abraza su devotísimo amigo y compañero:

(Firma: José Carlos Mariátegui)

P.D. –Me avisan al cerrar esta carta que Pompeyo Herrera está ya en libertad. V.

(Carta enviada por José Carlos Mariátegui a Vallejo el 14 de octubre de 1929).

* Separata publicada por el Seminario de Estudios Peruanos y la Revista *Claridad*, Lima, 1988.

PONER DE PIE AL 1.
FOLLETOS EN TORNO A VALLEJO
de César A. Ángeles Caballero (Compilador)
se terminó de imprimir en el mes de junio del 2009,
en los talleres gráficos de la Asociación
Fondo de Investigadores y Editores (AFINED)
Calle Las Herramientas 1873, Cercado de Lima,
Lima - Perú.

PONER DE PIE AL 1 contiene distintas miradas sobre la obra poética de César Vallejo, tanto del académico como del vallejista y hasta del obrero, pasando por quienes lo conocieron y lo amaron en vida. Los ensayos seleccionados fueron publicados originalmente como folletos, es decir, como textos menores de cien páginas y vertidos en variado y desigual formato. Se trata de materiales dispersos publicados a lo largo de varios años, cuya existencia en forma de libro se justifica precisamente porque permite rescatar varios escritos que de otro modo podrían quedar, injustamente, o relegadas u olvidadas con el paso del tiempo. En suma, este libro amplía el marco de reflexiones sobre la obra entera de Vallejo e invita a la lectura y relectura de sus textos.

ISBN: 978-612-45279-0-6



9786124527906

SERIE: EDUCACIÓN

Educación y formación
de la personalidad

Pedro Ortíz Cabanillas

La universidad en la era del neoliberalismo

Jorge Lora Cam

María Cristina Recéndez Guerrero

Políticas educativas y
trabajo docente en América Latina

Dalila Andrade Oliveira (compiladora)

SERIE: INVESTIGACIÓN

Nueva guía para la
investigación científica

Heinz Dieterich Steffan

SERIE: FOROS UCH

Universidad, ciencia y tecnología para el
desarrollo

Varios autores

SERIE: ARTE Y SOCIEDAD

La celebración de la novela

Miguel Gutiérrez

SERIE: COMUNICACIÓN

Poder mediático

Varios autores

La guerra de nuestra memoria:
crónica ilustrada de la Guerra del
Pacífico (1879-1884). (Coedición)

Renzo Babilonia Fernández Baca

SERIE: HISTORIA

Ataque e invasión del imperio hispánico al
Perú de los incas

Virgilio Roel Pineda