

S O C I O S Y S U S C R I P T O R E S

EL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA se organizó en 1938 con el fin de incrementar el estudio de la Literatura Iberoamericana e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la *Revista Iberoamericana*, por lo menos tres veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos –en el idioma original y en traducción inglesa–, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congreso cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *diez dólares*, excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *tres dólares*, y el *Socio Protector*, cuya cuota es de *quince dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscriptor corriente, cuya cuota anual es de *siete dólares* y de sólo *tres dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscriptor Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La *Revista Iberoamericana* se envía a los socios de número y a los suscriptores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscriptores Protectores* reciben, además de la Revista, las otras publicaciones que vayan saliendo, tales como los *Clásicos de América* y las *Memorias*. Los nombres de los *Protectores* se publican en la *Revista Iberoamericana* al fin de cada año.

I N V I T A C I O N

El Instituto invita cordialmente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan, ora socios, ora PROTECTORES de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, por adelantado, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto de la señora Gloria Ward –CL-1617, University of Pittsburgh, Pittsburgh 13, Pennsylvania, U. S. A.–, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto*.

C U A T R O NÚMEROS POR AÑO

A partir de 1970 la *Revista Iberoamericana* se publicará cuatro veces al año, en vez de dos y tres, como se ha hecho hasta ahora.

Los manuscritos deberán ser enviados al Director, en original y una copia, antes de las siguientes fechas: 1º de noviembre, para el primer número (enero-marzo); 19 de enero, para el segundo número (abril-junio), 19 de abril, para el tercer número (julio-septiembre) y 19 de septiembre, para el cuarto número (octubre-diciembre).

LA DIRECCION

Revista Iberoamericana

*Organo del Instituto Internacional de
Literatura Iberoamericana*

Vol. XXXVI

Abril-Junio de 1970

Núm. 71

PATROCINADA POR LA UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH

DIRECTOR

ALFREDO A. ROGGIANO, C.L. 1617, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh
13, Pennsylvania, U.S.A.

SECRETARIO-TESORERO

JULIO MATAS, C.L. 1617, University of Pittsburgh, Pittsburgh
13, Pennsylvania, U.S.A.

JEFE DE CANJE

LILIAN S. DE LOZANO

COMISIÓN EDITORIAL (1969-1971)

Fernando Alegria, Stanford University, Palo Alto, California.
Fred P. Ellison, University of Texas, Austin, Texas.
Seymour Menton, University of California, Irvine, California.
Emir Rodríguez Monegal, Yale University, New Haven, Connecticut.
Guillermo Sucre, University of Pittsburgh, Pittsburgh, Pa.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE
LITERATURA IBEROAMERICANA



MESA DIRECTIVA
(1969-1971)

PRESIDENTE

Renato Rosaldo, *University of Arizona, USA*

VICEPRESIDENTES

Robert R. Anderson, *University of Arizona, USA*
Kurt L. Levy, *University of Toronto, Toronto, Canadá*

VOCALES

Francisco Monterde, *Academia Mexicana de la Lengua, México*
Estuardo Núñez, *Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú*

SECRETARIO-TESORERO EJECUTIVO

Julio Matas, *University of Pittsburgh, Pa., USA*

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Alfredo A. Roggiano, *University of Pittsburgh, Pa., USA*

REVISTA IBEROAMERICANA

PROPOSITOS

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Su director y asesores quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal adoptado por nuestro Instituto: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Reflejará en sus páginas una clara imagen de la literatura y del pensamiento de Iberoamérica.

NORMAS EDITORIALES

La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por su Director, quien será asesorado por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

Se recomienda que en los manuscritos de artículos, notas y reseñas presentados para su publicación se sigan las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en *PMLA*, lxvi (1951).

Los manuscritos deben ser enviados al Director, en original y copia. En caso de no ser aceptados para su publicación, sólo se devolverá el original si el autor envía el sobre con el correspondiente importe en estampillas o sellos de correos de U.S.A.

La reproducción de cualquier trabajo publicado en la R.I. deberá ser autorizado por el Director.

CANJE Y SUSCRIPCIONES

Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Director-Editor, y a tal efecto se ruega dirigirse a: ALFREDO A. ROGGIANO, Department of Hispanic Langs., University of Pittsburgh, Pittsburgh 13, Pennsylvania, U.S.A. Todo lo referente a SUSCRIPCIONES, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretario Ejecutivo-Tesorero, y a tal efecto se ruega escribir a: JULIO MATAS, Department of Hispanic Langs., University of Pittsburgh, Pittsburgh 13, Pennsylvania, U.S.A.

SUMARIO

ESTUDIOS

CARLOS GERMÁN BELLI, En torno a Vallejo	159
JULIO ORTEGA, Lectura de Trilce	165
KEITH MCDUFFIE, Trilce I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo	191
EDUARDO NEALE-SILVA, Poesía y sociología en un poema de Trilce	205
JAMES HIGGINS, El absurdo en la poesía de César Vallejo	217
ANDRÉ COYNÉ, Vallejo y el Surrealismo	243
LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, La prosa periodística de César Vallejo	303
RAÚL H. CASTAGNINO, Dos narraciones de César Vallejo	321
ROBERTO PAOLI, Observaciones sobre el indigenismo de César Vallejo	341
KEITH MCDUFFIE, Una fracasada traducción inglesa de <i>Poemas</i> <i>Humanos</i>	345
ALFREDO ROGGIANO, Mínima Guía Bibliográfica	357

ESTUDIOS

En torno a Vallejo

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 que otra nota periodística– no demostró interés en ello, ni ostentó ningún rasco 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 merecidamente 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 Eureka–, 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 molesto adoctrinado 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, Vallejo 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 ante. cesores inmediatos Herrera y Reissig y Darío. En fin, siempre nos hemos imaginado a Vallejo joven, por las viejas calles del centro comercial limeño, 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 Retamar.¹ 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 lo expresó en un artículo, no quedó como tal cosa, sino que comenzó a circular por sus 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 superrealismo”² que, como

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.

² Publicado en *Variedades*, 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).

señala André Coyné,³ “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 cansinos a cualquier posible acercamiento con sus colegas surrealistas. Pero la renuncia 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 vallejanos, 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 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 (le 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

³ “César Vallejo, vida y obra”, en Homenaje Internacional a César Vallejo”, *Visión del Perú*, No. 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 No de la R.I.

metafísico–, y por lo demás casi nunca en su forma poética, en razón de ser por cierto un modelo difícil de imitar, a 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 vallejjano 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 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

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.

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 lúcidamente Larrea;⁶ 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.

CARLOS GERMÁN BELLI

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).

Lectura de Trilce*

De *Los heraldos negros* (1918) a *Trilce* (1922) se percibe un cambio notable pero también una continuidad profunda. *Trilce* deja atrás toda la retórica literaria heredada y continúa el proceso de conocimiento poético inaugurado en el primer libro: traspasa las imágenes generalizadoras y el predominio afectivo –que distinguían a los primeros poemas– para proponerse el camino infernal de una aventura interior, donde la poesía ampliará su capacidad de cuestionamiento y empezará a sugerir su necesidad de fundación. En el infierno que es *Trilce* los varios círculos de esta aventura reordenadora testimonian su riesgo y su incesante ruptura: ruptura definitiva con un mundo tradicional e idealista, ruptura con la lógica insuficiente del discurso poético, y ruptura con el lenguaje que designa, reemplazado por el lenguaje que figura. La persona poética confesional, que presidía *Heraldos*, cederá su propia proclividad dramática y exultante. El encuentro de la persona y el mundo será en *Trilce* también un cuestionamiento mutuo: la pregunta por el conocimiento revierte los puntos de vista, los esquemas, los órdenes fijados, para proponerse un conocimiento desde el revés, y es por eso que aquí a una persona confesional reemplaza una persona metafórica.

Trilce busca reordenar la realidad dentro de la persona poética y su aventura analógica. Lo cual quiere decir que estamos ante un libro que entiende la palabra poética como instrumento de contradictoria revelación; a la poesía como un camino interior en la necesidad de conocer. La realidad, para el Vallejo de este libro, requiere ser fundada otra vez desde el prisma interior del yo vital que la persona poética figura.

* Estas páginas forman parte de un texto más amplio sobre *Trilce*, que comprende además una descripción de las relaciones de unidad y pluralidad y un análisis de la poética central del libro.

Generalmente la crítica ha renunciado a buscar una coherencia de *Trilce* advirtiéndole que el hermetismo de los poemas no supone “ideas” sino emociones acaso poco precisables. Esta actividad me parece equívoca; pienso que sí existe una coherencia del libro y que esa coherencia es la que dicta el código verbal de los poemas; y, además que ese hermetismo no supone “ideas” pero que *sí significa*: supone rupturas y revisiones que funcionan a un nivel de interrogaciones, de conocimiento poético. La coherencia de *Trilce* se revela en la imagen de un *proceso poético* –y no, naturalmente, en el recuento temático del libro–, en un continuo develamiento que proviene de un incesante cuestionar la visión del mundo que hay implícita en el yo vital, en la experiencia. Y esta imagen de un proceso nos permite asegurar que *Trilce* no es un “libro cerrado” como se afirma comúnmente; la crítica parece haber llegado a esa conclusión al suponer, ante el hermetismo de los poemas, que la persona poética se debate en un enrarecimiento sin solución; esperamos demostrar, más bien, que por ser un proceso, *Trilce* es también un tránsito y una apertura, e incluso creemos que el mismo poeta lo proponía así, según se deduce al analizar la poética central al libro, el poema LXXVII.¹

Si *Heraldos* descubría en su proceso interrogativo el vacío esencial que rodea al hombre, *Trilce*, como proceso también, estará señalado por la exploración de lo que nos permitiremos llamar aquí “los anversos” o “el revés”; es decir, ahora que ha desaparecido casi del todo la perspectiva idealista y con ella la presencia dramatizante de Dios; ahora que se acepta una desnudez esencial en el individuo, el poeta intentará testimoniar sobre *el otro lado* de la condición humana, acerca de la trama o el revés que él quiere manifestar en la experiencia. El revés del tiempo, el revés del amor, el revés del hogar no son sino instancias de esta aventura de conocimiento en la figuración verbal. Un conocimiento, por eso, a partir del absurdo, a partir de las paradojas, que requiere también plasmarse en el revés del lenguaje, en la inversión de la lógica; esto es: en un lenguaje asimismo revertido por el encuentro con el absurdo.

La poética del mundo en la persona supone, por ello, la ruptura del lenguaje: desde aquí podemos asumir la rebelión formal de *Trilce*, suscitada por una profunda reordenación, por la revisión de concepciones y ajustes a la realidad en el núcleo humano mismo: la temporalidad. El desgarramiento del discurso poético, la ruptura de la prosodia, no son un simple hermetismo sino una

¹ César Vallejo; *Obra poética completa*. Prólogo de Américo Ferrari. Apuntes de Georgette Vallejo (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968), p. 219. Todas las citas se hacen por esta edición, con indicación del poema y la página respectiva.

figuración nueva; y esta ruptura verbal, que Vallejo inicia en nuestro idioma, coincide con similares experiencias poéticas contemporáneas: con la estructuración abstracta de lo cotidiano, que Eliot efectúa el mismo año 1922 en *Tierra baldía*, y también con la exploración de la realidad física como materia orgánica, que Artaud realiza. La vinculación, pues, de *Trilce* con los movimientos poéticos de la vanguardia europea son complejos y coincidentes: la exploración de Vallejo está conectada a la liberación formal de esos movimientos, pero no es posible deducirla de ellos.² La libertad perseguida en Vallejo exige revisar todos los ajustes a la realidad, que podrían suponer una optativa imagen del hombre, para proponer una exploración desde la perspectiva de lo temporal. En Vallejo, además, el mundo interior explorado no explica la orfandad ni el dolor —la imperfección y el absurdo—, si bien se sugiere ya el poder del conocimiento poético en el poder de la misma exploración, de las rupturas.

Luego de la fundación que es *Trilce* Vallejo incorporará al debate poético de la defectividad un mundo más amplio, a partir de una poética de la persona en el mundo; pero su lenguaje y su visión del hombre habrá quedado señalada por el encuentro con el absurdo que abre *Trilce*.

EL CONOCIMIENTO: AVENTURA Y RIESGO

El signo del riesgo preside esta aventura del conocimiento poético; su proceso se efectúa fuera de las pautas de la lógica verbal, y en contra del mismo conocimiento establecido.

Dos de esas concepciones que el poeta encuentra son por eso cuestiones; dos imágenes, ligadas a Rousseau y a Newton:

Don Juan Jacobo está en hacerlo,
y las burlas le tiran de su soledad,
como a un tonto. Bien hecho.³

²La imagen del hombre que puede deducirse de la poesía de Vallejo podría ser conectada a las imágenes propuestas por la vanguardia europea, a partir de un reconocimiento común: la defectividad humana. Sólo que en Vallejo no aparece una respuesta similar a la de esos movimientos, que en el surrealismo formularon su rebelión y respuesta; más bien, esa imagen en Vallejo aparece permanentemente problematizada, cruzada por interrogaciones profundas, y el hombre pobre que emerge de sus textos revela siempre en su despojamiento, en su orfandad, una carencia fundamental como inherente a la condición humana. Sólo en España esa imagen accederá a una proposición: pero en un plano mítico, en la utopía trágica de la identidad de vida y muerte.

³ XXII, p. 161.

Zaherido, Rousseau aparece aquí insuficiente –¿la bondad implícita en el hombre, la primacía del corazón?– la realidad, parece decirnos el poeta, es mucho más compleja, pues la razón no puede explicarla: la realidad aparece en *Trilce* como una diversa y compleja serie de contradicciones y paradojas y, además, como una modificación incesante que siempre sugiere el recommienzo, el inicio. El poema donde Rousseau aparece solitario y burlado, incide también en el tiempo, que figura la insuficiencia del día:

Farol roto, el día induce a darle algo,
y pende
a modo de asterisco que se mendiga
a sí propio quizás qué enmendaduras.

La actitud del no saber (“algo”, “a modo”, “quizás qué”) muestra la imposibilidad de respuestas –y, por eso, la actitud interrogativa– en la evidencia recurrente de la imperfección. La realidad toda en el libro revela esta necesidad de “enmendaduras”, su esencial insuficiencia. Esa evidencia activa el cuestionamiento, lo dirige. Todavía en este poema leemos:

forjaremos de locura otros posillos,
insaciables ganas
de nivel y amor.
heme, de quien yo penda
estoy de filo todavía. Heme!

Como el mismo farol que es el día, bajo la lluvia que es como un espejo que le descubre su imagen, el poeta declara su necesidad de ajustes, su actitud expectante, abierta. “Todavía” es un adverbio esencial al libro: la realidad y el propio poeta se muestran en una relación dictada por esta condición transitiva, que “todavía” anuncia. En estos versos, por lo pronto, el poeta delata sus “insaciables ganas” de conocer, su decisión de ocupar la realidad, su declaración de fe en la aventura que la exclamación final sugiere: heme aquí.

En el poema XII se lee:

¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.
Incertidumbre. Talones que no giran.⁴

⁴ p. 154.

También Newton –¿las leyes físicas, las relaciones causales?– resulta insuficiente desde la experiencia signada por la contradicción. El conocimiento en su aventura hallará que subir es bajar, que subimos para abajo, esto es: que la contradicción es inherente al conocer. El ser hijos supone en el poema la incertidumbre del destierro: el hombre quiere girar, volverse hacia su propio origen, y en este camino desesperanzado encuentra que subir es bajar, que en el revés de lo tangible las contradicciones figuran la condición humana.

Por eso esta aventura poética reclama los extremos, las tensiones, el riesgo:

Quién como los hielos, Pero no.
 Quién como lo que va ni más ni menos.
 Quién como el justo medio.⁵

Alguna forma del equilibrio, algún ajuste a la realidad, contradeciría al poeta en su propio riesgo asumido. “Y hasta la misma pluma / con que escribo por último se troncha”, dice allí mismo.

“Aguaitar al fondo, a puro / pulso” es la “porfía” del poeta,⁶ la aventura y su riesgo. “Fósforo y fósforo en la oscuridad, / lágrima y lágrima en la porvareda”,⁷ dice también, porque en este camino persigue iluminar en lo oscuro el dolor cotidiano que supone la existencia: como esta iluminación es implícita a la poesía, el dolor es implícito a la vida, y estas evidencias fundan la aventura poética, la identidad de experiencia y palabra. Por eso escribe: “Ila triunfado otro ay. La verdad está allí”.⁸ esto es: el dolor es evidencia de la condición humana. Y este dolor aparece en el libro explorado desde su medida: el tiempo. El conocimiento del tiempo será, por ello, el camino de esta ventura verbal; un camino asimismo controvertible porque aquí el tiempo también requiere ser reordenado, puesto bajo la interrogación que cuestiona: “Y temblamos avanzar el paso, que no sabemos si damos con el péndulo, o ya lo hemos cruzado”.⁹

Ahora bien, si reconocemos así que *Trilce* implica una aventura de conocimiento, debemos analizar los términos en que la realidad es aquí revisada. Para ello resulta fundamental el poema XXXVI:

⁵ XXXII, p. 174.

⁶ XXXIII, p. 175.

⁷ LVI, p. 198.

⁸ LXXIII, p. 215.

⁹ LXX, p. 212.

Pugnamos por ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amonícase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!

¿Por ahí estás Venus de Milo?
Tú manqueas apenas pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.

Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aunes que gatean
recién, víspers inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

Tal siento ahora el meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!¹⁰

¹⁰ p. 178.

Los dos primeros versos de este complejo poema parecen plantear una definición existencial: el salto por el ojo de la aguja es la imagen del absurdo, de la más íntima contradicción; pero este absurdo es un desafío que nos convoca a una acción nueva, por formular: su desafío supone su propia asunción. “Amoníacase casi el cuarto ángulo del círculo” acaso ironiza sobre la fijeza geométrica: el poeta parece sugerir que asumir el absurdo hace que la fijeza simétrica ceda.¹¹

Los versos siguientes anuncian que esta fijeza es quebrada por un envés que supone una continuidad potencial: debajo de los dualismos prefijados (hembra-macho en este caso) el poeta advierte una indeterminación frustrada, una continuidad que es preciso comprender. Y la imagen de esta indeterminación, que supone una continuidad por desarrollarse, es aquí la Venus de Milo.

La Venus podría ser la imagen de la belleza clásica o establecida, pero también de la misma belleza o del arte, y por eso Vallejo afirma. que ella está entrañada en la existencia, sólo que los brazos de la existencia son “plenarios”, mientras que los brazos de esta imagen están truncados; de modo que resulta ser insuficiente, pero esa imperfección es también su signo más pleno y abierto. Por eso el poeta quiere revalorar la belleza, anunciando que ese brazo “cercenado” de la Venus clásica es en realidad el brazo “increado” de otra Venus, que deberá surgir intacta desde un todavía verbalizado, desde una existencia gestativa. Es la imperfección de la existencia, la belleza nueva, esta Venus increada, supone un nacimiento lleno de inminencias: nacimiento ligado a una temporalidad latente; imperfecta, aún torpe, pero que es una víspera, una gestación. La nueva belleza, parece decir el poema, son los brazos nacientes de esta Venus; el tiempo mismo que pugna por formarse. Otra vez, estos versos indican la ceñida identidad de vida y poesía, su mutua razón en el conocimiento y en la aventura verbal. Por último, la imagen naciente de la Venus se proyecta en su poder cuestionados: es “laceadora” porque se aventura en los riesgos del conocer, porque derriba los paréntesis que encierran o dividen la realidad.

En nombre de esta nueva temporalidad y nueva belleza que el poeta anuncia como un idéntico poder de rupturas, el poema prosigue con una invocación

¹¹ La recurrencia de imágenes geométricas es notoria en *Trilce*. Al parecer, el poeta está buscando con estas figuras una suerte de concreción espacial del tiempo, o está advirtiendo cómo el tiempo, desde el dramatismo de las anécdotas transpuestas, se convierte en espacio, en realidad física. El poeta nos habla de grados, ángulos, esferas, triángulos, posiblemente para revertir el tiempo en su íntima fijación. La imagen del cuadrado podría estar dictada por el espacio infernal de la celda; la imagen del círculo por el tiempo cerrado en su mismo fluir.

fundamental: Y vosotros rehusad a la seguridad dual de la Armonía. Se trata de una Armonía –con mayúscula–, que designa el pasado, los ajustes a una realidad que ha quebrado esos mismos ajustes: por eso esta Armonía resulta insuficiente, en su juego de dualismos; ante la existencia actual, despojada en la orfandad y la imperfección: La Venus de Milo ha sido rescatada por Vallejo, pero por su fundamental característica: no poseer brazos, lo cual la impone directamente a la realidad actual en su imperfección abierta, en su mutua posibilidad de renovación y creación. En cambio, la Armonía es simétrica, y la seguridad que ofrece es ya falsa: el libro intenta quebrar con este tipo de pautas tradicionales, con los ajustes que insertan al individuo en una falsa explicación; y por ello requiere rebelarse contra toda coherencia, asumir el camino del absurdo, figurar un trasmundo verbal.

El dedo, los dedos, son también imágenes que se reiteran acaso para significar la orfandad; en este poema el dedo meñique de la mano izquierda (y la izquierda, asimismo, se reitera como imagen del dolor) sugiere esa orfandad, tal vez ligada a la imagen anterior del brazo naciente de la Venus, a los anuncios y vísperas que el poeta intuye en la imperfección misma. La torpeza, la debilidad que ese débil dedo significa también supone la rabia y la impotencia que el poeta reconoce en su aventura. Aparentemente inútil, ese dedo es también, de algún modo, provisional; como el jueves, que es una víspera, otra imagen recurrente que implica el infortunio temporal: víspera del día de la pasión, del día de la muerte, esto es: temporalidad pura, doliente por eso.

Y ésta es la perspectiva temporal del libro: el poeta ha quebrado ya en *Heraldos* una versión tradicional del tiempo (el tiempo deducido de una esencia cristiana, entendido así como tránsito hacia esa misma fuente) y ha encontrado que el tiempo es la única realidad humana, su esencia desnuda y trágica; y reconoce, por ello en el tiempo la presencia del sufrimiento: para Vallejo la conciencia de lo temporal es conciencia del dolor. Pero el poeta no hace de esta evidencia una respuesta; al contrario, se aventura en la exploración de esta realidad temporal porque intuye una nueva temporalidad, una indeterminación humana esencial en relación al tiempo; esa indeterminación implica el absurdo y el dolor, pero también la posibilidad de una gestación, de una apertura, cuyo signo será explorado por Vallejo en sus otros libros.

De aquí que el último verso del poema sea una invocación plena de anuncios: “¡Ceded al nuevo impar f potente de orfandad!”, dice. Han caducado ya los ajustes tradicionales de la simetría armónica, la explicación dualista de la realidad, su marco protector; y han caducado porque no se pueden explicar – como tampoco podía Dios en *Heraldos*– la presencia del sufrimiento en el hombre. Resta oponer al vacío (que la ruptura de los ajustes tradicionales

suponen) una nueva posibilidad de comprensión, otra aventura: el número impar, la orfandad. El número impar, que es también el número 1 y también el dedo solitario y el brazo de la Venus, está impulsado por su mismo desgarramiento, por su condición incompleta, a reordenar otra armonía, a buscar la posibilidad del número par: y esta figuración numérica que, por cierto, alegoriza la heterogeneidad que el poeta intuye –está a lo largo del libro agónicamente, enfrentada al amor como a la experiencia de la cárcel, a la destrucción del hogar como a las evidencias del dolor; a la realidad, en fin, cuestionada desde esta percepción reordenadora.¹²

Así, pues, este poema nos muestra la complejidad y la pasión de una poesía abierta por la aventura de conocer. El propio poeta no deja de observarse en este camino, con cierta irónica piedad; en el libro emergen a veces, tras el monólogo hermético, algunas referencias que sugieren un humor paradójico, una suerte de doblaje verbal sarcástico. “Todos sonríen del desgaire con que voyme a fondo”,¹³ escribe; y también: “De la noche a la mañana voy / sacando lengua a las más mudas equis”.¹⁴

El poema LVII vuelve a plantear la condición irreversible que la aventura poética de conocer supone, compromete:

Y qué quien se ame mucho! Yo me busco
 en mi propio designio que debió ser obra
 mía, en vano: nada alcanzó a ser libre.
 Y sin embargo, quién me empuja.
 A que no me atrevo a cerrar la quinta ventana.
 Y el papel de amarse y persistir, junto a las
 horas y a lo indebido.

Y el éste y el aquél.¹⁵

El poeta debate su propia orfandad, carente de una libertad que no pudo hallar; y sin embargo, o por ello mismo, orfandad acuciada por un desafío íntimo que exige persistir en el tiempo y en su infortunio, junto a los demás. La libertad

¹² Sobre este poema, cf. André Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (Lima: Editorial Letras Peruanas, 1957), pp. 112-113.

¹³ LXX, p. 212.

¹⁴ LXXVI, p. 218.

¹⁵ p. 199.

que busca no está en sí mismo como una posibilidad individual, sino que está en el debate profundo que impone la misma condición humana, en el signo de una realidad común.

Y la búsqueda de esta libertad es también un desafío que interroga al tiempo

Haga la cuenta de mi vida
o haga la cuenta de no haber aún nacido
no alcanzaré a librarme.

No será lo que aún no haya venido, sino
lo que ha llegado y ya se ha ido,
sino lo que ha llegado y ya se ha ido.¹⁶

Así, la condición humana aparece sujeta en la temporalidad como una continuidad paradójica, vaciada; como un llegar y partir que ocurren al mismo tiempo y que sugieren la orfandad. Librarse, pues, no equivale aquí a huir de la realidad temporal, sino a conocer su exigüedad contradictoria, su pérdida profunda.

El poema XLIV parece hablar, a un nivel al menos, de una poesía entendida finalmente como un riesgo hacia el paradójico mundo interior; mundo que en Vallejo es apenas onírico y en nada idealista sino, más bien, figuración intensa y aventurada, perspectiva analógica que funde la experiencia y sus resonancias más íntimas; el conocimiento perseguido impone un dinamismo desasosegado y reflexivo a la vez; su proceso figura aquel mundo interior; la pasión intelectual de esta aventura, no sólo modifica la lengua de estos poemas, también conforma un código de significaciones en la misma reversión verbal, en la misma cobertura del lenguaje dislocado. Veamos el poema:

Este piano viaja para adentro,
viaja a saltos alegres.
Luego medita en ferrado reposo,
clavado con diez horizontes.

Adelanta. Arrástrase bajo túneles,
Más allá, bajo túneles de dolor,
bajo vértebras que fugan naturalmente.

¹⁶ XXXIII, p. 175.

Otras veces van sus trompas,
lentas ansias amarillas de vivir,
van de eclipse,
y se espulgan pesadillas insectiles,
Ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis.

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

Oh pulso misterioso.¹⁷

La contemplación de un piano parece operar aquí como imagen que abre otras resonancias, tal vez ligadas con el ejercicio mismo de la poesía. Como siempre en el libro, el lenguaje no se limita a su nivel designativo, sino que sus resonancias –más allá de la simple imagen– suscitan otra figuración, más interna; una trama de referencias que amplían el primer nivel de la experiencia concreta, del nombre simple. No se trata, de ninguna manera, de un lenguaje que pueda ser entendido como alegórico; no sería justo ni exacto deducir del poema otro discurso paralelo; creo, más bien, que el lenguaje del libro en su figuración revertida trasciende sus orígenes anecdóticos y adquiere una resonancia intelectual, una implicancia de significaciones en el proceso de una aventura cognoscitiva. Así, en el poema transcrito la visión de un piano impone una mirada reflexiva: el objeto se transmuta y adquiere una actividad interior. El poeta reconoce una exploración hacia “adentró”, un viaje ligado a “diez horizontes”, a los límites mismos, límites plurales. Un camino advertido se hace grave y riesgoso: avanza a través del dolor porque el sufrimiento es su proceso; las teclas del piano se convierten en vértebras que huyen, acaso en el camino despojado de la muerte implicada. El término “trompas”, como en otra poética. del término “hocico”,¹⁸ tiene una connotación animal, que Vallejo reitera en relación a la poesía (“Quiero escribir pero me siento puma”, dirá en *Poemas humanos*), sugiriendo una condición instintiva o elemental en la creación poética. Aquí estas trompas, estos tentáculos internos, reconocen también el infortunio, el “eclipse” o el luto que parece delatar al propio poeta; el camino interior se hace depurador: “se espulgan pesadillas insectiles”, tal vez porque la poesía es también una ascesis, o un exorcismo; y siendo el canto “heraldo de los

¹⁷ p. 186.

¹⁸ LXXVII, p. 219.

génesis”, anuncia los orígenes, más allá del sueño. Los versos siguientes muestran agudamente la ambigüedad de esta contemplación interior, contradictoria en el mismo lenguaje. “Oh pulso misterioso”, concluye el poema, reafirmando el grave y agudo camino interior que el piano ha suscitado. El ritmo sosegado y penetrante del poema advierte sobre una especial intimidad contemplativa, que aparece también en otras poéticas del libro; es la visión de un instante del “ferrado reposo” lo que dicta este ritmo de movimientos graves.

En íntima relación con esta imagen de la poesía agravada por su aventura interna, está el poema XXXVIII,¹⁹ que también sugiere una reflexión poética. Como en el poema anterior, aquí Vallejo parte de un correlato objetivo, aunque esta vez menos concreto y más alegórico un “cristal”. Un cristal animado, personificado, que implica al mismo poeta, al rostro en el espejo.

El poema nos dice que de este cristal “aguarda ser sorbido / en bruto por boca venidera”, lo cual también nos recuerda “Intensidad y altura”, una de las poéticas de *Poemas humanos*, donde se plantea el acto poético como una comunicación equivalente a beber y comer, figura que supone la identidad en el diálogo ante la imperfección de las palabras. En el poema de *Trilce*, además, se nos dice que aquella boca venidera no tiene dientes pero no es “desdentada”; esta curiosa imagen simplemente parece indicar algo gestante, como un niño tal vez, pues luego el poeta escribe: “Este cristal es pan no venido todavía”. Y esta conciencia de lo informe, tácito o por formarse aparece en el libro también ligada a la poesía e implica, por cierto, el tiempo. Así, la poesía-cristal por ser transparente (“él espera ser sorbido de golpe / y en cuanto transparencia”) supone el tiempo y la gestación: un nacimiento revelador.

Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría a la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse.

Lo cual sugiere que la afectividad, la emoción del poema, figurada aquí como “cariños animales”, trastoca los nombres en una entrega que supone aquella voluntad de comunión que es revelación.

Este cristal ha pasado de animal,
y márchase ahora a formar las izquierdas,
los nuevos Menos.
Déjenlo solo no más.

¹⁹ p. 180.

Y aquí el cristal –transparencia, espejo, fragilidad– es ya resonancia del mismo poeta, que ha ido más allá de su propia efectividad, o más allá de lo instintivo, hacia un conocimiento que reemplazó a “animal” por “cristal”; o sea: el poema concluye asumiendo la propia imagen del poeta, descubierta en la orfandad, en el poder de los impares; en las restas o reveses, en los nuevos términos que recuerdan los “ceros a la izquierda” de otro poema. Sólo en su exploración el poeta, y el poema, reafirma en su marginalidad el poder de su aventura.

El lenguaje que figura es el mayor riesgo de Vallejo: su aventura más profunda en el proceso y el debate del texto. En la incoherencia de ese lenguaje, en la misma ingenuidad expresiva, en la compleja inversión figurante, se reconoce el rigor alucinado que anima al poeta; pero el riesgo es mayor que ese rigor, y el poeta a veces lo traspasa en nombre de la pura figuración –que elude explicitar la experiencia porque quiere penetrarla–, en busca de un idioma nuevo, plurivalente, hablado y analógico al mismo tiempo, que empieza a encontrar a partir de este libro.

En el poema LV el propio poeta asume el desafío y el riesgo de su lenguaje:

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

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño.²⁰

La frase atribuida a Samain supone el lenguaje que Vallejo ha rechazado. Su lenguaje, al revés de Samain, se aventura a detallar el caótico revés: la trama, de la que el aire quieto y contenido es sólo lo más externo. Vallejo ve, fundamentalmente, la actividad de la muerte que está en todos los actos humanos; pero en este caótico paisaje de un hospital, sobre todo se advierte la voluntad de transgresión verbal: la réplica profunda que supone el lenguaje animado por una profunda intuición interrogante. Detrás de la quieta melancolía la mirada del poeta descubre la inexorable y exultante vigilancia de la muerte: detrás de las palabras que sólo designan descubre un revés verbal, un lenguaje figurado cuya audacia y riesgo lo hacen vibrante y agudo, pleno de resonancias y significación. Esta doble interrogación, este doble cuestionamiento, es un solo proceso, una misma aventura poética.

²⁰ p. 197.

CONOCIMIENTO DEL TIEMPO

El tiempo en *Trilce* se constituye en medida humana fundamental: el hombre es temporalidad, y el tiempo equivalencia del dolor. Pero este reconocimiento impone otro: la exploración de un envés temporal, el conocimiento de su contradictoria manifestación; por eso, el tiempo aparece como un infinito dentro de la finitud: la percepción de sus límites lo hace infernal, la intuición de su ruptura lo hace gestante. Esa ruptura supone otro tiempo: un “todavía” desde la imperfección, pleno de anuncios renovados.

El poema II, que habla del tiempo desde la experiencia de la cárcel, anuncia la base de este proceso; el tiempo aparece aquí como fragmentación fatal de la unidad, como desasimiento.

Tiempo Tiempo
 Mediodía estancado entre relentes.
 Bomba aburrida del cuartel achica
 tiempo tiempo tiempo tiempo.
 Era Era

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

El reposo caliente aun de ser.
 Piensa el presente guárdame para
 mañana mañana mañana mañana.
 Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
 Se llama Lomismo que padece
 nombre nombre nombre nombre.²¹

La misma construcción rítmica del poema delata el agobio de un tiempo estancado que la cárcel, en su fijeza, manifiesta de modo casi físico: la bomba no achica agua sino tiempo hecho tedio. El tiempo parece mostrar dos fases, que en realidad son dos límites, de una falsa continuidad: el pasado (era) y el futuro (mañana) van a revelarse como formas de un ciclo cerrado y sufriente; los gallos

²¹ p. 144.

que anuncian el presente, lo hacen inútilmente porque el hoy (cuya boca es el gallo cantando) es un verbo cuya conjugación manifiesta su inmediata conversión al pasado. Así, el día que nace ingresa a una temporalidad concluida, cerrada; y este presente, apoyado en la esperanza vital de ser todavía, quiere proyectarse hacia un mañana que potencialmente lo contiene; como si el futuro pudiese quebrar la conjugación en pasado a que está sometido un presente casi sin realidad.

Pero, ¿cuál es la base que en el fondo el tiempo parece ocultar y en realidad configura, revelándola en su círculo opresivo? Esa base del tiempo, parece sugerir el poeta, es el nombre: el nombre es la profunda herida del tiempo en la realidad. Todo lo que nos hiera y nos subleva, dice el poema, se llama “Lomismo”, o sea una identidad unitaria, estancada, una tautología profunda y acaso banal que sufre su fragmentación en nombres siendo estos mismos nombres la figura heterogénea de esa unidad simple y compleja a la vez. El tiempo es, por ello, una paradoja: supone una unidad agobiante, fijada, y una multiplicidad fragmentada, desligada. La unidad es tan frustradora como la fragmentación.²²

La misma imagen contradictoria del tiempo parece desarrollarse en el poema VII.²³ El tiempo aquí aparece intuido desde una calle que el poeta dice

²² Coyné (*op. cit.*, p. 84) escribe sobre este poema: “Era y ‘mañana’ –el pasado y el futuro– contribuyen luego a un fin paralelo. Estamos siempre dominados por el presente, cuyo imperio es experimentado de modo tiránico en todo aquello que él pierde y niega”. “¿Qué se llama cuanto heriza nos?”; lo incorrecto o incoherente del verso acentúa la imperfección del lenguaje cuando trata de nombrar lo innombrable, es decir aquella amenaza impersonal...; la substantivación de una expresión pronominal, neutra e indefinida, “Lomismo”, al mismo tiempo que confiere a dicha expresión vida propia, autónoma..., deja subsistir una angustia, más temible aún que en la confesión de ignorancia de *Los heraldos negros*. El poema se detiene en la palabra “nombre”, cuatro veces reiterada, es decir precisamente en la ausencia de un “nombré” que pueda de-signar el sujeto de esa angustia”. Luis Monguió, *César Vallejo. Vida y obra* (Lima: Editorial Perú Nuevo, 1960), pp. 118-119, escribe: “...la última estrofa riza el rizo, cierra el circuito que comenzó el poema. Y lo hace a dos niveles: mañana es lo mismo que hoy, y que ayer, es decir Tiempo Tiempo, tiempo en que padecer y al mismo tiempo es tiempo en que “Lomismo que padece nombre (el hombre) sufre el tiempo de vivir”. Américo Ferrari, Prólogo a la *Obra poética completa*, p. 26, dice, por su parte: “...la concepción estática, cerrada, de la temporalidad, reposa en una visión de la identidad del ser a través del nombre. El nombre inmoviliza, determina lo idéntico en el flujo del devenir, nos encierra en un círculo en el que todos los domingos son uniformemente el domingo”.

²³ p. 149.

conocer (“Rumbé sin novedad por la veteada calle / que yo me sé”); al final de su recorrido llega “sin novedad”, sin mayor conocimiento que el saberse “y fui pasado”, porque recorrer esa calle equivale a transcurrir hacia atrás, no sólo en la memoria sino también en el mismo tránsito pleno de pasado. El tiempo asume también aquí la imagen de una “barreta sumersa en su función de ¡ya!”.

Cuando la calle está ojerosa de puertas,
y pregona desde descalzos atriles
transmañanar las salvas en los dobles.

Transmañanar: ir más allá, detras de la mañana, traspasar el tiempo; pero de las salvas a los dobles: del triunfo y la alegría a la derrota y la muerte; en la experiencia, el tiempo instaura esa cruel certidumbre:

Ahora hormigas minuterías
se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas
dispuestas, y se baldan,
quemadas pólvoras, altos de a 1921.

Las salvas que el poeta vivió eran al mismo tiempo ya los dobles funerarios. Por eso los minutos –como sus propios pasos– son como hormigas derrotadas que se hieren y mueren –pólvora quemada de aquellas salvas–; la fecha, espacialmente fijada por “altos” y por el blanco del verso, se conecta también con la imagen del tiempo espacial que sugería la calle.

La muerte y el tiempo están ligados más íntimamente en el poema X.²⁴ Aquí el tiempo aparece frustradoramente en el amor: hay un amor perdido, un hijo también perdido. Pero el poeta trasciende la anécdota: a partir de la experiencia concreta –que no es “reelaborada” sino reducida a sus datos más íntimos y esquemáticos a la vez, datos que amplían la resonancia del poema en la actitud interrogante y agónica–, a partir de la desesperación agobiante, el poema se dobla y se prolonga en reflexiva modulación:

Cómo detrás desahucian juntas
de contrarios. Cómo siempre asoma el guarismo
bajo la línea de todo avatar.

²⁴p. 152.

La imagen que prevale es el detrás, el debajo: el tiempo aparece así como el revés de la realidad, y este guarismo implica ya la destrucción fatal de los hechos:

Cómo escotan las ballenas a palomas.
 Cómo a su vez éstas dejan el pico
 cubicado en tercera ala.
 Cómo arzonatnos, cara a monótonas ancas.

El destino –esas “juntas de contrarios” que dictan la fatalidad del tiempo– juega también a crear ballenas o palomas, indistintamente, imágenes contrarias de una misma operación fatal: las palomas morirán en el cuadrado que encierra las fases del tiempo. Esta es otra recurrencia del libro: en el poema IV²⁵ leemos: “... Toda la canción / cuadrada en tres silencios”, imagen que supone la presencia física de lo temporal.

El hombre, dice el poema, azota una cabalgadura monótona, un tiempo idéntico en su fatalidad.²⁶

El poeta requiere interrogar el curso del tiempo desde otra medida: dedo su reverso, desde su fijeza y desde su concreción casi física. Y esta operación es en el libro, si se quiere, caótica, y de ninguna manera un pensamiento orgánico sino una intuición libre y agónica: se basa en la persuasión inquisitiva de la poesía, acuciada por la agudeza del sufrimiento como signo desafiante de la misma invalidez.

El tiempo es obsesivamente una pérdida, pero no una simple añoranza o un ejercicio de la memoria. En el pasado puede el poeta hallar cierta inocencia, un ajuste a la temporalidad que la mirada del presente hace ingenuo y frágil:

Tardes años latitudinales,
 qué verdaderas ganas nos ha dado

²⁵ p. 146.

²⁶ Juan Espejo Asturrizaga (*César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Juan Mejía Baca, 1965, p. 76 y 113) ofrece, como testigo, una reveladora base biográfica para este poeta. Según Espejo los “nueve meses” de gestación se refieren al embarazo de la mujer amada y perdida (Otilia), y los “tres de ausencia” a la separación. Espejo da interesantes versiones de este tipo en su libro: interesantes no por el plano biográfico mismo, sino por la transformación verbal que el poeta efectúa reduciendo la anécdota a su esencia más plena de sentidos; el poema revierte la anécdota, la profundiza, la proyecta.

de jugar a los toros, a las yuntas,
pero todo de engaños, de candor, como fue.²⁷

Esos años de inocencia son también de engaño, y por eso tardíos; la perspectiva presente está en la “desolación”, y el juego se ha perdido: el poeta insiste en llamar “niña” a la mujer del poema, pero ella regresa al tiempo actual, al tiempo de la desolación, “delta al sol tenebroso”.

“Tengo fe en ser fuerte”,²⁸ escribe, y relaciona esta posibilidad a la resta profunda que supone asumir la realidad en su envés: “Dame, aire manco, dame ir / galoneándome de ceros a la izquierda”, dice, y esta imagen de la carencia, de la frustración, sugiere el poder naciente, aquella fe, de la misma orfandad. Ese poder se anuncia en un trasmundo: “Y tú, sueño, dame tu diamante implacable, / tu tiempo de deshora”.

“Al aire, fray pasado. Cangrejos, zote!”, exclama en este mismo poema; el poeta, así, reniega del pasado, se burla de la memoria que marcha hacia atrás. El tiempo fuera del tiempo (“deshora”) que él quiere asir, no está, de hecho, en el camino hacia atrás que supone el pasado. Por eso:

Avístate la verde bandera presidencial,
arriando las seis banderas restantes,
todas las colgaduras de la vuelta.
Tengo fe en que soy,
y en que he sido menos.
Ea! Buen primero!

Encarar el tiempo parece reclamar que arriemos los días de la semana para asir el séptimo día, el último y el primero de los días, que los preside. Por eso, como en el poema 11 donde el reposo de ser pensaba en la posibilidad del mañana, este reconocimiento de un tiempo asible suscita un triunfo íntimo: el último verso celebra a ese día que preside desde el color verde –desde su apertura naciente–; un día posible, expectante. El tiempo fijado y circular, inmóvil y asfixiante, puede también ser el tiempo de una apertura profunda.

El poema XIV²⁹ advierte sobre este encuentro con un trasmundo poético, con la agonía de la gestación. “Absurdo./Demencia”, anota Vallejo como

²⁷ XI, p. 153.

²⁸ XVI, p. 158.

²⁹ p. 156.

conclusión del espectáculo revertido que descubre, y esa conclusión es también el punto de vista, el contorno de una intuición reordenadora. “Cuál mi explicación./Esto me lacera de tempranía”, dice por eso: explicarse, conocerse, supone una impotencia y una posibilidad a la vez; un tiempo naciente que el poeta percibe ligado a su propia aventura poética, a su misma contradictoria percepción de un mundo absurdo en su raíz.

“Quemaremos todas las naves!/ Quemaremos la última esencia!”³⁰ exclama, acuciado por la necesidad de renuncia y por el sentimiento de una inminencia; por un nacimiento que intuye como un desafío, y que siente definitivo para comprender la realidad:

Oh sangrabriel, haz que conciba el alma,
el sin luz amor, el sin cielo,
lo más piedra, lo más nada,
hasta la ilusión monarca.

Esta indeterminación, esta potencialidad, está en la base del libro: el libro mismo, su lenguaje y su debate, se proponen como un espectáculo incoherente pero ávido de una formulación nueva. En este poema, los anuncios de una gestación nueva suponen esa potencialidad.

En el poema XVII leemos:

Caras no saben de la cara, ni de la
marcha de los encuentros.
Y sin hacia cabecee el exergo.
Yerra la punta del afán.³¹

La imagen de la moneda (cifra parcial en una secuencia de guarismos) aparece aquí en su unidad y su dualismo: sus dos caras vacilan erráticamente en la ausencia de un fin, en la pérdida de un encuentro. En esta evidencia de la orfandad, en esta condición errática y desligada, aparece también el tiempo:

Junio, eres nuestro. Junio, y en tus hombros
me paro a carcajear, secando
mi metro y mis bolsillos

³⁰ XIX p. 161.

³¹ p. 159.

en tus 21 uñas de estación.
Buena! Buena!

El poeta contempla el tiempo desde el conocimiento que tenemos de él: meses, días, estaciones; y este conocimiento, parece decirnos, lo hace nuestro pero en una suerte de broma macabra, de irrisión. A la frustración, pues, de los encuentros, de alguna finalidad que recupere una certidumbre unitaria, corresponde en este poema la violenta y grotesca irrupción del tiempo.

Pero el tiempo también puede ser modificado por la experiencia del dolor: su insuficiencia –no sólo su absurdidad– se muestra en el sufrimiento. El poema XXI,³² juzga al tiempo desde el amor perdido:

En un auto arteriado de círculos viciosos
torna diciembre qué cambiado,
con su oro en desgracia. Quién le viera:
diciembre con sus 31 pieles rotas,
el pobre diablo.

En el ejemplo anterior junio estaba connotado por “uñas”, en este último diciembre lo está por “pieles”: esas imágenes dan una resonancia animal al tiempo.

Esa conciencia del dolor –que es conciencia del tiempo– ocupa también el pasado, transformándolo. Vimos cómo el poeta se negaba al simple recuento del pasado; en el poema XXVII³³ el pasado produce miedo, pavor, porque se trata de un pasado feliz, triunfal; es decir: la conciencia del tiempo como dolor invalida no sólo el recuento o la añoranza sino también la experiencia dichosa, que es puesta en duda:

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable,
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber dónde estar.
No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.

³² p. 163.

³³ p. 169.

“Esqueleto cantor” llama el poeta a ese pasado de plenitud, hoy cruel. “Rubio y triste esqueleto, silba, silba”, reclama.

Así, pues, el tiempo no es sólo transcurso asfixiado sino sobre todo una diversa limitación: conciencia de la imperfección, evidencia de la orfandad. Y también: necesidad de transgresión, sospecha de otro orden. Contradictorio en sí mismo, el tiempo es un “hilo retemplado, hilo, hilo binómico”,³⁴ imagen ésta del instante, que es como un breve puente (los minutos son puentes volados, dice en el poema anterior) y que se quiebra al ser atravesado. “¿Por dónde romperás, nudo de guerra?”

En esta interrogación por el tiempo resulta fundamental no solamente la caracterización diversa de su ocurrencia, sino también el margen de ignorancia que el tiempo supone para el hombre, la dimensión inexplicable que contiene. En la evidencia del agobio temporal se percibe también una ausencia de evidencias; en el poema XLVII, que evoca el lugar del nacimiento, leemos: “Los párpados cerrados, como si cuando nacemos/ siempre no fuese tiempo todavía”.³⁵ Así, el tiempo parece condenar el nacimiento del hombre, con su fatalidad irreversible; pero el poeta se pregunta por un “todavía” inherente al mismo tiempo, y que vimos ya ligado a una intuición que busca revertir los órdenes fijados de lo temporal. También el poeta encuentra en el nacimiento del día una coincidencia de imperfección y de indeterminada, desconocida razón:

Día que has sido puro, niño inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, vas corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblar ceñudo
que después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales.³⁶

Aquí el día aparece doblado sobre sí mismo, en sus horas que son presencia y ausencia, oscuridad.

Constelado de hemisferios de grumo,
bajo eternas américas inéditas, tu gran plumaje,
te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua,
sin tu nudo de sueños, domingo.

³⁴ XXIX, p. 171.

³⁵ p. 189.

³⁶ LX, p. 202.

Estas amélicas inéditas sugieren, dentro del tiempo, en su envés, amplias zonas ignoradas y por descubrir desde esos sueños que ya sabemos son un “tiempo de deshora”.

Y se apolilla mi paciencia,
y me vuelvo a exclamar:
¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRA!

La muerte acecha tras esta interrogación: la inminencia de una víspera es también la respuesta de la muerte, el círculo del destierro-nacimiento que se cierra. Pero también en la intuición de esas vísperas el poeta reconoce la profunda, abierta y potencial ignorancia del tiempo, su íntima condición inédita.

Esta impresión recurrente de un tiempo inédito dentro de la temporalidad, imprime en la actividad interrogativa, en el cuestionamiento del tiempo, el sello de una rebelión piadosa. Y desde esta intuición, además, la mirada sobre el inundo va a descubrir la ambigüedad de la experiencia, su intensa irrealidad. El poema LXIII³⁷ muestra a Vallejo de vuelta al medio rural que había descrito con aguda afectividad en *Heraldos*; ahora, nos dice “Melancolía está amarrada”, y percibe más bien un “gran amor” en los cielos de las punas, y los ve “torvos de imposible”: la naturaleza, lluviosa, vasta, parece reproducir ahora una impotencia íntima de la misma vida. El poeta se recuerda a sí mismo ante este paisaje, se reconoce meditabundo (como en un poema de *Heraldos*; de codos), “en el jiboso codo inquebrantable”. Pero ahora que contempla el paisaje advierte que un profundo cambio se ha operado: “salgo y busco las once/ y no son más que las doce deshoras”. Así, descubre que a un tiempo habitual y normal, percibido antes por él, reemplaza ahora un tiempo de deshora, un destiempo, como si se cruzaran dos temporalidades, como si el tiempo se doblara. Busca las once pero “no son más” que las doce, como si doce antecediera en mucho a once; imagen que en su contradicción supone la discontinuidad dramática de la experiencia temporal, un desajuste del hombre en el tiempo. El transcurrir humano se hace así irreal: acontece sobre una temporalidad ya cumplida.

³⁷ p. 205.

Por ello mismo el poeta quiere negar los límites temporales, las fases previstas para el tiempo; el poema LXIV plantea este drama y debate:

Hitos vagorosos enamoran, desde el minuto monstruoso que obstretiza y fecha los amotinados nichos de la atmósfera.

Verde está el corazón de tanto esperar; y en el Canal de Panamá ¡hablo con vosotros, mitades, bases, cúspides! retoñan los peldaños, pasos que suben, pasos que bajan.
n.
Y yo pervivo,
y yo que sé plantarme.

Oh valle sin altura madre, donde duerme horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de amor. Oh voces y ciudades que pasan cabalgando en un dedo tendido que señala a calva Unidad. Mientras pasan, de mucho en mucho, gañanes de gran costado sabio, detrás de las tres dimensiones.

Hoy	Mañana	Ayer
(No, hombre!) ³⁸		

El instante (minuto monstruoso) da nacimiento y fecha precisamente a lo que muere: otros instantes, que nos proponen hitos, señales, medidas en el tiempo. El poeta percibe que el corazón aguarda dentro del tiempo; también el Canal de Panamá es imagen de un centro donde la realidad es como una geometría que se busca reordenar; también los pasos son peldaños que suben y bajan, que parecen buscar, desde la implicancia frustradora del amor, un sentido o un orden; y en este camino el poeta dice pervivir, continuar: acaso sin finalidad posible, este camino importa fundamentalmente por su sola interrogación cuestionadora. Y en este valle, en esta existencia sin madre –arquetipo del amor– la realidad parece una medianoche cerrada, sin transcurso; sin vías de acceso. Los hombres pasan indiferentes o confiados, siguiendo el dedo del destino, hacia la supuesta unidad de la muerte. Pero también pasan, espaciadamente, hombres rudos que son sabios en el dolor; pasan “detrás de las tres tardas dimensiones”: hoy, mañana, ayer. Lentas en su transcurso, tardías, esas dimensiones están ubicadas por Vallejo en una progresión que concluye en el pasado, como si el tiempo fuera cíclico y no progresivo; como si supusiese un círculo sin continuidad, y no un decurso lineal. Pero esos “gañanes” jadean *detrás* de estas dimensiones, como si el sufrimiento –sabiduría de

³⁸ p. 206.

lo temporal—modificara al tiempo cerrado inaugurando otra dimensión temporal, tras de las fases establecidas, en el revés de las mismas. Tal vez por ello la exclamación sarcástica final, entre paréntesis, sugiere la negación del propio poeta a este orden de las dimensiones tardías, retardadas en relación al tiempo mismo.

Estas dimensiones, que el instante nos propone como hitos que nos tientan, suscitan por tanto la oposición rebelde de aquellos pasos que son peldaños en gestación, hacia arriba y hacia abajo, como imagen de una exploración plural. Y en el “Canal de Panamá” (¿la unión de los contrarios, de los opuestos?, ¿acaso el “itsmarse” de *Heraldos*?) la realidad empieza a circular, a reordenarse con dramática y acuciada progresión.

Finalmente, el tiempo es plural imagen del dolor. La realidad es temporal y el tiempo es agonía: una misma conciencia de existir. Lejos de establecer un proceso sistemático, la interrogación profunda por el tiempo establece en el libro una serie de motivaciones—pregunta y testimonio, padecimiento y rebelión—que figuran el infierno de una temporalidad conocida e ignorada a la vez. En su razón temporal, la condición humana es imperfecta pero es también plena de posibilidades, ya que el tiempo implica una indeterminación. El poema LXXV³⁹ plantea esta imagen del tiempo como dolor, asegurando que la conciencia del tiempo es la conciencia del dolor humano, y sugiriendo que la ignorancia del dolor significa el desconocimiento del tiempo, o sea una muerte en la misma vida:

Estáis muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.

Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados y se doblan, entonces os transfiguráis y creyendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es vuestra.⁴⁰

³⁹ p. 217.

⁴⁰ Espejo Asturrizaga (*op. cit.*, p. 87) cuenta que Vallejo escribió este poema al volver a Trujillo, en 1920. Encontró que sus amigos vivían como en “cámara lenta”; él, en cambio, venía de una vida intensa y conflictiva; “le produjo un choque tremendo este

La imagen del tiempo es en este poema una imagen cósmica: el sol que va del zenit al nadir, de crepúsculo a crepúsculo, señalando así el transcurso cíclico de lo temporal; y este curso vibra en la sonora caja de una herida, en la vida misma. Así el tiempo se manifiesta como conciencia del dolor.

La vida ofrece su imagen en el espejo: en su doblaje, que es la conciencia, lo due se opone a la evidencia de la muerte. Mientras el tiempo viene y va, prosigue el poema, uno está impunemente muerto: alienado por el discurrir sin conflicto; sólo cuando las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados (como el extremo crítico del “Canal de Panamá”), cuando los límites de este río del tiempo son ocupadas por el sufrimiento, entonces, creyendo morir, advertimos otra dimensión, una sexta cuerda que ya no es nuestra; lo cual sugiere que el hombre cree morir en el sufrimiento de su temporalidad, pero que más bien está en su plenitud existencial: una dimensión impersonal en el dolor, una identidad común. Así el dolor es la realidad última del conocimiento.

JULIO ORTEGA

University of Pittsburgh

apaciguado devenir de hombres y cosas. Al día siguiente que fue a mi casa me leyó el poema: “Estáis muertos...”, refiere Espejo. La vida de sus amigos se le aparece como un malentendido (“Ellos murieron siempre de vida”); pero nuevamente vemos aquí cómo la impresión originaria se transmuta en una proyección más compleja e integradora.

Trilce 1 y la función de la palabra en la poética de César Vallejo

Sobre la importancia de la palabra en la poesía, dijo César Vallejo en un artículo de 1929:¹ “El material más elemental y simple del poema es, en último análisis, la palabra y el color de la pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta”. En palabras que evocan la advertencia bien conocida de Mallarmé a Degas, agrega que la poesía se hace con palabras y no con ideas, que dan sólo “la letra o texto de la vida, en vez de ... el tono o ritmo cardíaco de la vida”. Tal precepto es una constante en la crítica de Vallejo. En 1926, al criticar los varios *ismos* de vanguardia dijo: “Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres”.²

Los críticos han reconocido la importancia de la palabra en la creación poética de Vallejo. Guillermo de Torre, por ejemplo, en su estudio “Reconocimiento crítico de César Vallejo”³ sostiene: “Su última clave de comprensión se halla muy estrechamente ligada con la semántica y la simbología”. En el *Nachwort* a su traducción alemana de la poesía de Vallejo, Hans Magnus Enzensberger⁴ se refiere a las claves metafóricas del poeta, específicamente al

¹ César Vallejo, “La nueva poesía norteamericana”, *El Comercio*, Lima, 30 de julio de 1929, reproducido en *Aula Vallejo 5-6-7*, Universidad de Córdoba (Córdoba, Argentina, 1968), p. 68.

² César Vallejo, “Se prohíbe hablar al piloto”, de *Favorables-París-Poema*, No. 2 (octubre de 1926), pp. 13-15, reproducido en *Aula Vallejo 7*, Universidad de Córdoba (Córdoba, Argentina, 1961), p. 27.

³ Guillermo de Torre, “Reconocimiento crítico de César Vallejo”, *Revista Iberoamericana* XXV, No. 49 (enero-junio 1960), p. 54.

⁴ Hans Magnus Enzensberger, *César Vallejo, Gedichte* (Frankfurt am Maine, 1963). p. 114.

hablar del segundo poemario, *Trilce*: “Ein verborgenes System von metaphorischen Schlüssen geht durch das ganze Buch”.

Ultimamente en su artículo “Vallejo indescifrado”, Corpus Varga⁵ define el propósito de Vallejo: “El trabajo literario, no digo la poesía, de Vallejo ha consistido en hacer un diccionario del vocabulario que se halla diseminado en sus poemas. De muchos escritores se dice que tienen su vocabulario. El de Vallejo es una colección de dicciones no explicadas, un diccionario hermético y, naturalmente, reducido”. Luego añade: “Habría que hacer ahora, no vocabularios, una lista por orden alfabético de las palabras propiamente vallejanas y su significación”.

Siguiendo el camino indicado por el poeta, este estudio tiene como propósito la explicación de algunas palabras claves de Vallejo, según sus contextos, como medio de acercamiento a varios significados y valores básicos de su poética en *Trilce*, inclusive un aspecto de la obra que hasta la fecha no ha recibido la atención crítica que merece. Centraremos nuestra búsqueda en *Trilce*, con referencias a *Los heraldos negros*, obra en donde la poética de *Trilce* encuentra sus raíces.⁶

La herencia literaria del modernismo le dio a Vallejo específicas formas léxicas y métricas, además de motivos y actitudes propias al joven poeta para expresar sus vivencias más entrañables, sobre todo el amor no comunicado o no correspondido. Las lecciones que los modernistas aprendieron de los simbolistas franceses las recibió y practicó Vallejo, hecho que se manifiesta en los rasgos imitativos de *Los heraldos negros*. Pero de tal experiencia aprendió Vallejo a crear dinámicas imágenes sinestéticas y kinéticas, además de un vocabulario propio que iba a florecer asombrosamente en su segunda obra, *Trilce*.

Ciertos elementos léxicos de ésta ya iban formándose en *Los heraldos negros*, sobre todo los símbolos de la vida o existencia como viaje: *pie, camino*; los símbolos de un acceso lírico a otra vida mejor: *ave, ala, paloma, salida*; los términos que indican la asimetría esencial para escaparse de la simetría fatal de la existencia actual: *curva, cifra*, y los números impares; los símbolos de la inminencia de tal escape: *alba, mañana, víspera, enero, año nuevo, seno, amor* (más los símbolos como *ave, paloma y salida* que llevan también este valor).

⁵ Corpus Varga. “Vallejo indescifrado”, en la edición especial de la *Revista de Cultura*, Lima, No. 4, julio de 1969, *Visión del Perú: Homenaje Internacional a César Vallejo*, p. 17.

⁶ El desarrollo de la palabra poética de Vallejo en su obra póstuma, *Poemas humanos*, exige un estudio en sí, y por eso dejamos este aspecto para otro artículo.

Aparecen por primera vez en *Los heraldos negros* los conceptos de la vida como muerte y de la lucha por la unidad contra el tiempo y el espacio; la importancia básica del hambre, ambos del cuerpo y del espíritu; y no menos importante, los términos topográficos que llevan valores síquicos: *valle, istmo, Andes, mar*, entre otros.

Además, existe ya en *Los heraldos negros* la tendencia a crear neologismos: *aperital, Noser, pajarina, istmarse* y *multicencia*, predilección que llega a su pleno desarrollo en *Trilce* junto a esa tendencia está la de torcer el lenguaje siempre que lo requieran los íntimos requisitos expresivos del poeta; muchas veces tales momentos reflejan el habla popular peruana: *recién llego; aquí no más; tan ala, tan salida, tan amor*, y tienen su relación con otra técnica, la de sugerir la inocencia de la *persona* del poema por el empleo de una actitud infantil, característica ésta del grupo de poemas, “Canciones de hogar”, sobre todo.⁷

Todos estos elementos implican algo mucho más importante: la necesidad sentida por el poeta de expresarse cada vez más precisamente, un anhelo que logra en *Trilce* la creación de un mundo propio, con imágenes y léxico peculiares. Es un mundo hermético, pero creemos accesible.

De los dos polos o niveles expresivos de *Trilce* señalados por Roberto Paoli en *Poesie, di César Vallejo* (Milano, 1964), el primero vuelve al pasado por medio del recuerdo, y se caracteriza por “una prospettiva aperta su di un piú libero ‘esterno’ spaziale e temporale”, y es “leggibile a colpo d’occhio” (p. lxx). El segundo, más hermético, es el que, según Paoli, “si asserraglia sul presente irrelato della carcere interiore ed é quindi una prospettiva chiusa su di un’esperienza interna irremovibile e attimale (*hic et nunc*)”. Es éste el polo que más ha dado a *Trilce* la valoración crítica de ser una obra de rebeldía poética, en la que se deshacen todas las reglas tradicionales.

El lenguaje de este polo de *Trilce* demuestra que el poeta ha querido aprovecharse de todos los niveles y los recursos lingüísticos como materia prima de su poética: lo coloquial y lo popular, lo científico y lo técnico, lo culto y lo tradicional (arcaísmos y voces castizas que rebasan el Siglo de Oro), todos estos elementos mezclados en juxtaponiciones asombrosas. Desecha la sintaxis tradicional o la desarticula, inventa o deriva palabras, emplea números como elementos léxicos, tanto como sílabas sueltas, hasta fonemas. Inclusive la

⁷ Estos aspectos de *Los heraldos negros* los he estudiado más detalladamente en “The poetic vision of César Vallejo in *Los heraldos negros* and *Trilce*”, tesis doctoral presentada a la Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, 1969.

ortografía es idiosincrática, aunque no tanto como se suponía por las erróneas ediciones anteriores a la publicación de la *Obra poética completa* (Lima, 1968), edición que empleamos aquí.⁸

Antes de empezar un estudio más detallado de este lenguaje, cabe señalar dos conceptos que nos proporciona la crítica vallejana reciente, como medio de establecer el eje de tal lenguaje. Julio Ortega nos ofrece el concepto del tiempo como núcleo central de *Trilce*: "... [el] tiempo, verdadero resorte y proceso en la perspectiva esencial del Vallejo de estos poemas; este núcleo se precisa, pues, a partir del tiempo como signo que trastrueca y define la realidad y el puesto del hombre en esa realidad".⁹ Basándose principalmente sobre un análisis del poema final de *Trilce*, LXXVI, Ortega define la poética de Vallejo como "una aventura hacia lo inédito", por la que el poeta quiere plantear "una nueva posibilidad de vivir lo temporal: una existencia que se arme sobre la renuncia a los ajustes tradicionales del individuo, y por un nuevo tipo de ajustes entre la condición humana y su definición temporal. Así, el tiempo es una medida por habitar de nuevo; un infinito dentro de la finitud".

Está implícita en este concepto la renuncia a la simetría clásica, base del encarcelamiento humano en establecidas estructuras lógicas, a favor de una nueva armonía del absurdo, lo que llama Ortega "aquella necesidad de vencer un mundo de dicotomías para conquistar una realidad plural y por lo tanto única y total".¹⁰ James Higgins elabora esa "nueva armonía del absurdo" en una brillante tesis doctoral aún no publicada en libro, pero de la que ya se han adelantado capítulos en diversas revistas.

Otro crítico, Juan Jacobo Bajarlía, parece llegar a conclusiones semejantes en su estudio "Existencialismo y abstractismo de César Vallejo".¹¹ Basando su análisis sobre la terminología de Heidegger, Bajarlía descubre un acercamiento existencial al problema ontológico del ser y a la poética en la poesía vallejana.

⁸ César Vallejo, *Obra poética completa* (Lima, 1968), edición con facsímiles, preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo. Para establecer el texto definitivo de los poemas de *Los beraldos negros* y *Trilce*, se han consultado las ediciones hechas en vida del autor.. Emplearemos las mayúsculas *OPC* en este estudio para denominar esta edición.

⁹ Julio Ortega, "Una poética de *Trilce*", *Mundo Nuevo* (París), No. 22 (abril 1968), p. 26.

¹⁰ *Idem.*, p. 29.

¹¹ Juan Jacobo Bajarlía, "Existencialismo y abstractismo de César Vallejo", *Aula Vallejo* 5-6-7, pp. 11-21.

En efecto, el poeta se anticipó al filósofo (*Sein und Zeit*, Halle, 1927) en su ejemplificación de la tesis de éste: la poesía es la fundación del ser. El objeto estético viene a ser kinético, móvil y mudable. O sea, el objeto se integra en una deyección de carácter kinético, nada es lo que aparece como fenómeno, y el futuro se incluye en el pasado. La imagen del objeto lleva un significado que consiste en la posibilidad sucesiva del ser concreto. La existencia precede a la esencia, y por eso, para Vallejo, las cosas no son lo que son en sí, sino lo que vienen a ser. Poéticamente, tal concepto se traduce en una reacción contra los objetos como *fenómenos aparentes*, para verlos como *entes* existenciales, sometidos a un ser continuo. La poesía de Vallejo es una interrogación constante sobre el ser y la esencia.

Aunque no las cita Bajarlía, las palabras de Vallejo sobre la mutabilidad de los símbolos estéticos, en un artículo sobre los “Últimos descubrimientos científicos”, parecen reflejar semejante idea:

Y, siguiendo este discurso, dije que no hay que atribuir a las cosas un valor beligerante de mitad, sino que cada cosa contiene posiblemente virtualidad para jugar todos los roles, todos los contrarios, pudiendo suceder. en consecuencia, que el color negro simbolice a veces, según los hemisferios y las épocas, el dolor o el placer, la muerte o la epifanía... Cada cosa, cada fenómeno de la naturaleza es también un microcosmos en marcha.¹²

Estas palabras no sólo corroboran la valoración de Bajarlía de la poesía de Vallejo como una interrogación constante sobre el ser y la esencia de las cosas, lo que Julio Ortega denomina un *incesante conocer* (*Mundo Nuevo*, p. 29), sino que señalan también el papel de las contradicciones, o sea, del absurdo, en la poesía de Vallejo, aspecto fundamental de su poética. Ortega ve el papel del absurdo como el vencimiento de un mundo de dicotomías para conquistar una realidad plural y po, lo tanto única y total, mientras Bajarlía lo ve como un juicio sobre la irracionalidad del mundo, y por lo tanto, la comunicación de un conocimiento poético por la imagen inventada. Es la resolución de contradicciones en lo más interior del ser del poeta. El poeta se busca a sí mismo para alcanzar la plenitud que le niega el mundo (*Aula Vallejo 5-6-7*, p. 21).

Siguiendo a los dos críticos citados, llegamos a la misma valoración: la poesía de Vallejo significa la fundación del ser por medio del lenguaje. Ningún

¹² César Vallejo, “Últimos descubrimientos científicos”, *Mundial*, Lima, 11 de marzo de 1927, reproducido en *Aula Vallejo I*, pp. 29-30.

poema ilumina mejor este eje entre los dos polos de su poesía que Trilce I, cuyo puesto inicial no parece mera casualidad. Si Vallejo no emerge en el pasado-externo, se profundiza en el presente-interno, presente que tiene implícito el futuro, porque las cosas del presente tienen “virtualidad para jugar todos los roles...” En Trilce I, el lector se precipita inmediatamente en lo más hermético del lenguaje tríflico:

Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea
grupada.

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio.

(OPC, p. 143).

Los dos primeros versos parecen vacilar entre una interrogación y una declaración; el poeta busca la respuesta a una situación intolerable, pero no espera encontrarla. *Bulla* significa el caos de la vida; su empleo aquí contrasta con la *bullita triunfal en los Vacíos*, bulla ideal de una vida futura que plantea el poeta en “Enereida”, de *Los heraldos negros* (OPC, p. 137). De tal caos el poeta quiere sacar un orden existencial, las islas, que en primer plano son las islas guaneras sobre la costa peruana, pero en otro plano simbólico son los recuerdos o memorias de una existencia más ordenada, y ya pasada. La bulla no deja que las islas den su testimonio de tal pasado feliz. Sin embargo, las islas *van quedando*; la sintaxis misma implica un proceso que sigue en su desarrollo.

Como recuerdos, regresan al pasado pero a la vez siguen vivos en la imaginación poética.¹³

Un símbolo constante del caos de la vida es el mar, del que se escapa el poeta cuando vienen a él las aguas que dan vida, como en XLV: *Me sesvínculo del mar / cuando vienen las agrias a mí* (OPC, p. 187). El mar, con su movimiento constante pero sin sentido, refleja simbólicamente los cambios irracionales de la existencia. Como lo expresa en LXIX: *El mar, y una edición en pie, / en su única hoja el anverso / de cara al reverso* (OPC, p. 211). La *edición en pie* es el mundo en que vive el hombre, quien ve en el mar la contrafigura de su mundo existencial, mundo que es el contrario de lo que debe ser, *cara al reverso*.

Se multiplican los símbolos marítimos en la segunda estrofa, que empieza con la expresión de súplica implícita en los primeros versos. El poeta busca refugio de su ambiente hostil, porque pronto será tarde; juega con el tiempo en la contradicción tarde-temprano, concepto temporal que define el título del poema "Deshora", de *Los heraldos negros*: *Pues de la vida era la perenne tarde, / nació muy poco ¡pero mucho muere!* (OPC, p. 82). Revela así su preocupación central, la calidad transitoria del momento actual, al que quiere dar un verdadero significado u orden existencial. El alcatraz, que siendo ave es símbolo de la esperanza en el léxico vallejiano (y nos recuerda al simbólico pelícano de Musset), se transforma en un símbolo de la propia condición emocional del poeta. Ante la tempestad existencial, grupada transparente que le permite al poeta ver más allá del dolor, el ave le brinda vivencias trascendentes, los recuerdos que dan vida, que son el *guano*, un tesoro en dos planos: el literal en la vida económica del Perú de la época, el simbólico en el contexto del poema. El neologismo tesórea nace de la necesidad expresiva del momento poético.

¹³ Véase Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética* (Madrid, 1966), p. 73. Al hablar de lo lírico en la poesía, Staiger declara: "El pasado como objeto de una narración pertenece a la memoria. "El pasado como tema de lo lírico es un tesoro del recuerdo". En otro lugar, explica este distintivo (pp. 78-79). "Lo que el estado anímico alumbró no es 'presente' (*gegenwärtig*), no lo es ni la chanza ni el beso hace tiempo evaporados, ni el brillo de la niebla que ahora, cuando habla el poeta, llena el monte y el valle. Pues el concepto 'presente' debe ser tomado literalmente, debe designar algo que se sitúa en frente. Así podemos decir que el narrador presenta el pasado. El poeta lírico presenta tan poco el pasado como lo que ahora sucede. Antes bien, ambas son para él igualmente cercanas, y más cercanas que todo presente. El poeta lírico no se sitúa ante las cosas, sino que se abre en ellas, es decir, 'recuerda'. 'Recuerdo' debe ser el nombre para designar la falta de distancia entre sujeto y objeto, para el lírico uno-en-otro. Presente, pasado e incluso futuro pueden ser recordados en la poesía lírica".

Pero este tesoro se produce involuntariamente, *sin querer*, producto del dolor del poeta.

El amor implícito en los recuerdos lo recibe el corazón, insular refugio en el caos de la vida. *Calabrina*, arcaísmo que significa *cadáver* o esqueleto, puede referirse a los recuerdos como ya pasados, y por eso, los restos de una vida que pudiera haber sido otra. Asimismo dice Vallejo en XXVII: *Yo no avanzo, señor dulce, / recuerdo valeroso, triste / esqueleto cantor* (OPC, p. 169). *Calabrina* denota también hedor intenso, significado válido si se considera que Vallejo con frecuencia dota de olor una emoción intensa, tal como lo hace en XXX: *olorosa verdad*; en XLI, hablando de la muerte, dice que *se huele a garantía*; y en XLV: *a lo lejos husmeo los tuétanos*. El amor es *simple*, el principio de la unidad: *Amor contra el espacio y el tiempo! / Un latido único de corazón...* dice el poeta en “Absoluta”, de *Los heraldos negros* (OPC, p. 111). En el acto poético, Vallejo puede invocar el recuerdo, y así *se aquilatará* el amor que comunica tal recuerdo en el momento lírico que da orden al caos existencial.

Hialóidea grupada, frase que ilustra el empleo frecuente de términos técnicos en *Trilce*, puede compararse a la *tempestad* de LXXVII; representa la extensión de la imagen básica de un ambiente marítimo, la transformación de un fenómeno meteorológico en una vivencia poética. En LXXVII, dice Vallejo:

Graniza tanto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

(OPC, p. 219).

He aquí una alusión a los recuerdos, productos de la experiencia, o sea de la tempestad existencial; *perlas* significa no sólo los recuerdos mismos, sino también los poemas que nacen de ellos. El tiempo inclemente, símbolo del dolor existencial, tiene en *Trilce*, al contrario de lo que ocurre en *Los heraldos negros*, un valor positivo como fuente de la inspiración poética. Además de indicar la calidad de transparencia que permite al poeta ver más allá del dolor del momento, *hialóidea* puede relacionarse con la visión de la vida ideal, aquella visión de XXXVIII: *Este cristal aguarda ser sorbido / en bruto por boca venidera...* (OPC, p. 180). A propósito de esta calidad de la vida sin límites existenciales, Vallejo dice en su artículo, “Últimos descubrimientos científicos”, (*Aula Vallejo I*, p. 29) : “¿El infinito es blanco o negro? Probablemente el infinito carece de color, es decir, no es blanco ni negro. El color limita”. La

visión ideal no tiene color, puesto que no está dotado de características materiales, *Este cristal ha usado de animal...* (XXXVIII, OPC, p. 180).

Termina el poema con una repetición de la súplica original, seguido por una alusión temporal, y finalmente por lo que parece ser el clímax del drama interior del poema. Pero ya el verso repetido en la tercera estrofa, *un poco más de consideración*, más que súplica, se revela como el esfuerzo del poeta para realizar la potencia del momento actual. *Consideración* viene a ser el acto poético de meditar, semejante al asunto o materia de un libro espiritual que se ha de considerar y meditar. Tal esfuerzo espiritual brinda el guano, *mantillo líquido* que da vida al momento actual, *seis de la tarde / DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES*. Es, en efecto, la descripción de lo que Julio Ortega denomina el acto poético de “buscar y plantear una nueva posibilidad de vivir lo temporal”. *Líquido* implica agua, símbolo bíblico y trágico de la fuente de la vida espiritual, que está en contraste con lo que Vallejo llama *la seca actualidad* en XXVII (OPC, p. 169); en VI, dice el poeta: *A hora que no hay quien vaya a las aguas...* (OPC, p. 148); en XLV, en el verso ya citado: *Me desvínculo del mar / cuando vienen las aguas a mí...* (OPC, p. 187); y en LXXI: *Regocíjate, huérfano; bebe tu copa de agua / desde la pulpería de un., esquina cualquiera* (OPC, p. 213).

Asimismo, *mantillo líquido* equivale al recuerdo que da vida a la seca actualidad. El contraste entre el recuerdo y la sequedad del momento actual es evidente en XXVII: *... ese chorro, / buen recuerdo, señor fuerte, implacable / cruel dulzor* (OPC, p. 169). El chorro o mantillo líquido, símbolo de la potencia afectiva del recuerdo, es el principio de la vida existencial ideal, mientras la naturaleza lógica del ser humano, por imponer límites racionales sobre la vida, la destruye, como se ve en XLIX *...ese mantillo que iridice los lunes / de la razón* (OPC, p. 191).¹⁴

¹⁴ El lunes, primer día de la semana laborable, y por eso símbolo del mundo cotidiano en *Trilce*, se contrasta con el domingo, que parece dar la esperanza de un nuevo comienzo ideal: *te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua, / sin tu nudo de sueños, domingo* (LX, OPC, p. 202). Tal contraste es el eje simbólico de XXIV, en donde el recuerdo parece identificarse con el domingo:

El ñandú desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma,
y con ella la mano negativa de Pedro
graba en un domingo de ramos
resonancias de exequias y de piedras.
Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos marías cantando.

Lunes.

(OPC, p. 166)

Tal esfuerzo espiritual lleva por fin a una nueva dimensión temporal, no encarcelada en una lógica simétrica y traicionera, contra la que advierte Vallejo en XXXVI: *Rehusad la simetría a buen seguro* (OPC, p. 178). Los *BEMOLES* se relacionan así al *sesgo ESFORZADO* de XXVI (OPC, p. 168), y conducen *al nuevo impar / potente de orfandad* del mismo XXXVI, un tiempo existencial que vive audazmente fuera del tiempo cronológico. Las mayúsculas en *Trilce* señalan siempre el asomo de la dimensión ideal de la existencia. En la metamorfosis del momento actual, seis de la tarde, la hora del reloj se transforma en momento trascendente. El símbolo de la tarde, que suele ser en *Trilce*, como en *Los heraldos negros*, símbolo del morir de la esperanza y por eso de la vida, viene a ser un nuevo comienzo por el esfuerzo espiritual del poeta.

El alcance de este momento trascendente está en contraste con *el momento improducido y caña* de XXIX (OPC, p. 171), o *el mediodía estancado* de II (OPC, p. 144). Es la realización del acto expresado en los primeros versos de XXXVI: *Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja* (OPC, p. 178), o en LXXIII: *exósmosis de agua químicamente pura* (OPC, p. 215). Es el proceso por el que el poeta relaciona su vida síquica a su condición temporal, de tal modo que ésta se dota de una nueva dimensión espiritual. Los *BEMOLES* significan un nuevo equilibrio que tiene que ver con otros términos musicales de *Trilce*: *la sexta cuerda* que oye el hombre cuando “las aguas” se doblan sobre los límites existenciales en LXXV (OPC, p. 217), o los términos de V, *oberturas, finales, son, crome, glise y creada voz*, términos que hace de V una fuga verbal de contrapunto, un ejemplo poético del *conflicto/ de puntas que se disputan / en la más torionda de las justas* el salto por el ojo de la aguja (XXXVI, OPC, p. 178).

En la plenitud de este momento trascendente; el poeta se siente ya no una isla, sino una península, etimológicamente una *casi-isla*, algo que se proyecta hacia el futuro ideal por medio del recuerdo que viene del pasado. Esta península se para por la espalda, o sea, en tal momento el poeta encuentra la unidad fuera de los límites temporales, esa condición espiritual que describe en VIII:

Pero un mañana sin mañana
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda.

(OPC, p. 150).

Espalda simboliza a la vez el recuerdo, por el procedimiento típico de Vallejo de expresar conceptos afectivos con términos del cuerpo (véase el *meñique / demás en la siniestra* de XXXVI, *OPC*, p. 178; *seis codos lamen* de XL, *OPC*, p. 182; *veintitrés costillas que se echan de menos* de XLI, *OPC*, p. 183; *terciario brazo*, XVIII, *OPC*, p. 160; *esas posaderas sentadas para arriba*, XIV, *OPC*, p. 156). Es decir, por contemplar el pasado, el poeta puede proyectarse hacia un tiempo ideal, concepto que se expresa en LXXIV: *Hubo un día tan rico el año pasado... ! / que ya ni sé qué hacer con él* (*OPC*, p. 216).

Por el mismo procedimiento, la frente simboliza el futuro, lo más allá del momento actual. Aunque Vallejo dice el frente en los versos citados arriba, que implica también *fachada*, no cabe duda de que se trata de la parte superior de la cara, como en XL: *la sombra de puro frontal* (*OPC*, p. 182); y al hablar en el mismo de la falta de recuerdos, es decir de un pasado que le animara (*ni el propio revés de la pantalla deshabitada enjugaría las arterias*), el poeta dice: *Para hoy que probamos si aún vivimos, / casi un frente no más* (*OPC*, p. 182).

Abozaleada e impertérrita llevan en sí el significado afectivo de *península*, puente triunfal que se proyecta sobre el mar, el caos de la vida actual, hacia un destino mejor. *Impertérrita* señala el desafío implícito en la conquista de la seca actualidad y corresponde al adjetivo *soberbio* de la estrofa anterior. *Abozaleada*, variante de *abozalada*, implica que el poeta no puede expresar más la calidad inefable de la inminencia que se presenta, o sea, la abertura hacia el futuro que representa el momento trascendente. La raíz *bozal* connota además un balbuceo; ante su visión, le falta al poeta una expresión adecuada para dar forma verbal a tal visión.

En tal trance la península, o sea el poeta, se queda inmóvil, fuera del tiempo por la duración del momento poético. Tal equilibrio se encuentra sobre una *línea mortal*, la frontera entre la seca actualidad y una existencia mejor. Esta línea es como la *otra línea* de “Líneas”, de *Los heraldos negros* (*OPC*, p. 114), uno de los primeros ejemplos de este símbolo en Vallejo. Se relaciona a todos los símbolos de la barrera que existe entre la vida actual y otra vida mejor, símbolos que se encuentran a lo largo de *Los berlados negros* y *Trilce*. Tal línea es mortal, por ser terminante y concluyente. Pero también tiene que morir, porque el equilibrio alcanzado en el acto poético tiene que someterse por fin a los límites implacables del tiempo. Vallejo alcanza la plenitud, el equilibrio de la verdadera auto-realización, sólo en el acto de invocar poéticamente el recuerdo. Como lo expresa en “Los anillos fatigados”, de *Los heraldos negros*:

Cuando las sienas tocan su lúgubre tambor,
cuando me duele el sueño grabado en un puñal,
¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!

(OPC, p. 123).

Por medio de este análisis de Trilce I, por esquemático que sea, hemos llegado a la tesis planteada al principio de este estudio: la poesía de Vallejo representa la fundación del ser poético o nueva visión de la realidad por medio del lenguaje. Nos atrevemos a decir que tal es el significado del neologismo *Trilce*, a pesar de las varias explicaciones anecdóticas que se han dado. O sea, *Trilce* simboliza el mundo poético que quiere realizar el poeta por medio de una nueva poética, un mundo por crear sobre una nueva dimensión temporal, hacia la que mira el poeta, como señala julio Ortega, el último poema de la obra LXXVII: *Canta. lluvia, en la costa afín sin azar!* (OPC, p. 219). El mar que todavía no existe es la vida como debe ser; aquí la línea mortal se asoma en forma de una costa simbólica. El poeta, como fuerza creadora de este mundo simbólico, viene a ser la extensión de esta costa en el mar o vida ideal, es decir una península.

La topografía peruana en *Trilce* se transforma en símbolos, por un procedimiento ya empleado en *Los heraldos negros*, en una frase como *los Andes / occidentales de la Eternidad*, de “Los arrieros” (OPC, p. 129). Pero los elementos indígenas de *Trilce* se asimilan de tal manera que forman una parte íntegra de la tela poética; ya no se ve el indigenismo obvio, por ejemplo, de los poemas de la sección intitulada “Nostalgias imperiales”, de *Los heraldos negros*.

Trilce I es uno de los ejemplos más notables de la complejidad creciente de los símbolos en la segunda etapa de la trayectoria poética de Vallejo, y de la concentración verbal que da al polo presente-interno su calidad hermética. Por lo general, no se ve en *Trilce* el proceso de la creación simbólica, sino que los símbolos se encuentran ya formados. En “Absoluta”, de *Los heraldos negros*, se ve con claridad el proceso creador por el que el símbolo *oscura ropa* se deriva del color melancólico del paisaje invernal (*Color de ropa antigua. Un julio a sombra...*, OPC, p. 111). No hay oscuridad alguna en cuanto al empleo posterior de este símbolo: *Ahora que has anclado, oscura ropa, / tornas rociada de un suntuoso olor / a tiempo, a abreviación...* (OPC, p. 111).

El sistema simbólico de *Trilce* existe *a priori*, con relación a los poemas individuales, de manera que el proceso de simbolización no es evidente. Además, la tendencia de crear neologismos y de emplear vocablos en un

contexto que los proyecta fuera de la semántica normal parece ser un proceso inmediato al acto poético creador.

A la luz de este análisis, no parece adecuado categorizar a *Trilce* 1 como malogro, término que emplea Saul Yurkievich.¹⁵ Tampoco parece acertado calificar el poema como el acto de defecar, tal como lo es sentido por un niño, explicación ésta de André Coyné.¹⁶ Se trata de nada menos que de la poética fundamental de *Trilce*, el planteamiento de una nueva dimensión existencial más allá de la existencia actual y la proyección del poeta hacia ese plano ideal. Desde tal punto de vista, no parece gratuito de parte del poeta el colocar en primer lugar este poema, porque plantea un valor básico del libro. *Trilce* I es literalmente un ejemplo del poema, curioso pero de ninguna manera raro en la poesía moderna, en el que el poeta se contempla a sí mismo en el acto de crear poesía. Como tal, se relaciona estrechamente con el poema final del libro, tal como la interpreta Julio Ortega, poema con que termina la obra y que simboliza el anhelo todavía no realizado del poeta de alcanzar la visión ideal.

Este esbozo de algunos de los símbolos de Vallejo, por breve que sea, indica sin embargo un hecho de gran importancia para un mejor entendimiento de *Trilce*; la correlación de los símbolos tríficos a lo largo de la obra. Desde el núcleo central del tiempo concebido como el eterno momento actual, más allá del que espera la visión de la vida ideal, las imágenes verbales se abren en abanico, entrelazándose en un foco que empuja vertiginosamente contra los límites de la existencia y del lenguaje con una violenta energía poética.¹⁷ Como implica la metáfora del abapico, los símbolos de *Trilce* forman un todo coherente de significados. Aunque les ha resultado impenetrable a muchos

¹⁵ Saul Yurkievich, *Valoración de Vallejo*, Universidad Nacional del Nordeste (Resistencia. Chaco, Argentina, 1958), p. 30.

¹⁶ André Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (Lima, 1957), pp. 82-83.

¹⁷ Ningún crítico de Vallejo ha visto mejor esta energía que Juan Larrea. Hablando al Symposium sobre Vallejo en la Universidad de Córdoba, Argentina, 12-15 de agosto de 1959, declaró Larrea: "Creo que ... la ciencia del lenguaje nos facilita un utensilio, si puede llamarse así, para entender hasta el fondo la experiencia positiva de Vallejo ... Me refiero a la diferencia que estableció Guillermo de Humboldt [sic] relativa al lenguaje, entre lo que es la obra; entre el *ergon* y la *energeia*. El *ergon* a Vallejo no le interesa. No le interesa la obra, ni la retórica por lo tanto, ni el objeto. Le interesa la *energía*, lo incondicionado y trascendente, el sujeto. Le interesa encontrarse, ser él; llegar rompiéndolo todo al borde extremo de sí mismo y, una vez llegado al borde extremo de sí mismo, confrontarse con lo esencial, el verbo, que en esta forma en él se auto-objetiva (*Aula Vallejo 2-3-4*, Universidad de Córdoba. Argentina, 1926, p. 196).

críticos, *Trilce* parece ofrecer sus secretos al estudio textual de los símbolos individuales en el contexto de toda la obra.

La mayoría de los críticos están de acuerdo en cuanto a los motivos principales de *Trilce*: la orfandad; la pérdida de la inocencia; la búsqueda de la unidad en un mundo fragmentado y hostil; el amor materno, familiar y erótico; y la experiencia existencial de la vida como un continuo morir o como cárcel. Por eso se ha visto la actitud del poeta como una inadaptabilidad intrínseca a la vida. Lo que no se ha visto bien es que el dolor prevalente del poeta conduce casi siempre a una posición heroica de esperanza en lo ideal; es decir, la esperanza, y con ella, la expresión lírica, nacen precisamente del dolor. Por ser lo menos accesible, quizá, este aspecto de *Trilce* no ha recibido la atención que merece.

La música de *Trilce* es una música nueva, muchas veces áspera y difícil. En ausencia de la métrica y la rima tradicionales, los valores auditivos y sobre todo rítmicos, cobran aún más importancia. La energía fundamental de este nuevo ritmo se queda no en la cadencia de las ideas sino en el mismo proceso de las palabras al realizarse, es decir, de las palabras en el proceso de *ser*. *Trilce* es una tentativa para efectuar en la práctica del arte poético el dictamen del propio Vallejo de que la tarea principal del poeta es la de devolver las palabras a los hombres por medio de la renovación poética.

Tal renovación básica del lenguaje supone no sólo la eliminación de una poética tradicional con su léxico heredado, herencia que se ve en no pocos poemas de *Los heraldos negros*. Supone también la creación de un lenguaje poético nuevo que se nutre de todas las fuentes semánticas: la ciencia, la tecnología, la medicina, los clásicos, el habla coloquial del ambiente cotidiano del poeta. Como el campesino de Heidegger, el poeta ara todos estos campos con un genio cuyas verdaderas dimensiones se nos van re velando cada vez más con el pasar de los años.

KEITH McDUFFIE

University of Montana

Poesía y sociología en un poema de Trilce

A toda persona que haya leído *Trilce* con algún detenimiento seguramente le parecería equivocado enfocar el poema XXV de dicho volumen como si fuera una poetización de “problemas sociales”. En realidad, toda categorización social de los motivos trílricos nos llevaría a un error, por la simple razón de que en *Trilce* no hay sociología.

El sociólogo aspira a ser objetivo. Estudia conflictos y armonía del hombre dentro de una colectividad a fin de explicarlos racionalmente y, tras de analizar, comparar y valorar, apunta a la formulación de leyes generales. Nada de esto ocurre en ningún poema trílrico, porque los determinantes poéticos de la creación vallejana no tienen nada que ver con las pautas y propósitos que guían al sociólogo. Vallejo, como estructurador lírico, hace suyos los datos primarios de la conciencia y les imparte un carácter *sui generis* al transformarlos en imagen de la realidad con su intuición creadora. En vez de abstraer leyes generales, da forma expresiva a contenidos espirituales sin proponerse demostrar nada. Trilce XXV es un conjunto de clarividencias subjetivas. Ni más, ni menos que esto. En una palabra, la sociología y la poesía pueden coincidir en ciertos “temas”, pero no en el modo de tratarlos.

Examinemos ahora las diferencias entre dos disciplinas fijando la atención en un poema específico.

TRILCE XXV

- 1 Alfán alfiles a adherirse
a las junturas, al fondo, a los testuces,
al sobrelecho de los nluneradores a pie.
Alfiles y cadillos de lupinas parvas.

- 5 Al rebufar el socaire de cada caravela
deshilada sin ameracanizar, (sic.)
ceden las estevas en espasmo de infortunio,
con pulso párvulo mal habituado
a sonarse en el dorso de la muñeca.
- 10 Y la más aguda tiplisonancia
se tonsura y apeálase, y largamente
se ennazala hacia carámbanos
de lástima infinita.
Soberbios lomos resoplan
- 15 al portar, pendientes de mustios petrales
las escarapelas con sus siete colores
bajo cero, desde las islas guaneras
hasta las islas guaneras.
Tal los escarzos a la intemperie de pobre
- 20 fe.
Tal el tiempo de las rondas. Tal el del rodeo
para los planos futuros,
cuando innánima grifalda relata sólo
fallidas callandas cruzadas.
- 25 Vienen entonces alfiles a adherirse
hasta en las puertas falsas y en los borradores.

Como si se hubiese propuesto sobrepassarse en barroquismo y oblicuidad, Vallejo escribió *Trilce XXV* empleando un considerable número de neologismos, elementos simbólicos y metáforas raras y, como estos medios expresivos se enlazan en formas muy variadas y sutiles, la lectura del poema resulta difícil.

Varios críticos han señalado ya la impenetrabilidad de *Trilce XXV*, pero juzgándolo siempre sin analizarlo. En artículo reciente, el señor Yurkievich cita todo el poema y añade:

Aunque incomprensible, el impulso expansivo mantiene su potencia ... A pesar de su ininteligencia conceptual, nos vemos paulatinamente envueltos por un campo magnético... No hay desarrollo lógico, ninguna concatenación episódica.¹

Sobre el mismo poema dice Juan Larrea:

¹ Yurkievich, Saúl, "En torno de *Trilce*". *Revista peruana de cultura*, Nos diciembre, 1966, p. 85.

El poema XXV es un ejemplo consumado de esa expresión que la estilística ha llamado caótica...²

Los críticos concuerdan, sin embargo, en señalar la presencia de una atmósfera cargada de dramatismo que da cierto sentido a las expresiones herméticas del poema. Nosotros creemos que, a través de esa atmósfera y recurriendo a un escrutinio analítico-sintético, se pueden hallar un significado y una intención, y también variadísimas anotaciones poéticas secundarias, que armonizan perfectamente entre sí y que enriquecen el motivo central del poema. Este podría expresarse en una oración: la vida del indio es una múltiple y conmovedora desventura.

Toda la primera estrofa es una breve alegoría sobre la raza india, la raza de piedra. En ella se establece un paralelismo entre lo arquitectónico autóctono y la idiosincrasia del indio, a quien no se menciona como tal en ningún verso. Así como los bloques de piedra resisten la invasión de la maleza (*alfiles* y *cadillos*), así también el indio (*numeradores a pie*) recibe la ofensa de malas hierbas con mudo estoicismo. En todo el poema la presencia del indio es fantasmal y no real.

El poema se abre solemnemente con un juego silábico y la repetición de la misma vocal inicial:

1 Alfán alfiles a adherirse...

El verbo “alfar” era una de las predilecciones lingüísticas de Vallejo. En el relato titulado “Mirtho”, se describe una mujer diciéndose: “Aliaban sus senos, dragoneando por la ciudad de barro”.³ Y en Trilce LXX, refiriéndose al peso de la vida, dice Vallejo: *El porteo va en el alfar, a pico*. El verbo “alfar” significa, pues, “alzar”, “alzarse”, “acarrear”, y, en Trilce XXV expresa la acción de “saltar”, con un segundo sentido de “asaltar”, por ir unido al verbo “adherirse”. De lo dicho se infiere que la palabra *alfiles* tiene poco que ver con la pieza de ajedrez del mismo nombre. Creemos que este sustantivo es el resultado de un juego eufónico con el verbo “alfas”: *alfan alfiles*. Resulta así un neologismo, que bien pudo ser sugerido por el nombre de una maleza de la especie de las

² “Significado conjunto de vida y obra de Vallejo”, *Aula Vallejo 2-3-4*, Córdoba (Argentina), 1962, p. 260.

³ *Novelas y cuentos completos* (Lima, 1967), p. 61.

geranáceas, llamada “alfileres”, o “alfilerillos”, cuyas semillas también saltan como las de los cadillos (*Xanthum spinosum*), del verso.⁴

Los versos 2-3 revelan muy claramente el sincretismo piedra-hombre. No se mencionan bloques pétreos en ningún verso, pero se adivinan a través de los sustantivos *junturas*, *fondo* y *sobrelecho*, términos del mundo arquitectónico que recuerdan las construcciones incaicas de bloques rectangulares, grandiosas creaciones ofendidas, como el indio, por la mano del hombre o la inclemencia de la naturaleza.⁵ Entremezclado con los tecnicismos, aparece el sustantivo *testuces*, el cual añade un cariz muy especial del ser humano subentendido detrás de la alegoría, pues coloca a éste en el reino animal, haciéndole compartir cualidades de una bestia de carga o de arrastre. Los indios serían entonces seres que tienen el testuz de un buey, por ejemplos.⁶ Se observará que también está incorporada en los versos 2-3 una nota de persistencia y asedio total; el indio se ve acosado por todos lados, como lo indica la construcción polisindética en que se repite la preposición *a*: (*adherirse*) *a las junturas, al fondo, a los testuces/ al sobrelecho...*

Lo importante del verso 3 es que presenta a un ser humano reducido a un concepto numérico y a una noción abstracta de dinamismo. Es, además, un ser sin nombre; es como si “número” y “trabajadores” se hubieran fundido en “numeradores”.⁷ La pobreza de éstos la expresa a pie (verso 3), frase que

⁴ ¿Por qué evitó Vallejo la palabra completa, *alfileres*? Quizá por dos razones: alfileres acarrea consigo la idea de costura o remiendo provisional, la cual no está en consonancia con el motivo central; además, *alfileres*, como palabra trisilábica Y de acentuación grave (---'---) consueña en forma y sentido con *cadillos* (---'---). Debe notarse también que las sílabas acentuadas repiten las vocales *a e i* tanto en el verso 1 como en el verso 4.

⁵ Pensamos aquí en el templo de Wiracocha, el Palacio de Cora Cora y en el Intihuatana de Pisac. La asociación de indio y piedra ya aparece en “Nostalgias imperiales, II”: *La anciana pensativa, cual relieve* de un bloque pie-incaico. *hila que hila* (*Los heraldos negros*).

⁶ Esta misma asociación se ve en la descripción de un preso cuya cabeza se dice tener “testuz” y también “perfil de toro”. Véase: “Muro noroeste”. *Novela y cuentos completos*, p. 11.

⁷ Llama la atención el buen tino con que escogió Vallejo la arquitectura de bloques geométricos para sugerir edad, firmeza, desafío y colectivismo indio. Dice J Uriel García de la arquitectura incaica del segundo periodo: “En estas construcciones, además, lo que resulta es *el número en su totalidad...*” *El nuevo indio* (Cuzco, 1937), p. 63. (El subrayado es nuestro.) La importancia del concepto numérico entre los Incas lo destaca también Luis Valcárcel cuando dice: “Todo estaba sujeto a número y medida”. *Mirador indio*, I (Lima, 1937), pp. 53-54. La palabra “numerador”, por otra parte, bien puede ser

significa no solamente “desprovisto de un medio de locomoción” sino también “sin zapatos”, tal como tazas a pie son tazas sin platillo.⁸

El verso 4 pone fin a la estrofa repitiendo el nombre de las dos malezas antes mencionadas, pero refiriéndose esta vez a parvas *lupinas*:

- 1 Alfán alfiles a adherirse
- 2 a las junturas, al fondo, a los testuces,
- 3 al sobrelecho de los numeradores a pie.
- 4 Alfiles y cadillos de lupinas parvas.

Lupinas nos hace pensar en el arbusto llamado “altramuz”, y sugiere también, por su etimología, una agresión, por estar implícito en este vocablo el sustantivo “lobo”. En resumen, la primera estrofa presenta el lugar y el personaje, pero sin que ni uno ni otro se perfila como una objetividad. El lugar es más bien un ambiente de amenaza y agravio, y el personaje un número, un ser anónimo y degradado. He aquí el mundo objetivo en función simbólica: el hombre-piedra frente a una circunstancia adversa. Todo el poema insistirá en esta misma nota de adversidad, y es ésta la que crea, como bien dice el señor Yurkievich, un “campo magnético”, que da sentido a todos los detalles de la composición.

El comienzo de la segunda estrofa es, a primera vista, desconcertante:

- 5 Al rebufar el socaire de cada caravela
deshilada sin americanizar, (sic.)

Esta sección parece cambiar el fondo del poema. El señor Coyné vio en Trilce XXV dos paisajes: “visión de la costa por un lado y, por otro, según parece, visión de la sierra fría”. Estos dos paisajes, según él, “van entreverándose sin mayor preocupación por la conexión lógica”.⁹ En realidad, no hay fusión de dos paisajes diferentes, ni tampoco falta de lógica. El agro serrano, con su tierra negra y “surcos inteligentes”, aparece ante la imaginación de Vallejo como un oscuro mar en el que flotan diminutas figuras de trabajadores indios vestidos

uno de tantos términos técnicos o semitécnicos que Vallejo empleaba en sus clases de escuela primaria. En este caso, “numerador” implica una doble reducción porque se ha asociado al hombre con un quebrado, para luego reducirlo a una parte de dicho quebrado –el numerador.

⁸ Frase tomada de “Alfeizar”, *Novelas y cuentos completos*, p. 21.

⁹ Coyné, André, *César Vallejo y su obra poética* (Lima, 1959), p. 122.

con camisa blanca deshilachada, quizá curvados junto al arado de madera que hunden en la tierra presionando con el pie izquierdo. Estos primitivos utensilios, que por su altura sobresalen por encima del sombrero de cada trabajador, vistos desde lejos en contraste con las camisas, dan la impresión de ser los mástiles de pequeñas embarcaciones. Éstas son las “caravelas” del poema.

La segunda estrofa diseña una naturaleza inhóspita, de vientos helados y, al parecer, desolada. El *rebufar* es el mugido del viento que azota las camisas de los trabajadores (cada caravela), quienes no tienen ninguna protección contra el frío penetrante de las alturas; no tienen una chaqueta de caucho o un impermeable. Su único abrigo es su pobre camisa *sin americanizar*. Es verdad que no se menciona el sustantivo “camisa”, pero, sin duda, está claramente sugerido por el adjetivo *deshilada*, del verso 6. El verbo *americanizar* es una invención vallejana que alude a una sustancia típicamente americana, el caucho, o, como dice a menudo el poeta, el jebe. Introduciendo el adjetivo “mera” en el verbo “americanizar” obtuvo Vallejo un vocablo mixto, con una *a* donde se esperaba una *i*. Por la violencia que se hace a la ortografía, este neologismo no es realmente afortunado, ni en contenido, ni en valor expresivo.¹⁰

En corroboración de la interpretación “oceánica” que hemos dado, examinemos algunos pasajes de otro poema vallejiano sobre la sierra peruana, escrito varios años después. En ellos se insertan algunos de los elementos que hemos señalado: tierra, vientos, extensión marina. Dice Vallejo en “Telúrica y magnética”, de la colección *Poemas humanos*:

Suelo teórico y práctico!
 Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!
 Papales, cabadales, alfalfares, cosa buena!
 Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles
 y que integran con viento los mugidos,
 las aguas con su sorda antigüedad!

 Oh campos humanos!
 Solar y nutricia ausencia de la mar,
 y sentimiento oceánico de todo!¹¹

¹⁰ Es muy posible, como sugiere el Sr. Coyné, que el “neologismo” sea un error de imprenta.

¹¹ El subrayado es nuestro. Parecidas notas paisajistas hemos hallado en distintos pasajes de *Fabla salvaje*, novela corta en que se describen “campos negros... desgarrados”, “sementeras sumergidas”, “ventarrones” que mugen, etc. (*Novelas y cuentos completos*, pp. 99, 105).

El resto de la estrofa 2 de Trilce XXV dice:

- 7 ceden las estevas en espasmo de infortunio
con pulso párvulo mal habituado
a sonarse en el dorso de la muñeca.
- 10 Y la más aguda tiplisonancia
se tonsura y apeálase, y largamente
se ennazala hacia carámbanos
de lástima infinita.

Estos versos son un conjunto de notas poéticas promovidas por hechos que en sí mismos no tienen ninguna importancia: detenerse frente a las estevas y sonarse la nariz. Sin embargo, sobre estas acciones se entretienen imágenes variadísimas. Observemos las notas ancilares:

- a) trabajo hecho por un hombre inexperto o demasiado joven (*con pulso párvulo*);
- b) cansancio máximo (*ceden las estevas en espasmo de infortunio*);
- c) incultura social (*sonarse en el dorso de la muñeca*);
- d) nota aguda de un sonido nasal (*la más aguda tiplisonancia*);
- e) naturaleza del sonido (*se tonsura y apeálase*);
- f) aspecto exterior: carámbano de mucosidad en las fosas nasales del trabajador (*se ennazala hacia carámbanos...*).

Todos estos detalles encierran una nota de conmiseración. Vallejo siente al indio y vive su desamparo. De aquí los rasgos emocionales: *espasmos de infortunio* (verso 7) ... *carámbanos / de lástima infinita* (versos 12-13). Podría llamar la atención que el poeta especifique algunos detalles mismos, pero lo que realmente vale no son los detalles mismos sino las sugerencias que acarrear: expansión en que reverberan los sonidos, soledad de los que trabajan, rigor del clima, pobres ropas y, sobre todo, resignación de un hombre que sólo conoce infortunios.

En los versos 10-13 hay tres neologismos, todos ellos de gran eficacia poética: *tiplisonancia*, que con gran exactitud reproduce un tipo de sonido alto y múltiple (“tiple” y múltiple); *apeálase*, que trae a la mente una idea de degradación por sugerir un mundo animal mediante la acción de atar un lazo a las patas de un animal; y, por fin, *ennazala*, vocablo hecho a base del adjetivo “nasal” y el sustantivo “bozal”.¹² Los elementos constitutivos de este último

¹²Recuérdese que Vallejo usa el verbo “abozalar” en Trilce I. Por esta razón le era fácil inventar “ennazalar”.

verbo suscitan numerosas imágenes: el anillo nasal del toro, las correas con que se cierra la boca de los perros para que no muerdan, el aparato con que se impide que la bestia coma durante las labores campesinas, la tabletilla de púas con que se desteta un ternero, etc. Como se ve, el inundo del indio es un mundo animal, mundo de denigrantes privaciones y sufrimientos. Ahora se comprende en toda su hondura el final de la estrofa, que termina mentando unos carámbanos

13 de lástima infinita.

El poeta nos ha dejado conmovidos ante una realidad que nosotros como lectores hemos ido forjando por la magia de su expresividad poética. ¿Puede concebirse una forma más cabal, más escueta y, a la vez, más sentida de la miseria india? En ningún verso hay la más mínima referencia a una “cuestión social” y, sin embargo, la *emoción* de hermandad y de condolencia nos dice más que toda una perorata sobre la injusticia del hombre con el hombre.

La tercera estrofa desarrolla aún más el motivo central por medio de una sinécdoque que alude a los *lomos* de los “animales”, y que nos permite adivinar que éstos son los lomos del indio. Poco importa determinar si el poeta en realidad pensaba en hombres, caballos o bueyes, porque basta saber que los indios están pensados como bestias.¹³ Y, para hacer aún más patente la relación entre hombre y animal, se mencionan los *petrales* de un arnés. Añadamos a esto el adjetivo *mustio*, que es una magnífica metáfora, pues predica de un objeto lo que es aplicable al hombre, contribuyendo con ella a intensificar la relación hombre-bestia a que nos hemos referido.

14 soberbios lomos resoplan

15 al portar, pendientes de mustios petrales

16 las escarapelas con sus siete colores.

¿Por qué la nota cromática final? Fuera de que “los siete colores” representan la totalidad de la luz,¹⁴ son también símbolos de autoridad. En la novela *Hacia el reino de los sciris* Vallejo describe a varios personajes incaicos y, entre ellos, a un general “de recta mirada, con su penacho septicolor y sus sandalias de

¹³Otro ejemplo de “lomo” con sentido de “espaldas” se halla en el poema introductorio de *Los heraldos negros: (Golpes que) abren zanjas oscuras... en el lomo más fuerte*.

¹⁴Ya hemos discutido esta idea en otro lugar, refiriéndonos específicamente a la frase: “los siete tintes céntricos del alma y del color”. “Los caynas”, *Novelas y cuentos completos*, Lima, 1967, p. 152.

protectores, y su pobre fe es doblemente pobre, porque puede ser tanto la confianza ingenua del indio en la legalidad como también su sincrética fe religiosa, en que se mezclan recuerdos de deidades indias con mal comprendidas nociones católicas. Esa fe que tan poco puede aparece aislada en el poema, como verso aparte. A esto añádase la idea de indigencia, contenida en el adjetivo *pobre*. Tenemos aquí, pues, un tropo múltiple de extraordinaria fuerza y riqueza.

Igualmente árdua es la vigilancia de los cultivos, esa “cosa buena” del indio, los papales, cebadales, alfalfares, de que se acordó Vallejo en el “poema humano” antes citado.

21 Tal es el tiempo de las rondas.

Como tercera nominación genérica de las labores indias hallamos:

21 Tal el del rodeo
22 para los planos futuros,

Los rodeos aparecen asociados esta vez a una esperanza (*los planos futuros*).¹⁷ En este punto y momento rompe el poeta el encanto de esa esperanza recordando la realidad concreta de la vida india a través de una acumulación de males en que se funden el presente y el pasado:

23 cuando innánima grifalda relata sólo
24 fallidas callandas cruzadas.

Estos versos son de una concentración semántica máxima y no es de extrañar que más de un crítico los haya llamado ininteligibles. En ocho palabras se ayuntan muy variadas ideas y una multitud de sugerencias. Debemos comprender, primero, que *innánima* proviene, muy probablemente, de “inanimado”, esto es, “sin ánima” y de “innómine”, o “inominado”, o sea, sin nombre. Suplimos esta última interpretación porque concuerda con la indefinición de los hombres subentendidos en *numeradores a pie*, del verso 3. *Innánima* acarrea, pues, las nociones de desvitalización y anonimia. El sustantivo *grifalda*, que es el nombre de una especie de águila,¹⁸ está empleado en sentido

¹⁷ Aunque Vallejo diga *planos* se subentiende también “planes”.

¹⁸ Definición del *Novísimo diccionario de la lengua española*, publicado por D. Carlos Ochoa, París-México, 1921.

irónico: el ave caudal es el indio que fue grande otrora, y que hoy es un ser sin alma, algo así como “un viejo coraquenque desterrado”, según dijo el poeta en un soneto de *Los heraldos negros*.¹⁹ Se intensifica la ironía de la existencia india cuando se piensa que “grifo” es también el nombre que se da en el Perú a la chichería de ínfimo rango.

El verso 24 (*fallidas callandas cruzadas*) está muy lejos de ser mero verbalismo, como lo teme el Sr. Coyné,²⁰ pues su sentido es muy claro: el indio hace planes para el futuro recordando toda una vida de esfuerzos fallidos, que ni siquiera han logrado expresión oral (*callandas*), palabra esta última creada en imitación de calificativos cultos, como “execrandas”, “venerandas”, etc. El sustantivo *cruzadas*, por su parte, expresa un esfuerzo colectivo, quizá comunitario, pero añade también la idea de un peregrinar doloroso. En esta última acepción aparece en “Mayo” (*Los heraldos negros*), donde se dice: *oh cruzada fecunda del andrajo!*

Los dos últimos versos de la estrofa tienen, sin duda, una resonancia especial. El lector curioso podrá ver, si los relee, que repiten la vocal *a* catorce veces:

- 23 cuando innánima grifalda relata sólo
24 fallidas callandas cruzadas.

Estos versos tienen gran solemnidad y un dejo de tristeza; el verso 24, en particular, contribuye a crear un ritmo de cansancio: ta-tan-ta, ta-tan-ta, ta-tan-ta. Esto recuerda el juego vocálico que hallamos en “Sinfonía en gris mayor”, de Rubén Darío: lejanas bandadas de pájaros manchan, etc.

Si es verdad, como lo suponemos, que Vallejo deseaba repetir la vocal *a*, es fácil comprender por qué empleó los vocablos “raros” que aparecen en los versos 23-24: innánima, grifalda, callandas, cruzadas.

La última estrofa sirve de marco final, pues retoma la idea expresada al comienzo del poema:

- 25 Vienen entonces alfiles a adherirse
26 hasta en las puertas falsas y en los borradores.

Hay un adverbio de gran significación en estos versos –*entonces*–, pues expresa una toma de conciencia por parte del poeta. Sus *puertas falsas* han sido

¹⁹ Véase el Soneto III de la sección “Nostalgias imperiales”.

²⁰ *Op. cit.*, p. 122.

sus varias formas de escapismo.²¹ Su ineficacia como defensor de los indios, y los *borradores* son sus propios versos, también ineficaces para decir todo lo que se debiera decir. Las malezas habrán de cubrirlo todo, incluso la obra lírica, de cuyos borradores el poeta no se siente ufano. La última estrofa contiene, según lo dicho, un débil reflejo del complejo de culpabilidad que persiguió a Vallejo durante toda su vida.

Trilce XXV-es, en varios sentidos, un poema notable. Fuera de contener el vendaval interior de un lírico dolorido, es un magnífico ejemplo de cómo transforma Vallejo la realidad “social” en poderosa visión poética. A lo largo de este estudio hemos mencionado cosas, seres y acontecimientos que están sólo sugeridos. Reléase todo el poema y se verá que no hay mención directa alguna del indio, o su indumentaria, o su modo de hablar. Tampoco se especifican lugares, estación del año, o productos del suelo. Asimismo, no se habla de tiempos antiguos y tiempos actuales de grandeza o pobreza, de resistencia o resignación. Sin embargo, todo esto que parece no estar presente constituye el meollo mismo del poema, después de haber sido transformado en representación imaginaria. Trilce XXV revela toda la sugestividad y fuerza emocional del arte vallejiano.

Forzoso es convenir también en que Trilce XXV es de difícil acceso por haber en él una sostenida desrealización de hombres y cosas, irregularidades léxicas y una pronunciada decantación imaginista. Pero ¿quién podría poner en duda su riqueza de imágenes, hondura emocional y extraordinaria sugestividad y sutileza? Si las virtudes del poema son, o no, suficiente compensación de su inaccesibilidad es decisión que hemos de dejar al juicio de cada lector, pero, de todos modos, sea cual fuere el veredicto final, es necesario abandonar, de una vez por todas, la idea de que Trilce XXV carece de significación o coherencia y que como “poema” no pasa de ser un conjunto de caprichos y novelorías vanguardistas.

Podría llamar la atención que Vallejo no escribiese un número considerable de poemas con “intención social”, pero tanto la escasez de este tipo de composiciones como la ausencia de toda prédica confirman el hecho de que Vallejo era ante todo y por sobre todo un gran artista, que sabía muy bien cuánta es la distancia que media entre ser sociólogo y ser poeta.

EDUARDO NEALE-SILVA

University of Wisconsin

²¹ Recordemos aquí que la *puerta* es símbolo de inserción en la vida o de fuga: *Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias. Poemas humanos*, ed. Miró, p. 237.

El absurdo en la poesía de César Vallejo

En el poema “Al revés de las aves...” César Vallejo hace un comentario que aclara el sentido de su obra:

Pues de lo que hablo no es
sino de lo que pasa en esa época, y
de lo que ocurre en China y en España, y en el mundo.
(Walt Whitman tenía un pecho suavísimo y respiraba y nadie sabe lo
que él hacía cuando lloraba en su comedor).¹

Nos advierte que su poesía, como la de Whitman, no es autobiográfica sino que es un testimonio de la condición del hombre moderno. En otro poema Vallejo dice al hombre que se encuentra en un mundo absurdo que le angustia:

...mueres de tu edad ¡ay! y de tu época. (*PH*, 421)

Después reitera esta misma idea:

Amigo mío, estás completamente,
hasta el pelo, en el año treinta y ocho. (*PH*, 421)

El hombre moderno sufre la desgracia de vivir en una época de crisis en la que todos los ideales y valores humanos parecen haber fracasado, una época de

¹ César Vallejo, *Obra poética completa* (Lima: Moncloa Editores, 1968), p. 492. Todas las referencias son a esta edición. Los libros *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas en prosa*, *Poemas humanos*, y *España, aparta de mí este cáliz* serán indicados por las abreviaciones *HN*, *Tr*, *PP*, *PH*, y *Esp*, respectivamente.

confusión e incertidumbre en la que el hombre se halla en un vacío espiritual desprovisto de valores en que basar y dar un sentido a su vida. La poesía de Vallejo es una expresión de esta crisis espiritual de nuestra época. Julio Ortega la define como “una poesía que plantea y resuelve a su manera un conflicto espiritual contemporáneo, signo de una crisis de este tiempo, manifestado en diversas respuestas en la literatura actual”.²

El punto clave de la cosmovisión vallejjiana es el sentimiento del absurdo. El poeta mismo emplea el término en varias ocasiones. En “La piedras” dice que ha nacido en un mundo absurdo sus pasos

...son los fognazos
de un absurdo amanecer. (HN 119)

En *Trilce* habla de la posibilidad de dar “las narices / en el absurdo” (Tr. 187) y califica su vida como “Absurdo. / Demencia” (Tr., 156). En *Poemas humanos* no encontramos el término, pero el poeta utiliza otras expresiones, como “locura” (PP, 251), “burrada” (PH, 297) y “disparate” (PH 411), que vienen a ser sinónimos. Así en “Tengo un miedo terrible ...” Vallejo afirma que es desatinado creer que la existencia humana no es sino una vida de sufrimiento en un nivel animal. Luego reconoce que, desatinado o no, la vida es así, que el desatino es la realidad:

Un disparate... En tanto,
es así, más acá de la cabeza de Dios. (PH, 411)

Dios puede haber concebido un universo ordenado y armonioso, pero en la práctica, fuera de su cabeza, ha resultado absurdo.

Varios críticos –Monguió, Coyné, Lellis y Paoli, entre otros– han señalado la importancia del absurdo en la obra vallejjiana. Así Alberto Escobar ha observado que el absurdo “es el signo central en su percepción de la vida”.⁴ Pero nadie ha ofrecido una explicación de lo que es el absurdo. Tampoco Vallejo

² Julio Ortega, *Vallejo. Antología* (Lima: Ed. Universitaria, sin fecha), p. 12.

³ Se trata de un sentimiento más que de un concepto intelectual: más que pensar que el mundo es absurdo, Vallejo siente que es así.

⁴ Alberto Escobar, *Antología de la poesía peruana* (Lima: Ed. Nuevo Mundo, 1965), p. 16.

define el término. Sin embargo, un análisis de una serie de temas y técnicas que se repiten nos permite deducir su significado.

Una primera serie de temas revela que para Vallejo el absurdo significa que el universo no es lógico, ordenado y armonioso sino ilógico, desordenado y caótico. Quizá el más importante de estos temas es el del azar: Vallejo ve la vida como un juego en el que el hombre está obligado a participar y que forzosamente tiene que perder, tarde o temprano. En “La de a mil” el suertero andrajoso, que no tiene ningún control sobre la buena o mala fortuna que distribuye, es el retrato de Dios, que dirige la lotería universal que gobierna la vida de los hombres:

pero la suerte aquella que en sus manos
aporta
..... irá a parar
adonde no lo sabe ni lo quiere
este bohemio dios
.....
¡por qué se habrá vestido de suertero
la voluntad de Dios! (HN, 109)

Igualmente “Los dados eternos” presenta la vida como un juego de azar dirigido por Dios. El hombre es un jugador que espera el tiro adverso:

Díos mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...
Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo. (HN, 122)

La vida es la apuesta y cuando el hombre pierde, como tiene que perder, entrega la vida.

El poema XII de *Trilce* ofrece un tema parecido: las desgracias que caen sobre el hombre gratuitamente. Vemos al poeta evitar uno de estos golpes por un pelo y esperar el próximo en incertidumbre, como un jugador de dados que espera el tiro adverso. El cuento “Cera” relata la lucha de Chale, un jugador de dados, para vencer a un antagonista misterioso, que no es sino la personificación del destino. Todos sus esfuerzos son vanos y resulta derrotado y humillado por su adversario. El tema se encuentra también en *Poemas humanos*, aunque con menos frecuencia. Así, el poeta, que se envejece y se acerca a la muerte, tiene

la sensación de estar enredado en un juego de naipes en el que inevitablemente tiene que perder:

doblo al cabo carnal y juego a copas,
donde acaban en moscas los destinos. (PH, 401)

Varios poemas identifican el destino con la suerte:

¡Vistosa y perra suerte! (PH, 379)
Le ha dolido la suerte mucho. (PH, 419)
y soportas la calle que te dio la suerte. (PH, 421)

Este tema del juego de azar da a entender que el universo, en vez de ser un sistema armonioso de leyes pre-establecidas, está entregado al desorden y al caos y que es regido por el azar.

Es curioso notar que otro tema importante, el del guarismo, se da sólo en *Trilce*. Para Vallejo el guarismo es símbolo de un mundo en que no hay unidad ni constantes, de un universo en un estado de fragmentación y en que todo sufre una transformación continua. Por eso lamenta:

... Cómo siempre asoma el guarismo
bajo la línea de todo avatar. (Tr., 152)

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

Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto
hasta despertar y poner de pie al 1. (Tr., 147)

A causa de esta progresión cada número contiene dentro de sí todos los demás números:

Ella,⁵ siendo 69, dase contra 70;
luego escala 71, rebota en 72.
.....

⁵Se trata de una moneda.

acaba por ser todos los guarismos,
la vida entera. (*Tr.* 190)

El guarismo, símbolo de cambio, división, fragmentación, heterogeneidad, se hace símbolo de la vida misma.

Un tema que ocurre dos veces en la obra posterior es el de la catástrofe de la naturaleza. Uno de estos fenómenos da el título al poema “Terremoto” (*PH*, 285). El título es simbólico, porque en realidad el poema no se refiere a un terremoto sino a la confusión y desintegración del poeta. El es víctima de una especie de terremoto mental al tomar conciencia del caos y desorden del mundo que le rodea. En otro poema un huracán pasa por la tierra, rompiendo ventanas, arrancando árboles, sembrando la muerte y la destrucción. El poeta mismo insiste en que este huracán es la imagen de un caos universal:

Las ventanas se han estremecido, elaborando una
metafísica del universo. (*PP* 237)

En ambos poemas la catástrofe es la imagen de un universo en un estado de desorden y caos.

En *Poemas humanos* también hay ciertas imágenes de desorden que ocurren una sola vez. Así, en “Aniversario”, instrumentos musicales que suenan disonantes porque les falta una parte esencial, son símbolos de la discordia de la vida:

tambor de un solo palo,
guitarra sin cuarta ¡cuánta quinta! (*PH*, 333)

En “Guitarra” el poeta hace alusión a la Torre de Babel para señalar el caos que domina cada día de su vida:

el domingo con todos los idiomas,
el sábado con horas chinas, belgas (*PH*, 331)

Para traducir su visión de un mundo caótico Vallejo utiliza ciertas técnicas. Una de éstas consiste en presentar al revés el orden normal de las cosas. Así encontramos “noches de sol, días de luna” (*PH*, 357) y “el sol y su rayo que es de luna” (*PH*, 433). En el mundo de Vallejo noche y día se confunden y el Sol

echa los rayos de la luna. El hombre mismo es una criatura absurda cuya parte delantera y su espalda se miran: es

..... una edición en pie,
en su única hoja el anverso
de cara al reverso. (*Tr.*, 211)

Su cara es el dorso de la cabeza:

Este rostro resulta ser el dorso del cráneo. (*PP*, 257)

Sus sentidos se expresan por partes inusitadas del cuerpo:

... la respiración, el olfato, la vista, el oído,
la palabra, el resplandor humano de su ser, funcionan
y se expresan por el pecho, por los hombros, por el
cabello, por las costillas, por los brazos y las
piernas y los pies. (*PP*, 257)

Se levanta desde las alturas hacia el suelo:

¿No subimos acaso para abajo? (*Tr.* 219)

Se sienta volteado hacia el aire:

Esas posaderas sentadas para arriba (*Tr.*, 156)

En el mundo de Vallejo lo imposible se hace posible. Así el poeta nos habla de

Ese no puede ser, sido. (*Tr.* 156)

Al mismo tiempo cosas sencillas y cotidianas que parecen fáciles de realizar resultan imposibles. En “Nómina de huesos”, una especie de letanía de las limitaciones del hombre, encontramos que es imposible llamarle al hombre por su nombre:

–Que le llamen, en fin, por su nombre.
Y esto no fue posible.⁶ (PP, 251)

El relato de “Los caynas” aclara esta técnica de Vallejo de presentar las cosas al revés. El protagonista, Luis Urquiza, es un alienado mental que ve todo al revés. Sin embargo Luis Urquiza cree que los demás son locos. Este relato plantea un problema inquietante. ¿Quién es loco y quién es cuerdo? ¿Es loco el hombre que ve todo al revés? ¿No es posible que las cosas realmente sean así? ¿No es posible que su visión sea la verdadera y la nuestra la equivocada? ¿No es posible que el mundo no sea ordenado y lógico como nosotros suponemos sino caótico e ilógico? La obra poética de Vallejo parece sugerir que la visión de Luis Urquiza es la verdadera. Vallejo rompe con las normas de la lógica para crear la impresión de un mundo al revés. Nos revela el desorden del mundo al poner al revés el orden que le atribuirnos. En “Los nueve moustnios” explica que es la experiencia del dolor la que abre nuestros ojos al caos que nos rodea, la que nos hace ver el absurdo de la vida. Entonces, como Luis Urquiza, vemos las cosas al revés. El agua corre verticalmente, los ojos son vistos en vez de ver, y las orejas emiten ruidos en vez de oírlos:

Invierte el sufrimiento posiciones, da función
en que el humor acuoso es vertical
al pavimento,
el ojo es visto y esta oreja caía. (PH, 321)

Una de las técnicas más características de *Poemas humanos* es la yuxtaposición de contrarios. Coyné ha señalado “la presencia de dos términos complementarios, opuestos o contradictorios, de los cuales el segundo aparece tan sólo porque el primero está ya escrito”.⁷ Una palabra tiende a evocar su contrario de una manera casi automática. Así encontramos versos como los siguientes:

con un pan en la mano, un camino en el pie. (PH 345)
al rey del vino, al esclavo del agua. (PH, 325)

⁶ Como se verá después, estos versos tienen también un sentido simbólico.

⁷ André Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (Lima: Ed. Letras Peruanas, sin fecha) (19581, p. 1,16)

Del mismo modo “día” evoca “noche”; “vida”, “muerte”; “bien”, “mal”; “calor”, “frío”, etc.

Sin embargo estas oposiciones verbales no son gratuitas ni son simplemente automáticas. Son el fruto de la obsesión del poeta con las contradicciones inherentes a la vida, y suponen una técnica poética consciente. Sirven para revelar un mundo en un estado de contradicción, un inundo cuyos distintos elementos están en conflicto. Así observa Paoli: “*Le juntas de contrarios* sono frequentemente suggerite. .. dall’assurdo della *vivencia attuale*”.⁸

Estas oposiciones verbales determinan a veces toda la estructura de un poema. Así “¿Qué me da... ?” (PH, 367) consta de una serie de dísticos en los cuales el último término del segundo verso se opone al último término del primero: línea / punto; vivo / muero; ojos / alma, llorar / reído. Las estrofas que no conforman a este patrón contienen algún elemento de oposición en su interior: huevo / manta; acaba / empieza; tierra / horizonte. De esta forma el poema opone eternidad y tiempo, vida y muerte, cuerpo y alma, el individuo y la sociedad, aspiración y realidad, tristeza y alegría.

Estas yuxtaposiciones de contrarios toman muchas formas. A veces se trata de un paralelismo en el cual dos versos o dos partes de un verso se oponen y el orden de las palabras es puesto al revés:

con su prosa en verso, / con su verso en prosa. (PH, 331)

Quiere su rojo el mal, el bien su rojo enrojecido. (PH, 393)

Puede ser que dos sustantivos están unidos por una relación de posesión, de manera que se atribuye una cualidad a un sustantivo que significa la cualidad contraria:

el odio de este amor. (PH, 351)

frío del calor. (PH, 375)

Un sustantivo puede ser calificado por un adjetivo que expresa una idea contraria; “raciocinio muscular” (PH, 313); “frío incendio” (PH 315); “cariño doloroso” (PH, 321); “honda superficie” (PH, 333), “pobre rico” (PH, 405). Un adverbio o una expresión adverbial puede modificar un verbo de la misma manera:

⁸ Roberto Paoli, *Poesie, di César Vallejo* (Milano: Lerici Editori, 1964), p. lxxxii.

... el insinto de inmovilidad con que ando. (*PH*, 327)
 ... le odio con afecto (*PH*, 329)

Un sustantivo puede ser calificado por dos adjetivos que aparentemente se contradicen:

Sublime, baja perfección del cerdo. (*PH*, 389)
 nada, en verdad, más ácido, más dulce. (*PH*, 407)

Dos adverbios o expresiones adverbiales pueden modificar un verbo de la misma manera:

hoy sufro dulce, amargamente. (*PH*, 403)
 Oh no morir bajamente / de majestad. (*PH*, 387)

Esta preocupación por las contradicciones de la vida y la imposibilidad de resolverlas es constante en la poesía de Vallejo. Se da por primera vez en *Los heraldos negros*, donde el poeta es

... combatido por dos
 aguas encontradas que jamás han de istmarse. (*HN*, 123)

Se siente poseído por dos sentimientos contradictorios, el anhelo de una vida plena y feliz y el deseo de morir. Pero es en *Trilce*, y sobre todo en la obra posterior, donde esta preocupación se convierte en una verdadera obsesión. Vallejo lamenta que se pierda toda esperanza de reconciliar contrarios:

Cómo detrás deshaucian juntas / de contrarios. (*Tr.*, 152)

En “Nómina de huesos” resulta imposible mostrar las dos manos a la vez:

–Que muestre las dos manos a la vez.
 Y esto no fue posible. (*PP*, 251)

El hombre no puede establecer un acuerdo entre derecha e izquierda, no consigue resolver las contradicciones de la vida en una nueva armonía.

Esta primera serie de temas y técnicas revela que para Vallejo el mundo es desordenado, ilógico y caótico. Una segunda serie da a entender que para el poeta la vida no tiene sentido y que es vacía y estéril. Uno de estos temas es el

del desplazado, del hombre cuya visión de la vida es diferente de la de otras personas, que ha percibido que la vida no tiene sentido y que ya no puede sentirse cómodo en el mundo como los demás. Encontramos este tema por primera vez en “Espergesia” (HN, 138). La primera estrofa, que se repite a través del poema como estribillo, presenta al poeta marcado por una fatalidad que le ha perseguido desde su nacimiento:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

En el fondo esta fatalidad no es sino la percepción obsesiva del poeta que destruye toda ilusión y le aísla de los demás hombres. Todo el poema insiste en este abismo que separa al poeta de los otros. Los otros no ven sino su apariencia y sus actos externos. No comprenden nada de su estado de alma, de su sentimiento de vacío y futilidad.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar.

Mientras los demás no ven sino la superficie, su percepción penetra hasta el fondo de las cosas, y por eso su poesía chilla de desolación y de muerte. Los otros no ven, como él ve, que la poca luz que hay es enfermiza y que el mundo está envuelto en la oscuridad:

Todos saben... Y no saben
que la Luz, es tísica,
y la Sombra gorda...

El mismo tema se repite en “Aniversario” (PH, 333), donde vemos al poeta obsesionado por una fatalidad de la cual no puede escapar y que identifica con el número catorce, la fecha de su nacimiento.⁹ El número catorce se convierte

⁹Es generalmente aceptado que Vallejo no nació el día 14 sino el día 16, pero de todas formas el detalle carece de importancia puesto que no se trata de un poema propiamente biográfico: el aniversario no es sino un símbolo de la fatalidad por la cual el poeta se siente perseguido. Parece que Vallejo ha escogido el número 14 por razones de ritmo: “catorce” ofrece una aliteración con “cuanto”, la cual da un tono insistente y contribuye a la sensación de fatalidad.

en una verdadera obsesión, algo inalterable e ineludible, identificado con la desdicha. Se repite a través del poema de una manera insistente, como un *leitmotiv*:

¡Cuánto catorce ha habido en la existencia!

Condenado al número catorce y consciente de ser un desplazado, el poeta identifica el número quince con los demás y con una felicidad en la cual él nunca podrá participar:

quince feliz, ajeno, quince de otros.

Aquí nuevamente la fatalidad del poeta no es sino una exteriorización de su percepción obsesiva de la falta de sentido de la vida.

Este tema recibe un tratamiento más amplio en “*Altura y pelos*” (*PH*, 277). El poema consta de una serie de preguntas y respuestas que corresponden a una oposición entre el poeta y los demás hombres: Mediante las preguntas Vallejo retrata la vida ordinaria de los hombres con su rutina y su orden, con sus suposiciones de sentido, de propósito, de utilidad:

¿Quién no tiene su vestido azul?
 ¿Quién no almuerza y no toma el tranvía,
 con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo?...
 ¿Quién no escribe una carta?
 ¿Quién no habla de un asunto muy importante,
 muriendo de costumbre y llorando de oído?...
 ¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?
 ¿Quién al gato no dice gato gato?

Los demás hombres se visten, siguen una rutina cotidiana, gozan de ciertas comodidades, son acosados por problemas económicos. Hacen de personas importantes, escribiendo cartas y ocupándose de asuntos serios. Llevan una vida mediocre, rutinaria, superficial, sin trascendencia, pero ellos le atribuyen importancia. Es verdad que también sufren, pero hasta su sufrimiento es parte de la rutina, porque sufren de una manera instintiva, mecánica, inconsciente, sin que su sufrimiento les afecte profundamente. El sufrimiento no abre sus ojos a la realidad de la vida: siguen viviendo en un nivel superficial, sin percibir el absurdo de la existencia y creyendo que su vida tiene un sentido. Tienen nombres y juegan con el gato: son personas mediocres cuya vida es una serie de

actos insignificantes, pero ellos se creen importantes y están convencidos de que están haciendo cosas importantes. En cambio, el poeta afirma su incapacidad para participar en tal rutina:

¡Yo que tan sólo he nacido!

El ha nacido, es, y nada más: lo único que él conoce es la existencia, la existencia despojada de meta, propósito o sentido. Afirma su angustia, su soledad, la desnudez absoluta de su vida. Pero también se da a entender que de algún modo su angustia es superior a la inconsciencia de los demás, porque él ha percibido la vaciedad de la rutina que llevan.

“Existe un mutilado...” (*PP*, 257) nos presenta a un hombre que nació a la sombra de un árbol de espaldas y su existencia transcurre a lo largo de un camino de espaldas.

Vallejo explica que el árbol crece sólo donde no hay vida y que el camino sólo atraviesa campo donde no hay vida. El hombre ha nacido y existe en un páramo sin vida. Ha nacido en un mundo donde la vida es vacía y sin sentido y, por lo tanto, nunca se vive realmente.

El hombre también se nos presenta como mutilado, la víctima no de un accidente ni de la violencia sino de algo inherente a la vida misma:

Este mutilado que conozco, lleva el rostro comido
por el aire inmortal e inmemorial

El mutilado es un hombre que ha tomado conciencia de la falta de sentido de la vida, y su deformación es el signo exterior de un hombre irrlr completo y vacío.

Es significativo que sean la cara y la cabeza del hombre las que han sido corroídas: son el centro del cerebro y de las demás facultades. Su deformación no es sólo -la insignia de su sufrimiento, sino también una indicación de que ha perdido o nunca ha poseído las facultades para percibir un patrón coherente dentro de la existencia.

Un tema relacionado es el del destierro. El hombre se siente exilado, abandonado sin querer en un mundo que no está hecho a su medida. Así el poeta pregunta con angustia:

Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran. (HN, 116)

El nacer es una desgracia para el hombre, ya que lo pone en un inundo que
no ha escogido y que siente ser ajeno a él. El hombre es el fruto

del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRa. (Tr., 202)

En este verso Vallejo pone la letra inicial y las dos “r” en mayúsculas para
subrayar que la existencia es un destierro. En “El alma que sufrió de ser su
cuerpo” dice al hombre:

Tú, luego has nacido...
y soportas la calle que te dio la suerte
y a tu ombligo interrogas: ¿dónde? ¿cómo? (PH, 421)

El hombre no tiene otro remedio que aceptar la condición que le ha señalado
el destino. Su abandono –simbolizado por el ombligo, signo exterior de la
separación del niño de la madre– es algo que le causa angustia, que le
desconcierta y que nunca llega a explicarse.

En la poesía de Vallejo se da a entender que el hombre es una criatura caída.
La sección “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros* está dominada por
un sentimiento de angustia y de nostalgia, nostalgia de un idilio mítico que se
ha perdido, angustia de sentirse extraño al mundo. El indio

llora un trágico azul de idilios muertos. (HN, 101)

Aunque estos versos se refieren concretamente al indio peruano, cuya
situación se explica en gran parte por razones históricas, también tienen
un sentido más universal y se desprende que ésta es la condición de todos los
hombres. En *Poemas humanos* una de las composiciones lleva por título
“Traspié entre dos estrellas” (PH, 405); en ella Vallejo describe al hombre como
un “dios desgraciado” (PH, 369) y un “desgraciado mono” (PH, 421). Esto
supone que el hombre ha caído del cielo hasta la tierra, que ha pasado de un
estado de gracia o felicidad a un estado de desgracia o miseria. El poeta no
explica en qué sentido el hombre ha caído ni ofrece detalles sobre el estado de
gracia que ha perdido, pero por su contexto las dos últimas citas parecen sugerir

que la desgracia del hombre procede del desarrollo de su facultad de pensar. De todos modos, lo importante de este tema es que el hombre se siente extraño al mundo en que vive.

Este sentimiento de exilio se expresa también mediante la imagen del viaje. El hombre es una especie de peregrino alejado de su hogar y vive viajando por un camino largo y polvoriento en busca de un asilo. Por eso el poeta lamenta:

... Y en qué recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre! (HN, 116)

La vida es un viaje a caballo, un viaje interminable en que el hombre nunca llega a su destino:

Cómo arzonamos, cara a monótonas ancas. (Tr. 152)

Vallejo habla del “instinto de inmovilidad con que ando” (PH, 327): camina en busca de un mundo donde pueda sentirse a sus anchas. La pobre señora de “Hoy le ha entrado una astilla...” (PH, 419) aparece como la “vecina del aire”, la “vecina del viento”, la “vecina de viaje”, vive viajando a la intemperie. El poeta se nos presenta con “un camino en el pie” (PH, 345) y “con todo mi camino” (PH, 341), y lamenta, “yo he viajado mucho!” (PP, 225).

Otro tema importante es el de la incapacidad del poeta para distinguir el valor relativo de las cosas. En un mundo absurdo todas las cosas se igualan en su falta de sentido, y en la mente del poeta un objeto tiende a confundirse con otro. Spitzer, al hablar de Quevedo y de su influencia en la poesía moderna, dice: “El desengaño total despoja a las cosas de su importancia y de sus relaciones, las hace intercambiables”.¹⁰ Lo mismo se puede decir de Vallejo, quien confunde objetos tan distintos como un huevo y un manto:

¿Qué me da, que me he puesto
en los hombros un huevo en vez de un manto? (PH, 367).

Ve mármol donde hay un dedo y un zorro donde hay una cama:

A lo mejor, recuerdo al esperar, anoto mármoles
donde índice escarlata, y donde catre de bronce,
un zorro ausente, espúreo, enojadísimo. (PH, 407)

¹⁰ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Ed. Gredos, 1961), p. 276.

Un tema relacionado es el de la anonimidad. Puesto que el poeta existe y nada más, puesto que su vida es vacía y sin sentido, no tiene una identidad verdadera. Habla de su miedo de no ser sino una criatura anónima que se señala con el dedo o con un pronombre demostrativo:

tengo ese miedo práctico, este día
espléndido, lunar, de ser aquél, éste tal vez. (PH, 411)

En “El alma que sufrió de ser su cuerpo” el poeta no puede recordar el nombre de su interlocutor –que es a la vez el hombre y el poeta mismo– y lo invoca como

nicolás o santiago, tal o cual. (PH, 421)

En “Nómina de huesos” resulta imposible llamar al hombre por su nombre:

–Que le llamen, en fin, por su nombre.
Y esto no fue posible. (PP, 251)

Otro tema relacionado es el de la vida-muerte. Ya que es incapaz de asumir una vida plena y significativa, el hombre no vive realmente, es como si estuviera muerto. Así, el poeta pregunta:

¿Qué me da, que ni vivo ni muero? (PH, 367)

Es un hombre que no está ni vivo ni muerto. Vive en cuanto respira, en cuanto no está muerto, pero está muerto en cuanto no vive plenamente. Vallejo hasta llega a la fórmula: “Muero, luego soy”. Es la muerte un sentimiento de vacío y de futilidad, la que prueba al hombre que existe:

Tú, pobre hombre, vives; no lo niegues,
sí mueres... (PH, 421)

Al mirar la vida desde esta perspectiva, Vallejo llega a la paradoja de que la muerte pone fin, no a la vida, sino a la muerte. Habla de un hombre que, al morir, “perdió su sombra en un incendio” (PH, 405) y describe la vida como un “espigar el momento de apagar con su sombra su tiniebla” (PH, 371). “Sombra” y “tiniebla” son símbolos de la muerte: la muerte parcial que en la vida termina en la muerte total y definitiva.

La poesía de Vallejo es un testimonio del absurdo: el hombre vallejaniano vive en un mundo ilógico, desordenado y caótico, donde la vida es vacía y sin sentido. Pero esta visión pesimista de la condición humana dista mucho de ser negativa. En un artículo el poeta afirma: “El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas”.¹¹ Vallejo está convencido de que el hombre debe tomar conciencia del absurdo si quiere superarlo. Por eso, en “¡Y si después de tantas palabras...!” (*PH*, 371) satiriza a los que cierran los ojos a la realidad. Después de demostrar que la vida es un absurdo, el poeta reconoce que otros pueden aducir que su visión es puramente subjetiva:

Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena
y también en el otro, mucha pena
y en los dos, cuando miran, mucha pena ...
Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!

Dirán de él que es un hombre que ha sufrido desgracias personales que le llevan, cuando mira el mundo, a ver todo en negro. Reconoce que la mayoría de los hombres se complacen en creer que todo está bien con el mundo y que nunca llegarán a entender su posición. Vallejo prefiere hacer frente a la realidad, por más dolorosa que sea, antes que ignorarla o evadirla. Por eso, rechaza la anestesia que aliviaría su dolor:

Pido se me deje con mi tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra aunque me muera! Dejadme doler, si lo queréis, mas dejadme despierto de sueño, con todo el universo metido, aunque fuese a las malas, en mi temperatura polvorosa (*PP*, 241).

Sabe que los que no han despertado al absurdo no comprenderán nada de su angustia y que se burlarán de él:

En el mundo de la salud perfecta, se reirá por esta perspectiva en que padezco; pero, en el mismo plano y cortando la baraja del juego, percute aquí otra risa de contrapunto (*PP*, 241).

Pero sabe igualmente que su percepción de las cosas le da derecho a burlarse de ellos, porque son ilusos que se creen sanos y no se dan cuenta de que están

¹¹ César Vallejo, “Autopsia del superrealismo”, *Variedades*, Lima, 26 de marzo, 1930.

enfermos. En “El alma que sufrió de ser su cuerpo” (*PH*, 421) vemos al poeta en el papel de un médico que examina a un enfermo, que es el hombre. Hace un diagnóstico frío e implacable de la enfermedad del paciente y quiere obligarle a reconocer la gravedad de su condición. Vallejo quiere que el hombre pierda sus ilusiones y que abra los ojos a su verdadera situación. El hombre debe enfrentarse con el absurdo y hacer un esfuerzo para superarlo:

Bestia dichosa, piensa;
dios desgraciado, quítate la frente (*PH*, 369).

Debe despertarse de la inconciencia del animal que se cree feliz, pero sin dejarse vencer por la miseria de su condición, sin caer en la desesperación y en meditaciones obsesivas. Debe pensar en su situación y buscar una salida, debe hacer frente a su dilema y encontrar la manera de resolverlo:

Anda, no más; resuelve,
considera tu crisis, suma, sigue,
tájala, bájala, ájala (*PH*, 313).

En cierto sentido la poesía de Vallejo corresponde a este imperativo: si por una parte es un testimonio del absurdo de la condición humana, por otra representa un esfuerzo por trascender esta condición y alcanzar una existencia plena y armoniosa.

En *Trilce* varios poemas dan a entender que, abrazando el desorden y caos que le rodea, el individuo puede llegar a otra realidad que es ordenada y armoniosa.¹² Esta realidad superior no corresponde a conceptos convencionales de orden y armonía y desde una perspectiva racional es un absurdo. Por lo tanto, en *Trilce* el término “absurdo” es ambivalente: es la realidad caótica de nuestra experiencia cotidiana, y es un estado armonioso y unificado en que todas las contradicciones de la vida cotidiana se resuelven. Esta “absurda” dimensión ideal es para Vallejo la única realidad verdadera, el único estado libre de limitaciones existenciales:

¹² Este tema es tratado por Julio Ortega en su artículo “Una poética de *Trilce*”, *Mundo Nuevo*, París 22, 1968, pp. 26-29, y más extensamente por Keith McDuffie en su tesis “The Poetic Vision of César Vallejo” in *Los heraldos negros and Trilce*, Pittsburg, 1969. Las páginas siguientes deben mucho al excelente trabajo de McDuffie.

Absurdo, sólo tú eres puro.
 Absurdo, este exceso sólo ante ti se
 suda de dorado placer (*Tr.*, 215).

“Exceso” parece referirse al anhelo de superar toda limitación. La contemplación del absurdo convierte este anhelo en un sentimiento extático de plenitud.

Trilce VIII expresa la confianza del poeta en la posibilidad de alcanzar tal estado de plenitud:

Mañana es otro día, alguna
 vez hallaría para el hifalto poder,
 entrada eternal...
 ... un mañana sin mañana,
 entre los aros de que enviudemos,
 margen de espejo habrá
 donde traspasaré mi propio frente
 hasta perder el eco
 y quedar con el frente hacia la espalda (*Tr.*, 150).

El “hifalto poder” es su potencia de hombre que todavía no se ha realizado –el neologismo “hifalto” tiene el sentido de “falto de hilo”¹³– pero el poeta confía en que ha de conseguir entrada a una realidad ideal donde logrará la plena realización de su existencia. Los “aros” son un símbolo de las limitaciones temporales en que el hombre se encuentra atrapado: el tiempo es un ciclo que se repite interminablemente. Pero el poeta prevé la posibilidad de conquistar, en medio del tiempo mismo, un estado eterno, fuera del tiempo (“un mañana sin mañana”). El espejo, símbolo de los límites de la condición humana, refleja el ser externo e inauténtico del poeta (su “frente”) y la existencia cotidiana que no es sino un “eco” de la existencia ideal. Al penetrar el espejo, el poeta superará estas limitaciones y alcanzará la dimensión “absurda” donde todas las contradicciones se resuelven. Es de notar que para expresar su visión de esta “absurda” dimensión ideal Vallejo emplea las mismas técnicas básicas que traducen el absurdo de la vida cotidiana.

¹³ Vea Giovanni Meo Zilio y otros, “Neologismos en la poesía de César Vallejo”, en *Lavori della Sezione Fiorentina del Gruppo Ispanistico C.N.R.*, Serie 1, Università degli Studi di Firenze, 1967, p. 54.

En Trilce XXXVI Vallejo nos insta a rechazar conceptos tradicionales de armonía y simetría puesto que imponen un orden falso en la vida:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro (*Tr.*, 178).

Debemos abrazar una armonía superior, la armonía ilógica y asimétrica del absurdo que ofrece una “seguridad dupla”, puesto que reconcilia los aspectos contradictorios de la vida en una nueva unidad. Para alcanzar esta armonía tenemos que hacer frente a las contradicciones y conflictos, al desorden y caos de la vida:

Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torioonda de las justas
el salto por el ojo de la aguja! (*Tr.*, 178).

Tenemos que luchar con estas contradicciones y hacer un esfuerzo heroico por pasar más allá de las limitaciones existenciales a otra realidad superior. El poema concluye con otro imperativo:

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad! (*Tr.*, 178).

El “impar”, lo que está fuera de conceptos convencionales de orden, es otra palabra ambivalente que denomina a la vez el caos de la existencia ordinaria y el ideal “absurdo”: sólo enfrentándonos con el primero podemos alcanzar el segundo.

En Trilce XLV Vallejo nos advierte que no debemos desesperar si tropezamos con el absurdo de nuestra condición humana:

Y si así diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubriremos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala (*Tr.*, 187).

El “ala huérfana del día”, que por ser una sola no puede volar, es la imagen de la potencia no realizada del hombre y de sus limitaciones existenciales. Pero el poeta afirma que el tomar conciencia de esta condición absurda es algo positivo: el no tener nada es despojarse de lo contingente para acercarse a lo esencial. Aceptando y viviendo el absurdo, el hombre puede descubrir otra realidad superior: puede completar el ala solitaria con otra ala y levantarse a las alturas de una existencia unificada y armoniosa.

Varios poemas de *Trilce* describen momentos de plenitud en que el poeta alcanza la dimensión “absurda”. En *Trilce XXXVI* el acto sexual transporta a los amantes a otro nivel de la existencia:

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece! (*Tr.*, 178).

En el acto sexual los amantes se esfuerzan en pasar por un ojo de aguja, en superar sus limitaciones humanas y ganar acceso a otra dimensión de la realidad. Entran en un estado “absurdo” donde toda limitación es superada y toda contradicción resuelta: el círculo adquiere ángulos como un cuadrado. Macho y hembra ascienden a una realidad trascendental donde se fusionan en una nueva unidad, y su plenitud procede de un placer amoroso inmaterial (“probables senos”), procede de que han alcanzado un estado donde nada tiene una existencia material (“no florece”), un estado libre de las imperfecciones y limitaciones de la existencia ordinaria.

Pero tales momentos duran poco. En *Trilce V*, después de describir una existencia armoniosa alcanzada a través del amor, Vallejo expresa el deseo de que este momento pudiese ser eterno quedando fuera de los procesos de cambio y descomposición:

A ver. Aquello sea sin ser más.
A ver. No trascienda hacia afuera,
y piense en son de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
Y no glise en el gran colapso (*Tr.*, 147).

Pero no puede ser y el poema termina con un suspiro de tristeza. Tales momentos pueden ser eternos por su calidad, pero no por eso dejan de ser

transitorios. Además estos momentos de plenitud son raros porque la “absurda” dimensión ideal es difícil de conseguir. En general el poeta tropieza con las limitaciones de su condición humana y sus anhelos quedan frustrados. No puede romper el círculo que le encierra:

Cabezazo brutal. Asoman
las coronas a oír,
pero sin traspasar los eternos
trescientos sesenta grados (*Tr.*, 195).

En la obra posterior alguno que otro poema, como “Al fin, un monte...” (*PH*, 391), describe un momento de plenitud, pero estos momentos escasean cada vez más y el tono general es de frustración. Vallejo se encuentra

más acá de los ajos, sobre el sentido almíbar,
más adentro, muy más, de las herrumbres,
al ir el agua y al volver la ola (*PH*, 315).

El ajo y el almíbar son símbolos de un bienestar lujoso que queda fuera del alcance del poeta. El se ve rodeado de desolación, simbolizada por el orín. Las aguas de la vida retroceden de él para dar entrada a las olas del caos.

Entre *Trilce* y *Poemas humanos* hay una evolución importante en el pensamiento de Vallejo. En *Trilce* vemos al poeta esforzarse por trascender la miseria de su condición humana, y una nota característica del libro es la búsqueda personal, individual de una realidad superior. En su último libro Vallejo sigue luchando por superar el absurdo, pero piensa cada vez menos en términos personales. Al mismo tiempo otra nota de *Los heraldos negros* y *Trilce* asume más importancia: cada vez más Vallejo despierta a la situación de los demás, abre sus ojos a la miseria de sus semejantes, y llega a la conclusión de que la redención del individuo depende de la redención colectiva de la humanidad. Un personaje de una de sus obras no recogida en libro dice:

...no le es dado al hombre ascender hacia Dios si no se apoya en hombros humanos... El aislamiento de los ermitas de la edad media no se adapta ya a nuestra época. Un hombre solo carece de suficiente fuerza para la ascensión suprema... no se puede descubrir a Dios fuera de las grandes asociaciones humanas, lejos de las multitudes.¹⁴

¹⁴ “Una tragedia inédita de Vallejo”, *Letras Peruanas*, Lima, 7. 1952, p. 81.

Vallejo se convence de que el hombre puede conquistar una existencia armoniosa y unificada sólo si todos los hombres hacen causa común contra el absurdo.

Esta evolución coincide con la conversión de Vallejo al comunismo. Le parece que el comunismo se distingue de otras doctrinas en cuanto ofrece la posibilidad de transformar las condiciones de la vida, y queda convencido de que la salvación del hombre reside en la Revolución y en la creación de una sociedad comunista. La Revolución es un movimiento de las masas oprimidas para liberarse de la opresión y para crear una sociedad justa y nivelada, pero para Vallejo ésta no es sino la primera etapa de un proceso largo y lento que ha de terminar –en un futuro lejano– con la redención total del hombre. Porque la verdadera revolución se producirá en el corazón humano. Gracias al comunismo la mentalidad individualista del mundo capitalista cederá el paso a una nueva mentalidad colectiva. Los hombres adquirirán un espíritu de amor fraternal y subordinarán su interés privado al bien común. Con el tiempo la Revolución creará una nueva sociedad universal, sin fronteras, en que todos los hombres estarán unidos por el amor y trabajarán juntos como hermanos, empleando todos los recursos de la ciencia y la tecnología en el servicio de la humanidad; para eliminar el mal y crear un mundo unificado y armonioso. Entonces el hombre superará el absurdo, dominará la naturaleza y controlará su destino. Paoli comenta:

... per Vallejo il marxismo non è solo una ideologia che apre una nuova prospettiva politico-sociale, ma è una dottrina taumaturiga, redentrice, capace, oltre che di modificare a servizio dell'uomo tutte le leggi della società, di umanizzare anche, fin dalla radice, la natura cosmica.¹⁵

Por eso, la Guerra Civil Española es, para Vallejo, más que una lucha del pueblo español en defensa de la República. La República es el embrión de la nueva sociedad universal y la Guerra es un episodio de la lucha de la humanidad por crearla. Por eso, en España, apra de iní este cáliz, al celebrar el heroísmo de los milicianos republicanos, Vallejo adopta un tono mesiánico para profetizar el mundo de paz y armonía que ha de nacer como consecuencia de su sacrificio. Nacerá una nueva sociedad basada en el amor:

¹⁵ Paoli, *op. cit.*, p. cv. El libro de Paoli es el mejor estudio de este aspecto de la obra de Vallejo.

¡Se amarán todos los hombres ...
Descansarán andando al pie de esta carrera... ! (*Esp.*, 443).

El largo peregrinaje de la humanidad en busca del ideal llegará a su fin en esta nueva sociedad donde los hombres se librarán de la angustia y se realizarán siguiendo los valores y el ejemplo de los milicianos. El hombre tendrá una personalidad integrada y unificada:

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma! (*Esp.*, 443).

Conseguirá una armonía entre las partes conflictivas de su ser: el animal humano que sigue instintivamente los impulsos de su cuerpo y el pensador que desciende hasta el fondo de su alma han de fusionarse en una misma persona. El hombre dominará la naturaleza:

¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos! (*Esp.*, 443).

Los mudos y los cojos se abrazarán de alegría al liberarse de sus defectos. Al haber completado el viaje de sufrimiento y de oscuridad, los ciegos emprenderán el viaje de regreso, de alegría y de luz. Los sordos palpitarán de emoción, intoxicados por la revelación del sonido. El hombre llegará a la verdadera sabiduría:

¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios! (*Esp.*, 443).

Los ignorantes ascenderán hacia la ciencia, mientras que los sabios bajarán de las alturas de sus conocimientos abstractos. En este nuevo mundo las fuerzas de la vida vencerán a la muerte, el amor vencerá al absurdo:

¡Sólo la inuerte morirá! La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres! (*Esp.*, 443).

El mundo entero estará unido en el amor fraternal y se establecerá una solidaridad entre los elementos más distintos, entre los débiles y los fuertes, la hormiga y el elefante. Hasta las imperfecciones de la naturaleza serán corregidas: los deformes volverán a nacer perfectamente formados. Toda distinción social desaparecerá y las grandes plagas de la humanidad serán eliminadas. Todos se ganarán la vida con su trabajo y tonos trabajarán para el bien de la humanidad. La vida de todo hombre será fértil y productiva. Todo hombre tendrá plena comprensión de la vida y de sus semejantes.

El poema "Masa" (*Esp.*, 473) representa la culminación de este aspecto de la obra de Vallejo. Basado en la resurrección de Lázaro (Juan, xi, 43-44), es una visión profética de la victoria del hombre sobre el absurdo. El poeta concentra nuestra atención en el cadáver de un soldado de la República Española que yace en el campo de batalla. Este soldado es el prototipo del hombre que lucha para crear un mundo mejor para la humanidad y se sacrifica por solidaridad con sus semejantes. Uno de sus compañeros se acerca a él e intenta resucitarlo al recordarle el amor que le tiene. El movimiento del poema es de una tensión ascendente. Se acercan dos hombres, luego un grupo que monta a quinientos mil, y luego millones de individuos. Todos le ruegan que vuelva a la vida, pero el cadáver no sólo sigue muerto sino que muere cada vez más. Se sobreentiende que el amor de los individuos, por más numerosos que sean, es impotente frente al absurdo. La progresión emocional del poema se resuelve en la última estrofa donde se realiza el milagro de la resurrección. Todos los hombres de la tierra rodean al cadáver y cuando éste ve toda la humanidad unida vuelve a la vida. El poema da a entender que cuando todos los hombres imiten el ejemplo del soldado republicano, cuando toda la humanidad esté unida en el amor fraternal, entonces el hombre será capaz de vencer el absurdo. La resurrección del combatiente muerto simboliza el dominio futuro del hombre sobre la naturaleza y el destino. Es de subrayar que Vallejo se refiere a un futuro lejano en que el mundo habrá sido transformado y el absurdo vencido por la conciencia y la tecnología empleadas por una humanidad unida en el servicio del hombre.

En resumen, la poesía de Vallejo es un testimonio del absurdo: Vallejo tiene la convicción de vivir en un mundo caótico y desordenado donde la vida es vacía y carece de sentido. Pero, por otra parte, su poesía representa también un esfuerzo por superar el absurdo, por trascender la miseria de la condición humana y alcanzar una existencia armoniosa y unificada. Un aspecto esencial de *Trilce* es la búsqueda personal, individual de una realidad superior, y Vallejo cree que el individuo que esté dispuesto a enfrentarse con el absurdo es capaz de alcanzar una dimensión ideal donde todas las contradicciones de la vida se

resuelven. Pero en su último libro Vallejo tiende a abandonar esta búsqueda personal y llega a la conclusión de que la redención del individuo depende de la redención colectiva de la humanidad. Convertido al comunismo, queda convencido de que la Revolución ha de transformar las condiciones de la vida y producir una redención total del hombre. Pero es de subrayar que la adhesión de Vallejo al comunismo no resuelve su dilema existencial personal de un modo dramático. Si profetiza un futuro en que el hombre habrá creado un mundo armonioso y unificado, se trata de un futuro lejano que el poeta mismo no ha de ver. El mundo en que él vive sigue siendo absurdo y su angustia constituye la temática de la mayoría de las composiciones de *Poema humanos*. Lo que le proporciona el comunismo es una causa a qué dedicar su vida: su vida ya va dirigida hacia una meta y cobra un sentido. Así Vallejo logró trascender en cierta manera su absurda condición humana.

JAMES HIGGINS

*Centre for Latin American Studies,
The University of Liverpool,
England*

Vallejo y el Surrealismo

En julio de 1930, como consecuencia de una iniciativa de Juan Larrea, aparece en Madrid (donde Vallejo estuvo en mayo y a donde volvería a fines de diciembre, cuando lo expulsaron de Francia) la segunda edición de *Trilce*, con prólogo de José Bergamín y poema liminar de Gerardo Diego. Un publicista, cuyo nombre ni vale la pena mencionar, comenta el libro en el semanario parisiense *Comoedia*, señalando: “César Vallejo ha inventado el surrealismo antes que los surrealistas...” Georgette Vallejo recoge el hecho en los “Apuntes biográficos” que encabezan una reedición limeña de *Los heraldos negros*, de 1960, por lo cual suponemos que concede al juicio periodístico un valor positivo digno de ser destacado.

Antes de abrir el cotejo que será el tema de esta exposición,* recordaré que Vallejo escribió los primeros poemas de *Trilce*, unos pocos y ligados con los últimos de su libro anterior, en las postrimerías de 1918.

El Surrealismo, a su vez, no comienza en 1924, con la publicación del *Primer Manifiesto* de Breton, sino que dicho manifiesto aparece después de años de actividades colectivas, cuyo origen se sitúa en el doble encuentro, en plena guerra (1917), de Breton, con Soupault primero, con Aragón, después.

* Las páginas que siguen corresponden a la ponencia que medio leí, medio improvisé en las Conferencias Internacionales de Córdoba, Argentina, en julio de 1967. Al redactarlas para la imprenta, traté de conservar, en lo posible, el carácter oral correspondiente a su primer objetivo. Sólo agregué, a modo de apéndice, la nota 1, que redacté al enterarme de que Juan Larrea, antes de dar a conocer las *Actas* del Simposium, preparaba una respuesta a mi intervención, respuesta que fue publicada con el título de “César Vallejo frente a André Breton” en la *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* (núm. 3-4, 1969) y que ha sido distribuida en folleto aparte.

Bajo el signo de “los tres mosqueteros” nace el “espíritu surrealista”, que recibe la “revelación” de sus infinitas posibilidades, muerto Apollinaire y suicidado Vaché, cuando Breton presta atención, una noche, al dormirse, a una frase “netamente articulada hasta el punto de que era imposible cambiarle una sola palabra”, frase, “sin embargo, distraída del ruido de toda voz”, sin relación con los sucesos del día, no por eso menos insistente: una frase que parecía como que “llamaba a la ventana”. Confundidos por esa “revelación” –simplifico las cosas–, Breton y Soupault se lanzaron a escribir, con verdadero frenesí, los primeros textos en verdad surrealistas –los que integrarían *Los campos magnéticos*–, que empezaron a publicarse en el número de octubre de 1919 de la revista *Littérature*.

Para entonces, a miles de leguas de distancia, Vallejo ha seguido escribiendo poemas de los que integrarán *Trilce*, pero que sólo a partir de mediados de 1920 –en una casita de Mansiche, en la cárcel de Trujillo y luego en Lima– se pondrá a corregir y transformar radicalmente, violentando el idioma para alcanzar aquella escritura desgarrada que es una de las características del libro.

Cuestiones de fechas, en realidad anodinas (aunque era preciso aclararlas), cuando la mayor equivocación no consiste en tachar a Vallejo de “surrealista *avant la lettre*”, sino en vincularlo, en una forma u otra, con el Surrealismo. Es ésta, en efecto, la verdadera cuestión: cuestión de fondo, porque, si estamos aquí reunidos bajo el lema “humanismo vallejiano”, significando que queremos considerar a Vallejo, no como un artífice cuya obra se cerraría sobre sí misma, para prestarse al análisis de moda, sino como un poeta cuyo afán expresivo, cuanto más lo aparta del discurso trivial, inmediatamente inteligible, más lo lleva a crear aquellas “nebulosas” colectivas que él mismo asignará como fin a la “gran taumaturgia del espíritu” con la que confundió la poesía, si estamos reunidos –repito– bajo el lema “humanismo vallejiano”, no podemos olvidar que el Surrealismo nunca quiso ser; ni fue, ni es, en cuanto sigue tan vivo como nunca, aún después de muerto Breton, a pesar de quienes periódicamente lo entierran y comenzaron a enterrarlo no bien se dio a conocer, entre cuyos enterradores veremos que uno de los primeros en lengua española fue el autor de *Poemas humanos*; no podemos olvidar, pues, que el Surrealismo nunca quiso ser un “ismo” más, de tantos que surgieron en las primeras décadas del siglo, una simple escuela literaria y artística: por el contrario, sabedor del poder del lenguaje, es decir “de la expresión humana bajo todas sus formas”; pretendió liberar dicho instrumento –tal vez el único de nuestra dignidad– de todas las servidumbres que le impusieron los siglos de razón y lógica (siglos que

avasallaron asimismo al hombre), con el objeto de preparar el día en que “quizá la vida misma dejará de ser sierva de lo que todavía se nos representa comúnmente como sus necesidades prácticas”.

En el *Boletín* que anunciaba el primer número de *La Révolution Surréaliste*, por salir el 1° de diciembre de 1924, los directores; al mismo tiempo que convidaban a sus posibles lectores a penetrar “al campo no explorado del Sueño”, se fijaban como meta el establecer “una nueva declaración de los derechos del Hombre”. Volveremos sobre ciertos aspectos de la trayectoria seguida desde entonces, y no nos toca preguntarnos en qué medida el Surrealismo se ha acercado a la meta expuesta: a casi medio siglo del *Primer Manifiesto* la liberación del hombre está lejos de haberse consumado; hasta es posible, más bien, que la estemos perdiendo de vista.

Pero, acaso, ¿no podríamos representarnos la historia como un constante alejarse avanzando o, si prefieren, un constante avanzar alejándose? Además, ¿no fue ya entrado en agonía cuando Vallejo nos transmitió lo mejor de su fe y de su esperanza? Han pasado veinte siglos desde que Cristo sufrió las etapas de su pasión, y para quienes proclaman bajo diversos lemas un humanismo cristiano ¿será que ha sonado la hora de la epifanía? En 1946, Sartre, quien en *La náusea* había ridiculizado, rabioso, la etiqueta “humanista”, firmó un libro titulado *El existencialismo es un humanismo*, y ¿no lo vemos, desde entonces, vacilar ante los problemas concretos de una humanidad que no responde a los postulados de la mente?

Lo propio del humanismo es que propone una vía encaminada a la liberación del hombre; sólo que la vía difiere, y se tuerce a medida que avanza, según los obstáculos con que tropieza. Tanto vale. Algo siempre acontece, y cuando no acontece —o acontece al revés, como parece ser el caso actualmente— nos corresponde, aunque sea en un plano puramente intelectual, esforzarnos en disipar la confusión, en vez de fomentarla, para convencernos, mientras se nos permita elegir, y por más solicitaciones contrarias que suframos, de la derrota de toda síntesis.

Con esto quería únicamente decir que, desde el principio, el Surrealismo, no bien liquidó la herencia nihilista del Dadaísmo, con el cual un tiempo se amalgamó, y del que aceptó la violencia explosiva, tanto vital como estética, la insolente libertad y el demonio de la aventura, pero que luego rechazó porque finalmente el Dadaísmo llevaba a un callejón sin salida; quería decir que el Surrealismo se ha presentado como un humanismo, y uno de los más radicales en sus rupturas como en sus objetivos: “Creo en la solución futura de estos dos

estados, tan contradictorios en apariencia, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*, si es factible denominarla así. A su conquista me encamino, seguro de no llegar pero demasiado despreocupado por mi muerte para no calcular un poco el júbilo de semejante posesión”, leemos en el *Manifiesto* de 1924.

“Seguro de no llegar”: Breton era ya, en sus escasos 28 años, bastante lúcido para no hacerse ilusiones sobre los límites que, de por sí, nos impone nuestra humana condición.

Quien lo indujo a burlar “ese complot de fuerzas oscuras que lo lleva a uno a creer que tiene algo tan absurdo como una vocación” (una simple vocación literaria), inspirándole una ambición más alta que la meramente estética, fue Jacques Vaché, desde los 20 años maestro en el arte de “prestar una ínfima importancia a todas las cosas”, con un propósito deliberado de total indiferencia, de no ser el cuidado que ponía en no servir de nada “o más exactamente en *deservir* con aplicación. Vaché se suicidó a los 23 años, en los primeros días de 1919. Breton escogió vivir, pero quedó marcado por su breve, intensa amistad con ese joven que practicaba el “humor” como una iniciación a “la inutilidad teatral (y sin alegría) de todo”, y del cual llegaría a declarar: “Vaché es surrealista en mí”.

Por otra parte, Breton pasó un tiempo –los meses que siguieron a su licenciamiento, al terminar el primer conflicto mundial– como aniquilado por los estragos, mentales aún más que materiales, de la guerra, ese “carnaval” generador de “asco”, como lo calificó Georges Bernanos, nuestro Dostoievski y el único escritor católico por el cual Breton, tan enemigo de cuanto olía, mucho o poco, a catolicismo, demostró siempre un extraño respeto; tal vez porque ambos encarnaban, en un siglo infame, esa antigua virtud del honor humano que les valió –honor insigne– que sus textos de la segunda guerra mundial cayeran en el mayor vacío en la Inglaterra bélica, la cual, en cambio, recibía con entusiasmo los versos abyectos de Aragón y la “plaquette” titulada *El honor de los poetas* (A dicha plaquette Benjamín Péret replicaría con *El deshonor de los poetas*: poetas caídos de todos los horizontes –algunos renegados del Surrealismo– y empeñados en alimentar las falsas esperanzas de un porvenir “cantante”, mientras en realidad servían, con una “exaltación ficticia”, una “libertad” orientada por la propaganda del día y los nuevos conformismos del mañana).

Vuelvo a 1919, cuando, presa de un fatalismo al día e incapaz de representarse cualquier futuro, Breton no estaba seguro sino de una sola cosa: su voluntad de evitar en adelante cualquier clase de coerción.

Parecería que el destino de quien fue, más que el pontífice (como se lo acusó), la conciencia del Surrealismo, le impusiera el suicidio periódico de tal o cual de los mejores de sus compañeros: diez años después de Jacques Vaché, Jacques Rigaud; luego, René Crevel; más recientemente, Jean Pierre Duprey, sin hablar de quien pasó como un meteoro entre los surrealistas y no tardó en alejarse, no por eso menos considerable en el firmamento del grupo, aquel suicidado metafórico, “suicidado por la sociedad”, como él mismo dijera de Van Gogh, que fue Antonio Artaud.

En el número 2 de *La Révolution Surréaliste* (enero de 1925), la primera de las encuestas propiamente surrealistas –a la que contestaron desde Pierre Reverdy hasta Francis Jammes, pasando por Clement Vautel y un “siniestro imbécil”, representante del cuerpo médico, el doctor Maurice de Fleury– planteaba la pregunta que será más tarde la de Camus al comienzo del *Mito de Sísifo*: “¿Es el suicidio una solución?” Anteriormente al *Primer Manifiesto*, el mismo Breton había escrito: “Totalmente incapaz de resignarme a la suerte que me hacen, herido en mi conciencia más alta por una injusticia que, para mí, el pecado original de ningún modo disculpa, me cuido de no adaptar mi existencia a las condiciones irrisorias, en este mundo, de toda existencia”. Pero agregaba, líneas más abajo: “Suicidarse, lo encuentro legítimo solamente en un caso: siendo el *deseo* el único desafío que puedo lanzar al mundo, puedo llegar a desear la muerte”. De antemano, el autor de *Les Pas Perdus* respondía a la encuesta que él o uno de los suyos idearía meses después: mientras algo en el mundo, por poco que sea, responda al deseo, el suicidio no es una solución; y el carácter propio que reviste, ya en aquella fecha, el humanismo surrealista –como intentaré justificarlo– es su deseo –un deseo alucinado– de extender más y más, para más y más hombres, el territorio, nunca del todo conquistado, donde el *deseo* halle cómo saciarse, dejando a cada cual el derecho a “retirarse”, es decir, a suprimirse llegado el caso que juzgue superiores a sus fuerzas los obstáculos que el mundo –y en el mundo caben los otros hombres– no dejará jamás de oponernos.

En cuanto a Breton, por la cita del *Primer Manifiesto* que transcribí más arriba, vimos que, en aras del “júbilo” que le proporcionaba la búsqueda de la “surrealidad”, se declaraba “despreocupado por su muerte”, lo cual le permitía concluir la exposición de su *verdad* y de los métodos destinados a perseguirla,

con esas sentencias exaltadas: “Vivir y dejar vivir son las soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte”.

Notemos en seguida que la verdad del *Manifiesto* no se refiere a un más allá –otro mundo, ajeno a éste– y que los métodos que la persiguen no son métodos de evasión. Más que de un *más allá*, deberíamos hablar de un *más acá*: otro mundo, quizá, pero en *este* mundo. “La existencia está en otra parte”: no en otra parte distinta de la parte en que me encuentro; nada aquí relacionado con una promesa de ultratumba, tampoco –en un sentido más modesto– de un Nuevo Mundo localizado en el espacio del planeta. El lugar es lo de menos (Aragón, cuando era surrealista, tituló la mejor de sus obras *El campesino de París*, y fue por las calles de París donde Breton acechó e interpretó los signos, las señales del *otro mundo*), pues se trata, no de entregarse a los desbordes de una fantasía que nada tiene que ver con la imaginación, sino de manifestar lo oculto en la naturaleza, tanto en el hombre como en las cosas, y los tratos secretos que cosas y hombres mantienen, aun cuando la rutina del vivir diario los encubre.

Decir humanismo es decir modo de conferir un sentido a la vida, no de un sólo individuo, sino de la totalidad de los hombres: una vida en sí sin sentido, ya que la gangrena la conciencia, imposible de eludir, de la muerte. El primer paso para la *esperanza*, lo constituye la desesperación, una desesperación asumida y, desde ya, por tanto, rebasada. Ahora, los modos son muchos, pues no los determina –como se suele pensar– la sola experiencia, sino también un acto de volición –segundo, es cierto, pero no secundario– con el cual el hombre afirma, antes de toda tentativa de liberación, su eminente, su esencial libertad.

Contrariamente a Vaché, a pesar de su crisis de 1919, de otra, de 1931, y de aquellas que ignoramos, Breton –insisto y acabo de enunciar sus razones– escogió vivir. Más aún, escogió vivir olvidado de su muerte; no porque la ignorara, sino porque al remacharla hubiera anulado el proyecto que muy temprano asumió, en función propia y de los demás.

En su *Segundo Manifiesto*, de 1930, insistirá sobre lo consignado en el *Primero*: “Todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse contradictoriamente. En vano se buscaría a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto”. Ferdinand Alquie observa con acierto que, si bien el móvil, como lo recalca Michel Carrouges, “procede de la tradición hermética”, limitándose los surrealistas, en su ateísmo, a laicizar la idea mística de un punto supremo. Breton convirtió asimismo tal idea de cosmológica en psicológica y

dio como fin a la actividad surrealista, no el descubrimiento, sino, más modestamente, “la esperanza de determinar ese punto”.

Lo precisará en *El amor loco*: “Hablé de cierto punto sublime en la montaña. Nunca pensé en establecerme para siempre en ese punto. En el caso contrario, además, él habría dejado de ser, desde entonces, sublime y yo habría dejado de ser un hombre”. “Nunca –comenta Alquié– la lucidez y el humanismo de Breton han encontrado expresión más perfecta”. Destaquemos nosotros, en el juicio de Alquié, la palabra “humanismo”, que precisamente nos ocupa, como, en lo escrito por Breton, la expresa determinación de no “dejar de ser un hombre”, en vista de lo cual discrepo con Juan Larrea, cuando en su obra *El Surrealismo entre el Viejo y Nuevo Mundo* –aún con las reservas debidas– cree observar “una paridad estructural sorprendente” (la cual simboliza en la figura del Minotauro “que sembraba la muerte en el laberinto”) entre el “luciferismo proteico” de un Surrealismo cuyo único antecedente señala en Gerard de Nerval y el “ansia de supermasculinidad y de dominio sobre otras gentes”, la “aspiración al superhombre” con que caracteriza el pensamiento de Nietzsche. Volveré sobre lo que me parece explicar, por parte de Larrea, un intento de paralelismo que, en mi opinión, corresponde a una visión trunca, incompleta de las perspectivas ecuménicas de Breton y los suyos: perspectiva que estamos libres de objetar, no de desfigurar.

De cualquier manera, era necesario definir las bases del humanismo surrealista –a través, por lo menos, de Breton– antes de enfocar el tema del supuesto Surrealismo de Vallejo. Para que no quede ninguna duda, repetiré que Vallejo no tiene nada que ver con el Surrealismo y, puesto que adoptamos el punto de vista humanista, cabe hablar, más que de una coincidencia, de una oposición absoluta entre el humanismo del peruano, muerto “de (su) edad... y de (su) época”, y del grupo que desde París irradió hacia Praga y México, Lima y Tenerife, Tokio y Port-au-Prince, amén de otros muchos lugares de la tierra.

Georgette Vallejo omite indicarnos cuál fue la reacción de su esposo cuando leyó en *Comoedia* aquellas líneas que presentaban *Trilce* como un libro presurrealista. Omisión lamentable, pues, por una parte –aunque otras preocupaciones, sociales y políticas, embargaban entonces su mente, y su actividad poética, si bien no había cesado del todo, había caído en receso– Vallejo se entusiasmaba por la reedición de su libro “vanguardista”, lo que significa que no renegaba de él y, por otra parte, en febrero de ese mismo año 1930, mandaba a la revista limeña *Variedades* su último artículo, publicado en marzo, luego reproducido en *Nosotros* de Buenos Aires, antes de conocer

muchas otras reproducciones, a pesar de constituir –no creo equivocarme– la página menos honrosa de toda su obra; una página que preferiríamos que él no hubiese firmado, pero que –es su único mérito– nos permite levantar toda duda, para quienes el examen de la poesía no convencería, en cuanto a supuestas similitudes entre Vallejo y los surrealistas. Me refiero a “Autopsia del surrealismo”, que no es un texto de ruptura con un “clan” al que Vallejo se hubiera acercado, sino un lamentable ejemplo de falsa crítica, como los ofrece a diario la prensa más sectaria, estereotipada y peor informada.

Es natural que, por la premura del tiempo y porque son oficio (que produce dinero) más que verdadera vocación, la mayoría de las notas periodísticas no resulten mejoradas por los años y, concretándonos al caso de Vallejo, es evidente que muchas de las crónicas que escribió para ganarse –no muy bien– la vida, carecen de trascendencia; en casi todos, sin embargo, no obstante la prisa, las superficialidades o las contradicciones, hallamos algo, a veces mucho, que retener, algo que, por cualquier razón, sigue siendo positivo. En “Autopsia del surrealismo”, nada: sólo errores en los datos, carencia de información, saña, hasta calumnia en los juicios; y mejor no hablar del estilo.

La obra de Vallejo, reitero, bastaría para desvirtuar el calificativo “surrealista” aplicado a Vallejo; al escribir su “Autopsia” el autor de *Trilce* agregó, él mismo, una nota indigna a lo que podría ser simple antagonismo de dos actitudes y de dos expresiones. Los surrealistas, sí, supieron manejar el impropio, interno y externo; nunca cayeron en una equivocación tan baja, tan oprobiosa.

Queda el hecho de que, coincidiendo casualmente con la opinión de *Comoedia*, autores latinoamericanos de índices de poesía peruana o continental han asociado con frecuencia al título *Trilce* el calificativo de “surrealista”; sabemos lo que valen muchos de esos índices y no tendríamos por qué escandalizarnos. Estimo más grave el que, aquí mismo, en el Simposium celebrado en esta Facultad en agosto de 1959, uno de los participantes, profesor universitario, haya cifrado parte de su disertación, la dedicada a *Trilce* –como si *Trilce*, además, pudiera separarse radicalmente del resto de la obra poética de Vallejo–, en idéntico tópico, sin que tal alegación –que yo sepa– diera lugar a debate. “No importan hoy las disensiones entre escuelas, como el ultraísmo, dadaísmo, creacionismo, etcétera, decía Saúl Yurkievich; todas se reducen a matices diferenciales que pertenecen a un mismo movimiento contemporáneo: el ilogicismo surrealista. A cierta distancia desde la aparición de esas doctrinas

literarias, podemos decir que todas coinciden en sus fundamentos y que el tronco común que las hermana puede muy bien llamarse *surrealismo*".

Pues no, no podemos decir tal cosa. El Surrealismo –ya lo recalque– no fue una doctrina literaria más, que “hermanara” a cuantas la precedieron. Inició algo de mucho mayor amplitud, lo cual expresó sólo parcialmente por medio de la escritura. Cuando Breton interrogaba: “¿No será que la mediocridad de nuestro universo depende esencialmente de nuestro poder de enunciación?”, resuelto a entregarse con la más libre exuberancia “al valor emocional de las palabras”, iniciaba en realidad un movimiento de sensibilidad nueva y de nueva ética, cuyas consecuencias ignoramos aún a dónde llevan, el cual arraigaba, por añadidura, en la más remota tradición.

Eso basta para invalidar toda la ponencia de Yurkievich, quien llegó a concluir abandonando sus primeros reparos cronológicos: “El surrealismo, con su decálogo de antirreglas presididas por la del ‘automatismo psíquico’, transformó la actitud de abordaje del poeta frente a la página en blanco. La métrica y la versificación clásicas, la distinción tradicional entre lenguaje poético y lenguaje prosaico, la sintaxis y la escritura normal del idioma pasaron a convertirse en obstáculo de la expresión espontánea, los cuales el poeta podía saltar a voluntad”.

De acuerdo con tal criterio, cualquier poeta de este siglo –a excepción de Valéry, Jorge Guillén y los sonetistas dominicales– merecería el calificativo de surrealista, y Yurkievich no podía menos que redondear: “Vallejo es en *Trilce*, como Huidobro en *Altazor* o Neruda en su *Segunda Residencia*, un poeta surrealista”.

No contento con eso Yurkievich reincidió en un artículo que, si bien publicado en *Aula Vallejo I*, anteriormente a las actas del Simposium de 1959, parece haber sido escrito después de esa reunión; se titula “Una pauta de *Trilce*”: ahí el crítico analiza un solo poema –*Trilce XXVIII*– por juzgarlo “paradigma de todos los que integran el libro”; cuando entra en detalles, conduce el análisis con no poco acierto y agudeza, pero se aleja repetidas veces del texto para caer en generalidades que siempre nos remiten al Surrealismo: “De modernidad neta, por su factura, digamos técnicamente, insertamos al poema *XXVIII* dentro de la corriente que, en modo lato, llámase surrealista”. El agregado “en modo lato” no atenúa lo absurdo del aserto, sobre todo cuando dos páginas más abajo leemos: “La técnica de vallejo es la técnica de Apollinaire, el primero en lanzar el cohete señal del arte nuevo; la misma que aplica el dadaísmo y que va a ser convertida en cuerpo de doctrina por André Breton”. En buena cuenta,

Yurkievich reduce el Surrealismo a una técnica, la de las “antirreglas”, que se venían usando muchos años atrás –cosa de puntos y de comas, de palabras selectas y comunes, de metros regulares o no–, y nada le importa su significado profundo, tanto ético como lingüístico y metafísico.

Yurkievich sigue distinguiendo, según normas trasnochadas, la forma y el fondo, la técnica y el contenido, de manera que a renglón seguido afirma: En Trilce XXVIII “el poeta ha querido transmitirnos... una vivencia, la vivencia de su orfandad, de su falta de amor”. Eso no lo negamos, pero esa vivencia aparece como una constante de la poesía vallejiiana la cual enlaza *Los heraldos negros* con *Poemas humanos*, por encima de las variaciones expresivas, y resulta, en cambio, totalmente extraña a la poesía surrealista.

Trilce XXVIII es el poema que comienza:

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

No creo que se lo pueda considerar como un “paradigma” de todos los poemas que integran *Trilce*, porque no creo que exista tal “paradigma”: La unidad de *Trilce* es una unidad orgánica: los poemas, de tonos como de estructuras muy diversas, por el simple juego de su disposición en el conjunto, irradian mutuamente unos sobre otros y, para quien sabe oír, una misma voz secreta salva las diferencias, hasta las discrepancias de los versos. Pero si tomamos de buenas a primeras, sin previa selección, dos piezas cualesquiera, digamos, por ejemplo, Trilce XXVIII y la que la sigue, Trilce XXIX (Zumba el tedio enfrascado bajo el momento improducido y caña...), de inmediato nos sorprende más bien cuanto las separa, como si pertenecieran a dos autores distintos o, por lo menos, a dos épocas distantes del mismo autor. Por eso digo que es imposible hablar de un paradigma de *Trilce*.

Concretándonos a Trilce XXVIII y salvando tal vez dos expresiones (“los broches mayores del sonido” y la que, más abajo, identifica el hablar “en tordillo retinto de porcelana” de dos ancianas), nos llama la atención el parentesco que presenta con las “Canciones de hogar” de *Los heraldos negros*; y, en efecto, una porción no desdeñable de los poemas de *Trilce* –aquéllos que, por lo común, más

acogen las antologías, aun cuando los antólogos recalcan las innovaciones del libro— habrían perfectamente cabido en el libro anterior.

No es que regatee la originalidad idiomática de *Trilce*, ni cuantos abismos mentales revela, pero estimo que la crítica se ha excedido en marcar algo así como una solución de continuidad entre las dos primeras obras poéticas de Vallejo (luego entre éstas y la tercera), en vez de indagar lo que hay en ellas de permanente, intuido desde los días de Trujillo, cuando el joven cultor de las Musas conoció a Orrego y comprendió que, si bien lo podían estimular los ejemplos ajenos, a él solo le correspondía buscar una salida inédita para lo que llevaba dentro.

Desde el segundo semestre de 1917, Vallejo iba abandonando la preocupación por la palabra bella y el ritmo cadencioso, y renunciaba al prestigio de las metáforas y otras figuras. Por lo demás, ya en su período “modernista” (siendo la herencia modernista de por sí compleja), había empezado a aplicar los medios heredados a fines especiales, sea que exagerara el barroquismo de algunas estrofas, sea que quebrara el ritmo para intervenir familiarmente en el instante menos esperado. Y no acudía a la imagen de la cruz como a un mero recurso literario: tendía a identificar a su amada o identificarse a sí mismo con el mártir del Gólgota, sólo que un mártir no muy ortodoxo, nacido al mundo y al pecado “un día que/Dios estuvo enfermo”; en verdad, se estaba preparando para asumir el papel que haría explícito, años más tarde, en *Poemas humanos*.

En cuanto a sus primeros poemas ajenos al modernismo, rotos los moldes tradicionales, progresaban fuera de toda lógica, a partir de unos “pues”, unos “porque”, que introducían argumentos puramente emotivos, aproximándolos cada vez más a la lengua hablada y a la hablada por los niños más que por los adultos. En cierta manera, coincidían con la corriente intimista que invadía entonces el campo poético americano antes de ceder frente al “vanguardismo”, aunque Vallejo, al ejercer el intimismo, le confiaba —como lo hiciera con el modernismo y lo repetiría con el vanguardismo— unas vivencias estrictamente personales, creadoras de poemas balbuceados e inconclusos, porque no se detienen, como muchos contemporáneos, en lo anecdótico, sino que, al contacto de lo humilde o de lo hogareño, significan la angustia del desamparo y el tormento del tiempo, restringiéndose a afirmar reiteradamente las ‘amenazas oscuras que pesan sobre el hombre o los deseos elementales que afligen al mismo, sin lograr, muchas veces, individualizarlos: “hay golpes” y “hay ganas”’.

El “yo no sé” que cierra el primero y el último verso del poema inicial repercute por todos *Los heraldos negros*. Si el poeta aún alcanza a nombrar a Dios, es para envolverlo en su propia ignorancia (“La cena miserable”); se siente sin recursos contra lo absurdo y lo fatal, con el agravante de que también intuye que, por el simple hecho de vivir, él, igual que cualquiera, resulta culpable, pues les roba a otros desde el café y el pan de su desayuno hasta los huesos que conforman su cuerpo (“El pan nuestro”); y es tal la vehemencia de esa intuición que se olvida de gritar porque lo frustran y se asombra, en cambio, de tener algo suyo: muy poco, pero algo al fin que nadie le pide y que le sobra (“Ágape”).

Tenemos ahí los rasgos principales que, hasta lo último, caracterizarán su humanismo: frustración y culpa juntas, en un vivir muriendo del que nadie escapa, siendo el poeta el intérprete, ex profeso designado, para llevar la queja sin excluirse del agravio, con la única arma del vocablo hecho ternura y lástima.

En los versos de Vallejo, la *orfandad* como la *muerte* son primeras, anteriores a la muerte de la madre: “labrado en orfandad”, “con rumores de entierro”, “baja el instante” de “Bajo los álamos”, el soneto de *Los heraldos negros* más íntegramente inspirado por Herrera y Reissig. También es primero el *hambre*: lo demuestran los poemas citados (“El pan nuestro”, “Ágape”, “La cena miserable”), que si bien los vinculamos con algún suceso de la infancia, no es porque se pasara hambre en la casa de Santiago de Chuco, sino porque el niño despertaba, en medio de la noche, soñando que tenía hambre o trazaba garabatos en el suelo para escribir a su “mamita” que tenía hambre.

En París el poeta llegará a conocer el hambre verdadera y cuando, después de años de letargo, vuelve a brotar en él, irreprimible –ya abierta “la gran O de burla” del ataúd– el verbo poético, hará del hambre la condición del hombre: hambre espiritual, sin duda, pero, antes que espiritual, tremendamente corporal. Lo venía siendo desde *Los heraldos negros*, donde las pocas veces que, de la conciencia extremada de la miseria, surgía un anhelo de unidad, un llamado “al amor contra el espacio y contra el tiempo”, cada cual perdiéndose para mejor salvarse “en lo que es uno por todos” (“Absoluta”), dicho anhelo se nos daba como ansia de verse “con los demás, al borde de una mañana eterna, *desayunados todos*”.

La obsesión del hambre, como su traducción, han precedido, pues, su conocimiento directo en carne propia: nos hallamos, en realidad, frente a una vocación extraliteraria que –como lo dejamos entender hablando de Breton– no es otra cosa, en el terreno donde nos movemos, que una *elección*. Para mayor

claridad traeré a colación un texto de Julien Gracq, sacado de un libro recién aparecido –*Lettrines* (“Apostillas”)–, donde el autor, ligado al Surrealismo (bastaría él para asegurar su vigencia) se pregunta “qué puede traer al escritor la experiencia de ciertos estados-límites: el hambre, el frío, el miedo, el dolor físico”; a lo cual contesta: “muy poco”, para no decir “nada”: “Los estados de carencia violenta impuestos desde afuera son para el ser vivo paréntesis rigurosamente cerrados; él no acepta recordar sino lo que, de algún modo, *prolonga*”.

Diremos nosotros que está la experiencia y está la elección. El escritor no elige forzosamente aquella experiencia que otro en su lugar elegiría; puede, al contrario, borrarla, porque no corresponde al deseo vehemente de su alma o de su corazón.

Vallejo puso énfasis en el hambre sin haberla vivido todavía; después la extendió a la especie entera. Gracq, por su cuenta, evoca el hambre que pasó, como cientos de miles de hombres, prisioneros de guerra en Alemania, entre 1940 y 1945; pero para luego agregar: “La he olvidado lo más perfectamente que pude, lo mismo que la rana ha de olvidar cómo respiraba cuando era renacuajo”. Dos actitudes opuestas, que no se descalifican una a otra, pero que tenemos que tener bien en mente cuando hablamos de Vallejo y del Surrealismo y de sus respectivos humanismos.

En *Poemas humanos*, quien incansablemente sufre “la rueda del hambriento”, ve en el pan como una divinidad que se niega a sus fieles cuando “se equivoca de saliva”, o que empieza, a su vez, a sufrir, cual Cristo, a la cabeza de las otras divinidades alimenticias, entristeciendo aún más al hombre en torno al cual crece y “crece la desdicha”:

Y también de resultas
del sufrimiento estoy triste
hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
de ver al pan, crucificado, al nabo,
ensangrentado,
llorando, a la cebolla,
al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
al vino, un ecce-homo,
tan pálida a la nieve, al sol tan ardido!

Quisiera confrontar ese trozo conocido de “Los nueve monstruos” con un poema de Benjamín Péret, poeta surrealista injustamente soslayado –el único entre los compañeros de los primeros años (se conocieron en 1920) en haber permanecido hasta su muerte (ocurrida en 1959) al lado de Hreton. Escojo ese poema porque en la obra de Péret los alimentos, que tantos poetas consideran prosaicos, se hallan investidos –como en el fragmento de Vallejo– de una sorprendente dignidad y con ellos –otra coincidencia– los objetos de uso cotidiano: vajilla, corbata, etc. Pero de ahí no pasa la relación, y ésta nos sirve más bien para recalcar la fundamental oposición.

Péret fue siempre un hombre pobre; sus mejores amigos con frecuencia ignoraban –tal era su discreción– de qué y cómo vivía; también ignoraban exactamente a qué actividades se dedicaba, inadvertido en pequeños grupos revolucionarios, siempre expuestos a cualquier tipo de persecución y represión, desde que denunciara el mito sangriento de Stalin más de veinte años antes que el señor Kruschev, quien al día siguiente de hacerlo asesinó al pueblo húngaro.

En su poema titulado “Para pasar el tiempo”, Péret –en vez de entonar, al modo de Vallejo, el lamento de las sustancias sacrificiales, con marcada aunque aterradora complacencia por todo lo que duele– exorciza el hambre, arrastrando los alimentos en un sueño de saciedad universal, entre una serie de metamorfosis que abarcan la historia y el cielo, allá lejos, o el fantasma de la mujer amada, de todas las mujeres.

Vienen los versos, en traducción de César Moro:

En mayo o setiembre
los utensilios de cocina casteñetean los dientes
y su pelo cae porque los sombreros pierden el suyo.
Así el humo que sale de una gaveta
indica que un avión
en algún lugar entre un álamo y un casco de buzo
traga el polvo que había escupido en otra parte
y eso nos hace reír
como un melón
como una salchicha
como una tarta de crema
como una botella de Leyden
como la apertura de la pesca
como un saco de trigo

como etc.
Que la danza en los armarios donde duerme la vajilla asada al horno
quebrada por la guerra de 1870
y que pide en todos los tonos
que se le dé una corbata de lámina ondulada
que fuera una cabaña de conejos
en que los resortes
se volvieron pan fresco y blando
cómo una ostra perlera suspendida al cuello de una mujer desnuda
sin voz ni pelos
pero tan blanca que se diría un bosque de pinos
en el ojo de una cerradura.

Hay que volver a *Trilce*, donde encontramos un buen número de poemas que, si bien han adquirido mayor seguridad en la expresión (aunque, ¿qué mayor seguridad expresiva que la de “El pan nuestro” o, de “Eneida”?), prolongan una línea que deriva sin ruptura alguna de *Los heraldos negros*. Los hay de tema amoroso, donde la mujer cumple papel de “nueva madre”; los hay que repiten la niñez, cuando la madre era una “tahona estuosa”, dispensadora segura del “pan inacabable” que, entretanto, sin embargo, acabó y acabará más y más; según vaya corriendo la “mayoría inválida del hombre”.

La orfandad, ahora, es un hecho; el hambre está a punto de serlo. Otro hecho, inesperado y más bien casual, pero que condecía tanto con el destino humano como poético de Vallejo, ha sido la prisión de Trujillo; de ahí que varios de los poemas de la línea ludida tienen por tema la cárcel.

Recordemos a Julien Gracq, cuya página citada esclarece el proceso electivo de la creación poética. Gracq u otros escritores que cayeron presos, muchos en circunstancias más dramáticas que Vallejo, decidieron olvidar, una vez liberados, ese estado violento “impuesto desde afuera” y cerrar “el paréntesis” para quedar libres de hablar de “la patria” de su “corazón”. Vallejo, en cambio, incorpora la experiencia de la cárcel a su humanismo dolorido y se niega a olvidarla (“El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú), dedicándola mejor a quienes en todas partes padecen la injusticia de la justicia.

Por lo demás –dijimos– fue mientras se escondía en Mansiche, antes de caer preso y luego entre “las cuatro paredes de la celda”, cuando probablemente empezó a afirmar esos trazos de su obra que aún desconciertan a tantos lectores

de *Trilce* cuando topan con poemas cuyo tema no se muestra fácilmente y cuyo desarrollo juzgan incoherente.

En el Simposium de 1959 Juan Larrea recordó cómo Vallejo, cuando hablaba, acentuaba deliberadamente los vocablos: “manifestación lógica de su temperamento, expresionista por naturaleza”, la cual explicaría la grafías con que realizó varios de sus versos de los años 20-22. Ya anteriormente Ernesto More había recordado que Vallejo confesaba ser, lo mismo que huérfano de madre, “huérfano del lenguaje” y que, en su charla diaria, “volatilizaba la palabra”, destacando las sílabas de “lapla-ta”, así como, otras veces, jugaba en prolongar el sonido de un “Yoooo”. Y con el testimonio de More concordaba el de Angela Ramos, amiga de Vallejo, en la época de *Trilce*. Aunque referida por terceros, tenemos aquí una clave, ligada a un modo de ser permanente del hombre, en cuanto antecede al poeta.

Otras claves, más hondas, nos las ofrece el propio Vallejo en los cuentos de *Escalas melografiadas*, libro de prosa contemporáneo de *Trilce*. “La justicia no es función humana. ¡No puede serlo!... Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre...”. El grito de denuncia del encarcelado es grito desgarrado, pero grito de poeta, cuyo instrumento lo constituye primero el lenguaje:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos ... ; el hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría, ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres?

Por un lado, el sentido de la infinita complejidad del alma humana; por otro, la angustia, sólo que más febril, de la “agnosis” que dictaba el “yo no sé” de *Los heraldos negros*, agnosis en adelante convertida en obsesión de las fronteras y de los límites, y a la cual no le queda más remedio –incapaz de fijar por qué *yo* soy *yo*, y no otro, por qué *eso* es *eso*, y no aquello o, inversamente– que el de entrechocar “todas las contras”, deteniéndose especialmente en lo que en el lenguaje se excluye; los símbolos matemáticos (el 1 es 1 y no 2, ó 3, ó 4, etc.)

o los adverbios loco-temporales (en la celda, recinto de muros, un muro está *aquí*, y no *ahí* o *allí*, o *acá*; y *hoy* es *hoy*, y no *ayer* –aunque lo fue–, tampoco *mañana* –aunque lo será). Simultáneamente, el poeta junta verbos, substantivos y epítetos en asociaciones insólitas; al igual que uno de sus personajes, un loco –pero, ¿dónde está la divisoria entre la locura y la razón?–, “guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos;... tonifica en álgidas interpecciones las más altas sugerencias de su voz...”

Todo ello origina la estética de los fragmentos más desencajados de *Trilce*: esa estética de la que Vallejo reivindicaba –en carta a Orrego– la entera responsabilidad, agregando: “¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara (la) 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!”.

Eso no nos impide admitir el apoyo, hasta el impulso que, en su voluntad de ser libre para una “mayor cosecha artística”, el poeta recibió de cuanto alcanzó a través de las revistas vanguardistas –*Grecia*, *Cervantes*– que llegaban de España al Perú, sin que tengamos que dar –como lo quiere Xaxier Abril– una especial preferencia al número de *Cervantes* donde iba la traducción y la presentación por Cansinos-Assens de *Una jugada de dados* de Mallarmé (número de noviembre de 1919, que pudo estar en Lima a principios de 1920 y llamar la atención de Vallejo antes de que éste saliera para su último viaje al terruño).

En números anteriores, *Grecia* y *Cervantes* habían dado suficientes muestras de las diversas tendencias que movían a la poesía europea de entonces, las cuales, hasta cierto punto, coincidían en aquellos aspectos forales que sólo retiene Yurkievich para aplicarles la etiqueta “surrealista”, cuando propiamente la “voz surrealista” empezaba a hacerse oír, pero nadie aún, fuera del trío inicial, percibía lo que la diferenciaba, y todos, en cambio, ya más o menos conocían –además del Futurismo y del Cubismo, y de su forma hispana, el Creacionismo– las gestas o textos rebeldes del Dadaísmo. El ultraísmo peninsular no fue un movimiento específicamente definido; sólo exigía de sus adherentes que cada cual se abriera su vía a partir de las tantas que le proponían; en agosto de 1919, por ejemplo, *Cervantes* publicó una *Antología Dadá*.

Nadie sabrá nunca cuál de sus lecturas convenció a Vallejo de ceder a “una hasta ahora desconocida obligación sacratísima” –según reza la carta citada a Orrego–, lanzándose al “vacío” con todos los riesgos que el salto acarrea y que –es forzoso admitirlo– no todos los poemas de *Trilce* supieron evitar.

Lo más probable es que no lo determinó una lectura precisa, sino que se dejó empapar por el “aire del tiempo”, que las hojas españolas le traían en el momento exacto en que él mismo escuchaba un urgente llamado íntimo.

En cuanto a Mallarmé, cuya obra heroica menos que nadie pienso soslayar, no cabe duda que influyó en forma determinante en lo que Cansinos-Assens llamaba “la moderna sintaxis lírica”, pero ya hacía tiempo que dicha sintaxis andaba difundida y, si bien desvirtuada las más veces, se había diversificado de mil modos. Poco significan las coincidencias de detalle, si las hay, cuando Mallarmé concibió su *Juego de dados* como una “partitura”, llegando al caso de “tratar preferentemente –según sus palabras– ciertos temas de imaginación pura y compleja o de intelecto”; mientras que cuando Vallejo acude a la nueva sintaxis es porque pugna por ensartarse “por un ojo de aguja”, rehusando “posar las plantas en la seguridad dupla de la armonía”; se da entonces en poemas breves, fragmentarios que al torcer la frase o el vocablo responden –como lo anotó Larrea– a una finalidad expresionista, la de expresar el suplicio que acecha en cada sensación y nos “eriza”, y “se llama Lomismo”, instante tras instante, día tras día, hasta el último día, el último instante; su verso es más cortado, más caótico que en su época anterior; no obstante, procede del mismo enfrentarse, a oscuras, contra lo absurdo y lo fatal.

A pesar de que parte de los textos reunidos en la primera edición conjunta de *Poemas humanos y España, aparta de mi este cáliz* son de fechas sensiblemente anteriores, queda –creo– entendido que la gran mayoría corresponde, si no en su primer estado, en su estado definitivo, a un breve período: apenas tres meses que corren desde principios de setiembre hasta principios de diciembre de 1937. De vuelta de España, donde ha observado el sacrificio de tantos milicianos anónimos, pero también las mezquinas rivalidades de tantos intelectuales antifascistas, como la inercia o la ineptitud de tantos políticos republicanos, cuando no los choques, a menudo terribles, entre combatientes de su mismo campo; Vallejo –excluido para siempre del “mundo de la salud perfecta”– se dedica a expresar su agonía antes de cumplirla en carne y hueso.

Sus versos ya evitan los sobresaltos de *Trilce*, no porque se ofrezcan en una forma más fácil, pero sí, en general, más amplia, a menudo devuelta a los ritmos clásicos, en largos períodos solemnes, religiosos. Tales períodos, paradójicamente, no atenúan la emoción; al contrario, la agravan al sufrir el embate de los cataclismos internos, quedando la escritura ligada al acto físico de quien vive, desde la alerta de 1924, con sólo “un tumor de conciencia”, arrastrando el peso de su “masa”, atento a la “maquinaria” de sus huesos y de

sus órganos su “cosa cosa”, su “cosa tremebunda” y percibiéndose, antes que coíno hombre, como “antropoide”, “mono”, “cuadrúpedo”, etc., porfiado sí en afirmar la vida, pero sin olvidarse de asociarle su muerte, a la cual ha de querer, mal que le pese, pues muerte y vida llegan a resumir aquellas “contras” que nunca conseguimos resolver:

¿Es para eso que morimos tanto?
Para sólo morir,
¿tenemos que morir a cada instante?

“En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte”, comienza un texto, tal vez antiguo, a modo de conclusión de un debate que, en realidad, principió al nacer y terminará solamente al morir. Como en *Los heraldos negros*, el poeta no puede más que oponer al sufrimiento su amor, un amor del cual sabe “la humana flaqueza” (“¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”) y, sin embargo, no deja de ofrendar, ofrendándose a sí mismo, desde que renunció a su propia persona (“Yo no sufro este dolor como César Vallejo... Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría ese mismo dolor”), para romper a hablar, a pesar de todo, –de la esperanza”:

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.

Muchas veces se ha despersonalizado (“César Vallejo ha muerto, le pegaban”); le corresponde trascender su agonía y asumir de lleno esa figura de Cristo –“un Cristo caído en la naturaleza humana”, con la cual tropezaba en su libro de 1919.

El soliloquio, sordo, que ha de continuar hasta que el cadáver le imponga silencio, arrastra las agonías ajenas y, especialmente, las de quiénes caen, en esos mismos (lías, tras los Pirineos, ofrendándose, a su vez, por el resto de sus

“hermanos hombres” del planeta, mientras va también agonizando con cada uno de ellos –cosa que Vallejo no quiere creer, pero que sabe inevitable– la propia “madre España” la España de un mundo que “está español hasta la muerte”.

Es cuando el humanismo de Vallejo ostenta su verdad más patética, “amando por las malas, / ganando en español toda la tierra”. En ningún momento el poeta duda de la razón que sostiene a “los voluntarios de la República”:

Voluntarios
por la vida, por los buenos matad
a la muerte, matad a los malos!

(o en otra parte: “Ande desnudo, en pelo, el millonario”): pero su propio derrumbe lo instruye: pronto los “malos” vencerán, con “la muerte” pegada a su lado. Y todo resultaría anulado si, de súbito, el poeta no renunciara a las categorías de “buenos” y de “malos” y de “vida” y de “muerte” o, si más bien, no las proyectara hacia una meta-histórica que las reconciliaría.

Esfumada su fe en el triunfo de las armas y crecida, al contrario, su gana “dantesca, españolísima de amar, aunque sea a traición a (su) enemigo”, Vallejo revela cuál era para él el verdadero sentido del combate: más allá de las vicisitudes de la lucha, en las que sólo piensan quienes todo lo ven en términos de poder y de desquite, realizar el sueño de una humanización, amén de planetaria, cósmica:

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...
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

Su vida habrá sido “orfandad de orfandades”. Pero ahora, cuando ya no tiene nada que oponer a su muerte y, fuera de los “mendigos” y los “niños”, nada ni nadie que oponer a la muerte de España, madre caída con sus hijos caídos o por caer, el autor de *España, aparta de mi este cáliz*, negando el tiempo y sus desastres, en un supremo conjuro universal, coloca a su poesía en un plano

profético, el único que justifica el mito milenarista de una esperanza que la historia persigue sin poderla fundar.

Se amarán todos los hombres...
Sólo la muerte morirá:

son palabras de Isaías y de San Pablo que –inspirado por el mismo Espíritu, del cual las iglesias no tienen el privilegio– Vallejo repite, con su voz de siglos y, sin embargo, tan propia, tan inconfundible, en vísperas de irse de sí mismo, ya dado el “traspie entre dos estrellas”, legándonos una última palabra de amor:

Amadas sean las orejas sánchez...
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!

Trazada a grandes rasgos, sin pretensiones de originalidad, la trayectoria poética de Vallejo, me remontaré, si no a los primerísimos años que pasó en París (llegó el 14 de julio de 1923), a aquéllos en que empezó a colaborar en forma regular en las revistas limeñas *Mundial* (desde julio de 1925) y *Variedades* (desde julio de 1926).

Sus crónicas abarcan los más variados aspectos de la vida parisiense, lugar de convergencia de las inquietudes y embriagueces de una sociedad que la guerra ha sacudido y que no vuelve a encontrar su equilibrio. En ellas no se limita a ser testigo de un mundo del cual, por cierto, algo ha de seducirlo, sino que se le enfrenta, apelando a “nuevas disciplinas”, cuyos signos precursores trata de percibir. Manifiesta así una voluntad de orden tanto como de austeridad, la cual dicta sus juicios sobre los hombres y las cosas.

Pero su información resulta con frecuencia de segunda mano y otras veces se deja deslumbrar por quienes ocupan el proscenio, pasando sin detenerse junto a los más importantes creadores; peca, además, si no por falta de principios, por confusión en los principios y, cuando emite juicios en favor de la medida o de la madurez comparte, sin sopearlo, los modos “gastados y estériles” de un idealismo con tinte energético que denuncia en Chocano, Lugones y Vasconcelos. Los únicos fervores a los cuales se mantiene fiel son por Rubén Darío, “el

cósmico”, y por Walt Whitman, “el más auténtico precursor –dirá en 1929, totalmente equivocado– de la nueva poesía universal”.

Cuando se interesa por las realidades latinoamericanas, denuncia a los europeizantes, a Gabriela Mistral y reivindica “el hilo de sangre indígena como cifra dominante de nuestro porvenir”; pero anuncia que “si América llega a ser el centro de la civilización futura se hará a base de nuestro contacto con el pasado, por medio de la raza latina”.

Vallejo, auténtico mestizo, había heredado de sus abuelas indias una dulzura nostálgica, sensible a toda calase de presagios y a la que exacerbaban los palos recibidos sin motivo. En cambio, no sabía quechua –cosa más importante– no creo que su poco conocimiento de la simbología le haya permitido entonces ahondar el sentido de los viejos mitos americanos. Cuando entre 1924 o 1925 emprendió una novela sobre el pasado incaico –*Hacia el reino de los Sciris*–, adoptó un estilo pulcro, pulido, emparentado con el de Ventura García Calderón, cuyo conocimiento de lo indígena –es lo menos que se puede decir– no pasó nunca de lo exterior. Por lo demás, la religiosidad del autor de *Los heraldos negros*, aun cuando separada de la iglesia, fue siempre netamente crística; ya inclinaba hacia el marxismo, habiendo realizado su primer viaje a Rusia, y a punto de realizar el segundo, cuando por carta rogaba a su hermano Víctor mandara decir en su nombre una misa a Santiago: “Le he pedido al apóstol me saque bien de un asunto. Le suplico que mande decir esa misa. Así me he encomendado ya”.

Concretándonos al campo poético, en los años 1925-26-27, Vallejo desprecia cuanto se publica en América como “poesía nueva”. Le damos la razón cada vez que desenmascara “la pedantería de novedad”, meramente novedosa, más que verdaderamente nueva; pero, ¿cómo seguirlo cuando –él, que escribió *Trilce* y defiende su libro sin más explicaciones contra los críticos– niega todo valor a Neruda, Borges, Maples Arce y no encuentra para oponerles, a ellos y otros “chiflados” vanguardistas, sino “la llana elocución... y la rara virtud de emocionar” de Pablo Abril de Vivero?

En la crónica que escribe a propósito de éste pasa lista a las recetas que la vanguardia americana pide prestada a la europea. Dos de dichas recetas tienen que ver con los fundamentos inismos del Surrealismo, que distaban mucho de ser simples secretos técnicos de fabricación. He aquí el texto de Vallejo:

4) Nueva máquina para hacer imágenes. Substitución de la alquimia comparativa y estética, que fue el nudo gordiano de la metáfora anterior, por la farmacia aproximativa y dinámica de lo que se llama “rapport” en la poesía

d'après-guerre. (Postulado europeo, desde Mallarmé, hace cuarenta años, hasta el surrealismo de 1924).

5) Nuevas imágenes. Advenimiento del poleaje inestable y casuístico de los términos metafóricos, según leyes que están sistemáticamente en oposición con los términos estéticos de la naturaleza. (Postulado europeo, desde el precursor Lautréamont, hace cincuenta años, hasta el cubismo de 1914).

Resumen arbitrario, y cuya expresión, que se quiere irónica, no oculta un pensamiento de lejana ascendencia emersoniana, hay definitivamente “fenecido”, mientras que nos hallamos lejos, al contrario, de haber agotado todas las “revelaciones”, tanto de Mallarmé –ese Mallarmé, para algunos, supuesto instigador de *Trilce*– como de Lautréamont.

Escuchemos ahora a Breton –siempre poeta, aun en prosa, cuando más lúcido más lírico, y cuando más lírico más lúcido–:

El surrealismo no permite a quienes se entregan a él abandonarlo cuando les plazca. Todo lleva a creer que actúa sobre el espíritu al modo de los estupefacientes; como ellos crea cierto estado de necesidad y puede empujar al hombre a terribles rebeldías.

Aparece así como “un vicio nuevo” que no ha de quedar reservado a unos pocos hombres y que Aragón definirá como “el uso desordenado y pasional del estupefaciente *imagen*”.

Breton sostiene que la imagen surrealista más poderosa

es aquella que ostenta el más alto grado de arbitrariedad...; aquella que uno tarda más en traducir en lenguaje práctico, sea porque encierra una dosis enorme de aparente contradicción, sea porque, uno de sus términos resulta curiosamente oculto, sea porque, al anunciarse como sensacional, parece desenlazarse débilmente..., sea porque saca de sí misma una justificación *formal* irrisoria, sea porque tiene carácter alucinante, sea porque presta con toda naturalidad a lo abstracto la máscara de lo concreto o, inversamente, sea porque implica la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque desencadena la risa.

El campo imaginativo ahí definido no admite límites y devuelve al hombre la mejor parte de su niñez, no de la niñez ahogada de miedo y de ternura, que es la que recuerda Vallejo, sino de aquella que dejaba rienda suelta a un poder omnímodo de invención y de posesión.

Visiblemente, a Vallejo no le interesaba penetrar el espíritu surrealista. Unos meses antes de su artículo sobre Pablo Abril había publicado otro sobre Tristán Tzara, ex jefe de un dadaísmo entonces de capa caída, quien –antes de reconciliarse por unos años con Breton (1929-1935)– no vacilaba, en 1926, en declarar al Surrealismo “fracasado” y se decía dispuesto a fundar con numerosos cismáticos, entre los cuales incluía quién sabe por qué a Eluard, “contra el seudo-sovietismo surrealista que –según él– acababa de abortar, un “fascismo literario” que impusiera “la dictadura del espíritu”, cifrando su esperanza, sobre todo, “en la nueva generación de los Estados Unidos”.

¿Vallejo estaría de acuerdo con Tzara? No lo aclaraba; sólo nos consta que eran esos años en que insistía sobre el contraste entre los pobres que se suicidaban en París y los opulentos embajadores soviéticos que llevaban la vida elegante, de la capital francesa, e incluía en la lista de recetas para hacer sin riesgo poesía seudonueva:

7) Nuevo sentimiento político y económico. El espíritu democrático y burgués cede la plaza al espíritu comunista integral. (Postulado europeo, desde Tolstoi, hace cincuenta años, hasta la revolución superrealista de nuestros días).

En realidad, si bien el Surrealismo, nacido del asco de la guerra, repudió desde su primera época todo esteticismo –el arte de puertas cerradas para satisfacción propia y de una pequeña *élite*– y enarboló como bandera (“verdadera declaración de los derechos del hombre” –de cualquier hombre– “a la poesía”) la frase de Lautréamont: “La poesía ha de ser hecha por todos, no por uno”, cada cual en el grupo sacrificando sus pequeños secretos, sus mezquinas vanidades, su mayor o menor talento personal y practicando la “colectivización de las ideas” y de las experiencias. Al mismo tiempo, dio siempre preferencia a la cuestión ética sobre la meramente artística, proclamando justificadas todas las formas de insurrección, al ver a sus adictos animados por un estado de furor que condecía con el querer ser revolucionarios de un modo total, desinteresado. hasta desesperado, hubo momentos en que sólo tuvo sarcasmos para “la miserable pequeña actividad revolucionaria” de la revolución, (con minúscula), que era, para Vallejo, la de los partidarios de “Moscú, la chocha”, como llegó a escribir Aragón, partidarios que reducían a “una simple crisis legal la causa ilimitable de la Revolución”, con mayúscula.

Sin embargo, muy pronto –no obstante la desconfianza que siempre les inspiró la liquidación hecha por Lenin y Trotsky en 1921, de los insurrectos de Cronstadt–, en ese mismo año de 1925, iniciado por la diatriba antisoviética de Aragón, los surrealistas se plantearon el problema de las relaciones entre la Revolución mayúscula que perseguían y la revolución minúscula con fines solamente político-económicos; para ello se unieron a otros grupos que no tenían nada que ver con sus propios objetivos, y firmaron juntos un manifiesto contra la guerra de Marruecos, así como un texto titulado *La Révolution d’abord et toujours!* donde saludaban “el magnífico ejemplo de un desarme inmediato” dado por Lenin en pleno conflicto, en 1917.

Desde la fecha y durante diez años, hasta que en 1935 se consumó la ruptura entre surrealistas y comunistas –varios de los primeros, entre ellos Aragón, el más reacio al principio a aceptar un orden revolucionario, habiendo renunciado a toda crítica en manos del partido–, Breton y quienes luchaban con él trataron de no separar “la emancipación del espíritu” de la previa “liberación social” del hombre. Sería muy largo narrar en detalle las peripecias de una confrontación, no exenta de equívocos, pero cuyo fracaso no puede achacarse a los surrealistas, sino a las exigencias cada vez más policíacas de los comunistas al acercarse el apogeo de la era stalinista.

Hubo varias crisis. La primera se produjo ya en 1926, cuando los comunistas quisieron –será su práctica constante– obligar a los surrealistas, antes de toda acción conjunta, a repudiar tanto sus métodos como sus metas, mientras los segundos –insisto– buscaban adherir al programa de los primeros, sin renunciar a lo que constituía su originalidad, literalmente su razón de ser, de la que nadie podía exigir que renegaran. De hecho, fue durante ese “período razonante” de su historia cuando los surrealistas escribieron algunas de sus obras más altas, más iluminadoras: *Nadja*, *El campesino de París*, *Capital del dolor*, *La inmaculada Concepción*, *Lo vasos comunicantes*, *Babilonia*, *De detrás de las haces*, etc. Los comunistas eran ya conscientes de que: “Algo grande y oscuro tiende a expresarse a través de nosotros... Cada uno de nosotros ha sido elegido, designado a sí mismo entre mil para formular lo que, en vida nuestra, ha de ser formulado... Es una orden la que hemos recibido de una vez por todas y nunca nos fue dado discutirla...”.

Y quienes así hablaban no admitían contradicción entre semejante llamado y el deseo de tomar parte en una acción que no debía constituir un fin en sí, sino un paso hacia algo que llevarían siempre más lejos, sin que los detuvieran las categorías de la lucha de clases. Por eso, ellos en ningún momento dejaron de

protestar contra el carácter “cretinizante”, y luego reaccionario, en un sentido lato, del órgano oficial del partido.

L’Humanité; tampoco cedieron al chantaje según el cual la “praxis” requería, por parte del individuo, el abandono de su poder de discriminación. Lo cual provocó la segunda crisis importante, la de 1929, cuando en la URSS se asentaba el predominio absoluto de la facción de Stalin con el consecuente destierro de Trotsky. Los surrealistas quisieron debatir públicamente los hechos, hubo obstrucción no sólo de los comunistas, sino, en el extremo opuesto, de quienes estaban cansados por varios años de discusiones y daban la espalda a la Revolución, grande o pequeña.

En tales circunstancias Breton escribió su *Segunda Manifiesto*, donde a la vez que reafirmaba con más fuerza que nunca las nociones esenciales del Surrealismo (“el cual –decía– se encuentra aún en el período de los preparativos y ese período puede durar tanto como yo”), rechazaba la aprobación del público, pidiendo la “ocultación profunda” del movimiento y lanzando su primer saludo a los cultores de las ciencias esotéricas; simultáneamente atacaba, con una violencia que más tarde corrigió, a algunos de sus ex amigos, quienes publicaron, en respuesta, un panfleto, también violentamente injusto: *Un cadáver*.

¿Cuál había sido, entretanto, la evolución de Vallejo, quien en 1926 se burlaba de la tendencia comunizante de los surrealistas? En noviembre de 1927, al cuestionarse qué clase de sensibilidad política le corresponde al artista (seguida empleando la palabra *artista* como la empleaba en Trujillo), rechazaba cualquier consigna, cualquier “catecismo político, aun el mejor entre los mejores”, pues “el artista debe, antes que gritar en las calles o hacerse encarcelar, crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad, que sólo con los siglos se hacen visibles y fructifican... en esos idearios y fenómenos sociales que más tarde suenan en la boca de los hombres de acción o en la de los apóstoles y conductores de (la) opinión”. Llegaba a invocar a Proust, a quien poco había leído y, con mejor conocimiento a Dostoievsky: “Cualquier versificador, como Maiakovsky, puede defender en buenos versos futuristas, la excelencia de la fauna sov iética del mar; pero solamente un Dostoievsky puede, sin encasillar el espíritu en ningún credo político concreto y, *en consecuencia, ya anquilosado*, suscitar grandes y cósmicas urgencias de justicia humana”.

En febrero de 1928 –más sensible todavía a la libertad del escritor que al problema mismo de la revolución–, escribía: “La filosofía marxista, interpretada y aplicada por Lenin, tiende una mano alimenticia al escritor, mientras con la

otra tarja y corrige, según las conveniencias políticas, toda la producción intelectual”.

Pero para entonces Vallejo ya enfrentaba su más aguda crisis. En junio apuntaría: “Hasta el día en que el *hecho* comunista se convierta en *espíritu* comunista –tomando a éste como estado orgánico de la vida colectiva–, habrán de sucederse en Rusia varias generaciones”. Algo pesimista respecto al tiempo necesario para “comunizar” a un país del tamaño de Rusia, de todos modos se inclinaba por primera vez a considerar al “partido bolchevique” como depositario de un “espíritu” que, algún día, había de imponerse, para su mayor beneficio, a la masa del pueblo. No obstante, semanas más tarde, en vísperas de ir a la URSS, al comentar un decreto del Soviet que proclamaba “la existencia oficial de la literatura proletaria”, protestará contra la adopción por un organismo político de un “criterio extraño a las leyes sustantivas del arte” (“Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie *ni en las manos propias*, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas”).

En busca de una respuesta –amén de muchas otras– a la pregunta sobre si los escritores rusos iban a rechazar “el marco espiritual” impuesto por el Soviet, Vallejo realiza, entre octubre y noviembre de 1928; su primer viaje a Rusia, el cual –como lo afirma su viuda– había de marcarlo “indeleblemente”, pero sin levantar todas sus dudas, pues lo abrevió en gran medida, y a su vuelta, como le tocara presenciar los últimos estertores de la libertad dentro del partido único, denunciaría a quienes, convencidos de que “la teoría del materialismo histórico” es “la certeza por excelencia, la verdad definitiva, inapelable y sagrada”, “la han convertido en un zapato de hierro”. De igual modo, saludaría la “insurrección trotskysta” como “un movimiento de gran significación histórica” “en medio de la incolora comunión espiritual que observa el mundo comunista ante los métodos soviéticos”: “Constituye el nacimiento de una nueva izquierda, dentro de otra izquierda, que, *por natural evolución política*, resulta a la postre derecha, El trotskysmo, desde este punto de vista, es lo más rojo de la bandera roja de la revolución y, consecuentemente, lo más puro y ortodoxo de la nueva fe”.

Mientras Vallejo sacaba dichas “lecciones del marxismo”, la “insurrección trotskysta” estaba a punto de ser aplastada y, el día anterior al de la publicación de su artículo, La Mesa Política del Partido Comunista ruso decretaba, a propuesta de Stalin, la expulsión de Trotsky, quien iniciaba así su periplo por el mundo, hasta caer asesinado en México.

¿Qué efecto le causaría al autor de *Trilce* la noticia de la derrota trotskysta? En abril de 1929, señalando “la génesis de la inquietud contemporánea” en frases que indican que hablaba de su propia inquietud, interrogará: “¿Resuelve el marxismo los múltiples problemas del espíritu?... ¿Ha enfocado éste toda la esencia humana de la vida? El aspecto científico –que es su esencia creadora– de esta doctrina, ¿abastece y satisface las necesidades extra-científicas y, sin embargo, siempre humanas y, lo que es más importante, naturales de nuestra conciencia?”.

La única seguridad que Vallejo había adquirido y en adelante, sin duda, conservaría, consistió en el “aspecto científico” del marxismo. Pero aun cuando lo callara en sus escritos públicos (se desliza, sin embargo, en una que otra página de *Rusia en 1931*), seguía sin resolver el último interrogante, y en una carta de 1932 a Juan Larrea –carta cuya publicación levantó tanto enojo– confesaría: “Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro”.

En septiembre de 1929 Vallejo, en compañía de Georgette, emprendió su segundo viaje al este europeo, viaje que, además de la URSS (apenas dos semanas), incluyó Alemania, Austria, Hungría, Checoslovaquia, Italia y el sur de Francia.

En Rusia, la facción stalinista –antes de dividirse a su vez y de convertir a su líder en un nuevo zar, más arbitrario que cualquier zar de la historia– acababa de iniciar la liquidación de los *kulaks* y sus familias (entre 8 y 10 millones de personas) y se preparaba a llevar a sangre y fuego la colectivización del campo, desencadenando la resistencia de los campesinos medios, quienes, en los meses sucesivos, quemaron sus cosechas y mataron –de acuerdo con estadísticas oficiales– la mitad del ganado existente en todo el territorio. En compensación –si cabe la palabra–, valiéndose sobre todo de elementos juveniles, los stalinistas organizaron el proceso frenético de industrialización que iba a transformar profundamente las estructuras de la sociedad soviética.

¿Qué recogió Vallejo de ese doble proceso? Según veremos en *Rusia en 1931*, más impresiones urbanas que rurales y, en primer lugar, la creencia de que, en las ciudades, especialmente en los centros industriales, se estaba dando el nacimiento de un nuevo hombre, libre, por fin, de las trabas y contradicciones seculares.

El hecho es que, a partir de esa fecha, guardó para sí y para algunos de sus amigos su “inquietud introspectiva y personal” y se puso a hacer, en sus artículos y en sus libros, obra de abierta propaganda. La misma Georgette

ratifica, de paso, la razón de un vuelco tan rotundo, que implicaba una decisión de combate, si bien al final de un largo camino. A mediados de 1928, ya seducido por el fenómeno ruso, Vallejo destacaba que pasarían generaciones para que su promesa se convirtiera en realidad. Ahora, ganado por el entusiasmo de los “héroes del frente de la producción”, creía en el contagio de ese entusiasmo, y en un contagio rápido: Se ha convencido –asegura Georgette– de “la inminencia de la victoria total” y su fe es “inalterable, casi infantil y, como tal, desgarradora”.

De que esa fe siguiera, en verdad, “inalterable”, a pesar de los fracasos y desastres, hasta que el poeta sucumbió “en una misma muerte con España”, no tenemos ninguna prueba. Ignoramos, por ejemplo, todo lo que se relaciona con la reacción de Vallejo ante los monstruosos procesos de Moscú, iniciados en 1936 y que perturbaron a tantos intelectuales comunistas del mundo, abriendo los ojos de más de uno. En 1936 el drama de España lo absorbía por completo, drama carnal, urgente, el cual tocaba las zonas más profundas de su ser y requería hasta su existencia. Pero en los años 30-31-32, la convicción de que el triunfo del comunismo era inminente (no olvidemos que en aquellos años el mundo occidental sufría los efectos del colapso económico del 29 y que así cobraban mayor vigor las tesis sobre el próximo derrumbe del sistema capitalista) bastó para dictar a Vallejo esa renuncia total (nunca aceptada por los surrealistas) al examen personal que lo llevó a escribir el último capítulo de *Tungsteno*, una conversación entre el semiintelectual Benítez y el herrero Servando Huanca, donde Huanca dice a Benítez: “Lo único que pueden hacer ustedes (los intelectuales) por nosotros (los pobres, los obreros) es hacer lo que nosotros les digamos y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más... Más tarde ya veremos...”

“Más tarde ya veremos”. De ahí los capítulos de *Rusia en 1931*, escritos con recuerdos de dos y tres años, y en donde hábilmente acepta que no todo es perfecto en la patria del socialismo, calificando las imperfecciones de lacras que derivaban del régimen anterior y que no tardarán en desaparecer. Las represiones organizadas por el gobierno, y que sus enemigos “exageran” están justificadas –explica el autor–, porque tienden a realizar “el ideal de una mejor sociedad humana, sacrificando al servicio de esa empresa gigantesca la vida, la paz y el bienestar momentáneos de esa misma mayoría”; los únicos culpables de “abusos” –es sostenían los altos círculos– se hallan entre los “funcionarios subalternos”.

No olvidemos que Vallejo nunca ha permanecido mucho tiempo en Rusia; ha visitado centros especialmente escogidos, donde comprobó que el trabajo constituía no una fuente de humillación, sino de orgullo para trabajadores ganados a la prédica de los dirigentes; ha conversado con obreros modelo, directores de sindicatos o secretarios de institutos científicos, que lo han cautivado tanto por su amabilidad, como por su confianza en el futuro inmediato. De modo que, cuando una vez, en compañía de una intérprete “reaccionaria” (visitaba aquel día un museo), logró vencer el miedo a los soplonos de dos ferroviarios igualmente “reaccionarios”, le afligió el contraste entre los obreros ejemplares de las fábricas avanzadas y aquellos “infelices” que no lograban concebir “la noción leninista del Estado”. Y cuando, otro día, siendo su intérprete una fervorosa *komsomolka*, vio la miseria de Smolensko – algo así como el Rastro de Madrid– aceptó que los desgraciados que allí pululaban eran ebrios, bohemios, ociosos temperamentales, indignos de toda compasión. Adivinamos lo que le costaban semejantes apreciaciones –pues un hombre que vive en el terror de una denuncia siempre es víctima de algún aparato opresivo, y, un hambriento, siempre un hambriento–, pero él no quería dejarse llevar por sus emociones y alineaba largos párrafos para justificar el presente en aras del porvenir, y como consecuencia del pasado.

Interpretándolo todo a la luz de las “verdades” marxistas-leninistas, vaticinaba que la existencia y el rol del Estado no eran más que provisorios en la URSS y que “el organismo sindical (ya se iba) apoderando rápidamente... de las esferas económicas directrices y estatales de la industria”. Con el crédito absoluto que le merecían los dogmas oficiales ¿cómo hubiera distinguido que, por el contrario, en ese mismo momento se estaba asentando el poder omnímodo del dictador, quien instauraba con el culto de su personalidad, el más feroz sistema policíaco, extendido hasta los límites del “universo concentracionario”?

No lo ayudó el tercer viaje a la URSS, que realizó en el mes de octubre del mismo 31, invitado para un Congreso Internacional de Escritores, y durante el cual, en un lapso de diez días y a un ritmo vertiginoso, fue llevado a visitar las grandes obras del régimen: Por Kiev y Kharkov, hasta Nieprestoi, donde construían la central eléctrica más poderosa del mundo, luego, más allá aún, hasta el pie del Cáucaso, zona de grandes “koljoses” y “sovjoses”.

En el Cáucaso, Vallejo abandonó a los otros delegados, quienes siguieron hacia los Urales, y regresó precipitadamente a Madrid, parando en Moscú por dos días de entrevistas “con miembros de Comités y Oficinas de Relaciones Culturales”. Con el material recogido se puso a escribir *Rusia ante el Segundo*

Plan Quinquenal (libro conocido solamente desde 1965), donde abundan predicciones propias de aquel tiempo y que los años intermedios se han encargado de desmentir, sin que tengamos nosotros por qué detenernos.

Coincidente con los primeros artículos sobre Rusia (publicados en *Bolívar*, de Madrid, a partir del 1º de febrero de 1930, antes de ser ampliados en el volumen de 1931), aparece el artículo “Autopsia del surrealismo”.

Los surrealistas –recuerdo– enfrentaban polémicas internas, derivadas precisamente de sus tormentosas relaciones con los comunistas, pero inistirían cinco años más en el diálogo, llegando a liquidar su revista *La Revolución Surrealista* (último número: diciembre del 29) y a sustituirla por *El Surrealismo al Servicio de la Revolución* (primer número: julio del 30). Sólo se separarían de la Tercera Internacional para –un tiempo– colocar sus esperanzas en la Cuarta, después de afrentas repetidas, cuando en 1935 Breton fue impedido de hablar en el Congreso en Defensa de la Cultura, organizado por el partido moscovita, porque se proponía censurar el pacto reciente trabado entre el gobierno de Stalin y el gobierno de Laval; él y su amigos publicaron entonces un manifiesto colectivo, donde denunciaba (sabemos hoy hasta que punto estaban en lo cierto) que “en la patria de la revolución” se había instalado un “nuevo culto idólatra” (el de Stalin) y se estaba llevando a cabo un “proceso de regresión rápida”, caracterizado, entre otras cosas, por ese neoconformismo de la “producción” tan admirado por el autor de *Rusia en 1931*.

No obstante, en su “Autopsia”, de febrero del 30, Vallejo ignora o finge ignorar que no habían abortado todavía los intentos patéticos –que él otrora ridiculizara– de los surrealistas para no separarse del partido en el cual confiaban muchos obreros. Verdad que considera al Surrealismo –se decía aún “surrealismo”– como a un simple cenáculo, en la línea del expresionismo, el cubismo y el dadaísmo. Equivoca las fechas y los nombres, atribuyendo la paternidad del movimiento a Breton y a Ribemont-Dessaignes, sin nombrar a Soupalt ni a Aragón, cuando Ribemont-Dessaignes fue más que todo un dadaísta, quien siguió a Tzara o a Picabia en sus pleitos con Breton y sólo ocasionalmente colaboró en alguna revista surrealista. No se limita a dar al Surrealismo por muerto “oficialmente”, sino que niega que haya representado en sus mejores años el menor “aporte constructivo”: “Era una receta más de hacer poemas sobre medida... Más todavía. No era ni siquiera una receta original...”

Se ve que desconoce totalmente de qué habla y, en vez de crítica, escoge el insulto gratuito, llegando al colmo del confucionismo y la difamación:

“Breton continúa siendo, hasta sus postreros instantes, un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómine recalcitrante, un polemista estimo Maurras, en fin un anarquista de barrio”. ¿“Polemista estilo Maurras” y “anarquista de barrio”, juntamente? Stalin no tardaría en llamar hitlero-trotskyistas a sus adversarios.

Paso sobre “los postreros instantes”, que felizmente no eran tan postreros. Descontando la ceguera ideológica, todo procede de que Vallejo se obstina en reducir al Surrealismo al rango de una escuela entre tantas, “tan improvisadas como efímeras”, en lugar de ver en él un estallido del espíritu, con todas las características de un humanismo cabal y de duración ilimitada.

Larrea –huelga decirlo– conoce mucho mejor al Surrealismo de lo que lo conocía Vallejo; no incurre en el absurdo de rebajar su importancia; al contrario, desde las primeras líneas de *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, aclara:

El surrealismo nunca ha pretendido ser, ni en lo fundamental ha sido una moda literaria destinada a adornar el ocio complacido del lector, sino la expresión del designio pronunciado en Occidente de “practicar la poesía” integrando la persona dentro del fenómeno poético...; de revolucionar psicológica y socialmente, colectando las aguas subterráneas y prolongando las experiencias individuales más atrevidas, el mundo de que es producto subversivo.

Y, 100 páginas más abajo, termina afirmando que el Surrealismo ha polarizado “aquellos brotes proféticos” que “el último período de Occidente en su tendencia a la universalidad” –período “iniciado en 1789”– lanza, tal “un fognazo de alumbramiento”, cuando ya estalla su mundo.

Pero por esa última cita vemos cómo el crítico, tras dedicar los tres capítulos iniciales de su libro a examinar algunos aspectos del movimiento propalado por Breton, porque se limitó a algunos aspectos, orienta finalmente su análisis hacia conclusiones que le son propias, y entierra a su vez al surrealismo, aunque catorce años más tarde y con mayor autoridad en la materia que el autor de la “Autopsia” de 1930. Ya en su capítulo III destacaba “El surrealismo, último producto poético del mundo occidental en su tendencia a su superación futura, indica y revela que el reino de la Realidad se ubica en el Nuevo Mundo y se relaciona con el contenido de los sucesos españoles, con su *mito inmenso*”. Valiéndose –abusivamente– de una profecía de Breton, de

1925, referente a 1939, e interpretando –erróneamente– la modestia con que el mismo Breton, por no querer dar lecciones a nadie en plena guerra, pero siempre atento a los peligros del “gregarismo” como a las señales de fuego del azar, titulara su más reciente texto teórico (*Nueva York, 1941*). *Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del Surrealismo o no*, Larrea sostiene que el surrealismo ha cumplido con su cometido, y puede, consecuentemente desaparecer, después de presagiar, con su llamado a la Superrealidad, ese “reino de la Realidad”, cuyo “solar de fijación” el pensador español sitúa en un “nuevo mundo” que es el Nuevo Mundo geográficamente hablando, o sea América, y en especial México, Nueva España verdadera para quien acaba de renunciar a su España, y crisol – está él seguro– de lo Universal.

El examen larreano del Surrealismo no tendía más que a prepararnos a escuchar la voz de los “poetas claves” de América (pues México, en fin, no pasa de ser un hito, el más inmediato), “solar ya no de Occidente sino del Universo: en la penumbra, Whitman; en plena luz, Darío; algo aparte, Huidobro; y, con su voz de ultratumba anticipada en los párrafos encendidos de la *Profecía de América* (de 1937, más un “Post scriptum” de 1939), Vallejo. Todos –a juicio de Larrea– decisores del próximo advenimiento de la Realidad de este lado del Atlántico: “Aquí, en América tenemos *ya hoy día* siquiera un pie en el mundo poético de la realidad”.

Han pasado más de veinte años y la fe de Larrea, lejos de vacilar, se ha ido afirmando, a base de estudios culturales, cuyo mérito esencial es su profunda coherencia, aunque no logran arrastrar nuestra adhesión, por moverse –creo– en dos niveles muy distintos uno –digamos– apocalíptico, y el otro, el de las circunstancias locales y temporales, por naturaleza mudables, rebeldes al dominio del espíritu.

En 1944, no sólo era legítimo establecer el lazo guerra civil española-segunda guerra mundial, sino que podía haber razones para creer que Europa estaba por arder del todo, y, América a punto de encender el nuevo día, un día que alumbraría al resto del planeta.

España había movilizado las conciencias de los surrealistas al igual que la de la mayoría de los intelectuales. Péret peleó en la Península. En cuanto a Breton, Larrea cita un fragmento de *El amor loco* (1937), obra en la cual “pululan multitud de indicios que relacionan la aventura amorosa que motiva el libro con los sucesos españoles”. Podríamos aducir otros ejemplos, desde la toma de posición colectiva del 20 de agosto de 1936 contra la política francesa de “neutralidad” hasta la declaración de Breton del 26 de enero de 1937, sobre

“los procesos de Moscú”, “consecuencia inmediata de la lucha tal como se ha iniciado en España”.

“Nunca –comentaría más tarde Breton– la lucha fue, en un principio, más circunscrita entre las fuerzas de oscurantismo y opresión, por una parte, y, por otra parte, cuanto podía ser voluntad de liberación, de emancipación del hombre en estado, por así decirlo, nativo”: “situación admirablemente clara” hasta que el stalinismo lanzó “sus garras sobre el proletariado español y catalán” y destruyó ilusiones y esperanzas, disparando sobre los mismos obreros y ayudando así a los fascistas a matar a la revolución.

E igualmente cierto que Breton estuvo con Trotsky en México en 1938, y que, huyendo del nazismo, tanto Breton como Péret se trasladaron, en 1940, al Nuevo Mundo.

Sea como fuera, Breton, quien a poco de su llegada organizó en México con Moro y Paalen, una *Exposición Internacional del Surrealismo*, no permaneció en la Nueva España y se instaló en Nueva York, donde en 1942 fundó la revista *VVV*, al tiempo que ordenaba otra *Exposición Internacional del Surrealismo*. Péret se quedó en México, pero, no obstante la generosidad de la acogida, poco simpatizó con la realidad mexicana del momento, llegando a declarar –algo tontamente, confieso– cuando volvió a Francia, que en sus años de exilio no había hecho otra cosa sino aburrirse. En verdad, distraído del ambiente reinante, se había interesado por los mitos y leyendas, y también los cuentos populares, que hallarían eco en su gran poema *Aire mexicano*, de 1949, y que traduciría, con una importante introducción, en una *Antología*, cuya publicación iba a coincidir con su muerte.

Lo cual no basta para dictaminar que “el surrealismo con el pie en el viejo mundo, en virtud de la dimensión poética que le subleva, tiende hacia América”, pues tiende asimismo hacia muchas otras partes, y en su persecución del nuevo “mito”, que daría sentido a nuestro porvenir, los surrealistas no se han contentado con explorar los mitos americanos. En sus *Prolegómenos*, citados más arriba, Breton, si bien evocaba “las grandes cajas de gis en ruina de América del Sur”, no se olvidaba de la gente de Nueva Guinea y, apenas terminada la guerra, Breton y Péret volvieron a Europa, para seguir interrogando el pensamiento mítico sin dar especial preferencia a lo venido de América.

Por lo demás, para mejor enlazar a “los poetas mutacionalmente perentorios: Nerval, Walt Whitman, Rubén Darío, el surrealismo, Vallejo”, como si éstos formaran una constelación única y cerrada, de tantos episodios “turbadores” del

trayecto surrealista Larrea retiene solamente uno: “caso Brauner”, al cual dedica todo un capítulo de los cuatro que abarca su libro.

Desentraña con sutileza su contenido, pero lo escoge porque dicha “eso” “ha sido determinado en la totalidad de su aspecto activo por españoles cuyo denominador sustantivo es uno solo: España” y lleva, en definitiva a América. La elección obedece, pues, a motivos que derivan de la tesis del autor más que de la autoridad del “caso” en relación con el Surrealismo mismo.

Debo añadir que, con toda la admiración que me merece Darío y, aun cuando no ignoro lo que su poesía, a veces, tiene de visionaria (el grito inaugural del poema “A Francia”, de 1893, publicado en 1900, e inserto en *El canto errante*, de 1907: “¡Los bárbaros, cara Lutecia!” se adelanta al Apocalipsis del siglo veinte y a otro grito, el de un auténtico “profeta” que el autor de *Cantos de vida y esperanza* apenas sospechó; Léon Bloy, quien, iniciada la primera guerra mundial, exclamaba: “ESPERO A LOS COSACOS Y AL ESPÍRITU SANTO”); con todo lo que admiro a Darío –digo–, creo que, cuando pasa del plano trascendente al de la esperanza simplemente continental, y se dirige “a los nuevos poetas de las Españas”, mientras saluda a la “mágica Aguila, que amar: tanto Walt Whitman”, no actúa según una función profética que siga concerniéndonos, sino que prolonga más bien cierta corriente idealista del siglo pasado, hoy muerta, a la cual corresponden sus sentencias –para Larrea– “capitales”: “América es el porvenir del mundo” y “Aquí está el foco de una cultura nueva”. Dichas sentencias además, –pese siempre a Larrea– en nada se ajustan a “los dogmas y la trascendencia surrealistas”. La expresión de “otra de sus proposiciones mayores”: “Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo”, otra vez identificada por Larrea como presurrealista, denuncia al contrario, a mi modo de ver, la imposibilidad de todo paralelismo.

Y estoy cada vez más convencido de que la última poesía de Vallejo –aun cuando Vallejo reconocía en Darío a un padre, mejor dicho, un hermano espiritual– tampoco puede ser relacionada con semejantes postulados. La agonía del peruano une, por cierto, a “las Españas”, pero en pleno siglo veinte se afirma como “agonía mundial”, siendo España el primer pueblo en padecer sin que ello signifique que la esperanza deba renacer en América.

Desde su “Salutación angélica” al “bolchevique” (1931), el autor de *Poemas humanos* une al eslavo, el alemán, el inglés, el francés, el italiano o el escandinavo con el español; y, en noviembre de 1937, en medio de la guerra civil –pensando, precisamente, en Walt Whitman, pero para apartarlo cuando vuelve

a lo suyo, a lo “nuestro”, a lo de hoy—, extiende su hablar a un mundo que no es sólo “inventado” por Colón:

...de lo que hablo no es
sino de lo que pasa en esta época y
de lo que ocurre en China y en España, y en el mundo

En cuanto a los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, naturalmente llenos de cosas españolas, el primero y más largo, al citar proletarios que mueren “de universo”, une a extremeños y vascos; italianos y soviéticos, y a gente “del sur, del norte, del oriente” y “occidentales”. Los mendigos que a su modo también pelean por España son asimismo de París, de Roma, de Praga, de Londres, de New York o de México.

Lo cual no nos remite al Nuevo Mundo, interpretado en los años 40, sino al mundo entero en cualquier década. Solamente en esa forma los versos de Vallejo quedan legibles hoy día para quienes no vivieron el conflicto español y nacieron a la luz física o mental una vez caída España “con su vientre a cuestas”.

No olvidamos que la guerra civil ibérica sirvió de “anunciación” a la segunda guerra planetaria; sabemos que lo que en ella se jugó en una superficie limitada se empezó a jugar poco después a través de los mares y de los continentes, aunque con más confusión todavía que la manifestada en la Península a partir de 1937 y cuyo testimonio poético, nunca subrayado en la debida forma, hallamos en el texto de *España, aparta de mí este cáliz*: “Cúdate, España, de tu propia España...”

El mundo auroral que algunos presentían desde América mientras se decidía la suerte de las armas, hubiera requerido, para concretarse, que primero se despejara algo la aludida confusión. ¿Qué ha sucedido, en cambio, desde entonces? Que la confusión se ha vuelto mayor y seguirá volviéndose mayor mañana.

Nos hemos instalado en el caos, un caos que abarca las cinco partes de la tierra; un día es Alemania del Este; otro, Corea, Cuba, Hungría, Tibet, Congo, Argelia, Santo Domingo, Indonesia, Yemen, y para colmo Vietnam; pero también los *kurdos*, *the white power*, *the black power*, la “revolución cultural proletaria”, con sus cruentos compromisos, las guerrillas negras de la Angola portuguesa y las guerrillas negras del Sudán árabe; y el reciente conflicto del Medio Oriente, que confundió a todo el mundo, sin que nadie supiera exactamente

con quién o contra quién estaba, tampoco por qué ni para qué, llegando a votar juntas la Rusia soviética y la España franquista; sin contar las recesiones o insurrecciones internas, las cuales nos preparan para el reino de la “vituperación” permanente que supo ver León Bloy y es quizá el mismo que el de la “insurrección permanente” por el cual clamaba el marqués de Sade.

Urge sellar el fin de las “ideologías” o convenir que aquéllas no son más que el disfraz de sórdidos intereses, dejando que buena parte de la “intelligenzia” contemporánea se refugie en problemas atinentes al lenguaje, porque hemos perdido confianza en un instrumento deliberadamente pervertido o disgregado por todas las propagandas.

Sigue de pie el conflicto español como símbolo de un ayer cuyas consecuencias se prolongan, pero no nos basta para interpretar el instante en que vivimos. En vísperas, tal vez, de una tercera guerra inmundial, cuyas catástrofes a todos nos involucrarán, juzgamos que quienes –como Larrea– persisten en pensar que “el mundo de la Realidad –Nuevo Mundo–... ha entrado en inminencia histórica” nos habla un idioma que sólo entenderíamos si pudiéramos creer en una brusca mutación –verdadero milagro cósmico– de la especie humana en su totalidad. El “nuevo mundo” que surja después de las catástrofes que nos amenazan quién se atrevería a decir dónde y cómo llegará a ser?

Séame perdonada esta digresión. No me era posible evitarla para dejar sentado que, por más qué entienda –como ya lo admití– la lógica de la tesis sustentada por Larrea en *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, esa lógica me parece emanar de una obsesión hispánica, la cual hoy no ha de convencer sino a los de antemano convencidos. Tal obsesión –“las Españas”: España y América– es la que dicta al escritor ibérico el último aserto de su introducción: “Por muy extraño que a primera vista parezca, no puede comprenderse en su plenitud objetiva el surrealismo si no se le compulsa con ciertas circunstancias y fuerzas imantatorias específicamente americanas”, y lo lleva a establecer esa extraña secuencia que, partiendo de Nerval y pasando por Whitman, encaja al Surrealismo entre Darío y Vallejo, con quienes no tiene absolutamente nada en común.

No se me escapa que Larrea supedita sus esquemas literarios a esquemas “teleológicos” superracionales, que exploran los grandes sueños colectivos y abarcan el desarrollo completo de la historia humana. Pero dichos esquemas, que desembocan en representaciones apocalípticas, admiten las más diversas variantes, y cuando invocan hechos y datos que amparen sus “enseñanzas”

deben tener en cuenta la complejidad, a veces la ambigüedad y, más que todo, las peculiaridades de los mismos.

Al recalcar, en las páginas liminares de su libro sobre el Surrealismo, el antecedente exclusivo de Gerard de Nerval, Larrea, se refiere implícitamente a Breton, quien subrayó cómo el autor de *Las hijas del fuego* usó el adjetivo “super-naturalista” y sin duda poseyó en sumo grado “el espíritu” que proclamaban los autores de *Los campos magnéticos*. Pero parece que, acaso dominado por su prejuicio hispano, el crítico sólo apela a un ejemplo nervaliano, como lo prueba una nota posterior, en la que relacionará a distancia, sobre la base de un único poema fugaz e intrascendente (“Chant d’un espagnol”), al “desdichado” enamorado de Aurelia con la “ominosa tragedia de 1936-39”.

El Nuevo Mundo, ligado al Tercer Reino, que anuncia Larrea para un día no lejano, si bien se apoya en intuiciones multiseculares, constituye apenas uno de los puntos de referencia entre los cuales se mueve el espíritu contemporáneo.

Casi al mismo tiempo que Nerval estampaba la palabra super-naturalista, derivada de los románticos alemanes, otro poeta mago, cuyo nombre, curiosamente –si he leído bien– ni una sola vez aparece en el estudio de Larrea –hablo de Baudelaire–, usaba el vocablo “surnaturalisme”. Tendríamos que puntualizar las distinciones. Bástenos indicar lo siguiente: Por un lado, cuando Breton saluda en Nerval el mismo “espíritu” que a él lo habita, no significa –como lo precisaré– que adhiera a un “misticismo” trascendente al cual tanto Nerval como los románticos quedaban adictos.

Por otro lado, fue Baudelaire, y no Nerval, quien formuló –con una lucidez distinta en muchos aspectos de la de Breton, no por eso menos despierta cada vez que descubre su disconformidad radical con cuanto lo rodea– los fundamentos de una poesía que sea “acto”, a la vez que, al cuestionar el lenguaje, sea una aspiración nuestra a adueñarnos “inmediatamente, y en esta tierra misma, de un *paraíso revelado*”. En este aspecto Baudelaire emerge como el primer moderno, de quien procede la “hechicería evocatoria” que, a través de Rimbaud y de Lautréamont, desemboca en el Surrealismo; el primer moderno también porque, lejos de caer en la trampa del angelismo que engañará a muchos simbolistas, procura lo *insólito*, abertura sobre otro mundo en pleno mundo cotidiano, y asocia el *surnaturalisme* con la ironía, que Breton diría el “humour”.

Ahora bien, en Baudelaire, como en Nerval, la magia poética no elude el conflicto que hace de ella el sustituto o, por el contrario, el signo de la misticidad, conflicto que queda ajeno a los surrealistas en cuanto ellos rechazan

deliberadamente la segunda. De ahí las fórmulas contradictorias con las que, al correr de sus textos y pretextos, Breton ha calificado a Baudelaire.

Para Baudelaire los “momentos felices” de la “alquimia lírica” estaban siempre seguidos por las recaídas, más y más angustiosas, del “esplin”. Su experiencia, muy pronto solitaria y negada a toda clase de convicción política en un mundo que había llegado “a tal espesor de vulgaridad que el desprecio por el hombre espiritual (adquiría) en él la violencia de una pasión”, justificaba que, en el fragmento más largo y acabado de sus diarios íntimos, exclamara: “El mundo va a acabarse. La única razón por la que podría durar es porque existe. ¡Qué débil me parece esta razón comparada a todas aquellas que anuncian lo contrario y especialmente a ésta: ¿qué puede, en adelante, tener que hacer el mundo bajo el cielo?!” El “profeta” no fija fecha; señala un derrotero al que da por iniciado de manera irreversible, y, por lo tanto, le impide crearse cualquier ilusión con respecto a un “nuevo mundo”.

Personalmente, con todo lo que ine liga al Surrealismo, me siento más próximo a la “des-esperanza” baudeleraiana que a la “esperanza”, a despecho de todo, de los surrealistas, sin poder renunciar tampoco por completo a esa otra esperanza desesperada que inspira la obra, igualmente “profética”, de un Joseph de Maistre, a quien Baudelaire leyó y meditó, inclinándola hacia donde lo llevaba la dualidad ejemplar de su naturaleza.

Más que certidumbres, expongo tentaciones, que sé que se excluyen, las cuales, sin embargo, me hallo obligado a enfrentar, ni siquiera alternativamente, más bien simultáneamente. Es lo que me impide confundirlas y requiere de mí que, al contrario, las conozca en sus rasgos diferenciales, para que no interfieran en cuanto obre o discurra.

Cuanto más confusión haya en torno nuestro y más numerosas sean las “verdades” que nos soliciten, mayor debe ser el cuidado que pongamos en llamar cada “verdad” por su respectivo nombre, sin equivocar vocablos ni lo que fundamentalmente cada vocablo significa.

La vitalidad y vigencia posterior del Surrealismo es indudable, y no se lo puede limitar al “lapso de tiempo que media entre las dos grandes guerras, 1918-1939”. Lo prueba el hecho de que, haciendo caso omiso de lo meramente secundario, el último órgano del movimiento ha podido convocar todas las energías que contribuyan “a minar el principio de rendimiento” –forma hipertrofiada en la organización social actual del “principio de realidad”– o a dar mayor vigor a su contrario: “el principio de placer”. Tomaré un ejemplo significativo. Hace algunos años, en pleno auge del abstraccionismo, fuera de

pequeños círculos, el epíteto “surrealista” sonaba como ofensivo o, por lo menos, anticuado entre los artistas plásticos; a fines de 1966, en cambio, cuando se supo en Buenos Aires que Aldo Pellegrini iba a organizar una muestra del *Surrealismo en la Argentina*, en el Instituto Di Tella numerosos pintores, que nunca lo habían pensado, descubrieron que, por una razón u otra, podrían participar de la misma. Todos, de pronto, manifestaban una vocación surrealista y el organizador tuvo que eliminar a más de un candidato.

La exposición en sí no fue propiamente una “exposición surrealista” –lo cual, de acuerdo con las promovidas por Breton, hubiera requerido la creación de un “clima”, en torno a una “idea” subversiva o exaltante–, sino que exhibió, con criterio didáctico, una gran cantidad de cuadros y algunos objetos, generalmente, de indiscutible calidad.

El sector más controvertido en cuanto al calificativo “surrealista” fue el que acogió a creadores inspirados en las últimas tendencias artísticas: “objetistas”, pops, neofigurativos, entre los cuales resulta siempre algo arbitrario determinar quiénes tienen que ver con el Surrealismo y quiénes no.

De todos modos, entre los exponentes de la neofiguración, ocupaba un lugar de honor Rómulo Macció, a quien Di Tella ya tenía invitado para que, no bien se descolgara el *Surrealismo en la Argentina*, llenara sus salones con una gran muestra retrospectiva personal. ¡Cuál no fue mi sorpresa, cuando se inauguró dicha retrospectiva, cuyo impacto se hacía sentir desde el umbral, de tropezar, en la “celda” central, con un retrato, el único de la muestra, nada surrealista, diría más bien que subrealista y académico, si admitimos que el academismo varía de aspecto (no de estilo, pues su definición es que carece de estilo) según las épocas! Era un retrato de Vallejo, el único cuadro prácticamente mediocre del conjunto. Interrogado Macció, contestó con evasivas. Fue ese hecho, que se me ofrecía de un modo totalmente imprevisto, el que me decidió a ventilar en Córdoba el tema de Vallejo y el Surrealismo.

Respecto a la atracción que vuelve a ejercer –si es que admitimos que en un tiempo la perdió– el Surrealismo sobre las jóvenes generaciones, citaré otro ejemplo, que no nos aleja de Vallejo y, al contrario del primero, esclarece diferencias; se relaciona con otro poeta peruano, César Moro, a quien me tocó acompañar en los años postreros de su vida y editarlo después de muerto, ya que su obra quedaba casi toda dispersa o inédita debido a que él nunca se había movido interesadamente en la feria literaria.

Vallejo murió en 1928; Moro, en 1956. Hay un fenómeno Vallejo, que alcanzó hace tiempo proporciones internacionales. Empieza a haber un fenómeno

Moro, del cual él mismo se hubiera extrañado, pero cuyos signos, inequívocos (pese a la poca difusión de su poesía, por razones obviamente materiales) hace dos o tres años que vengo percibiendo: desde Buenos Aires hasta Nueva York, pasando por Caracas y Santiago, cuando en Europa Benjamín Péret había ya incluido a Moro en *La poesía surrealista francesa*, la limitadísima antología que publicó en Italia en 1958.

Moro fue el único poeta latinoamericano que participó en París en las actividades surrealistas de fines de la década del 20 y principios de la del 30; tuvo asimismo que ver, desde luego, con España, cuando de regreso al Perú redactó con E. A. Westphalen y M. Moreno Jimeno un boletín clandestino “de amigos de la República Española”. En 1944, en México, se separó, sin violencia, de Breton, y, convertido en ferviente admirador de Proust y de Bonnard, al volver por segunda vez al Perú, en 1948, sin dejar de ser animado por el espíritu surrealista, aunque no por los postulados del grupo, vivió cada vez más la alternancia baudeleriana: “Horror de la vida, con éxtasis de la vida”, dándose a escribir, paradójicamente, conforme se alejaban sus años franceses, en un francés de día en día más decididamente original.

Como Vallejo, Moro, humanamente, murió de nada, siendo incapaces los mejores especialistas de la ciencia médica, con todos los adelantos realizados desde 1938, de establecer un diagnóstico seguro de su caso. Murió de nada, porque murió de todo, pero no un día con 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, y su último poema, escrito meses antes, si bien encierra como un anuncio de “la saison nouvelle”, se caracteriza por un “humor” carente de “profetismo” en el sentido corriente:

O conseil du sage
Il ne déranges pas
S'il vient dans une tabatiere

(“O consejo del sabio/No perturba/Si viene en una tabaquera”).

Vencido por las trampas que tiende nuestra época (el ruido o, so color de información, las inmundicias de una propaganda que, debido a sus proezas técnicas, goza de la complicidad de sus víctimas embelesadas), Moro renunció al “fantasma de sus noches”, que tantas veces “evocara” cuando llevaba “sus

vicios como un manto real, sin premura”, e impidió que lo venciera “ese anciano que se propasa y suplanta insidiosamente, cada día más, al hombre que tanto hubiéramos deseado seguir siendo”.

No obstante, su poesía permaneció hasta el final envuelta en un aura surrealista, y es natural que los jóvenes que se acercan a ella no se fijen mucho en la lección que sobreentiende (los jóvenes tienen la vida por delante y no están para lecciones), mostrándose en cambio extraordinariamente sensibles a lo que irradia de “surrealismo”, en la acepción más amplia, si bien exacta, del término.

Tenemos, por lo tanto, que examinar con mayor atención en qué se singulariza, en las circunstancias presentes, el humanismo surrealista, para ver cómo lo desvirtúa una tentativa como la de Larrea, que lo condena a ser una etapa en el trayecto que va de Darío a Vallejo; y todo esto para mayor beneficio de América, y del mundo a través de América.

El aporte del Surrealismo a la “escatología” de nuestro siglo tiene un carácter “sui generis”, con el que podemos no concordar totalmente, sin que ello nos autorice –reitero– a deformarlo o cercenarlo, con tendencia al menoscabo o a la anexión.

“En la medida en que el surrealismo nunca dejó de apelar a Lautréamont y Rimbaud, claro está que el verdadero objeto de su tormento es la *condición humana*, más allá de la *condición social* de los individuos”, había de declarar Breton en 1952; pero, volviendo sobre su actividad de los años 25 y siguientes, años del planteo de la colaboración con los marxistas, agregaba: “No por eso podíamos olvidar que esa condición social, del todo inicua y arbitraria, en Francia, por ejemplo, en el siglo xx, constituía una pantalla interpuesta entre el hombre y sus verdaderos problemas, pantalla que se trataba, pues, ante todo, de rasgar”.

A pesar de su ruptura con el stalinismo en 1935, los surrealistas siguieron aceptando todas las tesis del materialismo dialéctico hasta que, precisamente a consecuencia de la guerra de España, Breton empezó a albergar dudas y, por más que siguió insistiendo en la necesidad de “conciliar la actividad de *transformación* del mundo, sujeta a ciertas disciplinas, y la actividad de *interpretación* del mundo, que ha de quedar absolutamente dueña de sus métodos”, opuso como nunca la “negación más categórica y activa” al precepto: “el fin justifica los medios”, no pudiendo ocultar su “estupor” cuando vio que el mismo Trotsky, con quien él colaborara en 1938, lo hacía suyo, en 1939, en el librito *Su moral y la nuestra*.

Terminada la segunda guerra mundial, pero ya iniciada, tiempo atrás, la llamada “guerra fría”, Breton, consciente de los nuevos peligros, sin dejar de acusar las catástrofes por venir, se aferró a una “esperanza”, que justifica su fe “en el *genio* de la juventud”, no bien se dirigían a él nuevos amigos, como esos muchachos que, en 1951, le escribían: “Sólo el surrealismo nos parece haber evitado hasta ahora los procesos de petrificación que no perdonan a los sistemas ni a los hombres. Alertar sin pausa a todo aquello que no ha ganado aún la afasia, hacer mella constantemente en los dogmas económicos y morales que abruman al hombre bajo el peso de una opresión secular..., finalmente, buscar los remedios que exigen la extensión y la virulencia del mal tales son los imperativos que para nosotros resultan de los principios que nunca dejaron de ser los del surrealismo”. Imperativos que miran al presente, un presente en perpetuo devenir, en el cual ha de ser jugado a cada hora el todo de la vida, sin miedo a un futuro contra el cual no existe otro modo de exorcismo.

En *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* Larrea enlaza acertadamente la repulsa surrealista de las viejas “antinomias” opresivas del hombre, con el interés por el sueño (el cual escapa a la ley de no contradicción) y la exaltación del automatismo bajo todas sus formas (no de un ponerse a escribir o a pintar cualquier cosa que se le ocurra a cualquiera en cualquier momento, sino de un despojarse de todos los prejuicios lógicos, éticos, estéticos y otros, para abrir las puertas a las revelaciones del inconsciente, sin así perder la conciencia, alcanzando, al contrario, una superconciencia).

El crítico también destaca el fondo nocturno, negro, “luciferino” sobre el cual se dibuja la acción surrealista. El vértigo del abismo es el riesgo que arrostran quienes han desencadenado las jaurías del ser. Sabemos qué negaciones precedieron el anuncio de una nueva imagen del hombre: hay que haber cruzado el infierno y estar dispuesto a cruzarlo nuevamente cuantas veces fuere necesario, para vislumbrar las promesas que el mundo reserva.

El humanismo surrealista no aspira a aquella sabiduría del “mediodía” con la que quiso confundirse el humanismo de Camus en *El hombre rebelde*. Tampoco acepta el mito de la roca de Sísifo, sobre el cual el propio Camus levantó un humanismo absurdo. Ni saborea el sentimiento de la “náusea” de toda existencia, base resbaladiza del humanismo sartreano. Breton nunca admitió ni crimen ni castigo, ni que alguien adhiriera estoicamente a sus límites, pues tal adhesión limita aún más y oculta cuanto estamos en capacidad de poseer.

Los existencialistas ateos han descartado la idea del *pecado*, pero guardan la idea de *culpa*: nos hacen vivir en un mundo que no tiene cuenta alguna que

rendir a ningún Dios, pero en el que nadie, sin embargo, puede considerarse inocente.

Al hablar de Surrealismo, uso a menudo términos religiosos; los he despojado previamente de toda referencia a una realidad “superior” o “exterior”: “Cuanto quiero, cuanto pienso y siento me induce a una filosofía particular de la inmanencia, según la cual la superrealidad estaría contenida en la realidad misma”.

El “luciferismo” surrealista sólo en apariencia prolonga el “satanismo” romántico, ya que se inserta en un ateísmo fundamental, aunque sin relación con los modos contritos; áridos, o más o menos resignados que acabamos de evocar; se trata de un ateísmo exaltado, con fines “emancipadores”, el cual recoge el mito del Edén y, juntamente, ciertos valores que estamos acostumbrados a asociar con un Espíritu trascendente a la historia y a sus quehaceres.

“Pienso cada vez más que la *Historia*, tal como se escribe, es una sarta de peligrosas niñerías, que tiende a hacernos tomar por la realidad de los acontecimientos lo que no es sino su proyección exterior o engañosa... Bajo esos *faits divers* de mayor o menor importancia corre una trampa que es lo único que valdría la pena desentrañar. Es donde los mitos se entrecruzan desde el comienzo del mundo y –quíranlo o no los marxistas– hallan cómo acomodarse con la *economía* (la cual, en cierta acepción moderna, quizá, sea a su vez un mito)”: proposiciones surrealistas que Larrea podría subscribir, sin que ello beneficie sus tesis, pues, cuando frente al “enigma de los mitos” Breton apela al “esoterismo”, se cuida de mantenerse libre de cualquier “fideísmo”. Si se interesa por los “herejes cristianos” no es porque crea en lo que ellos creyeron, sino porque las especulaciones de los inistnos atestiguan “el vigor eterno de los símbolos”.

Sería fácil multiplicar las citas. “*Siempre aposté contra Dios y lo poco que he ganado en el mundo no es para mí más que la ganancia de dicha apuesta*”. “Nada ine reconciliará con la civilización cristiana. Del cristianismo rechazo toda la dogmática masoquista apoyada en la idea delirante del *pecado original* tanto como el concepto de la salvación en *otro mundo*, con los cálculos sórdidos que ello acarrea en éste”.

El ateísmo surrealista, al tiempo que rehusa terminantemente “la cultura jadeo-helena-cristiana”, descalifica los intentos de interpretación, no por “teleológicos” menos históricos, como el de Larrea. Clama la *inocencia* del hombre y la eminente dignidad del *deseo*, que, no bien suscita su objeto, “inventa” el paraíso *hic et nunc*, haciendo coincidir nuestra necesidad humana

e íntima con la natural y externa: así define el *azar objetivo*, “problema de los problemas”, encuentro de dos “series causales independientes” del cual surge un fulgor tanto más vivo cuanto más efímero.

Ocioso resulta repetir que no cabe ninguna comparación con Vallejo, poeta culpable y dolorido hasta que, confundido por “los nueve monstruos” del dolor, a su vez los confunde para anunciar el reino milenar que presupone la muerte de la muerte, luego, la muerte del tiempo.

“¿Qué verdad puede haber si existe la muerte?”

Breton –lo indicamos– vivió obsesionado desde el primer momento por las “condiciones irrisorias, *en este mundo*, de toda existencia” y se juró a sí mismo no adaptar nunca su propia existencia a dichas condiciones. Había en él la voluntad de desafiar al mundo, cueste lo que costare, gracias a la fuerza de su solo *deseo*: “No me gustan, por supuesto, sino las cosas no cumplidas; nada me propongo tanto como abrazar dernasiado”.

“Llave del hombre, llave del mundo, el deseo –comenta J. L. Bédouin– es la llave de la libertad, en el grado más puro en que entendemos el vocablo, y que sería posible dar a entender a todos, si se accediese a levantar los entredichos que fulminan la idea de placer (realidad del deseo), entredichos religiosos y otros que tienen como única función la de mantener al hombre en la ignorancia de su verdadero poder”.

Señalé, hace un rato, la ambivalencia del deseo, el cual también suscita su objeto para aniquilarlo en la posesión misma, como nos lo enseñan “las obras, para los surrealistas entre todas fascinantes”, de Sade y Lautréamont. No importa: el deseo, aún en su forma extremada, lejos de aquellas formas de apetito bestial que las guerras y las tiranías liberan, lleva la promesa de que los términos *amor, libertad, poesía* integran una trinidad donde cada cual funciona como sustituto de los otros dos. Al hombre desgarrado entre las postulaciones contradictorias del deseo, le queda además un arma: el humor, el cual despeja las apariencias y hace al sujeto dueño de lo que, en caso contrario, amenazaría con destruirlo.

Entonces, conjurada la violencia enemiga de la naturaleza –no sólo en cuanto nos rodea, sino en cuanto nos constituye–, “todos los temas de exaltación peculiares del Surrealismo convergen... hacia el *amor*”: un amor sin punto de contacto con el amor vallejiano, pues éste, cuando supera el conflicto entre el “ideal” y los “sentidos” propio de *Los hcraldos negros*, persigue en la amada el fantasma del hogar, repitiendo entre llanto y engaño, los “pucheros” de la niñez. El amor surrealista reivindica las “actitudes pasionales”; “amor loco”, al

devolvemos a la infancia no nos devuelve a la edad de las lágrimas consoladas, sino a la de los encantamientos, aquella que da la espalda a “ la vida sórdida” y se hace merecedora de la belleza: lejos de la belleza marmórea que soñaron los artistas idealistas de la época positivista, una belleza que conmueve y requiere hasta nuestras entrañas, “belleza convulsiva”, “eróticavelada, explosiva-fija, mágica-circunstancial” arrancada al empíreo acechada en cada esquina de la tierra, tras lo mediocre y lo trivial que engaña únicamente a los mediocres y a los triviales.

“Ya en el periodo que cubre los años 1924-1926, Breton –resume Alquié– aparece como el poeta del maravillarse, de la confianza en el hombre, de la universalización de la felicidad por el descenso en la tierra del maravilloso amor”.

En el texto de *El amor loco*, que Larrea ha referido como una “carta lírica dirigida por Breton al fruto de sus amores”, si bien quedaba puntualizada una relación con los sucesos españoles concomitantes, lo primordial era el papel asignado al amor y el modo cómo se lo exaltaba a sabiendas de que, apenas nos descuidamos, puede al contrario encernernos en el ámbito amargo de “la vida sórdida”:

No niego que el amor tenga que habérselas con la vida. Digo que debe vencer y con ese fin elevarse a una conciencia poética de sí mismo tal que todo lo que forzosamente se le presente hostil se derrita en el fuego de su propia gloria... Del amor no he querido conocer sino las horas de triunfo... La aspiración ciega hacia lo mejor bastaría para justificar el amor así como lo concibo, el amor absoluto, como único principio de selección física y moral que pueda garantizar la no-vanidad del testimonio, del transcurrir humano...

“Mi vida pendía entonces de un hilo”: Breton no gozaba en aquella época de ventaja alguna en el sentido social de la palabra por haberse negado a transigir con la sociedad imperante; conocía más bien la miseria, una miseria sólo iluminada por el “encanto” de su hija, que era precisamente el hilo que lo mantenía en vida, aunque asimismo lo retenía en Francia, embrujado por la mano-estrella de una niña en la cual amaba “a todos los hijitos de los milicianos de España”: “¡Ojalá el sacrificio de tantas vidas humanas haga de ellos un día seres *felices*! Sin embargo, no he sentido el valor de exponerte para ayudar a que eso sucediera...”

Habrán fariseos que tilden al autor de egoísta en busca de justificaciones; notemos nosotros que es él quien nos informa del hecho, ofreciéndose sin

rodeos, a la censura de los malévolos; por otra parte, no olvidemos tanto la miseria como el desengaño por los que pasaba en aquellos momentos y que lo impelían a preservar lo poco –lo mucho para él– de que entonces disponía. En su postura no alentaba hipocresía alguna. Se sabía el testigo –un testigo que pagaba por serlo– de la *felicidad* que deseaba para todos.

Si nadie queda para decir: Mi miseria es sólo “el revés de la milagrosa medalla” de cierta epifanía, ¿qué sentido tiene el “sacrificio” que otros hacen de sus días? Alguien debe oponer a la muerte la plenitud de su triunfo, aún en medio de las peores condiciones materiales, a fin de que la muerte “voluntaria” de los demás se vuelva promisoría, no de más y más muerte, sino de más y más “gracias” para más y más hombres. Lo que a los hipócritas les parece cobardía, es generosidad: una generosidad tensa, pero, ¿qué humanismo, a no ser que nos mienta, escapa a la tensión?

En la frase de Alquié que copié más arriba aparece dos veces el mismo vocablo, mejor dicho, aparecen dos vocablos de la misma familia: *maravillarse* y *maravilloso*, vocablos que, con el correspondiente *maravilla*, designan un concepto clave de la filosofía o, si se quiere, de la poética surrealista. Ese concepto, Larrea lo escamotea –cuando no lo rebaja, al toparse con él fortuitamente–, y es a mi entender lo que invalida más que cualquier otra omisión o desviación su *mise au point*.

El Surrealismo, en último análisis, se nos presenta como una búsqueda alucinada de la maravilla, tan pronto perdida como poseída, sin que quepa deplorarlo, pues son miles sus caras, no las agotaremos, y, de posesionarnos totalmente de una (Breton nos advirtió) dejaríamos de ser hombres.

La poesía de Vallejo es una poesía acongojada que termina excediéndose en profecía ultraterrena. Nacida del soliloquio del “pobre hombre” que sufre, y sufre, y vuelve a sufrir horriblemente, habla sólo del hombre, un hombre sin ojos para el mundo, puro oído a lo que sucede dentro de él, tan hombre así, tan nicolás, tan juan, tan santiago que llega a ser igualmente “jovencito de Darwin”: “pobre hombre” y “pobre mono”, al cual le llega a faltar la palabra “Quiero escribir, pero me sale espuma, /quiero decir muchísimo y me atollo”.

La poesía surrealista, en cambio, es comunicación de cada uno con todo o de todo con cada uno, mediante el uso –que no teme el abuso– de la imagen considerada en sí y “por cuanto acarrea, en el campo de la representación, de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis: cualquier imagen, en cualquier circunstancia forzándonos a realizar el Universo entero”.

“Habrá una vez”, empieza y concluye el prólogo que puso Breton al más importante de sus libros de poemas. “Habrá una vez”, porque la imaginación actúa siempre en futuro, y aún cuando recuerda, luego se opone a la añoranza: “Lo imaginario es aquello que tiende a volverse real”. Toda la obra poética del *gran maestro* del Surrealismo lo afirma, desde *La unión libre*:

Mi mujer con cabellera de llamas de leña
con pensamientos de relámpagos de verano
con cintura de reloj de arena...

hasta *En el camino de San Romano*:

La poesía se hace en una cama como el amor
sus sábanas deshechas son la aurora de las cosas
la poesía se hace en los bosques...

El acto de amor y el acto de poesía
son incompatibles
con la lectura del periódico en alta voz...

El abrazo poético como el abrazo carnal
mientras dura
prohíbe todo escape hacia la miseria del mundo...

Aquí tampoco corresponde la acusación de egoísmo: todos son los llamados, y ello no quiere decir que deba cejar la lucha, sólo que la meta consiste en contagiar el milagro del amor. Quienes quieren negar ese contagio desvirtúan, en realidad, la razón de ser de la lucha y preparan –estamos seguros– cualquier clase de apostasía.

Desde el *Primer Manifiesto*, al asestar su primer golpe al “reinado de la lógica”, Breton declaraba: “Hablemos sin rodeos: lo *maravilloso* es siempre hermoso, cualquier figura de lo maravilloso es hermosa, hasta digo que sólo lo maravilloso es hermoso”. Sus encarnaciones varían con las épocas, pero todas llevan una “revelación”, desde el momento en que estremecen nuestra sensibilidad, como lo hicieron las *ruinas* y siguen haciéndolo los *castillos*, o formas erguidas en las selvas urbanas de un nuevo paisaje, como ocurren actualmente en los *maniqués*.

“¿Conservaré mucho tiempo el sentido de lo maravilloso cotidiano?”, se preguntaba a su vez Aragón, quien se sentía ya viejo a los ventiséis años. Tenía razón en preguntárselo, pues no conservó ese sentido sino un lustro más, hasta que se entregó al stalinismo, avanzando en adelante en su propia vida como aquéllos que denunciaba en 1926: “por un camino cada vez mejor pavimentado”, cuanto más comunista, más burgués.

Breton continuó apegado hasta la vejez –una vejez más joven que muchas juventudes– a las fórmulas de lo maravilloso. En *Legítima defensa*, su primera explicación con la gente del “partido”, rechazaba la “oposición artificial” entre la “realidad interior” y el “mundo de los hechos” y justificaba al Surrealismo por su fidelidad al “llamado de lo maravilloso”. Un texto suyo de 1936 se llamará *Lo maravilloso contra el misterio*, y uno de sus prefacios últimos (1962) –a la obra máxima de Pierre Mabilie que reúne y glosa textos de todas las mitologías y literaturas bajo el título significativo de *El espejo de lo maravilloso*– opondrá “lo maravilloso” a “lo fantástico”, que “desgraciadamente tiende a suplantarlos entre nuestros contemporáneos”: “Lo fantástico casi siempre pertenece al orden de la ficción sin consecuencia, mientras que lo maravilloso fulge en la punta extrema del movimiento vital y compromete la afectividad en su totalidad”.

Eco, de todas esas páginas de Breton, y muchas más, aquella sentencia de Péret, que extraigo de su introducción a la *Antología de los mitos, leyendas y cuentos populares de América* y que rebasa ampliamente el campo americano: “Lo maravilloso está por todas partes, disimulado a los ojos del vulgo, pero pronto para estallar como una bomba de tiempo”.

Si, pese a las reservas que en varias oportunidades formuló sobre Apollinaire –devolviéndolo al pasado y juzgando caduca su idea del poeta y de la poesía– Breton conservó del autor de *Alcoholes* un recuerdo, precisamente, maravillado, fue porque éste había escogido como divisa: “J’émerville” (“Yo maravillo”) y, al tiempo que “maravillaba” a los demás, poseía “un don prodigioso de maravillarse” a sí mismo. Quien, anticipándose a los surrealistas, exclamara: “La gran fuerza es el deseo”, no obstante una vanidad artística de cuño efectivamente pasadista, quedaba sin embargo abierto a todo “lo nuevo”, acatando aquel “voto de lo imprevisto que señala el gusto moderno”.

Observemos que, antes de oír la voz de su Dodona íntima, Breton, además, apuntaba respecto a Apollinaire: “El poeta se hizo anunciador”, sin que tengamos derecho a establecer relación –como quisiera Larrea– entre Darío, Vallejo y el Surrealismo. Efectivamente, Breton citaba los siguientes versos de Apollinaire:

Viene el tiempo de la magia,

vuelve, estén a la espera
de millones de prodigios
oigan renacer los oráculos que habían cesado.

Apollinaire no era ningún “adelantado” que atendiera coyunturas locotemporales inscritas en el desarrollo progresivo de ideas históricas como las del Tercer Reino y del Nuevo Mundo caras a Larrea. Por el contrario, nos daba la impresión de que, saltando por encima de casi dos milenios de humanismo cristiano, y también de los siglos del humanismo helénico, aspiraba a resucitar una edad sin ayer ni mañana –como los griegos soñaban, y seguimos soñando que fue la edad de oro primitiva– donde todo resultaba “prodigio” (hecho que no tiene causa ni consecuencia) en vez de ser “suceso” concatenado con otros sucesos, y los “oráculos” no predecían ningún futuro, sino que alumbraban el presente, tiempo todo sorpresa y asimismo desmemoriado del Edén.

Salvadas las catástrofes, como disipadas las miasmas de nuestra engañosa civilización planetaria –con sus nacionalismos, sus racismos, sus liberalismos, sus socialismos y otras falsificaciones de la realidad inmediata–, el “anunciador” traducía la “esperanza” que el Surrealismo sigue hoy sustentando, a pesar de los desmentidos de los periódicos y de la pantalla, grande o chica.

En los últimos años, los surrealistas no han dejado de tomar posición cada vez que lo requerían los acontecimientos (Budapest, Argelia, etc.), pero sin olvidarse de que –aun cuando “transformar el mundo es una tarea primordial”– quienes admiten, siquiera temporariamente, emprender la lucha en ese solo terreno, tienden a instaurar un nuevo conformismo, tan pernicioso como los anteriores, el cual ha de desembocar “sobre una satisfacción elemental, y supone la existencia de una jerarquía de las necesidades, por lo tanto una definición del hombre, de sus poderes, como de sus deseos, definición que procede forzosamente de las naciones y pasivamente heredadas de siglos de servidumbre”.

Una sola vez Breton escribió un largo poema en forma de “oda”; fue para saludar “entre los grandes visionarios” a Charles Fourier, el anti-Marx, negador de toda cultura concebida como formativa del hombre por medio de la historia y la moral, en aras de la pasión, mejor dicho, de las pasiones, creadoras de armonía no bien desechado el desorden del deber, combinan sus fuerzas atractivas.

El último intento de definición del proyecto surrealista –el esbozado por Jean Schuster, después de muerto Breton– reivindica las palabras “alma” y

“sagrado”, “despreciando tanto la crítica del positivismo estrecho como las tentativas de anexión de los espiritualistas, y se coloca simultáneamente bajo el patrocinio de Fourier”. Por su parte, Jean Claude Silbermann no hace mucho saludaba juntos a Trotsky y a Fourier, el Irreductible y el Ilimitable. En cuanto a Breton, recordaba en 1948 que el mismo Trotsky había sido llevado, al final de su vida, a concluir que hasta el marxismo muy bien podía resultar una *utopía*, siendo la *utopía* reina de ese “dominio indistinto” del cual, por “la naturaleza de su creación”, el poeta y el artista sacan los fluidos con que fecundan lo real.

Somos simultáneamente sujetos y actores de la historia, cuya interpretación admite el “eclecticismo de los métodos”. Quienes, como los surrealistas desprecian la “desesperación” de Baudelaire y asimismo el evolucionismo “a lo divino” de Teilhard de Chardin o las conclusiones anteriores al análisis de los dogmáticos marxistas ven una advertencia en la opinión de Salustio: “El universo mismo es un mito”. De ahí que interroguen apasionadamente todas las *utopías*. Es como pueden escapar del terrorismo, al cual tantos consienten, de una historia reducida a su contenido *manifiesto*, empeñados en no resignarse “a lo que es” y en no sacrificar “lo poco” que mientras tanto tienen a su alcance para correr el riesgo de no tener más “nada”.

Al morir de “su edad... y de su época”, Vallejo fundaba su “esperanza” en un porvenir sin fecha ni lugar en que “todo en el mundo (sería) de oro súbito... /y el oro mismo (sería) entonces de oro”. Era su manera de negar igualmente que todo fuera historia, para establecer su “profecía” donde vuelvan “los niños abortados a nacer perfectos, espaciales”. *Milenarismo* sin nada edénico; tajante además en la oposición con Breton:

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
voy, después, a leer a André Breton?

Tanto Breton como Vallejo apelaban a algo que invirtiera los términos serviles de la historia. Fue su único punto de contacto, el cual no salva el abismo existente entre el humanismo pánico del primero y el humanismo “ternuroso” del segundo.

De que, ese abismo aparte, uno y otro confluyan hacia la Realidad mayúscula de un Nuevo Mundo que ora tiene su “vórtice” en México, ora apunta hacia Nueva York, ora se alarga bajo la Cruz del Sur, no creo que Larrea ni nadie logren convencernos, salvo que nos arranquen un acto de fe previo a todo

intento suyo de argumentación a base de referencias históricamente válidas y de citas de Dante o de Darío.

ANDRÉ COYNÉ

Julio-agosto, 1967.

Instituto Francés, Madrid.

A MODO DE APÉNDICE

Resulta siempre difícil discutir asertos como los de Larrea, que se apoyan en largas inquisiciones y, rebasando el campo de lo estético, abarcan los cuatro horizontes del universo cultural. Hay quienes rechazan de lleno el principio mismo de tales inquisiciones; es el caso de Xavier Abril, el cual con burda ironía interroga: “¿Qué causa es la que sirve el peregrino o misionero Larrea, ex becado de Norteamérica y estudioso de temas pretéritos, como el del apóstol Santiago o el de la tumba de Prisciliano?” (X.A.2, p. 146). No creo que sea mi caso. Para mí no hay “temas pretéritos” desde que ayudan a entender la aventura del espíritu, y contrariamente a Abril sé distinguir lo “teleológico” de lo “teológico”. Las perspectivas de Larrea, en efecto, son “teleológicas” y no “teológicas”; recogen toda la experiencia histórica de la tradición judeocristiana, interpretándola según normas propiamente humanas en cuanto apuntan “hacia el establecimiento de lo que puede llamarse la *Espiritumanidad*” (*Teleología de la Cultura*, México, 1965, p. 49). Ahora bien, terminan siempre y cada vez más señalando a Latinoamérica como el “centro de la inminente y eminentemente humana Apoteosis” (*id.*, p. 50), y para ello apelan al testimonio de unos poetas-claves, el primero de los cuales sería Dante, el último Vallejo, y el penúltimo Darío, quedando los Surrealistas integrados como suplemento de prueba en tan insigne secuencia. Ambas cosas –la conclusión americanista inmediata y el poético ajuste probatorio– nos son presentadas por Larrea como absolutamente irrefutables por poco que admitamos que “la historia es algo diferente, por mucho más rica en dimensiones y sentidos, de lo que habían llegado a imaginar nuestros predecesores” y de lo que siguen imaginando los pensadores adscritos al “intolerable gregarismo materialista”. Larrea es un

hombre de fe (lo que no significa forzosamente un teólogo como se lo figura Abril); digamos que soy un hombre de dudas y que si concuerdo con el concepto citado sobre la historia veo que dicho concepto puede llevar a consecuencias muy diversas y, sin embargo, tan coherentes como las de Larrea (todo depende de la fe); por otro lado, no acepto que los poetas invocados en defensa de tal o cual tesis resulten despojados del carácter complejo de su figura para volver legítimas hasta las más inesperadas aproximaciones. En otras palabras, reconozco la *lógica* de las deducciones de Larrea, pero no que sea una lógica única que excluya a otras; asimismo me parece que, sin querer reducirla a valores esteticistas en el sentido parnasiano, la poesía es un modo de *revelación* específico, que no agotan ni las reflexiones del poeta ni las del teleólogo o lo que fuera. Hay una lucidez inconsciente del poeta, la cual arrasa sus versos y muchas veces burla o supera su lucidez consciente, pero también burla o supera la lucidez consciente del investigador de cuño filosófico, aunque éste acuda a una misticidad milenarista. Las páginas de mi estudio apenas pretenden mostrar la incompatibilidad de ciertas posturas que Larrea frecuentemente *compatibiliza* porque le importan menos que la persecución de su propia verdad. Los párrafos que siguen se limitan a ofrecer unas cuantas reflexiones más, entre las tantas posibles, no a guisa de refutación, sino de interrogante, mejor sería decir de una ilimitada perplejidad.

¿Cómo negar, por ejemplo, en Darío una embriaguez de la palabra, que no es simplemente ocasional; al contrario, constituye uno de los rasgos más convincentes de su genio poético? Tal embriaguez resulta ajena, aunque por distintos motivos, tanto a Vallejo como a los Surrealistas. Lo mismo cabe recalcar de la religión del Arte (“El Arte puro como Cristo exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita!*”), que refleja preocupaciones del siglo pasado; Vallejo la arrastró durante muchos años sin que por eso conformara sus poemas, y los surrealistas, por su parte, más bien la designarían en términos de anti-Arte.

Ya que debo restringirme, partiré de algunas acotaciones relativas al “ultraísmo”. En *Aula Vallejo*, 5-6-7, p. 268 y ss., Larrea examina un ejemplo de grafía vertical sacado de Tr. 68 –“a/t/o/d/a/s/t/A”–; descarta, con razón, la influencia de Mallarmé y establece un cotejo con fragmentos ultraístas, destacando que para Vallejo “en grado aún superior, en cierto modo”, que para Huidobro “el trazado vertical no es fútil ni arbitrario”: “Constituye un elemento estructural del poema” al servicio de la “sensibilidad”, pues traduce una “carga psico-emocional” “que de no haber encontrado esta forma de expresión no sólo hubiera quedado inexpresa sino que ni siquiera se hubiera producido”. No está

de más insistir en el papel que, al margen de sus desmesuradas ambiciones, le tocó desempeñar a Huidobro en el proceso de la poesía española de entonces. Según lo recuerda Larrea (*id.*, p. 221), Darío había promulgado en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* “el sagrado precepto creacionista”: “La primera ley del creador: crear”, reiterando la consigna en las “Dilucidaciones” del *Canto errante*. El mismo año en que Darío muere, en plena guerra mundial –1916–, Huidobro se traslada a París para ocupar la “vacante” y definir propiamente el Creacionismo, del cual derivaría, a partir de 1918, el Ultraísmo español, movimiento cuyos proyectos, si exceptuamos al propio Larrea, fueron muy por encima de los aciertos.

Donde me separo de Larrea es cuando él se vale de la palabra “ultra” para extender su dominio y sustentar aquella visión suya del nuevo mundo en el Nuevo Mundo, según supone profetizada, una vez desechados Huidobro y sus amigos, por Darío y por Vallejo. Largo tiempo gestada, la visión de Larrea llevaba desde el principio el sello de la “españolidad” (fijado para siempre por el tremendo trauma de la guerra civil de 1936) y consubstanciaba dos tópicos: el escatológico del Tercer Reino, o sea el Reino del Espíritu Santo, ahora divinizado, y el histórico, originado por la conquista de América. Que ambos tópicos tengan que ser unidos, y consecuentemente absorber hasta el nuevo mito colectivo con el cual soñaban hacia 1940 los surrealistas, para proporcionarnos el *dónde* y el *cuándo* (en Latinoamérica, mañana), inclusive el *cómo* de la realización de la Esperanza en Caridad, es lo que el autor de *Rendición de espíritu* no deja de clamar, llegando su obsesión al extremo de hurgar en los textos más insignificantes de sus dos supremos visionarios toda huella de “más allá” (A. V. 5, p. 291 y ss.) como si la palabra no constituyera un lugar común literario derivado del romanticismo social, sin localización geográfica determinada. Así Larrea juzga capitales varios trozos de la tesis de bachillerato de Vallejo, dedicada precisamente al *Romanticismo en la poesía castellana* y texto de un interés, más que todo de una originalidad, muy relativa.

El tópico del Tercer Reino procede de interpretaciones medievales del Apocalipsis y de varios trozos evangélicos; el que Dante situara a Joaquín de Fiore, su máximo exponente, en el mismo círculo celeste que el doctor de la Iglesia Santo Tomás de Aquino puede tener un significado opuesto al que le adjudica Larrea, quien da por descontado que la *Divina Comedia* anuncia “la caducación de la Iglesia romana”, así como presiente otro mundo –el americano– donde habría de asentarse “la era universal y colombina del espíritu” (*Teleología de la Cultura*, passim). Acontece que cierto esoterismo católico, ligado o no al

espíritu franciscano, ha recuperado al Abad de Fiore, y aun si descartamos sus significados puramente espirituales, nada nos asegura que históricamente la *Comedia* de Dante esté dirigida no sólo contra las “abominaciones” de Roma, sino contra la autoridad misma de Roma. En cuanto a la alusión a la Cruz del Sur del Canto primero del *Paraíso*, ¿por qué asignarle simplemente una significación realista que nuestro siglo estaría por cumplir? Desde el siglo XII abundan las glosas heterodoxas relativas al Reino del Espíritu Santo; no son menos las glosas ortodoxas, hasta las de aquellos videntes del catolicismo ignorado de principios y fines del XIX, un Joseph de Maistre o un León Bloy, el segundo, frenético “impaciente” de la Tercera Persona (“Espero al Espíritu Santo que es el Fuego de Dios, y en verdad no tengo otra cosa que decir”). No tomó partido; solamente advierto que las deducciones de Larrea no son las únicas posibles.

Paralelamente, desde el descubrimiento de las Indias Occidentales –“la mayor cosa –comenta López Gomara– después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió” “y así las llaman Nuevo Mundo”–, sabemos cómo gravitó en la conciencia del Viejo Mundo cuanto tocaba verdadera o imaginariamente a América. Pero el hecho de que con Whitman y Darío (repitiendo a Darío, Larrea ora acepta, ora excluye a Norteamérica) la conciencia americana cesó de ser poéticamente reflejo de la conciencia que de ella tenía la conciencia europea no implica que va a sustituir, sino que tiende a conformar una conciencia universal que en adelante –despertadas también Asia y Africa– no admite ninguna conciencia rectora. Nuestro siglo asume por fin la “redondez de la tierra” que el siglo XVI afirmó materialmente; nada nos obliga a pensar –como quiere Larrea– que la “transformación fundamental de las estructuras psicoculturales” augure el advenimiento de una América mundial. El tema del “Paraíso en el Nuevo Mundo” estaba orientado hacia el pasado (las Indias antes de Colón); el que lo reemplazó –“América, porvenir del mundo”– tuvo vigencia en la era positivista y se prolongó hasta ayer; no atañe a las catástrofes que nos amenazan tapándonos con sus llamas negras toda imagen del porvenir.

Las páginas más espléndidas que se escribieron sobre Colón las hallamos precisamente en León Bloy* (*El Revelador del Globo, Cristóbal Colón ante los toros*, etc.) para apoyar la Causa de Beatificación del Descubridor en el Vaticano. Al pasar por París en 1893 Darío conoció algunas, pues señala *El Revelador del Globo* en su artículo sobre Bloy que figura en *Los raros*. El tenía ya escritos, con motivo del centenario del descubrimiento, sus cuartetos “A

Colón". Sin embargo, lo que más considera del libro de Bloy es que "tuvo un prólogo nada menos que de Barbey d'Aurevilly", y no le merece ningún comentario el proyecto de beatificación de Colón. Darío vivió con la obsesión de la armonía, la fe y la belleza, convencido de haber nacido al contrario "en un tiempo sin armonía, en una época sin fe ni belleza". Textos suyos de 1903 y 1904 recogidos en *Opiniones* celebran a León XIII por su dedicación a las Musas y hallan natural que rumores de cismas sacudan a la Iglesia en Francia y en España bajo su sucesor Pío X, "un Papa campechano y demócrata"; el poeta siempre odió la "mediocracia" y confunde –lo adelanté– las razones de la Religión y las del Arte, y también, a la sazón, las del Pensamiento, pues si permanece sensible a los primores del verbo, saborea asimismo "el vino de la bondad y de la fraternidad humana" ("El ejemplo de Zola"). Referirse a los poemas "proféticos" de Darío, requiere, por lo tanto, una suma prudencia. Los que, como "Visión", nos proyectan hacia la montaña del Paraíso nada tienen que ver con una esperanza terrestre, y los demás son la expresión de un anhelo "político", en la mejor acepción del vocablo, que alguna vez trasciende la historia ("Es incidencia la historia", etc.) y entonces trasciende igualmente todo porvenir, o, más a menudo, al evocar el futuro americano, se esfuerza por soñarlo glorioso y pacífico, sin estar nunca seguro ("Yo pan-americanicé / con un vago temor y con muy poca fe...") y sin proferir nunca el anuncio de una palingenesia universal a partir de las tierras del "sumo Cristóbal"; la estrofa final de "Paz", tan pobre y carente de ese don de dicción que Darío poseyó magníficamente, lejos de contradecirlo, refrenda mi supuesto: en ella nada asoma del genio del autor de los "Nocturnos". Además, la atención de Darío por el "más allá" histórico debe menos a su lectura, en verdad tardía de Dante, en la versión de Mitre y con los comentarios "americanistas" del mismo, que a su acendrada, nunca desmentida devoción por Víctor Hugo. Lo testimonia su largo, aunque endeble poema "El porvenir", que encontramos en las *Epístolas y poemas*, de 1885, inmediatamente antes de "Víctor Hugo y la tumba".

Empeñado en exaltar al "ultraísmo", no como escuela literaria exactamente circunscrita, sino como tendencia nata de la poesía americana no bien ella adquiere su mayoría de edad, luego como "tema capital" de Darío y de Vallejo, Larrea trae a colación las "pulsaciones ancestrales" que habrían dictado al compatriota y coetáneo de Vallejo, Alberto Hidalgo, su título *Plus Ultra*, y en fecha anterior, para no salir del Perú, a González Prada el estribillo de uno de

* Véase mi artículo "Darío, Bloy, Lautréamont", en *La Nación*, Buenos Aires, 9 de febrero de 1969.

sus *rondeles*: “Más allá, más allá”, o a Carlos Germán Amézaga el tema de su extensísimo “Más allá de los cielos”, titulado también “Non plus ultra”, el cual –sostiene el crítico Rend. p. 299– “se nos declara hoy día notable en grado sumo”. ¿No table? ¿Por qué? No me opongo a la acción del inconsciente histórico. Noto simplemente que en ninguno de los poetas citados hay una reflexión consciente sobre América, menos aún la idea de la próxima epifanía del Nuevo Mundo en calidad de adalid del mundo entero. En buena cuenta, hasta en Hidalgo, quien recoge asimismo la enseñanza de Marinetti, todo proviene lejana o directamente de Hugo, a su vez, es cierto, captor de cuanto acarrea la memoria de los siglos, pero sin que destine sus hallazgos a asegurar en el futuro la precedencia de tal o cual continente. Cuando Amézaga clama por “un Colón de los cielos” y Darío se refiere a “una América oculta que hallar” (de ahí el “Darío de las Américas celestes” y las “eternas américas inéditas” de Vallejo) sienten como americanos, pero no como americanos que sueñen con una pretendida vocación de América para regenerar el planeta, sino más bien como americanos que se acuerdan de Hugo. Si he leído bien, cuando Larrea rastrea los “más allá” de la poesía americana de fines del xix y principios del xx, ni una sola vez menciona al autor de *La leyenda de los siglos*, cuyo reinado Darío no sólo indicó, sino que exageró en su artículo a la muerte de Leconte de Lisle, y manifestó continuamente en sus versos desde los iniciales de “Víctor Hugo y la tumba” hasta los postreros de “Paz”. A través de Hugo probablemente Darío conoció primero a Dante (“Écrit sur un exemplaire de la ‘Divina Comedia’”, “La visión de Dante”, etc.), así como a los demás adelantados del espíritu (por ejemplo, en “Divina Psiquis”: “a Pablo el tempestuoso que halló a Cristo en el viento, / y a Juan ante quien Hugo se queda estupefacto”). Fue Hugo quien –en “Ibo” (*Las contemplaciones*)– conminó al poeta a ir “hasta las puertas visionarias / del cielo sagrado”, y –en “Los magos” (id.)– pasó lista a las “torres de Dios”, de Moisés al vate de Patinos, de Hesíodo a Milton y de Job al amante de Beatriz; fue Hugo igualmente quien –en “El sátiro” (*La leyenda de los siglos*)– cantó a la tierra, al hombre, al porvenir, y –en “Pleno cielo” (id.)– mostró la ascensión simbólica de nuestra especie hacia un siglo xx todo adelanto y libertad, llamando expresamente a “un Cristóbal Colón de la sombra” y “Gama del Cabo del abismo”, símbolos de las infinitas conquistas futuras, no ele una redención ecuménica arraigada en el Nuevo Mundo. Amén de ser un poeta que rebasa su época, integrando la lista de los poetas universales, Darío se nos da en lo circunstancial más como el último poeta del siglo xix que como el primero del xx: “con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo”. según él mismo se definió.

Inmersa en la gran marejada erótica que redime la promesa, indefinidamente postergada, de un cosmos ganado a la armonía (obsesión –dijimos– eminentemente dariana), su poesía accidentalmente y no substancialmente política, se nutre en consecuencia con temas de la edad romántica, cual el de la “caravana humana” –“Hacia Belén la caravana pasa”–, tan difundido a partir de “Las revoluciones” y otros poemas multitudinarios de Lamartine. y que coincide con los temas “futuristas” de Hugo. La ocultación sistemática de Hugo por parte de Larrea es característica. La archiretórica composición de Amézaga que él exalta hasta admirarse de “la atinada actualidad de su contenido” y opinar que no debería “hallarse ausente, como ocurre, de ninguna antología hispanoamericana por concisa y exigente que fuese” (*id.*, p. 299) no surte de ninguna “pulsión ancestral” sino de la voluntad de adaptar; mal que bien en versos castellanos estrofas dispersas del francés, el que en esas condiciones ¡perecería, antes que cualquier poeta americano, hacerse acreedor de un ultraísmo esencial, entre poético, científico y religioso. De no haber soslayado la influencia de Hugo en aras de una *ultraidad* típicamente continental, Larrea podría haber invocado –cito un caso entre cien– el “gran canto” a Víctor Hugo del argentino Olegario Víctor Andrade, por lo menos tan hermoso como el “Non plus ultra” del peruano Amézaga, donde el tema de la “caravana humana” queda subordinado a la loa del nuevo Juan y nuevo Dante: “Siempre, al cambiar de rumbo en el desierto, / La caravana humana halla un poeta ; Que espera en el dintel, alta la frente, / Coronado, de pálidos luceros; / Sacerdote y profeta, / Para enseñarle el horizonte abierto ;/ Y bendecir los nuevos derroteros. // ¡A ti te tocó en suerte, soberano / Del canto, inmortal Hugo, / La más ruda jornada de la historia! / Ya no es una nación, que rompe el yugo / De la opresión... / ¡Hoy, es la humanidad, que se emancipa; / Hoy es la humanidad, que se renueva...”.

Ultraísmo o *ultraidad*, sí, pero –insisto– no específicamente americana, y ligada a las ilusiones progresistas del siglo XIX, hoy definitivamente superadas.

Sé que no convenceré a Larrea, como tampoco él me convence. Cuestión de fe, repito. ¡Ojalá haya logrado deslindar siquiera dos corrientes más espirituales que intelectuales! La escatología optimista de Larrea, aunque la tuerza hacia el Nuevo Mundo, tanto como a las viejas aspiraciones milenaristas nos remite a una línea literaria que triunfó con Hugo y no admite ruptura alguna con lo que hoy nos preocupa, no digo superficialmente, sino en lo más profundo, aun cuando no nos damos bien cuenta. La más excelsa poesía nos habla fuera del tiempo, pero oigo el lenguaje de los versos “proféticos” de *Cantos de vida y esperanza* con un oído diferente del que oigo los versos similares de *Poemas*

humanos, y ni en los primeros ni en los segundos escucho el nacimiento del “nuevo mundo” en este Nuevo Mundo donde vivo. Tal vez sea porque el “más allá” histórico de Hugo me conmueve menos que el “allá”, sin tiempo ni espacio, con tal de que no sea “aquí”, de Baudelaire. “¡Adelante! es la palabra del Progreso; y es también el grito del Arte. Allí reside todo el verbo de la Poesía”, escribía Hugo a Baudelaire, con palabras que Larrea sin duda refrendaría. A lo cual Baudelaire, para sus adentras, respondía: “El hombre siempre queda parecido e igual al hombre, es decir en, estado salvaje” y asimismo: “¿Qué tiene que hacer en adelante el mundo bajo el cielo?”, sin dejar de salvar aquellos “estados del alma” en que “ la hondura de la vida se nos revela, entera, en el espectáculo, por más ordinario que sea, que tenemos a la vista, y se vuelve símbolo de ella”.

A. C.

La prosa periodística de César Vallejo

Vallejo fue “un hombre de todas las horas”, según la expresión de Gracián. Por consiguiente, la perennidad no la sintió sino como parte del tiempo, no fuera de él. Tampoco fue el hombre atormentado, sólo atormentado que gustan de presentarnos sus panegiristas románticos: por lo demás, todo revolucionario es un romántico, mientras su Revolución no triunfe. Yo conocí a Vallejo como un ser jovial, sencillo y hasta travieso de palabra y actos. Sus cartas rezuman calor fraterno y tolerante amplitud, contraria a toda política de bonzo regimentado. De ahí, tanto como a causa de sus necesidades económicas, que se sintiera at home en el periodismo, el cual a menudo debiera interpretarse como una forma impresa de la pedagogía. Vallejo fue maestro, y maestro de gramática. De ahí su regusto por las formas complicadas, por los trabalenguas que todo maestro debe dominar para sacar lustre a los conocimientos y a la cabeza de sus discípulos.

La biografía de Vallejo, tan llevada y traída sobre todo en la rusoeuropea que empieza hacia 1928, fue hasta sus treinta y un años clara y accesible como alianza de vida y arte. Para ganarse la vida no dispuso jamás de otra herramienta que de su talento. Lo usó, naturalmente sin sobrarse, con la risueña actitud juvenil que le caracterizó. No quiere decir esto que no sufriera penas físicas y metafísicas. Sin embargo, tales penas las envainó en el verso, metal de sus congojas, en tanto que en las conversaciones y la prensa daba rienda suelta a su humor, nunca trágico, nunca exclusivista, siempre poroso, abierto, instilatorio.

Después de su primera etapa provinciana, en Trujillo y —¿por qué no?— en esa Lima de 1918-1923, su perspectiva del mundo cambia totalmente. La leyenda de los amores contrariados (que dieron origen a una intervención reivindicatoria de su contemporáneo y colega, Víctor Raúl Haya de la Torre, a través de la comedia *Triunfa, Vanidad* (1917), en la que es protagonista real disimulado Vallejo, y que concluye con una cuarteta escrita por éste), se

compensa después de 1923 con la realidad o la historia de su curiosidad en ristre. Si apurásemos definiciones podríamos decir que Vallejo fue un permanente buscador de vocablos y giros, por una parte, y de precisiones sentimentales, por la otra. De ahí que *Trilce*, conjunción de ambas buscas, resulte su obra típica, la más propia, magüer las excelencias casi imperfeccionables de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

Desde luego, no todo Vallejo en prosa cae dentro de las someras apuntaciones anteriores. Empero, tanto *Tungsteno* como *Rusia en 1931* y aun *Paco Yunque* dejan ver, sin duda, la presencia de un hombre al día, de un periodista y, claro está, de un *periodista literario*. Esta última expresión requeriría ser evaluada a través de un debate pluralísimo. Existe, en lamentable crescendo, la idea de que literatura y periodismo antagonizan. Si por literatura se entendiera solamente la de *Las soledades*, *Ulises*, *Trilce*, *Rayuela*, no cabe duda de que el distingo sería certero. Pero, así como las obras mencionadas rebasan los términos corrientes de comunicación de imágenes e ideas, así hay, piezas periodísticas que, por su ramplonería, rebasan los límites inferiores de la vulgaridad impresa. No trato de tales fronteras, sino del *Hinterland* periodístico y literario, y, en tal sentido, cada vez se acercan más literatura y periodismo, como se advierte en las narraciones de Capote, en los días más recientes, y de Hemingway en la antevíspera. Vallejo era demasiado poeta y, por tanto, sintetizador y gráfico, para no estar cerca del periodismo. En realidad, todo docente vive en cierto modo de periodismo, porque simplifica, comunica y graba; al par tiene algo de poeta, porque cree, sueña y espera. La crónica modernista había complicado demasiado los extremos por donde se tocan periodismo y literatura. En verdad, las de Rémy de Gourmont y Antonio Zozaya, de Jules Lemaitre (pura bibliografía) y de Juan José de Soiza Reilly, eran de hecho trozos literarios, como lo fueron las de Luis Bonafoux, "Fray Candil", Ramón Pérez de Ayala y Azorín. A comienzos de nuestro siglo se afinó la crónica, popularizada por Gómez Carrillo. In manos de Rubén Darío, Amado Nervo, Ventura García Calderón, este tipo de crónica se convirtió en una auténtica herramienta literaria. Fue literatura inserta en periódico, pero no periodismo que participa de la literatura. Las de Abraham Valdelornar las vemos así, igual que las de Pedro Emilio Coll y las de Manuel Díaz Rodríguez. Pero las de Vallejo eran distintas. Trataré de explicar por qué.

Vallejo había sido, hasta 1918, *sólo* maestro, bohemio y poeta un tanto hermético. A partir de 1918 (*Los herlados negros*), salvo el paréntesis caprichoso de *Escalas melografiadas* (1922), practicó simultáneamente la poesía y el

nihilismo. Esto duró hasta 1925, ya en París. Para tal fecha comenzó a rondar el periodismo en Les Grands Journaux Iberoaméricains, en cuyas oficinas acabó siendo uno de sus más conspicuos trabajadores. Para entonces se había iniciado la etapa que, si usáramos el estilo de Rudyard Kipling en *El libro de las selvas vírgenes*, denominaríamos “la era de las grandes hambrunas literarias”. El periodismo acudió en su auxilio externo; la poesía continuó siendo su báculo interior.

Los amigos de Vallejo, que estábamos en Lima, recibimos el SOS del poeta. Coincidió con el de José Carlos Mariátegui, ya de regreso a Lima, y ya amputada una de sus piernas, la sana. De inmediato obtuvimos el asentimiento de dos personajes clave dentro del periodismo limeño: Andrés Avelino Aramburú Salinas, de sangre de periodistas, director del hebdomadario *Mundial* (1920-1932), y Ricardo Vegas García, universitario y periodista, jefe de redacción del semanario *Variedades* (1908-1932), cuya dirección ejercía Clemente Palma (1872-1946). Posteriormente, aparecería *Amauta* (1926), dirigida por Mariátegui, mensuario no siempre puntual.

Desde 1922 se publicaba en Trujillo, capital del departamento donde nació Vallejo y bajo la dirección de Antenor Orrego, prologuista de *Trilce* (1922) y descubridor real del poeta, el diario *El Norte*. el cual mantenía una página literaria de alto valor intelectual. En ella colaboró Vallejo una docena de veces. La colaboración en *Mundial* y *Variedades* no admitía postergación, pues se trataba de empresas que pagaban con puntualidad y el escritor requería de esos honorarios para subsistir. Si mal no recuerdo reunía cuatro libras peruanas semanales (dos y dos), o sea unos dieciocho al mes, equivalentes a unos 90 dólares de entonces, suma nada despreciable cuando los precios de las mercancías eran decenas de veces inferiores a los de hoy.

Por cierto, el problema de César era y no era crematístico; lo era, porque sin dinero se hace imposible la subsistencia, y precisaba subsistir para vivir, y vivir para crear, y crear para escribir; no lo era, porque, sin embargo de que no sólo de pan vive el hombre, esta negación no excluye su contrario, o sea que “también de pan vive el hombre”. César Vallejo era un hombre; ergo, necesitaba subsistir; ergo, necesitaba ganar dinero para subsistir, etc. Los que imaginen que esta circunstancia encierra gérmenes antipoéticos han perdido o están a punto de perder el ritmo de la vida y, por ende, el del arte.

Por otro lado, Vallejo, en su calidad de artista, necesitaba expresarse. Y uno se expresa no sólo hablando sobre ternas metafísicos, sino también físicos. Cuando en una de sus primeras crónicas para *Mundial* nos cuenta que se halla

traduciendo el libro del General Charles Mangin sobre su viaje al Perú, nos dice solamente una parte de la verdad: quien lo incitó a ello y le consiguió el contrato fue Mariano H. Cornejo, Ministro del Perú en París, hombre tartamudo y, sin embargo, elocuente, amigo de la publicidad y, dentro o fuera de ella, feligrés de Francia.

El sumario de la primera crónica de Vallejo para *Mundial* (junio de 1925) no puede prometer inás, y, sin embargo, ofrecer menos.¹ Se refiero a un banquete de la Prensa Latinoamericana, a la revolución rusa, a la exposición de París, a las campañas dadaístas, al *affaire* Delauney, a los encajes de la Mistinguette, etc. Naturalmente, no deja de formular citas de escritores de moda, como Samain, el Gogol de *Almas muertas*, Marinetti, Tristán Tzara. En la segunda crónica, se enfila a los ternas literarios: Lucien Guitry, Carnile Flammarion, Pierre Louys y... el General Mangin. Respecto del último escribe:

Cuando hace pocos meses, me ocupaba yo en traducii: el último libro de Mangin, *Au tour du Continent Latin*, un amigo me decía: “Traducir a Mangin es el colmo”. Ayer vi a ese amigo, y, al comentar la actitud de la Academia Francesa, que acababa de conceder a Mangin, a título póstumo, el Gran Premio de Literatura de este año, en oposición a Camille Mauclair, le he dicho: –Mangin no hacía literatura; Stendhal le habría arpado. Mangin escribía por necesidad y no por esclavitud, que son dos cosas distintas. Mangin escribía por necesidad política. Prueba de ello es que se murmura que ha muerto envenenado por el Soviet, pues era el soldado más grande de la Europa demócrata” (*Mundial*, julio 24, 1925).²

El párrafo merece meditación. De él se desprende que Vallejo creía que no era tarea perdida la de traducir al general Mangin; que éste escribía por “necesidad política”; que esta necesidad política se refleja en su acento democrático, que este acento democrático sublevaba a Rusia Soviética; que esa ira podría haber conducido a envenenar a Mangin; que éste encarnaba “al soldado más grande de la Europa demócrata”.

Les jeux sont faits diría un sartriano aficionado a las conclusiones apresuradas. No es para tanto. El Vallejo de 1925 no era el de 1931, a la vuelta de Rusia; el de 1925 estaba pegado al meollo de sus tradiciones trujillanas y, por

¹ Ver César A. Vallejo, *Artículos olvidados* (Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1958), p. 9.

² Cfr.: *Artículos olvidados* (Lima, 1958), p. 17.

tanto, vivía encerrado en sus recuerdos y expectativas perrivio-lugareñas, o sea, entre los límites de una democracia que después tildaría de “formal”, pero entonces y aun después, durante la guerra civil española, le empujaron a dar la cara por la libertad y la justicia... democráticas, o sea, humanas.

A renglón seguido, burlándose de la especie infamante contra Rusia (envenenamiento de Mangin), menciona al “señor Maurras” (que), así lo dice, y al cual no cree. Charles Maurras se hallaba entonces en la Monarquía, con los más ardorosos e implacables reaccionarios de toda Francia. Vallejo se da cuenta cabal de lo que ocurre, sobre todo en referencia al viaje de Mangin a América Latina, y dice: “El liberalismo ha desaparecido. La guerra continúa más acerba y rencorosa”. No obstante, a ese desaparecido liberalismo se exagera, once años más tarde, para defender el derecho de España a su libre determinación, contra las huestes fascistas. Y concluye: *la historia pertenece a los grandes apasionados*. Con lo que tiende un ágil y sólido puente entre la rigidez absoluta y el acomodamiento sistemático. Si la pasión manda, las ideologías no pueden sino callar. Era la actitud vallejjiana en aquel momento. Como colofón de sus reflexiones en torno de Mangin, inserta en su crónica una pequeña meditación sobre la *Afrodita* de Louys. Al poeta de *Las canciones de Bilitis* lo caracteriza en pocas palabras: “antes que griego, francés; antes que pagano, artista”. A su obra la exalta como un acicate para desnudarse cuerpo y alma.

La afirmación pasajera sobre la muerte del liberalismo, deslizada en su crónica del 24 de julio, obliga a Vallejo a continuar el debate en torno del asunto. En su crónica siguiente, pretende, primero, puntualizar la aparición del liberalismo en la época de la Enciclopedia; mas, retrocediendo, tropieza con Buda y Zoroastro, aunque éstos cultivaran una filosofía autoritaria. Los auténticos liberales serían “*los que andan muy cerca de la serenidad*”, de donde, a causa de cierta implícita pobreza de léxico, Vallejo confunde liberalismo con tolerancia, esta última, sí, sin duda, hija de la serenidad. Empero, si se agrega al vocablo “liberalismo”, el adjetivo “político”, todo parece cambiar. Contra él se lanza el poeta, partidario, en síntesis, de un liberalismo agresivo y “pungente”, de ningún modo con un liberalismo defensivo.

Aunque sus crónicas no se publican ni comentan en París, Vallejo se lanza a la batalla parisiense acorazado de vocativos. Iza cuenta de que los conservadores temen a los estudiantes chinos que buscan su destierro de Francia, y comprueba que el alma china contiene una cantidad de material explosivo, que no se lo puede menospreciar al paso.

En su cuarta crónica, del 21 de agosto, analiza “a la nueva generación literaria” de Francia, y la emprende contra los suprarrealistas, que “*como buenos sobrinos de liada, le haz heredado su afición al escándalo*”.

Vale la pena destacar que Vallejo nunca confesó ninguna adhesión al suprarrealismo. Fue amigo de Breton y de Soupault, conoció a los ultraistas y vanguardistas refugiados en París y Madrid, trató largamente a Vicente Huidobro y a Rafael Cansino Assens, pero no aceptó la teoría suprarrealista. ¿La practicó empero? Nada de eso. Ni conscientemente, según lo demuestran sus artículos insertos en *Variedades* y *Amauta* contra el suprarrealismo, así como su prólogo a *Ausencia* de Pablo Abril de Vivero (1929).

Como una prueba de su derecho a censurar a los suprarrealistas, desentra un ágape que sus admiradores ofrecieron al ya entonces viejo poeta simbolista, Saint-Pol-Roux, en “La closerie des Lilas”. Entre los asistentes se hallaba nada menos que Rachilde, la famosa “Monsieur Venus” a quien elogió Rubén Darío en *Las raros* (que ya no son tales). Los suprarrealistas atacaron a los asistentes y despojaron de su peluca y sus afeites a Rachilde. Además, los revoltosos lanzaban gritos que no suscitaron la aprobación de Vallejo: “Abajo Francia, Viva Alemania, Viva Abel El Krim. El Riff para los rifeños”. Ciertamente aquello parece el preludio de la guerra de Argel, con treinta años de anticipación. Abd El Krim pasó, pero quedó el ímpetu independentista de los argelinos, que en 1958 obligaron a Francia a cambiar de sistema, erigiendo a De Gaulle como sumo pontífice de la severa violencia patriótica. En aquel 4 de setiembre de 1925, fecha de la crónica, Vallejo trata de paliar los extremos de su relato con evidentes concesiones al gusto estético y sociable de sus lectores. Se desata en elogios a las reinas de belleza provinciana. El suprarrealismo ha quedado atrás. La vida exige transacciones y condescendencias no siempre gratas, pero casi siempre necesarias. Vallejo era demasiado ser humano para confundirse con uno de aquellos pétreos, acartonados, invariables personajes que la propaganda religiosa y política pretende ponernos de paradigma. De ahí que, inclusive cuando discute en otra crónica la posibilidad de probar científicamente el milagro o urna cura milagrosa, compare el yoísmo de Nerón con el de Napoleón Bonaparte y avance a tratar de investigar y definir, en esa especie de amor a primera vista o a quemarropa que se llama en francés un “*coup de foudre*” (*Mundial*, 18 setiembre).³

La clasificación de los autores y de los lugares que desfilan por la crónicas parisienses de Vallejo indica mucho. No sería ya el caso de un simple

³ *Artículos olvidados*, pp. 33-38.

“ganapán”, como despectivamente pudiera inferirse, sino de un escritor convencido de su obligación informativa, de un hombre culto, y por tanto indulgente, en cuyo prisma caben todos los colores y matices sucesiva o simultáneamente, según la posición del contemplador.

Más adelante, en la medida en que se adueña del oficio, probablemente tras una fuga acaso imaginaria a Deauville, se encara a sí mismo a propósito de un retrato que le hace el escultor Decrefft. En esta pequeñísima crónica publicada en *Mundial* el 23 de octubre del 25,⁴ aparecen ya las orejas del demonio y las alas del ángel, o sea las vísceras del hombre. Se trata del escultor belga Joseph Decrefft; Vallejo disimula su impulso diciendo que actúa “a la manera de Marcel Proust”. Transcribamos:

Me parece que las únicas personas que podrían apreciar las excelencias de los retratos, son las que sirvieron de originales para esos retratos.

—Aquí estoy muy mal.

—Aquí estoy muy bien.

Pero, en verdad ¿existe el retrato en fotografía, pintura o escultura? Temo que me digan que sí. Temo que me digan que no; que el retrato es un género artístico ya desaparecido, una especie como el nylodón en zoología, o como el pfeilstrecker de hueso en la escultura bárbara, pertenece ahora a la arqueología. Pero, más temo que no se sepa decirme si existe o no el retrato en arte. Porque los críticos han llegado a complicarnos tanto las cosas, que ya nada es posible afirmar ni negar; ni el escepticismo es ya posible en este caso, ese cómodo y cobarde caballete de tres patas impares, como no sea el trípode que odian con tanta justicia los suprarrealistas. De todas maneras, las únicas personas autorizadas para emitir juicio acerca de los retratos son aquellas que sirvieron de original de estos retratos. Así, Jean Cocteau habla del suyo, bajo Casso, que es como decir, bajo el Padre-Eterno; Pierre Reverdy habla del suyo, también bajo Alejandro Archipenko; que es como decir bajo los solsticios primitivos; Vicente Huidobro habla del suyo bajo Lischitz, que es como decir bajo Lenin. Y, para que todo esté en la masa, Anatole France habla del suyo bajo Bourdelle, que es como decir bajo la Roca Tarpeya.

Aparte el galicismo cometido al usar la preposición “bajo” en vez de “por”, así como el galaico empleo del giro “masa”, vale la pena advertir que, a poco de aquello, la sombra de Vallejo también experimentaría la influencia de estar “bajo Picasso”, autor de una de las más bellas efigies del poeta de *Trilce*. La

⁴ *Op. cit.*, pp. 45-48, de donde son las citas siguientes.

mención de Huidobro, su grande amigo de entonces, magnífico poeta “leninista” de salón, cuya amistad compartía en ese momento, en esa ciudad y en ese año con las de Haya de la Torre, Felipe Cossío del Pomar, Gonzalo More y Julio Gálvez Orrego, nos coloca tras de la pista de sus gustos estéticos. No, que nadie piense en un Vallejo desmelenado y de mal gusto; hay que pensarlo como un esteta ganado por la incoercible fuerza de un destino hecho de inquietud, generosidad, *debauche* y bohemia.

Pero debemos continuar con lo que Vallejo dice acerca de su retrato “bajo” Decrefft:

Ahora César Vallejo habla de su retrato, sobre el trabajo que Joseph Decrefft acaba de mostrar en la Exposición Internacional de París, pero habla sin tono de crítico, como hablaba M. Choquet del retrato que le hizo Paul Cézanne.

Decididamente, declaro que yo no me siento retratado en lo que de mí ha hecho Decrefft. Esa es una cosa muy distinta de lo que yo soy. Si he de juzgar por mi caso he de declarar que A retrato no existe en escultura, y no sé si ha dejado de existir o si recién va a existir, puesto que nunca me he sentido retratado ni por fotógrafos ni por escultores, pintores o literatos. Así como Ventura García Calderón exclamaba una tarde, entre Toño Salazar y yo, a la vista de una caricatura suya: “Parezco un Obispo”, así yo puedo exclamar ante la obra de Decrefft: “Parezco un caballo”.

La anterior transcripción sitúa mejor la conducta y ámbito de Vallejo en aquel su segundo año de residencia parisiense, al cual se refiere con graficidad y ternura Haya de la Torre, que lo reencontró entonces, después de una separación de justamente dos años. Toño Salazar, según se sabe, era un travieso y audaz dibujante salvadoreño, adicto a la “capilla” de la *Revista de la América Latina*, que dirigían los García Calderón y en la que cooperaban Hugo D. Barbagelatta, uruguayo, y Alberto Zérega Fombona, venezolano, que murió en París, en octubre de 1968, pasados los ochenta. Aquel grupo, que contrastaba pero convivía con el de Vicente Huidobro, co-creador del ultraísmo y padre del creacionismo, no se había libertado de la influencia inmediata y obsesiva de Darío –ni, por tanto, de su pregongorismo o postbarroquismo–, estaba apegado al paladeo de los vocablos como el personaje de *A rebours* lo estuvo al de los perfumes y Rimbaud al de los colores. Tal proclividad ratifica el modernismo “retard” al de *Los heraldos negros* (1918) y su deshuesada subsistencia en las cabriolas verbales y sensoriales de *Trilce*, prólogo de una nueva y medular

poesía americana, equivalente, por contraste, a *Leaves of grass* y sus enumeraciones, tan constantemente observadas por Sabat Ercaasty, *et pour cause*, por el primer Neruda. De otro lado, la concepción vallejana del retrato (sin mencionar su “parezco un caballo”, que según cualquier erudito a la violeta, podría referirse al libro de Rafael Arévalo Martínez y por tanto a Porfirio Barba Jacob, otro barroco “retard”, nada metafísico), se acelera en el párrafo siguiente:

¿Acaso, pues, Decreffft ha hecho una caricatura? ¿Acaso el retrato ha evolucionado hacia una interpretación más libre y profunda y más alta y armoniosa, empalman su espíritu con lo que hasta aquí hemos llamado “caricatura”? ¿O acaso el retrato no ha existido ni existirá nunca? ¿La caricatura es cualquier otro género artístico, aún inédito o en marcha? Y yendo más lejos todavía, ¿será que tratándose del retrato, como ha sucedido en todos los otros campos del arte, la estética interpretativa ha muerto, dejando su lugar a la estética creadora?... Es decir, ¿el artista no se ciñe ya estrictamente, a los datos del original, sino que sólo se sirve de él como de mero punto de partida para crear una cosa absolutamente nueva y distinta?⁵

El cotejo entre “interpretación” y “creación”, paralelo absolutamente nuevo en la estética vallejana, parecería fruto directo de alguna discusión con Huidobro, entonces en la flor de su “creacionismo”. Recordemos la composición de “Poema” de Vicente, y veremos que sus ideas calzan a lo dicho por Vallejo a propósito del retrato, así como por la secuencia temática y formal de *Trilce*, libro en el cual, no obstante de que los poemas se refieren a *hechos generalmente domésticos*, o sea entrañables, el desarrollo o concepción de los mismos, en palabras directas y cóncavas, siempre buscando la nuez del asunto a riesgo de inventar (crear) un léxico *sui géneris*, son ya, desde 1922 (por la fecha de la edición), y 1920 (por la de la factura), un pregusto “creacionista”. Aunque la cronología de la obra huidobriana sea casi siempre también “creacionista”, caprichosa e increíble, no cabe duda de que, entre 1918 y 1920, Vicente se esforzó más que nunca en erigirse en el paladín de la “vanguardia” literaria del idioma. Corresponde esa etapa a su actividad teórica en Madrid, discutiéndole a Rafael Cansinos Assens la paternidad (o maternidad) del ultraísmo, y, en París, la supremacía de Apollinaire (*Calligrammes*) y sobre el ya nacido surrealismo, según el esquema de André Breton en su primer *Manifeste surréaliste* (1924). Recordemos que son muchas las ocasiones en que Vallejo

⁵ Artículos olvidados, p. 46.

se define contra el Suprarrealismo, cuyas metafísicas y seudomarxistas *boutades quelle mélange, mon Dieu*, no aceptaba, ceñido aún al tronco clásico del cual fue su poesía podada rama, y al de Huidobro, que no abandonó tampoco nunca la fuente clásica de que está impregnada la “hazaña” titulada *Mio Cid Campeador* (1928).

Ahondando las disquisiciones anteriores, Vallejo ensaya una definición de Decrefft, en los términos siguientes:

Joseph Decrefft es un gran escultor. Español por sangre y educación, su estética es una estética, genuinamente española. pues ella continúa la soberbia tradición de Goya, Velázquez y Ribera.

Más adelante se exculpa de manera curiosamente humilde:

Me quedo con mi opinión inédita, lejos de los patrones y de las críticas de escuelas. Me quedo con mi impresión escueta e ilusa, con mi *analfabetidad* (sic) *crítica*, sentado absorto ante las maravillas de este artista, como hacían los *amateurs* de los semidesnudos del Bósforo, ante las maravillas lápideas (sic) de los grandes escultores primitivos, cuyos nombres confusos e imprecisos nos transmiten a medias, Pausanias y Máximo del Toro, entre los antiguos, Winckelman, por ejemplo entre los modernos.

Pero no soy crítico ni profesional de la literatura; no diré nada. Ni siquiera vaya a tomármelo como un nuevo Marcel Proust, que amasase “pastiche” no ya sobre el famoso affaire Lempire, el fabricante de diamantes, y, calcando a Renan, a Saint Simon y Théophile Gautier, sobre Joseph Decrefft... (p. 7).

Termina:

Carácter, parecido: son valores en lucha en el retrato y, por lo mismo, se armonizan y se integran. Ambos tienen su rol de emoción y plenitud.

Habíamos hablado de galicismo: debíamos hablar de “vallejismos”. Si el uso de “rol” en este caso es una descastellanización casi perfecta, el de las “maravillas lápideas” recuerda el más porfiado Vallejo de *Trilce* y *Escalas*. Ciertamente: la crónica está escrita en dos velocidades: interna y externa. El lector percibe un fuego de entusiasmo, que le arrastra y en cierto modo le consume: el mismo fervor con que Vallejo, a menudo, se encara a sí mismo, y se pregunta

y se responde como si fuese una tercera persona, ausente del juego secular de las interrogaciones incontestables.

Desde luego, Vallejo no experimenta directamente, ni asiste en persona a todos los sucesos que evoca y narra. Los que hemos escrito para diarios sudamericanos desde Europa sabemos que, con frecuencia, una lectura atenta de *Le Figaro*, *Parir Soir* o, ahora, *Le Monde*, donosamente aspergeada de comentarios personales y apreciaciones oídas en la “terrazza” de un café al paso, bastan para escribir varias crónicas “vivas”. La presencia de Vallejo en el Museo de Arte Moderno, en la Opera, en la Alhambra, en el Grand Palais, en el Louvre, y en no sé cuántos restaurantes caros, no había ocurrido, ni fue posible; pero eso, decirlo o sugerirlo daba aire, ambiente, atmósfera a sus personajes y escenas. Por otro lado, lejos de toda monocordia cultural, cita a porrillo a escritores del más diverso pelaje, y hasta señala sin malicia, al parecer, la predilección que Lenin tenía por Maupassant, acaso comparable a la que el mismo líder de la Revolución de Octubre sentía por *La Traviata*, con cuyas arias finales, las de la muerte de Violeta, lloraba a sofocones en el rincón de su palco de desterrado y conspirador curioso del arte escénico occidental.

En una crónica del 25 de noviembre de 1925, Vallejo se regocija del triunfo del arte cubista en Europa; eso explica su coincidencia con Huidobro, su respeto a Braque, su elogio a Decreff, y su rechazo al suprarrealismo; no obstante, cuando se trata de Picasso, Vallejo no admite regateos. Con insólito dogmatismo afirma: “*Cretinos sean quienes vieron en el arte de Picasso, barroquismo*” (p. 57). La frase suena a condenación bíblica y... a solecismo irreparable. Si hubiera escrito, “Cretinos son quienes ven barroquismo en el arte de Picasso”, habría sido más correcto, más lógico, pero menos fuerte. Si hubiese establecido la variante, dando valor de adjetivo al sustantivo inicial: “Cretinos sean los que juzgan barroco a Picasso”, habría sido muchísimo mejor. Pero ¿es que existe alguna perfección mayor a la espontaneidad de un poeta en la plenitud de su embriaguez verbal, es decir, en pleno triunfo de su alógica creativa?

En otra crónica, de 11 de diciembre, finando el año, Vallejo se recrea con el tema del arte negro en París, pero, al mismo tiempo, nos señala su reciente amistad con otro grupo sudamericano, el de Alberto Rojas Giménez, ese poeta precoz, sobre quien escribiera Neruda, en su primera *Residencia en la tierra*, aquella elegía cuasi marcial y siempre lírica que repite como un ritornello el verso: “Alberto Rojas Giménez vienes volando”. Neruda no había salido de la Isla de Java, o Sumatra, o acababa de pasar a la India. En todo caso no había puesto la icárica planta en Chile, ni se había “medusizado” (sic) en París. De ahí

que el apunte de Vallejo denuncie el nacimiento de una relación que, andando los años, sería un nudo irrompible... hasta que murió César y comenzaron los inevitables recortes, defecciones y olvidanzas:

Libre es el blanco de llamar a mi verso, verso negro, y el blanco de llamarlo blanco o rojo. Yo no tne meto en ello. Alberto Rojas dijo en *El Mercurio* de Santiago de Chile, que ante el revolucionarismo de mi libro *Trilce*, resulta ortodoxo y académico el disparate de Francis Picabia; y si yo me he expresado últimamente, en una entrevista que me hizo últimamente el corresponsal de *El Diario de la Marina* en París, que no tuve la mente de seguir al autor de *Relâche*, ni a escuela literaria alguna, lo hice sólo respondiendo a una pregunta categórica del amable periodista cubano. *Siempre gusté de no discutir ni explicar, pues creo que hay cosas, o momentos en la vida de las cosas, que únicamente el tiempo revela y define.*⁶

Después de tan breve introito, Vallejo describe la forma como el teatro negro se había lanzado a conquistar los Campos Elíseos. Esa técnica de preceder, mechar o concluir sus crónicas con un apunte o alusión a su criterio personal, sirve para trazar el itinerario vital e ideológico, estético y de viaje del poeta. Los biógrafos debieran tenerlo más en cuenta, como lo ha hecho Paoli. De todos modos, la mixtura de principios dramáticos enunciados por Luigi Pirandello, Georges Bernard Shaw y por Pitoeff ilustran mucho para un reordenamiento de la estética vallejjiana.

Pero es en una crónica titulada “Entre Francia y España” y publicada en el número de año nuevo de *Mundial*, 1926, donde se revelan con mayor nitidez otros aspectos vivenciales del poeta. Primero: con el ánimo de presentárnoslo como un líder político, especie de Gu Guesclin de la Tercera Internacional, lo cual no resiste examen lógico, se ha tratado de presentar a Vallejo en España, sólo después de la caída de Primo de Rivera y de la Monarquía, en plan de servicio a la República. Las cosas no son tan simples ni tan necesariamente ortodoxas. Vallejo aceptó, sin mengua ni desdoro, una beca española en tiempo del Directorio, de lo cual hay trazas inequívocas en el parcial epistolario publicado por Castañón, en Caracas (1964) y en esta crónica, además de todo el epistolario inédito que conserva Pablo Abril de Vivero, director de la revista *Bolívar*. en la que colaboró Vallejo durante su segunda residencia española. La crónica a que nos referimos (1925-26) la escribió Vallejo en Biarritz, y afirma:

⁶ *Artículos olvidados*, p. 57.

Es ahora por la primera vez *que* voy a Madrid, señor Astrana. Desde la costa cantábrica donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelo a mi América Hispana, reencarnada por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras colónidas.⁷

No cabe duda de que se trata de la primera llegada, pero ¿por qué esa mención al “señor Astrana”? ¿Por qué usa el vocablo “colónida” en lugar de colonial, si la copia es exacta? Comencemos por referirnos a este segundo extremo con cargo de ocuparnos enseguida del primero.

Colónida fue el título de la revista que Abraham Valdelomar, un auténtico genio literario, precoz, lanzó para convocar y reunir a los heterodoxos ateridos de modernismo y dandysmo, de cubismo y nacionalismo literario. Vallejo fue proclamado por Valdelomar, después de haber sido descubierto por Antenor Orrego. El empleo del vocablo se explica de suyo. En cuanto a la expresión “el señor Astrana”, está explanada en la misma crónica. Se trata de lo siguiente: En *El Imparcial* de Madrid, el crítico y periodista Luis Astrana Marín, reputado biógrafo de Shakespeare, se ocupó de la obra de Vallejo en términos encomiásticos, pero dándolo como residente en Madrid. Una de las expresiones de Astrana Marín fue: “Se renuevan las cosas. La luz nos viene de América. Los poetas del otro (sic) mundo se disponen a adoctrinar en su ritmo a las nuevas generaciones castellanas”, y juntaba a Huidobro con Vallejo en este panegírico. Vallejo afirma, comentando, que hasta entonces sólo había puesto pie en España, en la “horaciana Santander”, adjetivo (horaciana) inesperado en él, revelador de alto recóndito y clásico, como siempre encerró en su sensibilidad.

Heme, pues, aquí en viaje a Madrid, no en jira literaria ¡Dios me libre! sino en jira de buena voluntad por la vida. Nada más, señor Astrana. A Madrid yo no voy a “llegar, ver y vencer”, como usted cree. Si hay alguna parte en este mundo donde ha de triunfarse (sic) no será, por cierto, Madrid el más indicado.

Ese año de 1926 aparecería en Madrid la segunda edición de *Trilce*, prologada por José Bergamín, y desde 1928, España viviría en su corazón “como en la custodia, la hostia”. Vallejo confesaba, con rara facundia, su ansia

⁷ *Op. cit.*, pp. 61-63.

de quedarse en Biarritz y Santander, para huir de París, o sea de la ciudad. Revive, sin quererlo ni decirlo, la dicotomía novelesca que planteara J. M. Eça de Queiroz en *La ciudad y las sierras*. Dice Vallejo:

Me he detenido aquí, en Biarritz, a pastar mis fatigas en las armoniosas vegetaciones de los Pirineos; pueda yo en esta fuga de París, recuperar para *el cruento esfuerzo por la existencia, mi sentimiento de naturaleza inculta y sin senderos, que advierto un tanto encogidos entre mis cuitas civiles*. ¡Qué amable es deslizarse o pugnar en la selva virgen y compacta, en atmósfera y tierra sin caminos! ¡Qué amable es perderse por falta de caminos! Ahora tengo ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral sino en la vida y por obra de la naturaleza. *Odio las calles y los senderos. ¿Cuánto tiempo he pasado en París, sin el menor peligro de perderme*. La ciudad es así. No es posible en ella la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En ella se está demasiado asistido de rutas, de flechas y señales ya dispuestas, para poder perderse. Al revés de lo que ocurrió a Wilde, la mañana que iba a morir en París, a mí me ocurre amanecer en la ciudad siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón; estoy en el inundo, con el inundo; en mí mismo consigo mismo; llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada; salgo a la calle y hay calle; me echo a pensar y hay siempre pensamientos.⁸

¡Terrible agonía! El contraste que presenta Vallejo en esta prosa recuerda sus más acendrados acentos poéticos; es poesía pura, y la enuncia y deglute, y retuerce, retorciéndose, en víspera de lanzarse a España, hacia Madrid, de cuyo viaje comenta entre otras cosas, algo digno de ser repensado:

Esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable; *me han dicho que sólo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su pureza*⁹ primitiva, la pureza de la gesta de América.¹⁰

La pública adoración de Vallejo a lo primitivo, a la pureza intocada de los pueblos y las artes había sido ya insinuada en la crónica sobre la conquista negra de los Campos Elíseos, y en la tesitura general de sus poemas, todos ellos

⁸ *Op. cit.*, p. 63.

⁹ Incurriendo en visible error, el texto impreso en libro dice “pereza”, por pureza. Lo hemos corregido aquí. L.A.S.

¹⁰ *Artículos olvidados*, p. 64.

oliendo a prístina virginidad. Insistirá una y otra vez en esta idea, y la aplicará, coincidiendo con el indoamericanismo entonces renaciente en las capillas políticoestudiantiles de París, para destacar que si algo tiene América Latina que ofrecer a la cultura del mundo es su inundo prehispánico, sus culturas primitivas, aquellas que, en aquel momento, preocupaban a Miguel Angel Asturias, estudiante de antropología y traductor del *Popol Vuh*; a Ventura García Calderón que intentaba un nuevo indianismo a partir de *La Venganza del cóndor*; a Haya de la Torre que predicaba el indoamericanismo aprista, recién fundado su movimiento en México (1924); a Rómulo Gallegos que había echado a hervir los jugos de *Doña Bárbara*, cancelando los deliquios decadentes de *Reynaldo Solar*; a los indigenistas de México, Perú, Guatemala, en donde las revistas ostentaban nombres aborígenes, reivindicatorios de la tradición, como *Amauta* (1926) de José Carlos Mariátegui.

A fines de 1926, esto es, el 5 de noviembre, *Mundial* de Lima publica otra crónica de Vallejo, firmada en París dos meses antes, a comienzos del otoño. Prefiero copiar sus primeros párrafos:

Haya de la Torre opina que los factores de belleza más grandes de toda obra artística, habían sido siempre factores políticos. En concepto de Haya de la Torre, el *Quijote* es un político sin fuerza para imponer sus ideales de gobierno; el fondo de la *Divina Comedia* no es otra cosa que un formidable ensayo de organización social, y *Antonio y Cleopatra* de Bernard Shaw, pone de manifiesto la excelencia de los métodos de conquista de la Gran Bretaña. Pero, Vicente Huidobro encuentra del todo inadmisibles estas apreciaciones de Haya de la Torre, y sostiene por su parte que en el arte no tiene nada que ver la política, aparte de que el caso del *Quijote*, la *Divina Comedia* y de *Antonio y Cleopatra*, no explica nada, puesto que son tres obras estúpidas y, a lo más, mediocres.

Con todo, la idea de Haya de la Torre podría tener confirmación, si nos detenemos a mirar, por ejemplo, algunas actitudes de propaganda nacionalista de la literatura francesa.¹¹

Vallejo pasa a estudiar someramente los nacionalismos posteriores a la primera guerra mundial, censurándolos. Se advierte en él la confirmación de un espíritu antichovinista, encunémico, dispuesto al socialismo, pero tolerante con todo lo que fuera inteligencia y cultura. Alejado de todo eruditismo, no puede

¹¹ “Montaigne sobre Shakespeare”, en *Artículos olvidados*, p. 126.

ocultar, ni niega, la huella de una vida intelectual intensa y extensa, y de un constante ejercicio de introspección, a ratos enfermizo. Ello se revela mejor en la última crónica con que se cierra el volumen de *Artículos olvidados*, al que debieron seguir, y probablemente sigan, dos tomos más. Dicho artículo se titula “Explicación de la guerra”. No es un elogio a la violencia; al contrario, trata de entender, desautorizándolo, el fenómeno que acompaña a la beligerancia. Señala sus causas, otras que no son las consabidas:

No hay aquí nacionalismo, cuestiones raciales y ni siquiera culturales. Aquí hay una cuestión profundamente humana, un imperativo de creación común a todos los hombres, una necesidad de hogar cultural. Georges Duhamel ha referido, tal vez, la emoción que el hombre debe sentir del dolor, al sentirse socorrido y salvado por obra de su propio estado de cultura, es decir, con los frutos de su propia vigilia creadora. ¿La ha referido tal vez el mismo Barbusse? ¿Tal vez Thierry Sandré? ¿O Apollinaire? ¿O Drieu La Rochelle? Merece ese momento de la trinchera ser auscultado.

Y agrega:

Un hombre, cuyo nivel de cultura, –hablo de la cultura sanguínea y vital– está por debajo del esfuerzo creador que supone la invención de un fusil, no tiene derecho a usarlo. Un pueblo, cuyo nivel de cultura está por debajo del esfuerzo creador que supone un descubrimiento, tampoco tiene derecho a hacer la guerra. Salvo mejor parecer.

Vallejo sentencia a los pueblos subdesarrollados a “no tener derecho a hacer la guerra” porque son incapaces de fabricar un fusil. La filosofía del poder se extrapasa de los cauces consabidos. Podría hasta intentarse una teoría del derecho a la guerra que sólo pertenecería a los pueblos fuertes, a las grandes naciones. ¿Fue ese el sentido de la afirmación de Vallejo? No lo entiendo así. Yo veo en ella el eco de ciertas propagandas. De ciertas lecciones. Una de ellas, la de que los pueblo que crean herramientas no se decidirán jamás a destruirlas por alarde o protesta social, como lo han realizado numerosas veces los países subdesarrollados.

En nota anterior, publicada el 27 de marzo de 1927,¹² bajo el título de “Una gran reunión latinoamericana”, Vallejo habla de que en París había, como

¹² *Op. cit.*, p. 75.

siempre hubo, dos tipos de escritores latinoamericanos, los oficiales y los no-oficiales:

No es que yo desdeñe a priori ese oficialismo. Lo desdeño, porque, después de haberme asomado a él, cediendo a mi inquietud, lo he hallado desagradable, opuesto a mi modo de ser, y, sobre todo, superior a mis fuerzas y aptitudes cortesanas. Los banquetes, los bailes, las reuniones con lecturas y te, violentan a tal punto mi sensibilidad que, antes de ello, prefiero sufrir una epidemia con todas sus consecuencias.

Rechaza por eso las insinuaciones edulcorantes de los escritores oficialistas. Y les plantea una versión primitivista de la América Latina. Podría afirmarse que aquel reto vallejiano, sigue en pie. Dice:

La versión con idioma extranjero que hay que hacer, *es de las obras rigurosamente indoamericanas y precolombinas. Es allí donde los europeos podrán hallar algún interés intelectual, un interés, por cierto, mil veces más grande que el que puede ofrecer nuestro pensamiento hispano-americano.* El folklor de América en los aztecas, como en los incas, posee inesperadas luces de revelación para la cultura europea. En artes plásticas, en medicina, en literatura, en ciencias sociales, en lingüística, en ciencias físicas y naturales, se pueden verter inusitadas sugerencias, del todo distintas al espíritu europeo. *En esas obras autóctonas, sí que tenemos personalidad y soberanía, y para traducirlas y hacerlas conocer, no necesitamos de jefes morales ni patrones.*¹³

Uno se explica, a través de tales palabras y las conclusiones que de ellas se desprenden, cuán firmes y original (etimológicamente se entiende) fue la personalidad y la obra de César Vallejo. Eso mismo explica el tono absolutamente autónomo de su poesía, ligado a lo vernáculo y a lo intransferiblemente personal. Si al fin César Vallejo se acerca a las masas, poéticamente hablando, lo hará a cambio de individualizarlas en algún *speciman* inconfundible. Recordemos, si no, aque. Ilos vulgares y trascendentes personajes de *España, aparta de mí este cáliz...* Cada cual tiene su nombre, su tradición y su prestigio. Cada cual defiende lo suyo, y con ello, lo ajeno o popular. El pueblo español de Vallejo es una suma y multiplicación de individualidades, cada una de las

¹³ *Idem.*, p. 177.

cuales guarda herméticamente su secreto, y lo agrega en secreto al del vecino, y entre todos fabrican ese inmenso sortilegio que se denomina emoción social (“digo, es un decir”), emoción humana.

La prosa de Vallejo, como la de Gabriela Mistral, sobrepasa a menudo a su verso. La esculpe a hueso fresco, la presenta a sangre hirviente, la comunica a la sordina, como quien cumple con un sacramento de la Iglesia, cuando se cree en él.

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ

Lima, septiembre de 1969

Universidad de San Marcos

Dos narraciones de César Vallejo

EL NARRADOR

El de Vallejo es hoy un nombre universalmente reconocido, especialmente en el ámbito poético. Su poesía es objeto de constante estudio y apreciación. En cambio, menos transitadas, sus obras de creación en prosa aún guardan aspectos que la crítica puede desentrañar con alguna novedad. *Escalas melografiadas* (1922), *Fabla salvaje* (1923), *Tungsteno* (1931) y *Paco Yunque* (1931), además de bosquejos narrativos que no alcanzó a pulir como para suponerlos en versión definitiva, cual *Hacia el reino de los sciras* (novela breve), *El niño del carrizo* (relato), *Viaje alrededor del porvenir* (cuento), *Los dos soras* (cuento), *El vencedor* (cuento para niños), constituyen el bloque de su prosa creativa. Aunque –dada la correlación que guardan en fechas de redacción, impulso inspirador y motivaciones– aquí ensayaré especiales consideraciones con *Tungsteno* y *Paco Yunque*, corresponde también una leve caracterización de las restantes, para inscribir una imagen de la significación de Vallejo en el campo de la narrativa.

Escalas melografiadas reúne una serie de estampas y cuentos, verdaderos poemas en prosa, donde se trasluce la experiencia carcelaria de Vallejo. El tratamiento literario de los temas aparece avanzado en alardes imaginativos, juegos metafóricos, vocabulario y estructuras. Vallejo, en ellos, instala imprevistamente al lector en un mundo surrealista donde las mutaciones de personalidad, lo onírico, lo fantástico y lo poético se alternan con el realismo más directo e inmediato. Por ejemplo, en “Muro doble ancho”, uno de los relatos al presentar el caso del presidiario condenado por ladrón y por homicidio cometido en estado de embriaguez, reconstruye el proceso psíquico del asesino en el momento del crimen, cuando fue increpado por la víctima, de este modo:

El varón sin tacha le arresta al bebedor diptongos de alerta; le endereza por la cintura, le equilibra, le increpa sus heces vergonzantes:

–¡Anda! Esto te gusta. Tú ya no tienes remedio.

Un asalto de anónimos cuchillos. Y errado el blanco del ataque, no va la hoja a rayar la carne del borracho, y al buen trabajador le toca por equívoco la puñalada mortal.

Este hombre es, pues, también un asesino. Pero los Tribunales, naturalmente, no sospechan ni sospecharán jamás esta tercera mano del ladrón.¹

En *Escalas melografiadas* va incluido “Más allá de la vida y de la muerte”, el cuento premiado en 1922, cuya lectura por el lector actual, casi medio siglo después de escrito, con el conocimiento de los pormenores del movimiento surrealista, admira por lo que comporta de temprano tratamiento de lo fantástico, del mundo onírico, de pesadillas y alucinaciones; admiración que es también dirigida a aquel jurado que lo laureó y a la genialidad del enfoque narrativo que Vallejo repite en “El unigénito” y en “Los Caynas”, este último con estremecimientos paroxísticos de una familia de locos, cuyos integrantes se creen monos; sin contar con los que, con no menor acierto, aluden a premoniciones y a efecto de drogas, como el titulado “Cera”.

Otro aspecto señalable concierne al vocabulario de *Escalas melografiadas*, rico en acoples inusitados de efecto metafórico novedoso y abundante en vocablos neológicos y recreaciones lingüísticas, de feliz plasmación, como “angustia anaranjada”, “ojitriste”, “talento gran deocéano”. “relaciones estadizas”, “mordisco episcopal”, “torionda”, “hechor”, “víctimas”, “ecar”, etc.

En *Fabla salvaje* deja la resonancia poemática y accede a la novela breve. Su protagonista, Balta Epinar, indio trabajador, feliz en su hogar junto a su mujer, rompe un espejo. A partir de ese momento, el presagio supersticioso cambia la normalidad de la vida cotidiana y lo envuelve en una maraña de desgracias buscadas. Varía su carácter bondadoso, entra a celar enfermizamente a la mujer y la abandona cuando está a punto de dar a luz. Mientras, desesperado, repasa el cambio experimentado en su vida al borde de un precipicio en lo alto de la montaña, en un movimiento inconsciente, alucinado, siente la atracción del vacío y de la muerte. En *Fabla salvaje*, la gradación y el suspenso están tan hábilmente conducidos como el proceso analítico de los sucesivos estados de ánimo de Balta, que sondea con rigor de psiquiatra.

¹ Cita tomada de: César Vallejo: *Novelas y cuentos completos* (Lima: Francisco Moncloa, editores, S. A., 1967), p. 20.

En esta etapa de la creación narrativa se advierte en Vallejo al observador sagaz, al escritor que aborda con simpatía todo lo humano, esencialmente lo proveniente de los humildes de su tierra. Si de sus páginas brota un clamor por los postergados y sufrientes, no se descubre, en cambio, el alegato. No se trasluce aún el narrador que trazará cuadros de miseria, agobio y dolor, de explotación e injusticia, con intención de protesta, con propósitos de afirmar un credo ideológico. Este aparecerá en *Tungsteno* y *Paco Yunque*, narraciones que, escritas en España hacia 1931, subrayarán tales aspectos; la primera con carácter de novela, según se la clasifica habitualmente; la segunda, como cuento infantil. Ambas configuran sendos cuadros de indignada protesta contra los abusos cometidos por los poderosos, contra las injusticias padecidas por los humildes, contra la olvidada condición humana en el trato soportado por los indígenas del Perú. No tienen moraleja ni tesis declaradas. Sólo la viva acción, de la cual el lector siente contagiarse la indignación y descubre el mensaje implícito.

Con razón, la de Vallejo fue señalada como “pluma fuerte, hecha de amor y de santa rabia”; los relatos citados equivalen a una especie de *enxiemplos* ilustrativos de las razones que le mueven a desnudar el alma de los perversos, a exhibir el calvario que padecen los hermanos oprimidos. El resorte que los dinamiza es la humana comprensión, su amor por el prójimo, el mismo que por vía de las sugerencias y de la síntesis poética vitaliza *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *España, apate de mí este cáliz* y *Poemas humanos* (póstumos).

La vinculación entre los poemarios y las prosas de *Tungsteno* y *Paco Yunque* es cercana en contenidos y actitudes. Contenidos de libertad y dignidad, actitudes de protesta, rebeldía y ruptura. A tal punto existe que, respecto de ellas, Vallejo pudo haber repetido lo que, a propósito de *Trilce*, escribió ocho o nueve años antes a Antenor Orrego:

El libro ha nacido en el inayor 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 libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡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 que mi pobre ánima viva!²

Espíritu rebelde por naturaleza, alma en fermento sin tregua por los golpes recibidos, incomprendido por los apoltronados, Vallejo arrastró una existencia de luchador idealista, una pobreza mendicante, hasta el desdichado y presentido fin, anunciado en el soneto “Piedra negra sobre una piedra blanca”:

Me moriré en París con aguacero
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París –y no me corro–
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Vallejo se quejaba tempranamente en *Los heraldos negros*:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
golpes como el odio de Dios; como si ante ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

se revolvía impotente en el poema LX, de *Trilce*:

Es de madera mi paciencia,
sorda, vegetal.

Día que has sido puro, niño, intítil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriente sobre
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
que después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales...

y estallará en el poema escrito para encabezar *Paco Yunque*:

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y al pájaro en huevecillos,

² Cfr. Juan Carlos Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Amauta, 1928), cap. XIV.

la cólera del pobre
tiene un aceite contra dos vinagres.

Tres momentos distintos de su existencia, mas tres momentos de incubación de las motivaciones paralelas que vigorizarán *Tungsteno* y *Paco Yunque*. Lo anotó exactamente su condiscípulo Luis Alberto Sánchez, en las líneas escritas para la edición póstuma de *Poemas humanos*, reconstruidos por Georgette Vallejo y costeados por algunos amigos, especialmente Sánchez, Jean Cassou, Juan Larrea y Raúl Porras Barrenechea:

Trajo Vallejo de sus breñas de Santiago de Chuco una sensibilidad poética incomparable. Puede haber poetas más intensos; más vitales, no. En él afloraban resabios del Incario, el cholo de ojos brujos y risas de hontanar –“Coraquenque ciego, corazón de brasa”– con su mentón agresivo, su frente bombacha y esa boca que llevaba prendido un rictus de infierno. Que eso fue la vida mucho tiempo, casi todo, para él.³

La razón de queja, revuelta y estallido queda concretada en ambas prosas. Y hoy que Vallejo es poeta de todos conocido y admirado, hoy que universalmente se lo estudia como auténtico creador de avanzada poesía social, con relación directa a los problemas de los hermanos indios peruanos explotados por la plutocracia foránea y por los propios compatriotas entregados a la fiebre del oro, se pueden recorrer aquellos relatos y advertir, tras la forma elemental, la nota dramática exacerbada, el alegato implícito. La verdad de “la pluma fuerte hecha de amor y de santa rabia”, mojada en propia sangre de heridas no restañadas, en lágrimas amargas de injusticias e incompreensión. Se pueden ver, también, impotencias y resignaciones, crisis y desesperaciones, palpables en el hecho de que ninguno de los dos relatos ofrezca un desenlace, feliz o infeliz., sino que ambos se interrumpan abruptamente.

Como obras narrativas, *Tungsteno* y *Paco Yunque* se corresponden. Ambos están sostenidos por la actitud reivindicatoria de las clases oprimidas y olvidadas. Pero los matices y perspectivas marcan las diferencias: *Paco Yunque* enmarca la denigradora conducta clasista en el tratamiento para con la infancia y entre niños; muestra cómo pesa ya el menosprecio al indígena en el rudimentario medio escolar, cómo abusan contra el indio los hijos de los ricos

³ *Poemas humanos* (Paris: Editions Les Presses Modernes, au Palais Royal, 1939).

y extranjeros, cómo el favoritismo de los adultos interesados se descarga en arbitrariedades aberrantes. Proyectando luego iguales tensiones al mundo adulto, *Tungsteno* exhibe cómo, inicuaamente explotados hombres y mujeres nativos, son víctimas propiciatorias tanto de miltones del capitalismo foráneo como de propios compatriotas aprovechados, al servicio de los mandones de afuera.

ANÁLISIS Y COMENTARIO DE TUNGSTENO

Quede aclarado de antemano que el título de esta novela ha variado según las distintas ediciones: en unas es *El tungsteno*; en otras, simplemente, *Tungsteno*. Como no he tenido oportunidad de confrontar el original vallejeano, me atengo a la segunda forma, que corresponde a la versión editada en Lima, en 1957, por Juan Mejía y P. L. Villanueva, de la cual proceden también las citas que más abajo transcribo.

Tungsteno fue escrita en España (1931) para la colección “Novelas proletarias” de la Editorial Cenit; la misma que poco después rechazaría *Paco Yunque*. *Tungsteno* aspiró a la categoría de novela. Sin embargo, considerada estructuralmente, se la nota fallida en el logro total de esa aspiración. Cuenta, más bien, como novela breve, pues, en realidad, está constituida por tres brochazos crudos en los cuales los personajes se van revelando sucesivamente. En el primero, la mina de tungsteno de Quivilca, en el departamento de Cuzco, comienza a ser explotada por disposición de la propietaria lejana y anónima, la firma neoyorquina “Mining Society”. El proceso de cómo se animan las dormidas aldeas de los contornos ante la fiebre comercial suscitada por la explotación minera, de cómo crece un nuevo poblado en torno del yacimiento, de cómo se van creando negocios e intereses, de cómo aparecen inescrupulosos y audaces que hacen fortuna rápidamente, está pintado a lo vivo por Vallejo.

Al propio tiempo, frente a este desarrollo económico inusitado, ofrece el cuadro, los sentimientos y modos de vida del mundo edénico sobreviviente de los indios soras, que puros, ingenuos, limpios de alma, facilitan bienes, comidas, viviendas, tierras, vestidos, hacienda y terminan por ser despojados y exterminados de la manera más inicua.

La primera estampa aporta el conocimiento de casi todos los personajes gravitantes en la anécdota de *Tungsteno*: José Marino, turbio comerciante; el ingeniero Rubio, el agrimensor Benites: tres seres que se unen y ponen al servicio de Mr. Taik y Mr. Weiss, gerente y subgerente, respectivamente, de la

“Mining Society”. El conglomerado humano de *Tungsteno*, tanto corzo juega individualmente, actúa, también, en función de entidades representativas: el comercio sórdido y envilecido, el profesional universitario sin principios, el capitalismo foráneo, la masa explotada. José Marino deriva de simple bolichero improvisado a especulador en tierras y esclavos. Despoja a los indios soras y crea, con los compinches, una especie de sociedad, que tiene por objeto conchavar peones e indios para los diversos trabajos de la mina, para ir reemplazando a los exterminados por la despiadada explotación de jornadas de trabajo sin fin y labores infrahumanas.

El segundo boceto sigue los pasos de José desde Quivilca a Colca, ciudad cercana a donde éste va a ultimar negocios de la sociedad. En Europa la guerra es buena fuente consumidora del mineral. La “Mining Society” exige intensificar la explotación de la mina. Hace falta multiplicar el número de trabajadores. Se incorpora a la narración un nuevo personaje: Mateo Marino, hermano menor de José. Y la historia de ambos, sucias trampas y sordideces, cambia el foco de atención del relato. No faltan episodios de lúbrico naturalismo al detallar, por ejemplo, la doble posesión por los hermanos de la hermosa y sensual indiecita Laura; así como se conoce, también el medio burocrático de la justicia y gobierno locales, corrompido, repugnante, mezquino e hipócrita. La resultante novelesca es la presentación de un friso de increíble crueldad al referir el tratamiento de un grupo de indios yanacones, reclutados forzosamente para el servicio público por un par de brutales gendarmes; reclutamiento descrito y narrado en todo su feroz proceso y en las etapas más degradantes, de manera cruda, directa e indignante, dejando al descubierto los atropellos cometidos, el avasallamiento de la dignidad humana, los menoscabos padecidos por los infelices indígenas.

El tercer brochazo vuelve la acción a Quivilca y se corresponde con la presentación, ahora en primer plano, de un personaje simpático hasta entonces sólo circunstancialmente mencionado con relación a un acto de protesta popular en favor de los yanacones: el herrero Servando Huanca, idealista que comienza a soliviantar a los hermanos en el dolor y en la miseria y va creando una atmósfera de rebeldía, cuyas consecuencias Vallejo no apuró hasta las últimas instancias, pues la narración se interrumpe bruscamente.

Es probable que *Tungsteno* haya sido escrita al correr de la pluma, sin previo y sólido plan; por lo menos sin plan mantenido inalteradamente de comienzo a fin. El tratamiento general del relato es naturalista, existencial, de un existencialismo *avant la lettre*. Pero también aquí, como en *Escalas*

melografiadas, la prosa de Vallejo aparece cuajada de hallazgos impresionistas de buen observador: “Todos mostraban aire de viaje –dice un pasaje–. Hasta el modo de andar, antes lento y *dejativo*, se hizo rápido e impaciente” (p. 10). Otro trozo descriptivo de la pocilga donde yace Benites, está tratado así:

La noche había llegado y empezó a nevar. La habitación de Benites tenía la puerta de entrada y la ventanilla herméticamente cerradas. La señora tapó las rendijas con trapos, para evitar las rachas de aire. Una vela de esperma ardía y ponía toques tristes y amarillos en los ángulos de los objetos y en la cama del paciente. Según éste se moviese o cambiase de postura, movido por la fiebre, las sombras palpitaban ya breves, ya largas, trucas o encontradas, en los planos de su rostro cejijunto y entre las almohadas y las sábanas” (pp. 32-33).

Hay aciertos de captación psicológica notables en la presentación del modo de ser ingenuo, primitivo, inocente de los soras. Estos quedan exhibidos al lector como conjunto, a través de toques y circunstancias individuales, según la técnica que se advierte en el siguiente fragmento:

–¿Por qué haces siempre así? –le preguntó un sota a un obrero que tenía el oficio de aceitar grúas.
 –Es para levantar la cangalla.
 –¿Y para qué levantas la cangalla?
 –Para limpiar la veta y dejar libre el metal.
 –¿Y qué vas a hacer con el metal?
 –¿A ti no te gusta tener dinero? ¡Qué indio tan bruto!

El indio vio sonreír al obrero y él también sonrió maquinalmente, sin motivo. Le siguió observando todo el día y durante muchos días más, tentado de ver en qué paraba esa maniobra de aceitar grúas. Y otro día el sora volvió, a preguntar al obrero, por cuyas sienes corría el sudor:

–¿Ya tienes dinero? ¿Qué es el dinero?
 El obrero respondió paternalmente, haciendo sonar los bolsillos de su blusa:
 –Esto es dinero. Fíjate. Esto es dinero. ¿Lo oyes?...
 Dijo el obrero esto y sacó a enseñarle varias monedas de níquel. El sora las vio, como una criatura que no acaba de entender una cosa:
 –¿Y qué haces con el dinero?

–Se compra lo que se quiere. ¡Qué bruto eres, muchacho! Volvió el obrero a reírse. El sora se alejó saltando y silbando.

En otra ocasión, otro de los soras que contemplaba absortamente y como hechizado a un obrero que martillaba en el yunque de la forja, se puso a reír con alegría clara y retozona. El herrero le dijo:

–¿De qué te ríes, cholito? ¿Quieres trabajar conmigo?

–Sí. Yo quiero hacer así.

–No. Tú no sabes, hombre. Esto es muy difícil.

Pero el sora se empeñó en trabajar en la forja. Al fin, le consintieron y trabajó allí cuatro días seguidos, llegando a prestar efectiva ayuda a los mecánicos. Al quinto día, al mediodía, el sora puso repentinamente a un lado los lingotes y se fue.

–Oye –le observaron– ¿por qué te vas? Sigue trabajando.

–No –dijo el sora–. Ya no me gusta.

–Te van a pagar. Te van a pagar por tu trabajo. Sigue no más trabajando.

–No. Ya no quiero.

A los pocos días, vieron al mismo sora echando agua con un mate a una batea, donde lavaba trigo una muchacha. Después se ofreció a llevar la punta de un cordel en los socavones. Más tarde, cuando se empezó a cargar el mineral de la bocamina a la oficina de ensayos, el mismo sora estuvo llevando las parihuelas... (pp. 13 y 14).

En cambio, la presentación de los demás personajes es menos vivaz y activa, más intelectualizada y retórica, con la técnica del retrato ofrecido por un narrador omnisciente. Esta es la presentación de José Marino, de Rubio y de Benites:

El primero en operar sobre las tierras, con miras no sólo de obtener productos para su propia subsistencia sino de enriquecerse a base de la cría y del cultivo, fue el dueño del bazar y contratista exclusivo de peones de Quivilca, José Marino... Gordo y pequeño, de carácter socarrón y muy avaro, el comerciante sabía envolver en sus negocios a las gentes, como el zorro a las gallinas. En cambio, Baldomero Rubio era un manso, pese a su talle alto y un poco encorvado en los hombros, que le daba un asombroso parecido de cóndor en acecho de un cordero. En cuanto a Leónidas Benites, no pasaba de un asustadizo estudiante de la Escuela de Ingenieros, débil y mogigato, cualidades completamente nulas y hasta contraproducentes en materia comercial... (p. 16).

La imagen comparativa del zorro y del cóndor, en los casos de Marino y de Rubio, anticipa al lector conducta y carácter de los mismos. Por el contrario, sobre Benites volverá a detallar los perfiles más adelante, en feliz estilo indirecto libre,

Leónidas Benites no hacía más que expresar por medio de palabras lo que practicaba en la realidad de su conducta cotidiana. Benites era la economía personificada y defendía el más pequeño centavo, con un celo edificante. Vendrían días mejores, cuando se haya hecho de un capitalito y se pueda salir de Quivilca, para emprender un negocio independiente en otra parte. Por ahora había que trabajar y ahorrar, sin otro punto de vista que el porvenir. Benites no ignoraba que en este mundo, el que tiene dinero es el más feliz, y que, en consecuencia, las mejores virtudes son el trabajo y el ahorro, que procuran una existencia tranquila y justa, sin ataques a lo ajeno, sin vituperables manejos de codicia y despecho y otras bajas inclinaciones que producen la corrupción y ruina de personas y sociedades... (pp. 26-27).

Benites cae enfermo y las descripciones de sus pesadillas y visiones febriles ocupan la parte final del primer brochazo, aportando cabal radiografía de alucinadas supersticiones, restos de religiosidad pueril que confirman a Vallejo maestro de la narración onírica, tanto como, luego, el relato de la brutal posesión de la chola Graciela Rosada por Marino, el comisario Baldasari, Mr. Taik y el cajero Machuca, matizada con el cruel tratamiento inferido a una india que busca medicamentos para el padre agónico y con la paliza asestada al sobrino de Marino, una criatura de diez años que cuida animales bajo la nieve y presencia la macabra orgía de posesión del cadáver de Graciela, lo muestran artífice del realismo trágico.

Puesto que, como dije, *Tungsteno* aparenta estar redactada al correr de la pluma y sin ceñido plan previo, la narración salta de una motivación a otra, espontánea, obediente a los estímulos que la mueven. La acción alterna dinámicamente con lo pictórico y aún, si se descuenta que los aspectos descriptivos responden a la técnica evocativa, resultan vivaces e igualmente dinámicos, como puede advertirse, por ejemplo, en este procedimiento, en acción y acumulación, del primer brochazo:

Todos mostraban aire de viaje. Hasta el modo de andar, antes lento y dejativo, se hizo rápido e impaciente. Transitaban los hombres vestidos de caqui, polainas y pantalón de montar, hablando con voz que también había cambiado de timbre, sobre dólares, documentos, cheques, sellos fiscales, minutas,

cancelaciones, toneladas, herramientas. Las mozas de los arrabales salían a verlos pasar, y una dulce zozobra las estremecía, pensando en los lejanos minerales, cuyo exótico encanto las atraía de modo irresistible (p. 10).

Y ese dinamismo de las alternativas descriptivo narrativas, en la animal escena simultánea en el dormitorio y en la cocina de Mateo Marino, con las tensiones de los hermanos aspirantes a la posesión de Laura y que, sucesivamente, la poseerán, crean un cuadro de áspero y brutal sabor, rematado por el procedimiento dialogal en estilo directo, con la confesión de Laura a José, que constituye uno de los hallazgos patéticos de la novela:

Si no olvidamos que José no hacía más que engañar a Laura y que la caricia y la promesa terminaban una vez saciados sus instintos se comprenderá fácilmente por qué José se alejase, unos minutos más tarde, de Laura, diciéndole desdeñosamente y en voz baja:

–Y para esto he esperado dos horas enteras...
 –Pero, ¡oiga usted, don José! –le decía Laura, suplicante–. No se aleje usted que voy a decirle una cosa...
 José incomodándose y sin acercarse a la cocinera, respondió:
 –¿Qué cosa?
 –Yo creo que estoy preñada...
 –¿Preñada? ¡No friegues, hombre! –dijo José con una risa de burla.
 –Sí, don José, sí. Yo sé que estoy preñada.
 –¿Y cómo lo sabes?
 –Porque tengo vómitos todas las mañanas...
 –¿Y desde cuándo crees que estás preñada?
 –Yo no sé. Pero estoy casi segura.
 –¡Ah! –gruñó Marino, malhumorado–. ¡Eso es una vaina!. ¿Y qué dice Mateo?

–Yo no le he dicho nada.
 –¿No le has dicho nada, ¿Y por qué no le has dicho?

Laura guardó silencio. José volvió a decirle:

–Responde. ¿Por qué no se lo has dicho a él?

Este *él* sonó y se irguió entre José y Laura como una parea divisoria entre dos lechos. Laura y José conocían bien el contenido de esa palabra. Este *él* era el padre presunto, y José decía *él* por Mateo, mientras que Laura pensaba que *él* no era precisamente Mateo, sino José. Y la cocinera volvió, por eso, a guardar silencio.

–¡Eso va a ser una vaina! –repitió José, disponiéndose partir.
 Laura trató de detenerlo con un gemido:

¡Sí, sí! Porque no estoy preñada de su hermano, sino de usted ...

José rió en la oscuridad, mofándose:

–¿De mí? ¿Preñada de mí? ¿Quieres echarme a mí la pelota de mi hermano?

–¡Sí, sí, don José! ¡Yo estoy preñada de usted! ¡Yo lo sé! ¡Yo lo sé! ¡Yo lo sé!

Un sollozo la ahogó. José argumentaba:

–Pero si yo no he estado contigo hace ya más de un mes...

–¡Sí, sí, sí, sí!... Fue la última vez. La última vez...

–¡Pero tú no puedes saber nada!... ¿Cómo vas a saberlo, cuando, muchas veces, en una misma noche, has dormido conmigo y con Mateo...

Laura, en ese momento, sintió algo que la incomodaba. ¿Era el sudor? ¿Era la posición en que estaba su cuerpo? ¿Eran sus luxaciones? Cambió de posición y algo resbaló por el surco más profundo de su carne... Instantáneamente, cruzó por el corazón de Laura, una duda compacta, tenebrosa, inmensa. En efecto: ¿cómo iba a saber cuál de los dos Marino era el padre de su hijo? Ahora mismo, en ese momento, ella sentía oscuramente gravitar y agitarse en sus entrañas de mujer las dos sangres confundidas e indistintas. ¿Cómo diferenciarlas? (pp. 85 a 87).

Los tres brochazos tienen propio desarrollo y ambientación. No obstante, la transición de uno a otro –brusca, en lo formal– obedece a interna ligazón y trabadura. Cierra el primero el viaje de José Marino a Colca. Abre el segundo, con técnica de *flash-back*, recapitulando lo sucedido entre Mr. Taik y José Marino para decidir a éste a viajar. Recomponen la historia de los hermanos Marino, los sucios encumbramientos económicos y la narración del procedimiento empleado para el reclutamiento y “arreo” –no cabe otra expresión– de peones para la mina, denuncia toda la miseria y podredumbre humana de la burocracia colquense, imagen en miniatura de todas las burocracias del mundo, de la Burocracia, abstracción mayúscula. El tercer momento de la novela ruelve temporalmente a lo que, mientras tanto, ha ido sucediendo en Quivilca a la partida de José Marino, y desnuda los resentimientos que dejó en ese instante. En esta parte final, la figura odiosa de José Marino se eclipsa y sólo será mencionada por los rencores de Benites. Desaparecen, además, los “gringos”, el comisario, el cajero. En cambio, ocupa su breve desarrollo la chispa de rebeldía, cuidada por Huanca; chispa que se convertirá en llama ... o se apagará. Se trata de un resquicio abierto a la esperanza, que Vallejo ha preferido no alentar y concluye el relato bruscamente.

LA TEMPORALIDAD EN TUNGSTENO

Toda narración supone desarrollo de hechos en el tiempo. La novelística contemporánea se ha complacido en jugar con la temporalidad, eludiendo su acumulación lineal. La estructura de *Tungsteno*, en este sentido, delata su modernidad no sólo en las omisiones frecuentes de los valores de causalidad, puesto que Vallejo pinta causas y deja librada la recreación mental de los efectos al lector; o, viceversa, consigna efectos y el lector hierve en indignación y desea arrasar las causas. Dicho de otro modo: si cada vez más, frente a la actual novelística hispanoamericana, para explicar su génesis, se busca asimilarla a la del poema, a la de la metáfora en acción, *Tungsteno* ofrece, desde este punto de vista intrínseco, señalables anticipaciones. El hecho mismo de su brusco desenlace no es sino un trampolín para que la mente, la imaginación y el apasionamiento suscitados en el lector sigan operando.

Pero también Vallejo ofrece interesante enfoque en la acomodación del tiempo, al que unas veces puntualiza reiterativamente y otras dispone en sincronías de acciones que, aunque relatadas en pasajes diversos, deben ser repuestas figurativamente a su real coetaneidad. Desde luego, de sobra son conocidos sus avances poéticos con la temporalidad. Recuérdese la notable coexistencia de presente, pasado y futuro, en el soneto “Ausente”, de *Los heraldos negros* y la obsesiva composición II, de *Trilce*:

¿Y qué decir del tiempo-premonición, del entrañado anuncio que con acierto relativista une futuro, pasado y presente, en el agorero presagio de *Poemas humanos*?:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo...

En *Tungsteno*, la inserción temporal, aparte de todo el efecto de sincronismo y coetaneidad presupuesto en el tercer brochazo en relación con el segundo, aparecen otros rasgos que reclaman observación. Así, por ejemplo, la puntualización cronológica, actitud expresionista, que es visible (en lo relativo al tiempo, entiéndase bien) en este pasaje:

–¿Salieron los gendarmes por los “conscriptos”?
–Sí, su señoría.
–¿A qué hora?

–A la una de la mañana, su señoría.

.....

–¿A qué hora volverán los gendarmes con los “conscriptos”?

–preguntó José a la autoridad.

Supongo que en la tarde, a eso de las cuatro o cinco.

–Bueno. Entonces los gendarmes pueden ir con nosotros por los peones, en la noche, entre ocho y nueve, por ejemplo...

.....

–En fin –repuso el subprefecto, en tono conciliador–. Ya veremos el modo de arreglarnos y conciliar intereses. Tenemos tiempo...

Los hermanos Marino, despechados, refunfuñaron a una voz:

–Muy bien, perfectamente...

El subprefecto sacó su reloj:

–¡Las once menos cuarto! –exclamó–. A las once tenemos sesión de la junta. .. (pp. 89 y ss.).

Otro efecto del tiempo, donde concurre su transcurso para subrayar en la imaginación del lector una nota macabra, se halla en este fragmento:

El doctor Ortega sufría de una forunculosis y, originario de Lima, llevaba ya en Colca unos diez años de juez. Una historia macabra se contaba de él. Había tenido una querida, Domitila, a quien parece llegó a querer con frenesí. La gente refería que el doctor Ortega no podía olvidar a Domitila y que una noche, pocas semanas después del entierro, fue el juez en secreto y disfrazado, al cementerio y exhumó el cadáver. Al doctor Ortega le acompañaron dos hombres de toda su confianza. Eran éstos dos litigantes de un grave proceso criminal, a favor de los cuales falló después el juez, en pago de sus servicios de esa noche. Mas, ¿para qué hizo el doctor Ortega semejante exhumación? Se refería que, una vez sacado el cadáver, el juez ordenó a los dos hombres que se alejasen, y se quedó a solas con Domitila. Se refería también que el acto solitario –que nadie vio, pero del que todos hablaban– que el doctor Ortega practicara con el cuerpo de la muerta, era una cosa horrible, espantosa... (p. 92).

La inserción retrospectiva del calvario de los yanacones –o sea la odisea sufrida durante su “arreo” desde la tribu a Colca–, cuando éstos ya se encuentran frente a las autoridades, es tan natural, pasa tan inadvertido su mecanismo a la primera lectura, que sólo la relectura permite descubrir el habilidoso juego temporal. Asimismo está logrado el tratamiento del tiempo hipotético y

psicológico en el relato del envío de veinte indios a Quivilca, también ensayado en estilo indirecto libre:

La marcha de estos forzados, para evitar encuentros azarosos en la ruta, se hizo en gran parte por pequeños senderos apartados. Nadie dijo a estos indios nada. Ni a dónde se les llevaba ni por cuánto tiempo, ni en qué condiciones. Ellos obedecieron sin proferir palabra. Se miraban entre sí, sin comprender nada, y avanzaban a pie, lentamente, la cabeza baja y sumidos en un silencio trágico. ¿A dónde se les estaba llevando? ¿Quién sabe; al Cuzco, para comparecer ante los jueces por los muertos de Colcea? Pero, ¿si ellos no habían hecho nada! ¡Pero, quién sabe! ¡Quién sabe! ¿O tal vez los estaban llevando a ser conscriptos? ¿Pero también los viejos podían ser conscriptos? ¡Quién sabe! Y; entonces, ¿por qué iban con ellos los Marino y otros hombres particulares, sin vestido militar? ¿Sería que estaban ayudando al subprefecto? ¿O acaso los estaban llevando a botarlos lejos, en algún sitio espantoso, por haberlos agarrado en la plaza, a la hora de los tiros? ¿Pero, dónde estaría ese sitio y por qué esa idea de castigarlos botándolos lejos?... Cuando ya fue de mañana y el sol empezó a quemar, muchos de ellos tuvieron sed... ¡Ya todo iba quedando lejos!... ¿Hasta cuándo? ¡Quién sabe! ¡Quién sabe!... (p. 114).

Catalogada dentro de la literatura social y de protesta, *Tungsteno* entra, además, en el contexto americano de la narrativa indigenista y regional. Su escenario es típico en la ambientación, y en el desarrollo atiende mis los sufrimientos externos de las personas que su inunda anímico, como ocurre en *Aves sin nido* (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner. En su trasfondo se mueve un personaje-masa: el indio, como en *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas. La destrucción de las comunidades indígenas anticipa a *Huasipungo* (1933), del ecuatoriano Jorge Icaza y a *El mundo es ancho y ajeno* (1941), del peruano Ciro Alegría. Creo –aunque habitualmente la crítica no lo ha sugerido– que *Tungsteno* debe integrar esa serie de la literatura indigenista, de aliento épico, clamor por sufrimientos e injusticias, espíritu político y revolucionario, ansias de reformas, redención y justicia social.

Por otra parte, el lenguaje crudo –sin las distorsiones de los vanguardismos poéticos vallejanos, con sintaxis cuidada de nexos y puntuaciones milimetradas– las interjecciones cropológicas, los reflejos del sexo, alcohol y droga (aunque esté insinuada en el doble sentido supersticioso y aniquilador), hacen de *Tungsteno* vivo documento literario, anticipador de motivaciones que las letras

universales transitarán en la segunda postguerra para plasmar zonas límites de lo infrahumano.

Además, frente al enfoque naturalista de la barbarie de los blancos revelable en el destemplado vocabulario, la sufrida dulzura indígena emerge, tanto cuando asume la palabra Vallejo-expositor, como cuando se expresan los indios por sí, confirmando lo que tempranamente subrayó Juan Carlos Mariátegui, a propósito de *Los heraldos negros*:

Lo fundamental, lo característico en su arte, es la nota india. Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial: no un americanismo descriptivo. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo, no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición ni se interna en la historia para extraer de su oscuro substrato perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y de su ánimo. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte, quizá sin que él lo sepa ni lo quiera.⁴

ACERCA DE PACO YUNQUE

En *Tungsteno* concurren tres elementos conformadores: el espíritu indígena de la montaña, la resaca humana de la colonización y el nuevo avasallamiento imperialista extranjero. Bien advirtió Jean Cassou –en el apunte preliminar de la ya citada edición de *Poemas humanos*– que *Tungsteno* es algo así como “la atroz historia de la servidumbre india, del dominio del capital yanqui sobre el suelo americano y la gran traición de la burguesía hispanoamericana”. Si Vallejo hubiera contado con las mínimas condiciones ambientales, con cierta estabilidad del diario sustento, para intentar una novela amplia y artísticamente abarcadora de la problemática humana que le inquietaba; si no le hubiera compelido la necesidad económica de entregar material, medido a espacio fijo, para recibir paupérrima paga, es probable que hubiese comenzado *Tungsteno* con los cuadros de infancia desvalida e injustamente atropellada, que bordó en *Paco Yunque*. Tal es la estrecha relación que este cuento ofrece con aquella; relación, por lo demás, intuible en el hermoso poema que decidió debía

⁴ Juan Carlos Mariátegui: *Loc. cit.*

encabezar, alguna vez, *Paco Yunque*, compuesto en París, el 26 de octubre de 1937.

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y al pájaro, después, en huevecillos;
la cólera del pobre
tiene un aceite contra dos vinagres.

La cólera que al árbol quiebra en hojas,
a la hoja en botones desiguales
y al botón, en ranuras telescópicas;
la cólera del pobre
tiene dos ríos contra muchos mares.

La cólera que quiebra al bien en dudas,
a la duda, en tres arcos semejantes
y al arco, luego, en tumbas imprevistas;
la cólera del pobre
tiene un acero contra dos puñales.

La cólera que quiebra al alma en cuerpos,
el cuerpo en órganos desemejantes
y al órgano, en octavos pensamientos;
la cólera del pobre
tiene un fuego central contra dos cráteres.

Según los editores Juan Mejía Baca y Pablo L. Villanueva, este relato fue conocido –y hasta que ellos lo reeditaron en 1957 no había llegado al libro– en un número de la revista *Letras peruanas*. En 1967 lo publica nuevamente Francisco Moncloa, editores, con asesoramiento de Georgette Vallejo, y en la *Noticia* con que abren el volumen *Novelas y cuentos completos de César Vallejo*, la viuda del poeta manifiesta que *Paco Yunque* apareció por primera vez en la revista *Apuntes del hombre* (Perú, Año 1, N. 1, julio 1951). Según Raúl Porras Barrenechea, *Paco Yunque*, escrito también para la Editorial Cenit, de España, en 1931, fue rechazado por ésta –como dije anteriormente– “porque es demasiado pesimista y revolucionario”. Yo diría, en cambio, que no es cuento para niños, sino sobre niños que padecen. Y agregaría: más que pesimista y revolucionario, es sobrecogedor, indignante. Quien lo lee no puede menos que

sentir en carne propia las injusticias soportadas por el pobre cholito Paco, los abusos de los compañeros en el primer día de clase, la pusilánime conducta del maestro. Y no puede menos que sentir deseos de infligir ejemplar castigo a Humberto Grieve, el hijo del inglés, patrón de los Yunque, gerente de ferrocarriles y alcalde del pueblo.

Es cierto que los temperamentos de Paco y Humberto están polarizados en la configuración literaria: uno toda bondad pasiva, silencio sufriente; otro, altanería, prepotencia, orgullo, maldad, despotismo. Es cierto que los comportamientos de cada niño están presentados retóricamente a la manera de “carácter”, viéndose a través del modo de ser del primero todo el dolor indio y, a través del segundo, toda la saña explotadora de los poderosos. Sin embargo, el friso escolar tallado por Vallejo está logrado artística y psicológicamente: el lector se identifica con el pobre Paco, protesta y asume su causa; sobre todo en el desenlace del relato, cuando Humberto roba a Paco sus deberes, los firma y el maestro, a sabiendas, lo premia, honrándolo ante la clase, asombrado testigo de la injusticia; y estampa el nombre de Grieve en el Cuadro de Honor de la semana, mientras Paco queda castigado por no cumplir con las obligaciones escolares.

Las injusticias, escarnios y atropellos padecidos por el cholito son anticipo de los que esperan al hombre y al conjunto humano explotado. La causa de los “cholos” tiene un verdadero precursor literario en la redención preanunciada por Vallejo. Lo señaló bien Luis Alberto Sánchez en uno de los trabajos encabezadores de la edición francesa de *Poemas humanos*:

En el Perú se ha discutido mucho, hace poco, sobre la precursoría del cholismo. ¡Desmemoriados!: Vallejo los antecedió a todos. El cholismo no es un ‘ismo’, sino una manera de ser, de sentir y expresarse. No admite escuela, como no la admiten el buen ver, la cojera, la credulidad, el ser linfático o sanguíneo. Es un hecho. Se es o no se es cholo: parecerlo resulta difícil y, lograrlo, artificioso. A Vallejo le fluía naturalmente la amargura, pero sin grandilocuencia, deshilachada, balbuceante.

Cabría añadir: amargura indignada para construir, en estos relatos, un fondo patético, de honda dramaticidad, alimentado por razones profundas y valederas.

Los hallazgos expresivos están en su pluma, en el vocabulario regional que, a menudo, le aflora; las ansias sociales idealistas puján desde el ancestro; se

amasan en denso telurismo, en dolor compartido por los hermanos sufrientes. La resultante es –palabras de Jean Cassou, referentes a la guerra española, pero aquí aplicables– “una forma desgarrada que conviene a un asunto terrible”.

RAÚL H. CASTAGNINO

State University of New York, at Albany

Observaciones sobre el indigenismo de César Vallejo

Sería muy de desear una investigación pormenorizada sobre el indigenismo de César Vallejo, enmarcado en todo el contexto histórico de la literatura indigenista peruana, pero que tenga principalmente en cuenta los presumibles puntos de contacto con la narrativa de E. López Albújar, con la antropología de Luis E. Valcárcel y, ante todo, con la filosofía indigenista de José C. Mariátegui. También la de Mariátegui es una filosofía del indio que implícitamente se nutre del mito del indio. Y es bastante probable que sobre ella se fundamente la mitización vallejana. Naturalmente atribuimos a la palabra “mito” su valor menos sospechoso: los mitos profundos de un poeta como Vallejo, tan seriamente comprometido en la búsqueda de un sentido dentro de su propia historia individual y en la social, nunca son creencias de carácter fabuloso, sino perspectivas fundamentales de realidad, aun en su formulación fantástica, es decir poética. En mi monografía sobre Vallejo¹ he hablado de mito por el simple motivo que una antropología poética nunca puede coincidir del todo con una antropología científica, ya que con frecuencia se presenta como proyección retrospectiva de nuestro ideal humano. Además habrá que tener muy en cuenta la otra observación básica de Mariátegui,² según la cual “la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo”, dado que es aún una literatura producida por mestizos y no por indígenas. Ahora sabemos bien que cierta antropología actual, en consonancia con su planteamiento científico, ha reducido la legitimidad de este mito de una humanidad y de una sociedad superiores a propósito del estado de

¹ Roberto Paoli, *Poesie di C. Vallejo*, Milano 1964, passim.

² *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p: 313 (tomo las citas de la edición cubana de Casa de las Américas, 1963).

los incas: ejemplo de ello, el reciente libro de Alfred Métraux, *Les Incas*, París 1961.

Pero al vallejista sólo le interesa tener presente aquel filón de mitización de los incas que, con visiones y medidas diversas, se ha mantenido constante a través de los siglos, desde Garcilaso el Inca a la Ilustración y al Rousseau del “buen salvaje”, hasta nuestro siglo, en el que no sólo alimenta un panfletismo popular y revolucionario (véase, por ejemplo, el librito *La justicia del Inca* de Tristan Marof, publicado por “La Edición Latinoamericana” de Bruselas en 1926: ésta y las fechas sucesivas no carecen de importancia para la cronología de la evolución ideológica de Vallejo), sino que mantiene su vitalidad incluso a un nivel de análisis y de interpretación de la realidad muy superior, como es el caso de los *Siete ensayos* (1928) de Mariátegui o bien, a pesar de sustanciales divergencias de planteamiento político, de *L’empire socialiste des Incas* (París 1928) de Louis Baudin, un etnólogo no ajeno a ciertas debilidades arcádicas o hagiográficas en lo que al socialismo incaico se refiere. El indigenismo de Vallejo hay que considerarlo a la luz de esta perspectiva, en la que se entretelen realidad y mito, y en el peculiar ambiente de los años veinte y treinta, cuando tal mitología dieciochista, aunque nominalmente rechazada (por el marxista Mariátegui, por ejemplo), concordaba de hecho con los primeros análisis económicos y sociológicos de la realidad peruana, en virtud de sus gérmenes sentimentales e ideales, en virtud de los arquetipos humanos que añoraba y anhelaba como valores representantes de un pasado perdido que se renovarían en el futuro, en virtud precisamente de sus mitos nostálgicos y proféticos.

Era exactamente esto: una nostalgia que se convertía en profecía mediante la comprobación que incluso en el presente el indio conservaba intacta su cultura originaria y seguía rechazando la cultura de los colonizadores. El estado inca, previsor, protector, perfectamente organizado, comunitario, pertenecía al pasado, pero el hombre, cuya naturaleza había sido condición básica de un tal tipo perfecto de sociedad, no había desaparecido: estaba aún allí, con su sobriedad económica, con su desprecio de las riquezas y de las comodidades, con su abnegación y su apego a la comunidad, con su espíritu de obediencia y sacrificio personales en favor de los intereses colectivos. Partiendo de aquí, era fácil el paso hacia la profecía de un tercer tiempo, en que esta humanidad más humana acabaría por imponer sus razones y su cultura más humanas. A Mariátegui tocó el mérito de advertir la oposición de fondo entre el dinamismo de la sociedad occidental y lo estático de la asiático-incaica, y, por consiguiente,

de negar la posibilidad absolutamente utópica de una conciliación y fusión de razas y culturas tan antitéticas. En su análisis “gramsciano” de una cultura nacional popular, llegó a la conclusión de que en el Perú “ lo autóctono es lo indígena, vale decir lo incaico”,³ y reconoció la mayor solidez del fondo atávico del indio. Ello significaba que el indio era *todavía* (o *ya*) comunista: lo que había que hacer, era reactivar el proceso histórico del indio, paralizado por los blancos.

Estos pensamientos y exigencias de Mariátegui son los mismos de Vallejo, pero Vallejo concretó históricamente el mito del hombre nuevo, del hombre solidario e interhumano (plasmación final que reproducía los caracteres del patrón original), proyectándolo y encarnándolo en el bolchevique revolucionario. La búsqueda de una nueva ejemplaridad personal es un aspecto importante del arte antifascista de entre guerras. Si consideramos el cine, se advertirá que no sólo en Eisenstein, sino también en el cine francés de Duvivier, Renoir, Carné se tiende a la elaboración de un nuevo tipo humano que sólo podía ser proletario: directo, leal, sincero, enemigo de los espíritus sofisticados o hipócritas, en una palabra antiburgués (la encarnación cinematográfica fue Jean Gabin). Vallejo hace suya esta búsqueda propia del arte europeo, pero la enlaza con su ideología y su sentimiento indigenistas. De modo que, cuando visitó Rusia, vio la sociedad soviético; con ojos de indio: el espíritu del *ayllu* agrícola se reproducía en una sociedad tecnológicamente moderna, pero racionalmente organizada como la de los incas; el hombre vivía feliz y libre, recobraba el gusto del trabajo y de la diversión, ya que había abandonado todo espíritu individualista y agresivo, y se había sometido a un orden de deberes que era condición y garantía de la recobrada felicidad; el hombre ya no estaba abandonado a sí mismo, huérfano, y, al mismo tiempo, no era ya un rival del otro hombre, sino que vivía satisfecho en su derecho a la protección en la medida en que satisfacía su obligación de proteger. De las páginas de *Rusia en 1931* se desprende el entusiasmo, tan confiado que raya en lo acrítico, de quien por fin ha llegado a una sociedad connatural. Mientras en el lejano Perú el espíritu indio seguía subyaciendo al colonialismo más despiadado, por fin una sociedad de blancos había muerto como tal sociedad y resurgido como sociedad de indios: y era por fin una sociedad soberana.

En el culto a Rusia también se injerta, empero, otro motivo que se combina (en vez de enfrentarse) con el marxismo y el indigenismo de Vallejo: es el

³ *Siete ensayos...* p. 250.

reconocer que el espíritu ruso se halla predispuesto a formar tal tipo de sociedad, porque está empapado de un cristianismo auténtico que suscita en él grandes y cósmicas exigencias de justicia humana es el espíritu cristiano de Dostoievski, autor que Vallejo admiraba tanto y cuya influencia sobre algunos temas e incluso sobre algunos enunciados de *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz* hay que tomar en seria consideración. Cuando en los *Karamazof* se habla de una armonía futura en la cual “el gamo retozará junto al león y el muerto se levantará para abrazar a su asesino”, “la madre abrazará al esbirro que le ha despedazado al hijo” y, de modo más general, se habla de perdón y de abrazo universal, de rechazar incluso el sufrimiento de un solo ser, del poder taumatúrgico del amor, sentimos lo muy cerca que está Vallejo de esta visión del mundo. Y es interesante anotar que en este culto de Dostoievski y, más en general, del alma y de la literatura rusa (cuyo tema específico parece ser el dolor humano, el hombre que sufre por el mundo), Vallejo coincide exactamente con Antonio Machado. Léanse las prosas machadianas *Sobre literatura rusa* y *Sobre la Rusia actual* para descubrir las sorprendentes sintonías de estos dos grandes contemporáneos. Y si alguien me objetase que este espíritu mesiánico de fraternidad cristiana, propio de la santa Rusia prerrevolucionaria, lo podría acoger el krausista Machado, pero no el marxista Vallejo, me vería obligado a constatar que la inteligencia de este eventual contradictor está ofuscada o, peor, viciada por el ideologismo.

ROBERTO PAOLI

Università di Padova.

Una fracasada traducción inglesa de *Poemas Humanos*

Sobre el carácter intraducible de la poesía y el valor que desempeñan las palabras en la creación poética, César Vallejo ha sido muy explícito:

Todos sabemos que la poesía es intraducible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras traducida a otras palabras sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original. Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error. De este mismo error participan todos los que como Huidobro, trabajan con ideas, en vez de trabajar con palabras y buscan en la versión de un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida...¹

Presentimos que ha querido evitar tal error Mr. Clayton Eshleman, joven norteamericano que ha realizado la primera traducción inglesa de *Poemas humanos*, la gran obra póstuma de César Vallejo.² Faltan los quince poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, incluidos en la primera edición de *Poemas humanos*³ y en las varias ediciones siguientes. La *Obra poética completa* de César Vallejo⁴ separa estos poemas sobre la Guerra Civil en una sección como

¹ César Vallejo, “La nueva poesía norteamericana”, *El Comercio*, Lima, 30 de julio de 1929; reproducido en *Aula Vallejo 5-6-7*, Universidad de Córdoba (Córdoba, Argentina, 1968), p. 68.

² Edición bilingüe: *Poemas Humanos/Human Poems* (New York, Grove Press, 1968).

³ César Vallejo, *Poemas humanos* (París: Les Editions des Presses Modernes, 1939).

⁴ César Vallejo, *Obra poética completa* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968).

si fuera una obra en sí, independiente de los *Poemas humanos*, y lo mismo hace con los diecinueve poemas en prosa, distinción ésta última que no tiene en cuenta el Sr. Clayton Eshleman. Aparecen dos poemas no incluidos en ediciones anteriores a la *Obra poética completa*, “Lomo de las Sagradas Escrituras” y “Primavera tuberosa”. Eshleman ha basado su traducciones sobre cinco ediciones de *Poemas humanos*, pero al parecer no tuvo la ayuda de los facsímiles de la *Obra poética completa* para corregir algunos errores de las ediciones que ha utilizado.

Hablando del método seguido en sus traducciones, dice Eshleman en el prefacio:

The deeper I went the more literally I worked –I hope I have made a good literal version of *Poemas Humanos*. Nothing to despise about that word. Better, I decided ... to stick with what is awkward at times when it is written by a man trying very hard not to deceive himself... (*PH/HP*, p. xvi).

Con anterioridad, en su artículo “The Black Cross: A Preface to Human Poems”, publicado en *TriQuarterly*,⁵ el traductor había declarado, con mayúsculas a lo William Blake:

I conceive my work as Translation –but to explore that word in all its many implications. Ultimately I think it must mean Putting off one’s Selfhood– as Blake “translated” Milton in *Milton: A poem*. It is too a contest, struggle, an Agon, in which two are engaged, one to wrest the prize from the other’s arms –that Regeneration be drawn from Generation; in this case that English be drawn thru Spanish. Language wants to stay in its Original, it is only thru spiritual acts that we create it anew in Another...

Este artículo, que aparece, con algunos cambios, como prefacio de la edición que estamos comentando, nos proporciona otro dato sobre la labor del traductor, que consumió cinco años, según confiesa. Declara Eshleman, en una frase que queda eliminada del prefacio:

Since I knew at the beginning [of the translation project] virtually no Spanish, I asked others to read each draft –or Strata as I now call them... (“The Black Cross”, p. 79).

⁵ *TriQuarterly*, Northwestern University, Evanston, Illinois, Nos. 13-14 (Fall/Winter, 1968-1969), pp. 68-82.

Uno no puede menos de admirar el candor y la aventura de un novicio de la lengua castellana al querer traducir a un poeta tan hermético, complejo y original como lo es Vallejo.

Desgraciadamente estas traducciones demuestran el gran peligro que corre cualquier traductor de Vallejo que no sea un eximio conocedor de la lengua española y que a la vez no haya profundizado lo suficiente en la expresión poética y en la crítica vallejianas. Quizá ningún otro poeta hispánico contemporáneo ofrezca mayores obstáculos a quien quiere verter su obra a otra lengua que este cholo de la alta puna andina del Perú. La relativa escasez de adecuadas traducciones al inglés es un testimonio de este peligro, así como la multiplicación de versiones deformadoras que cada vez dificultan más la justa valoración de Vallejo entre lectores que no pueden tener acceso a la lengua original de sus poemas.

En estas versiones al inglés de las noventa y cuatro poesías de *Poemas humanos* se ve –cabe subrayarlo– el anhelo del traductor de permanecer fiel al poeta traducido. Del mismo modo –también cabe subrayarlo– se patentiza la evidencia de un conocimiento defectuoso del castellano. Lo desmañado de la poesía de Vallejo, a lo que alude Eshleman en el primer texto antes citado –¿no será, nos preguntamos, más una deficiencia de parte del traductor que del poeta?– Son muchos los ejemplos en que es indudable la simple falta de comprensión, no sólo de la lengua española sino, y en multitud de veces, de las peculiaridades estilísticas que caracterizan la poesía vallejana.

En un artículo “Sobre la ‘Traducción’ al inglés de *Poemas humanos*”,⁶ la viuda del poeta, Georgette de Vallejo, enumera los defectos de esta traducción y la denuncia como una edición hecha sin su autorización. Los errores que reproduce parecen venir del manuscrito original de Eshleman, puesto que difieren, en algunos detalles, de las versiones publicadas, lo que parece corroborar la declaración de Eshleman en el “Translator’s Foreword” (p. xvi) de que otros las revisaron antes de que las publicara.

Pero la “revisión” tampoco ha sido afortunada. Un recuento, no muy estricto, nos permite contar, desgraciadamente, más de sesenta errores obvios de orden léxico, más varios de orden sintáctico, sin mencionar diez erratas o en los originales o en las versiones inglesas. Algunas de las “correcciones” son

⁶ Georgette de Vallejo, “Sobre la ‘Traducción’ al inglés de *Poemas humanos*”, en *Visión del Perú: Homenaje Internacional a César Vallejo*, edición especial de la *Revista de Cultura*, Lima, N° 4, julio de 1969, pp. 326-330.

lamentables. Georgette de Vallejo critica la versión inglesa de los versos de “Hoy me gusta la vida mucho menos...”: “Dije *chaleco*, dije / todo, parte, *ansia*, dije casi, por no llorar”. Según la versión de Eshleman, que reproduce la señora de Vallejo: “I said *vest*, said / whole, part, *anxiety*, said almost so not to weep”. Aunque se pueden aceptar las traducciones de *vest* y *altxiety* por *chaleco* y *ansia*, no cabe duda de que se equivoca Eshleman al cambiar la última frase en la versión final: “I said *vest*, said / whole, part, *anxiety*, said almost *by not weeping*” (*PH/HP*, p. 123).

Desde luego no me propongo hacer una revisión completa de esta traducción. Sería preciso la publicación de una nueva edición que eliminara los defectos que tanto debilitan los méritos nada insignificantes de estas versiones y, a pesar de la opinión crítica de Georgette de Vallejo, quien destaca sólo los defectos, la justicia exige el reconocimiento de que muchas veces Eshleman logra captar cabalmente y trasladar al inglés “el tono o ritmo cardíaco” de la obra mayor de Vallejo, como lo prueba la espléndida versión de “Tengo un miedo terrible...” (*PH/HP*, p. 228-231).

Pero las más de las veces los errores impiden que el poema salga intacto, como es el caso de “El libro de la naturaleza” (*PH/HP*, p. 220-223), en el que Eshleman, inexplicablemente, insiste en traducir “tres de copas” como *three of cups*, y “caballo de oros” como *horse of golds*, cuando las expresiones correspondientes son *three of hearts and queen of diamonds*. El penúltimo verso del mismo poema: “¡Oh técnico, de tanto que te inclinas!”, es traducido por “O technician, from só much bending over!”, una frase que en español sería “Oh técnico, de tanto inclinarse!” Esta última frase muestra la costumbre de Eshleman de reproducir hasta algunos acentos de Vallejo, costumbre que a veces tiene un valor muy dudoso cuando está en pugna con el ritmo inglés, como en el ejemplo “...I under- / stand man has to be good, however” (*PH/HP*, p. 73), caso además en que no figura un acento ni en la versión española que reproduce Eshleman ni en el facsímil del original (*OPC*, p. 288).

No cabe regatear aquí de que Eshleman, poeta según su propia declaración, ha comprendido bastante a Vallejo. Pero no siempre ha ganado el poeta Vallejo sobre el “poeta” Eshleman. Véase el ejemplo de los versos de “Intensidad y altura” (*OPC*, p. 347): “Vámonos, pues, por eso, a comer yerba, / carne de llanto, fruta de gemido, / nuestra alma melancólica en conserva”. Según Eshleman: “Let’s go then for this and feed / on grass, weep meat, groan fruit, / our melancholy souls canned” (*PH/HP*, p. 235). Tal versión resulta grotesca y es casi una parodia del original. Su calidad áspera, calidad característica de

muchas de las traducciones, como lo ha notado Selden Rodman en su artículo “Literary Gold in South America”;⁷ no tiene la menor semejanza rítmica con los versos de Vallejo. (Resulta inexplicable, además, la traducción de *for this* por *por eso*; igual error aparece en la p. 310, con una leve variación: *for that*).

El ritmo del inglés, claro está, no se presta para una reproducción del ritmo castellano tanto como otras lenguas romances a las que ha sido traducido Vallejo: v.gr. el italiano y el portugués. Pero, como en este caso y en otro que damos a continuación, Eshleman a veces parece demostrar más el influjo del “sprung rhythm” de un Gerard Manley Hopkins que el ritmo de Vallejo. En el poema “¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino...” (*PH/HP*, p. 389), Vallejo dice: “Sublime, baja perfección del cerda. / palpa mi general melancolía”. La versión de Eshleman es: “Sublime base pig perfection / palpates my general melancholy” (*PH/HP*, p. 161). “Sublime and lowly perfection of the pig” sería una traducción más adecuada de las palabras y del ritmo. Además, Eshleman quita inexplicablemente la puntuación, omisión que oculta el hecho de que *palpa* es una forma imperativa dirigida por el poeta a tal “perfección”, y debe ser *palpate* en inglés, como se ve en los versos siguientes que completan la estrofa:

¡Zuela sonante en sueños,
zuela
zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona,
baja y palpa lo que eran mis ideas!
(*OPC*, p. 389)

Hay construcciones sintácticas en las que el traductor se pierde por completo. Veamos, por vía de ejemplo, la segunda estrofa de “La vida, esta vida...”:

Encogido,
oí desde mis hombros
su sosegada producción
cabe los albañales sesgar sus trece huesos,
dentro viejo tornillo hincharse el plomo.
(*OPC*, p. 363)

⁷ Selden Rodman, “Literary Gold in South America”, *Saturday Review*, June 1969, p. 25.

Eshleman traduce:

Withdrawn,
I hear from my shoulders
their calm production,
it let the bricklayers slant their thirteen bones,
the lead swell within old screw.

(PH/HP, p. 119)

El traductor no ha visto que todos los verbos infinitivos dependen del pretérito *oí*, de suerte que el poeta está “oyendo” todas las acciones descritas en los tres últimos versos. Estos versos son metáforas que simbolizan las funciones afectivas de “esas palomas” de la primera estrofa, portadoras de la esperanza vital en el simbolismo vallejjano. Además no ha entendido la palabra *cabe* (advverbio y no verbo) y ha confundido *albañales* con *albañiles*. Sería más adecuada la versión siguiente:

Timidly,
I heard from my shoulders
their calm production,
their thirteen bones slant near the sewers,
the plummet swell within an old vise.

Aunque se puede discutir el verdadero significado de algunos elementos como *plomo* y *tornillo*, de lo que no cabe duda es que la versión de Eshleman ha perdido el significado del original debido a una falta de comprensión de su forma sintáctica y léxica.

Pueden señalarse otros ejemplos de esta índole, como los primeros versos de “Telúrica y magnética”: “Mecánica sincera y peruanísima / la del cerro colorado!” (OPC, p. 299). Eshleman los vierte así: “Sincere and very Peruvian mechanics / our lady of the red-rutted hill” (PH/HP, p. 131). No se da cuenta de que *la* refiere a *mecánica* y así sale con un elemento, *our lady*, totalmente ajeno al original, y que se da de cabeza con el anhelo tan obvio aquí de interpretar a la patria en términos “antipoéticos” de la mecánica y de la técnica.

A pesar de tales errores, cuando Eshleman comprende cabalmente el poema original, caso que por desgracia no es frecuente, suele traducirlo con una fidelidad nada despreciable. Reconozcamos que, a veces acierta, aunque su comprensión, y por eso su apreciación de Vallejo, son imperfectas. En su

conjunto, estas traducciones demuestran la presencia de una cualidad imprescindible para traducir a Vallejo o a cualquier poeta: el ser poeta el traductor mismo. Cuando varias personas intervinieron, de parte de Georgette de Vallejo, para que Eshleman no publicara sus traducciones, él les arguyó, “No sois poetas”, según relata Georgette en el artículo mencionado del *Homenaje Internacional*.⁸ Pero no basta ser poeta; se debe ser a la vez estudioso a fondo de la lengua traducida, y la tarea en este caso exigía la colaboración de otra persona bilingüe que fuera capaz y confiable. Los amigos de Eshleman que leyeron su manuscritos no cumplieron tal tarea.

En la sección “The Dated Poems” (pp. 141-325), Eshleman ha ordenado los poemas según el orden cronológico de las fechas conocidas. Los poemas no fechados los ha ordenado según una trayectoria hecha a base de los temas y de los supuestos cambios de estilo. Georgette de Vallejo, por su parte, declara⁹ que Vallejo escribió los poemas en prosa entre 1923-24-1929, y los de *Poemas humanos* entre octubre de 1931 y noviembre de 1937. Además, las fechas de los poemas fechados indican, no la creación de un poema, sino la revisión del mismo, y no siempre la última. Según Georgette, se pueden establecer las etapas básicas del último período del poeta, pero no el orden cronológico de los poemas según su creación, resultado de la poca importancia que daba Vallejo a tal orden. Para ella, lo más importante es corregir la opinión de que Vallejo hubiera escrito todos los poemas en pocos meses de 1937, y distinguir entre las dos etapas del exilio de Vallejo en Europa. Eshleman no respeta tal división, y en varios casos indica fechas que no figuran en la *OPC*. Aunque cree que algunos poemas fueron escritos antes de la última mitad de 1937, está de acuerdo con los críticos que opinan que la mayoría de *Poemas humanos* representan un tremendo esfuerzo al final de la vida del poeta. Según este criterio, Vallejo dejó de ser poeta durante un lapso de catorce años, criterio que no coincide con los datos que nos proporciona su viuda.

Dada la falta de una investigación definitiva sobre este aspecto de la obra póstuma de Vallejo, la importancia principal del libro de Eshleman queda precisamente en las traducciones. En su valor literario es donde todo juicio crítico debe concentrarse. El esfuerzo de Eshleman debe considerarse un fracaso heroico. Y una traducción de *Poemas humanos* digna del original queda

⁸ *Op. cit.*, p. 326.

⁹ Georgette de Vallejo, *Apuntes biográficos sobre “Poemas en prosa” y “Poemas humanos”* (Lima, 1968), p. 6.

todavía por hacer. Pero en su derrota, Eshleman ha demostrado las grandes dimensiones y dificultades de tal proyecto, y ha indicado a otros traductores que le sucedan, no sólo la pista fundamental a seguir sino los tipos de errores que deben evitarse. Además ha dado abundantes (nuestras del tesoro poético vallejano que aún les queda por descubrir a los lectores de habla inglesa.

KEITH McDUFFIE

University of Montana

MINIMA GUIA BIBLIOGRAFICA

1. BIBLIOGRAFÍA

- Luis Monguió, *César Vallejo (1892-1938). Vida y Obra-Bibliografía-Antología* (New York: Columbia University. Hispanic Institute in the United States, 1952), [2da. ed.: *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Ediciones Perú Nuevo, 1960].
- Luis Foti, “Bibliografía Vallejana”, *Aula Vallejo*, Universidad de Córdoba, Argentina, núm. 1 (1961), pp. 137-144; *Aula* 5-6-7 (1967), pp. 444-497.
- Elsa Villanueva de Puccinelli, “Bibliografía selectiva de César Vallejo”, *Homenaje Internacional a César Vallejo* (Lima: *Visión del Perú. Revista de Cultura*, núm. 4 (julio de 1969), pp. 58-65.

2. VIDA Y PERSONA

- André Coyné, “Apuntes biográficos de César Vallejo”, *Mar del Sur*, Lima, núm. 8 (Dic. de 1949) y “César Vallejo, hombre y poeta”, *Letras*, Lima, núm. 46 (1951, primero y segundo trimestres), incluidos en *César Vallejo y su obra poética* (Lima: Editorial Letras Peruanas, 1958) y en el *Homenaje Internacional a César Vallejo* bajo el título de “César Vallejo, vida y obra” (pp. 44-56), seguido de un “Cuadro cronológico” (pp. 56-57).
- Ernesto More, *Los pasos de Vallejo. Itinerario de su vida y documentos humanos* (Lima: Imprenta de la Universidad de San Marcos, s.1f.), y el *Anecdotario*, 1949, Lima, núms. 32 a 41 (1949).
- Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre* (Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1965).

- Georgette de Vallejo, "Apuntes biográficos de César Vallejo", en César Vallejo, *Los heraldos negros* (Lima: Ediciones Perú Nuevo, 1959). Acompaña, en forma de folleto, a la edición de la *Obra poética completa* que registramos en 3, a y e.
- Alcides Spelucín, "Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética (*Aula Vallejo* 2-3-4, pp. 29-104).
- Ciro Alegría, "El César Vallejo que yo conocí", *Cuadernos Americanos*. México (Nov.-Dic. de 1944), reproducido en *Letras Peruanas*, núm. 8 (Oct. de 1952) y en el núm. 165 de la *Revista de la Universidad de Antioquia*.
- Juan Larrea, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (Córdoba, Argentina: Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, 1958), y "Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo" (*Aula Vallejo* 2-3-4, pp. 231-263).
- Izquierdo Ríos, Francisco, *Vallejo y su tierra* (Lima: Editorial Reniac, 1949).

3. TEXTOS VALLEJANOS

- a) Poesía: *Obra poética completa* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968). Edición con facsímiles. Prólogo de Américo Ferrari.
- b) Narrativa: *Novelas y cuentos completos* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967).
- c) Artículos y crónicas: *Artículos olvidados* (Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960). Prólogo de Luis Alberto Sánchez. *Literatura y arte (Textos escogidos)* (Buenos Aires: Ed. del Mediodía, 1966). También en *Aula Vallejo 1* (pp. 21-51) y *Aula 5-6-7* (pp. 47-87). *Desde Europa. Crónicas y artículos dispersos* (Lima: Instituto Porras Barrenechea, 1969). Recopilación, prólogo y notas de Jorge Puccinelli.
- d) Para otras obras de César Vallejo publicadas en volumen o en revistas, véase la "Bibliografía selectiva. . ." de Elsa Villanueva de Puccinelli, ya citada, y los diversos tomos de *Aula Vallejo* que edita el Instituto del Nuevo Mundo de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), bajo la dirección de Juan Larrea.
- e) Los textos de Vallejo han sido objeto de fijación cronológica, rectificaciones y precisiones en trabajos de Juan Larrea, André Coyaé, Espejo Asturrizaga y Georgette de Vallejo, especialmente. Al respecto es preciso consultar:

Georgette de Vallejo, Apuntes biográficos sobre “*Poema en prosa*” y “*Poemas humanos*” (Lima: Moncloa Editores, S. A., 1968); Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre* (Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1965); André Coyné, además de los títulos que cita Elsa Villanueva de Puccinelli, véase su *César Vallejo* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968), especialmente la “Segunda parte” (pp. 251-315); Juan Larrea, además de los títulos mencionados por Elsa Villanueva de Puccinelli, *César Vallejo frente a André Breton* (separata de la *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, núm. 3-4 (1969), donde polemiza con André Coyné, con referencia específica al texto de Coyné gire publicamos en este número de la RI. Larrea (en las Aulas Vallejo), Georgette de Vallejo (en *Homenaje Internacional a César Vallejo*) y Luis Alberto Sánchez (véase la “Bibliografía selectiva” de la señora de Puccinelli), han dado a conocer importantes textos vallejianos. En 1960 José Manuel Castañón publicó *César Vallejo a Pablo Abril (En el drama de una correspondencia)* (Valencia [Venezuela]: Universidad de Carabobo, 1960; en 1961 se publicó la segunda parte del título: “César Vallejo en el drama de una correspondencia”, en *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, París, núm. 47).

Todavía hay mucho que publicar, rectificar y precisar con respecto a la obra vallejana. Las Ediciones de Moncloa son las mejores, pero no son perfectas. Baste un ejemplo: en un pasaje de *Novelas y cuentos completos* se dice “país del dólar” donde, según Coyné, debe leerse “país del dolor” (Coyné, *César Vallejo*, Ed. de 1968, p. 35, nota 25). Véase también Julio Ortega, “Para una mejor lectura de Vallejo” (*Revista Iberoamericana*, num. 68 (1969), pp. 371-376) y “La mala fortuna de la poesía de Vallejo” (*El Día*, México, 15-81969) y Juan Carlos Ghiano, “Equívocos sobre Vallejo” (*Sur*, Buenos Aires, núm. 312, 1968, pp. 17-26).

- f) Traducciones: De la obra de Vallejo se han hecho traducciones al francés, alemán, italiano, ruso e inglés (ver bibliografías de Monguió, Foti y Villanueva de Puccinelli). Las traducciones al inglés, en general, son muy deficientes; las de Clayton Eshleman son abusivamente inales (ver reseña de Keith McDuffie en este número y las muestras que da la señora de Vallejo en el *Homenaje Internacional a César Vallejo*). Felizmente un serio estudioso de Vallejo, el doctor James Higgins, está preparando una traducción para una casa editora de Inglaterra.

4. CRÍTICA VALLEJIANA

No se ha publicado todavía una selección y valoración de la crítica vallejana. André Coyné hace un primer intento en la primera edición de *César Vallejo y su obra poética* (p. 74, nota 4) y Elsa Villanueva nos da una visión somera de “César Vallejo y sus críticos” en la revista *Universidad de Honduras* (Homenaje a César Vallejo), Año III, núm. 2627, septiembre-octubre de 1960, p. 9. Que sepamos, la más completa exposición de la crítica sobre la obra de César Vallejo se halla en la tesis doctoral de Keith McDuffie “The Poetic vision of César Vallejo in *Los heraldos negros* and *Trilce*”, aún inédita (University of Pittsburgh, 1969).

Un estudio cronológico de la crítica vallejana nos permite establecer, por lo menos a partir de la valoración de *Trilce*, dos enfoques divergentes: a) el que ve a Vallejo como un poeta “que nunca se deja llevar por preocupaciones únicamente artísticas” (Luis Alberto Sánchez, en *Mundial*, 18 de noviembre de 1927) y que encarnaría el espíritu de una raza, de un pueblo, con un sentido social de su misión y su mensaje (principalmente Mariátegui y Louis Aragón en el discurso pronunciado durante el entierro del poeta). Dentro de esta línea están también los que, de acuerdo con la conversión de Vallejo al comunismo, consideran su obra según la interpretación marxista. b) El enfoque opuesto es el que estudia en Vallejo su “virginidad poética” (Anterior Orrego), la originalidad de su lenguaje (José Bergamín), los supuestos artísticos de una auténtica creación literaria (Carlos Cueto), o la peculiar y diferente realización estilística (Castro Arenas, G. Meo Zilio). A veces estos estudios se particularizan en el lenguaje, ya como léxico o vocabulario que hay que esclarecer por sus connotaciones o significados regionales o nuevos (Angeles Caballero, *Los peruanismos en Vallejo*, Lima 1958; “Neologismos en la poesía de César Vallejo”, de G. Meo Zilio, Firenze, 1967); ya por el “uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, según el título de un trabajo de José Pascual Buxó (*Anuario de Filología*, Universidad de Zulia, núm. 6-7, 1966-1968, pp. 219-246). Indigenismo, mestizaje, peruanismo, localismo, americanismo, compromiso político o responsabilidad social son expresiones que abundan en un amplio sector de la crítica vallejana, unas veces con prescindencia de lo estético y otras fusionando dichos contenidos en los propósitos y como parte fundamental de la renovación poética. Como advierte Elsa Villanueva, “Resumiendo ambas tendencias, Estuardo Núñez, en su *Panorama de la poesía actual* (Lima, 1938), lo reconocería [a Vallejo] como el orientador de la poesía peruana en sus dos corrientes definidas: el indigenismo y el purismo”.

c) Un tercer grupo de estudios está constituido por lo que podríamos llamar “visión integral” de la obra de Vallejo: estudios y libros en los que se persigue una concepción del mundo y de la vida, una actitud que la fundamente y una expresión que la establezca, con mayor o menor énfasis en determinada temática o recurrencia simbólica. Estudios de esta índole son el de Concha Meléndez titulado “Muerte y resurrección de César Vallejo” (*Revista Iberoamericana*, 1943); el prólogo de Roberto Paoli a la edición bilingüe (español-italiano) de *Poesie, di César Vallejo* (Milano, 1964), y el de Américo Ferrari a la traducción francesa publicada por Editions Seghers (París, 1967), además de los libros de Monguió, Coyné, Abril, Samaniego, Angeles Caballero, Larrea, Yurkievich, Bazán, De Lellis, Villanueva y Oviedo.

d) Finalmente, en la crítica de los últimos diez años, advertimos dos orientaciones igualmente fructíferas: i) la temática, continuación en parte de la crítica de contenido, pero ahora perseguida y demostrada objetivamente en los textos (tesis doctoral de James Higgins) o transferida a una persistente simbología de intención poética (Escobar, “Símbolos de la poesía de Vallejo”, en *Patio de letras*, Lima, 1965); ii) lo que podríamos llamar una crítica *interpretativa*, en la cual, a partir de una intuición totalizadora, se deduce de los textos y se organiza la visión (o realidad) poética de Vallejo. Así Guillermo Sucre nos ofrece un “Vallejo, la nostalgia de la inocencia” (*Imagen*, Caracas, abril 15/30, 1968, y *Sur*, Buenos Aires, núm. 312, mayo-junio, 1968), estudio mucho más lúcido y esclarecedor que el “César Vallejo y la palabra inocente” de José María Valverde (*Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, núm. 8, 1949), y Julio Ortega nos propone una poética de Vallejo como “aventura hacia lo inélito”, aventura creadora como invención de la realidad por la palabra poética (“Una poética de *Trilce*, *Mundo Nuevo*, París, núm. 22, abril 1968). En estos estudios no se trata de aclarar el sentido o significado de las palabras por sí mismas, ni aún en su contexto inmediato, como aconseja Corpus Barga (“Vallejo indescifrado”, en *Homenaje Internacional..., passim*), que sería como hacer una especie de diccionario poético de Vallejo con el registro de su vocabulario clave, en sus significados constantes y en sus variaciones; esta tarea está siendo llevada a cabo, con no inevitables riesgos, por Keith MacDuffie y Eduardo Neale-Silva, como podrá apreciarse por los trabajos que de dichos estudiosos del enigma *Trilce* publicamos en este número de la RI.

e) César Vallejo es, sin duda, el poeta menos explícito, y por tanto, más difícil de nuestra lengua. Toda explicación de un texto vallejano será siempre una tentativa, riesgosa e ilusoria: una aventura crítica, no menos válida que la

“aventura creadora” de que nos habla Julio Ortega. Obra abierta a las más azarosas búsquedas, goce de penetrar en lo impenetrable, refugio de humildad para los prudentes y manantial de excesos para todas las pedanterías. La poesía de Vallejo da prueba, una vez más, de la relatividad de la crítica literaria, así como de su necesidad, nunca negada, si tenemos la modestia de considerar la obra poética “comme une structure qui peut recevoir un nombre indéfini d’interprétations” [...] y que “de cette activité, le résultat ne peut se prétendre ni scientifique ni “objectif” (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*; cfr. *La Quinzaine Littéraire*, Paris, du 16 au 31 mars 1970, p. 10).

ALFREDO ROGGIANO

University of Pittsburgh