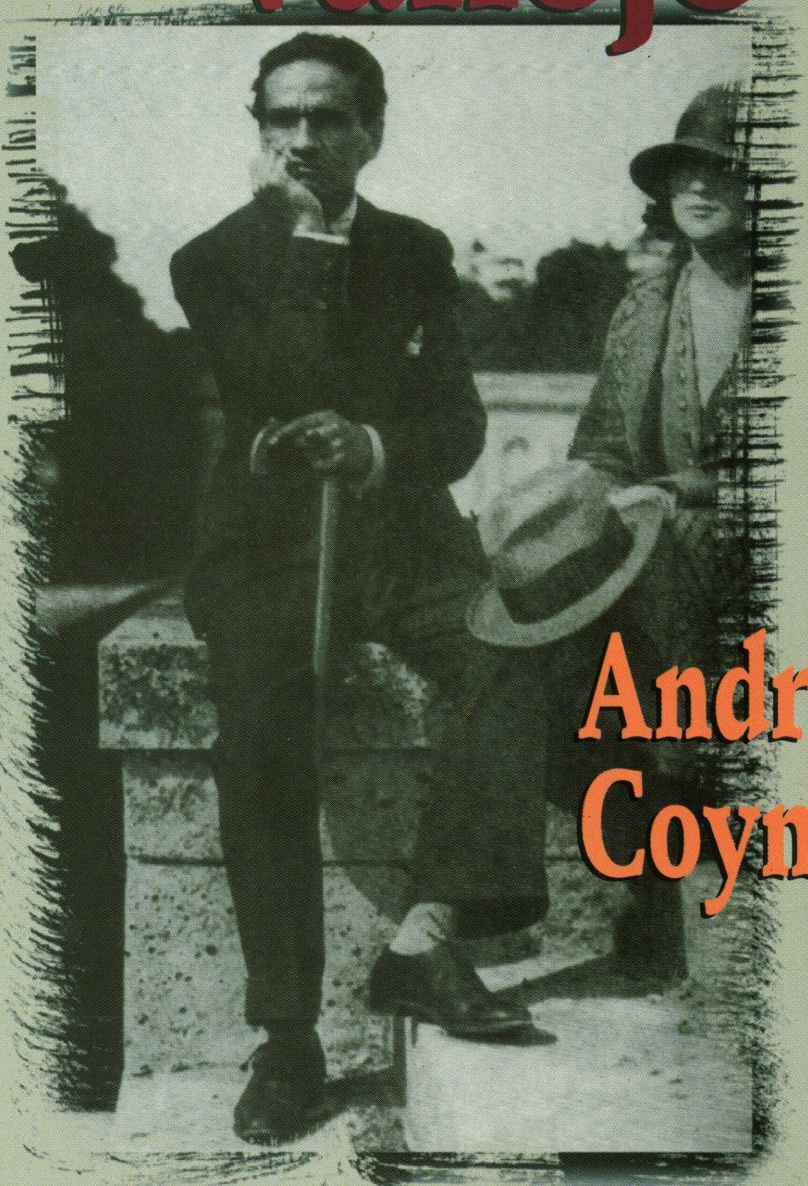
Medio Siglo con Vallejo



André Coyné

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ FONDO EDITORIAL 1999

La bibliografía vallejiana es una de las más fecundas de la literatura peruana. En ella ocupa un lugar destacado el vallejista André Coyné (1927), cuya devoción por la vida y obra del poeta de Santiago de Chuco data desde 1949, año en el que en las páginas de la revista *Mar del Sur* hace conocer su artículo *Apuntes biográficos de César Vallejo*. Años después, en 1954, se graduará de doctor por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con la tesis *Comunión y muerte en Poemas humanos*. Desde entonces, ha dedicado importantes estudios con rigor analítico e interpretativo a nuestro más grande poeta universal. En sucesivos eventos nacionales e internacionales ha dado cuenta de estas investigaciones con gran solvencia de información y penetración crítica. André Coyné ha publicado otros libros sobre Vallejo: *César Vallejo y su obra poética* (1957) y *César Vallejo* (1968).

Medio siglo con Vallejo reúne un conjunto de textos publicados a lo largo de cincuenta años sobre la vida y obra del autor de *Trilce*. Indaga la presencia de los géneros (salvo el dramático) en que Vallejo incursionó (poesía, narrativa, ensayo, periodismo, incluso en la traducción) en la dimensión de su poesía. Además, es una crónica de cómo la crítica ha ido evolucionando frente al legado de Vallejo. Y ello está aquí registrado cuando Coyné polemiza, a veces con humor y otras con ironía, sobre las diferentes posturas para enjuiciar, no sólo a Vallejo, sino a la nueva poesía hispanoamericana que funda.

MEDIO SIGLO CON VALLEJO

André Coyné

MEDIO SIGLO CON VALLEJO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1999

Primera edición, noviembre de 1999

Cubierta: AVA diseños

Edición al cuidado de Miguel Angel Rodríguez Rea

Medio siglo con Vallejo

Copyright © 1999 por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria cdra. 18, San Miguel, Lima, Perú. Tlfs. 460-2870, 460-2291, anexos 220, 356.
Telefax 460-0872. E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Derechos reservados

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN 9972-42-145-7

Impreso en el Perú - Made in Peru

INDICE

PRÓLOGO, Ricardo González Vigil 9

Nota previa 15

I

Apuntes biográficos de César Vallejo 21
José María Valverde, *César Vallejo y la palabra inocente* 61
Cuando César Miró edita a César Vallejo 69
L'apparition de Vallejo dans la poésie péruvienne 75
El último libro de Vallejo 85
César Vallejo, hombre y poeta 99
Una interpretación de Vallejo 123
César Vallejo, poète de l'homme 137
Vallejo y los otros 147

II

Vallejo, España y la muerte 171
A propósito de *Novelas y cuentos completos* de César Vallejo 175
César Vallejo, vida y obra 185
Vallejo y el Surrealismo 241

EN TORNO A «VALLEJO Y EL SURREALISMO»

I. Un principio de diálogo con Larrea 327
II. Notas sobre Larrea, su «teleología», Vallejo y los debates de Córdoba 351
III. Respuesta a Max Silva Tuesta 363

Dos Notas adjuntas

I. Acerca del Vallejo de Xavier Abril 367
II. Sobre una «extraña» glosa de José Miguel Oviedo 373

Vallejo, Vallejismo 377
Carta a Carlos Milla sobre *El tungsteno* y *Poemos humanos* 401
Actualidad de un debate: Vallejo, Breton, Maiakovsky 423
Vallejo, texto y sentido 435

III

Digo, es un decir (Larrea y Vallejo) 453
Cuando Vallejo se volvió Vallejo 507
Ya que de Vallejismo se trata 533
Los *Poemas humanos* de Vallejo 567
Trilce: proceso y sentido 591
El lugar de Vallejo en la poesía peruana 623
Prólogo a *Contribución al conocimiento de César Vallejo* de Alcides Spelucín 643
Prólogo a *La calle sin nombre* de Marcel Aymé (Traducción de César Vallejo) 655
Releyendo los «*Poemas de París*» 665
Para entender *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* de Juan Larrea 687

APENDICE

Una muerte más de Pablo Neruda 707

PROLOGO

César Vallejo es uno de los poetas del siglo XX más y mejor estudiados. Su inmensa bibliografía cuenta con muchas contribuciones relevantes, a cargo de especialistas de numerosos países y en las lenguas más diversas. Dentro de ella, ocupa un lugar descollante el vallejista francés André Coyné, cuyas investigaciones sobre la vida y la obra de Vallejo, comenzadas hace medio siglo, significaron el inicio de los estudios de gran rigor analítico e interpretativo, debidamente documentados y con un dominio pleno del material existente. Citemos, al respecto, sus «Apuntes biográficos...» de 1949 y su tesis universitaria de 1951, publicada ésta por partes, con ampliaciones y correcciones, en 1954-1956, y en forma de libro en 1957 (*César Vallejo y su obra poética).*

Resulta innegable que, en vida de Vallejo, aparecieron reseñas y comentarios dignos de memoria, con juicios acertados y luminosos, todavía útiles en algunos casos. Estamos pensando, por ejemplo, en las consideraciones vertidas por Antenor Orrego (el más importante, no sólo el primero, en este apartado), Abraham Valdelomar, Juan José Lora, José León Barandiarán, José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre y Estuardo Núñez, amén del reconocimiento internacional a cargo de José Bergamín.

No obstante, faltaba el examen detenido y amplio. Esa tarea la emprendió Coyné antes que Luis Monguió (su notable libro pertenece a 1952), también antes que Juan Larrea

tejiera algo más que ensayos de fervoroso panegírico (como los publicados en 1938 y 1940) y se lanzara a trabajos minuciosos, obsesivamente minuciosos (dados a conocer a partir de 1957). De ese trío central en la maduración del vallejismo —Coyné, Monguió y Larrea—, Monguió fue el más tardío y el que dedicó menos años a la reflexión sobre Vallejo, mientras que Larrea se consagró casi por entero al vallejismo durante más de un cuarto de siglo y Coyné, aunque también interesado enormemente por otros autores (César Moro, Fernando Pessoa, etc.), ya suma nada menos que *Medio siglo con Vallejo*, perseverancia única, ejemplar, en la ingente bibliografía vallejiana.

Resulta admirable la penetración crítica de Coyné. Su tesis de 1951 encaró las deudas modernistas de *Los heraldos negros* como nunca se había hecho hasta entonces, demostrando la incidencia mayúscula del uruguayo Herrera y Reissig; y aportó análisis perspicaces de varios textos de *Trilce*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, capaz de apreciar la genialidad de esos tres «conjuntos» (precisemos que *Poemas humanos* no es un libro orgánico), sin elogiar uno en desmedro del otro. De otro lado, sus investigaciones biográficas dieron a conocer muchos datos que, después, se han visto confirmados por diversos testimonios e indagaciones efectuadas. En lo tocante a las ediciones de las obras de Vallejo, *Medio siglo con Vallejo* contiene numerosas páginas llenas de consideraciones y atingencias de suma utilidad, especialmente en lo relativo a la poesía posterior a *Trilce*, y a la obra narrativa de Vallejo.

Junto al crítico lúcido y perspicaz, en Coyné palpita el polemista dispuesto arremeter contra lo que considera falsedad o tergiversación. Polemista —decimos— porque, al arremeter, se complace en el sarcasmo, la ironía o la caracterización descalificadora del contricante. Y lo hace conscientemente, conforme lo reconoce al abordar el deseo que tuvo de provocar a Juan Larrea, forzando adrede la nota en

su famosa ponencia sobre «Vallejo y el Surrealismo», en las Conferencias Internacionales sobre Vallejo organizadas por Larrea en la Universidad de Córdoba (Argentina), en 1967. Hay una fibra 'vanguardista' en Coyné, diríamos; una fibra que la incita a efectuar Autopsias y Polémicas, al modo de las realizadas en los años 20 por Vallejo.

De los ataques de Coyné no se libra ni el mismo Vallejo, el de los artículos periodísticos contra el Surrealismo o contra Maiakowski; no obstante, el adversario predilecto es Larrea, gran polemista también, proveniente de las antiguas canteras ultraistas. Dejando aparte los excesos propios de las polémicas, la coherencia ideológica y la honestidad intelectual de Coyné salen a relucir en cada uno de esos lances, lejos de la arbitrariedad y la soberbia de Larrea o de otros polemistas vallejianos (Georgette Vallejo y Xavier Abril).

El balance de *Medio siglo con Vallejo*, y en general de los aportes de Coyné al vallejismo, resulta, pues, sumamente positivo, en gran medida vigente, además de decisivo en el desarrollo de los estudios vallejianos. Como todos los vallejistas posteriores a él, confieso que mi lectura de Vallejo le debe mucho, aunque mi visión concede más relieve al *amor* y a la *esperanza* (en eso he asimilado, recreándolos y desarrollándolos a mi manera, a Roberto Paoli y, con mucha cautela, Juan Larrea), que a la *orfandad* y al *morir.*

De otro lado, aunque cuantitativamente haya más poemas con huellas de Herrera y Reissig que de Rubén Darío en *Los heraldos negros,* estimo que la influencia de Darío fue cualitativamente mayor, más honda y fecunda, además de actuante después de *Los heraldos negros* (en eso concuerdo con Larrea). La asimilación del marxismo, además, resulta crucial para entender el logro de un lenguaje *materialista, histórico* y *dialéctico* en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* (aquí habría que aprovechar las luces vertidas por Alberto Escobar, Roberto Paoli, Noël Salomon, Gonzalo

Sobejano, Alain Sicard, Julio Vélez, Stephen Hart y George Lambie), y no sólo para plantear exigencias extra-literarias en contradicción con la sensibilidad interna de Vallejo, según una postura que Coyné comparte con Larrea y Américo Ferrari, aunque éstos perciben en la sensibilidad de Vallejo una continua idealización de los valores comunitarios, previa a su adhesión —por eso, para ellos no tan significativa— al marxismo.

Aclaremos, igualmente, que la aseveración de que Vallejo sólo era genial en su escritura poética, pero no en los otros géneros que cultivó, nos parece demasiado tajante. Sin duda, el poeta Vallejo supera en genialidad al Vallejo narrador, dramaturgo o ensayista; empero, algunas páginas, o pasajes cuando menos, de todos los géneros de Vallejo poseen vibraciones geniales, siendo aportes nada desdeñables a la evolución del relato y del teatro hispanoamericanos, y a la reflexión marxista sin dogmas ni consignas. El desdén por la obra no poética de Vallejo explica que Coyné sea tan duro con los artículos en que el autor de *Trilce* plantea la «autopsia del Surrealismo» y comenta acremente el suicidio de Maiakovski, ciego a lo interesantes que son para calar en la concepción vallejiana de una sensibilidad orgánica (ser orgánicamente socialista, verbigracia) y en su búsqueda de un lenguaje «humano» tan distante de la imaginería futurista o surrealista. En cambio, Coyné sabe ponderar la penetración crítica de André Breton y la consistencia del movimiento surrealista; una simpatía igual le hubiera permitido alcanzar luces similares en lo tocante a la cosmovisión de Vallejo. Los reproches de Vallejo al grupo capitaneado por André Breton concuerdan con las objeciones formuladas por otros dos grandes escritores latinoamericanos que tuvieron contactos con el surrealismo en París: Alejo Carpentier y Ernesto Sábato. Algo hay, entonces; no se puede reducir a desconocimiento y animadversión.

Claro que en la andanada contra la «Autopsia del Su-

rrealismo» publicada por Vallejo el objetivo principal de Coyné nos parece plausible: desautorizar, en general, a todos los que encuentran en Vallejo (*Trilce*, básicamente) rasgos surrealistas; y, en particular, pulverizar el trasfondo «español» y «americano» de la Teleología de la Cultura enhebrada por Larrea, sin duda interpretando (mejor, sobreinterpretando) a su regalado gusto lo que, según él, serían los «mensajes» teleológicos de Rubén Darío, Vallejo y el Surrealismo. La verdad es que a Coyné le interesan mucho los asuntos teleológicos, por algo admira enormemente a Pessoa, gran esotérico y milenarista. Precisamente por ello, Coyné quiere separar el grano (sus buenos análisis de datos y poemas) de la paja (Vallejo como un «Cristo» de la América teleológica, del cual Larrea sería tanto el San Pablo como el Santo Tomás de Aquino) en las elucubraciones de Larrea. Tarea ardua, pero necesaria. Con los reparos de Coyné, nos llega un Larrea más adecuado para la lectura de Vallejo; inversamente, con los reparos de Larrea, la defensa entusiasta que hace Coyné de Breton y el Surrealismo pierde gran parte de sus excesos. Dos rivales de gran cultura: el lector sale ganando de la confrontación. Más sensato, dispuesto al diálogo, André Coyné, claro está. Más riguroso y confiable.

Un punto digno de aclaración: en varias ocasiones Coyné cita el pasaje más esplendido del epistolario de Vallejo (una prueba de que Vallejo alcanza niveles de genialidad también fuera de la poesía), aquel en que, en una carta a Orrego, nuestro poeta aborda la aventura creadora de *Trilce*. Basándose en la cita hecha por Mariátegui, en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Coyné subraya que *Trilce* «ha nacido en el mayor vacío», interpretando que alude a la composición del poemario, y no a la recepción que tuvo al ser publicado. Ahora bien: en el volumen *Mi encuentro con César Vallejo* (1989) de Antenor Orrego, se recogen dos párrafos de la carta mencionada, siendo la frase en cuestión «ha caído en el mayor vacío» y

todo el contexto que la rodea dedicado a la mala recepción que ha tenido. De todos modos, las consideraciones de Coyné sobre el «vacío» y la «orfandad» en la gestación de *Trilce* permanecen válidas. Ya en *Los heraldos negros*, en «Espergesia», proclamaba Vallejo: «Hay un vacío / en mi aire metafísico».

No queremos concluir este Prólogo sin aplaudir los grandes aciertos de los trabajos más recientes de Coyné: la pertinencia del título *Poemas humanos*, aunque lo hayan puesto los editores Raúl Porras Barrenechea y Georgette Vallejo, y no el mismo poeta; y la solidez global de «Ya que de Vallejismo se trata», «*Trilce:* proceso y sentido» y «El lugar de Vallejo en la poesía peruana», así como los prólogos al trabajo de Alcides Spelucín y a la traducción que hizo Vallejo de *La calle sin nombre* de Marcel Aymé. Lúcido, hondo, cuestionador, documentado, Coyné sigue siendo un vallejista con mucho que decir, ahora como hace medio siglo.

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

NOTA PREVIA

El primer artículo que escribí sobre Vallejo.- *Apuntes biográficos de C.V.*- salió en el nº 8 de *Mar del Sur,* Lima, nov. dic. de 1949. En él daba cuenta del resultado de las investigaciones que llevara a cabo, en enero y febrero del mismo año en el Departamento de la Libertad: Trujillo, Santiago de Chuco, Huamachuco. La época no era propicia. El gobierno militar, instalado a raíz del golpe de Odría, el 27 de octubre anterior (el propio día en que yo salí de Francia rumbo al Perú), perseguía a los apristas, y Antenor Orrego y Alcides Spelucín quienes, a partir de 1915, fueran los dos principales «mentores» del Santiaguino, estaban: el primero en la clandestinidad; el segundo, en Argentina, de donde nunca volvería. Habían, asimismo, desaparecido los archivos de *La Reforma,* el periódico de Orrego, en el que Vallejo publicó un buen número de poemas de 1915 a 1917.

Pese a las dificultades, debidas al contexto histórico, mi trabajo, el primero llevado *in situ*[1], estableció tres cosas:

1. la fecha de nacimiento de Vallejo[2] que, hasta la fecha,

---

1 No olvido que me precedió en Santiago de Chuco el folklorista y cuentista Francisco Izquierdo Ríos, el cual, de regreso a Lima, publicara alguna anécdotas que recogió en la ciudad andina, así como semblanzas de varios sobrevivientes que habían conocido Abrahamcito, o Cesito, en el último decenio del s. XIX.

2 Uno o dos años antes, Samuel Mendoza, entonces estudiante de bachillerato en San Marcos, había escrito al párroco de Santiago de Chuco y recibido de él una copia manuscrita de la fe de bautismo de C.A.V., que no señalaba las

se creía, por el testimonio de la viuda del poeta, había sido el 6 de junio de 1893 y para la cual yo propuse el 16 de marzo de 1892 —dato un tiempo discutido (Luis Monguió, Luis Alberto Ratto), pero corroborado, definitivamente, por Alcides Spelucín en su *Contribución al conocimiento de C.V.*, publicada en las Actas de las primeras *Jornadas Vallejianas*, organizadas por Juan Larrea, en Córdoba, Argentina (Actas en *Aula Vallejo*, nº 2-4);

2. la actividad poética de Vallejo en Trujillo desde que empezó a trabajar como maestro de primaria en el *Centro Escolar Nº 241* (poemas didácticos destinado a sus alumnos) y se integró en el grupo de los «bohemios», capitaneados por Orrego, Spelucín y J.E. Garrido (primeras versiones de los *Heraldos negros* publicada en *La Industria);*

3. la verdad sobre la prisión del futuro autor de *Trilce* en la cárcel de Trujillo (nov. de 1920, feb. de 1921), prisión que tanto influyó en su poesía posterior, porque influyó primero en su sensibilidad —prisión de la que se conocía la emoción que suscitara entre los medios jóvenes de la época, desde Puno hasta Lambayeque, pero se desconocía las circunstancias, lo que daba origen a la leyenda[3].

---

enmiendas, hechas a poco del acto, por el cura titular de 1892, ausente el día de la ceremonia.

3 En Trujillo tuve que ubicar la Notaría donde había quedado archivado el expediente del Proceso consecutivo a los incidentes de las Fiestas patronales de Santiago de Chuco, de julio de 1920, que llevaron a la prisión de Vallejo. Dicho expediente se encontraba en una sala llena de documentos semejantes. Pagué a un empleado para que me encontrara los que me interesaban. Este tardó dos días en descubrirlos. Desde entonces se encuentran disponibles, al alcance de los estudiosos que con el avance de la técnica, han podido reproducirlos íntegramente.

En nº 11 de *Mar del Sur*, 1950, publiqué un nuevo artículo relativo a Vallejo: *Nota bibliográfica*, que registraba, con un breve resumen temático, la casi totalidad de las crónicas que el Santiaguino mandó desde París a las revistas limeñas *Mundial* y *Variedades*. No juzgo necesario reproducir ahora ese artículo, pues, gracias a Jorge Puccinelli, se conoce el conjunto de las prosas parisinas de Vallejo, las cuales no se limitan a las que di a conocer en 1950.

A mediados de 1951, con motivo del IV Centenario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se celebró en Lima el *I Congreso Internacional de Peruanistas*, bajo la presidencia del Dr. Raúl Porras Barrenechea. Participé en el evento, entre cuyas conclusiones figura —Nº 40— el voto, expresamente incluido por el propio Dr. Porras:

> Recomendar a la Universidad la publicación en el número de ediciones conmemorativas del IV Centenario de la Universidad, de la tesis del Señor André Coyné, *César Vallejo y su obra poética.*

Prueba de que, ya en la fecha, existían copias de la primera versión de lo que vendría a ser, después de las ampliaciones y correcciones debidas al transcurso de los años, mi libro *César Vallejo y su obra poética*, editado por Letras Peruanas en 1957, a partir de las tres entregas salidas en los números de la revista *Letras* correspondientes a los años 1954, 1955 y 1956. Una de las copias de 1951 se la llevó Luis Monguió, quien pasó por Lima en el curso del mismo año y aún no había dado a la imprenta su *César Vallejo. Vida y obra*, Hispanic Institute in the United States, 1952.

A mi artículo *Vallejo y el Surrealismo*, publicado en 1970 en la *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh, agregué un título: *En torno a «Vallejo y el Surrealismo»*, que refiere, tanto sus circunstancias, como las reacciones que provocó. El *principio de diálogo con Larrea* corresponde al breve intercambio que

pude sostener con el «teleólogo» vasco-argentino, después de pronunciar en las *Jornadas* de Córdoba de 1967 mi ponencia *V. y el Surr.* Las dos *Notas sobre Larrea*, etc., las publiqué en *Moro entre otros y en sus días*, al pie del capítulo que, en dicho trabajo, dediqué al director de *Aula Vallejo*. En el Coloquio *Vallejo, su tiempo y su obra*, celebrado en la Universidad de Lima, en agosto de 1992, Max Silva Tuesta presentó una ponencia titulada *Tipos de Vallejistas*, en la que fui el único al que situó en dos categorías: la de los «Vallejólogos» y la de los «Vallejoclastas», esa última denominación por los conceptos enunciado en mi *Vallejo y el Surrealismo*. No pude menos que pedir la palabra para contestarle brevemente: es la *Respuesta a Max Silva Tuesta*, posteriormente recogida en las Actas del Coloquio.

Lima, 1998.

I

APUNTES BIOGRAFICOS DE CESAR VALLEJO*

I

Con esta nota sólo pretendo aclarar, precisar o ampliar algunos de los detalles que se van repitiendo sin mayor comprobación o atención respecto a César Vallejo. Por lo pronto, me contentaré con los datos que he podido averiguar directamente, y es esa la razón por que no pasaré de los años peruanos del autor de *Trilce.*

En el informe biográfico que escribió Raúl Porras para la edición póstuma de *Poemas humanos,* se da el 6 de junio de 1893 como fecha del nacimiento del poeta. El dato erróneo, fácil de explicarse, en este caso, dadas las peculiares circunstancias de la publicación, ha sido sin embargo reproducido en casi todos los estudios que se han escrito desde aquella fecha en Lima, particularmente en la tesis universitaria de Alfonso Mendoza[1], y aún en el prólogo de Edmundo Cornejo U. a la *Antología* poética de Vallejo publicada por *Hora del Hombre* en 1948, lo cual ya es más de extrañar, pues entre tanto y recurriendo por primera vez, a lo menos, a una copia de la fe de bautismo conservada en el archivo de la Iglesia de Santiago de Chuco, Antenor Samaniego[2] había fijado la fecha aproxima-

---

* *Mar del Sur.* N° 8. Lima, noviembre-diciembre de 1949.

1 *César Vallejo en el proceso de la poesía peruana.* (Tesis de Bachillerato). Universidad de San Marcos. Lima, febrero de 1941.

2 *La poesía de César Vallejo.* (Tesis de Bachillerato) Universidad de San Marcos, Lima, 1947.

da del 19 de marzo de 1892. Creo, por mi parte, poder ofrecer más precisión. En la página 290 del libro de bautismo parroquial que «da principio en 26 de julio de 1888 y termina en 22 de julio de 1892», con la indicación marginal «N° 722, César Abraham Vallejo», se lee lo siguiente:

N° 722
César
Abraham
Vallejo

En esta Santa Iglesia Parroquial de S. de Chu/co, a los diez y nueve días del mes de Mayo de/de [*sic*] mil ochocientos noventidos. Yo el Cura Com/pañero bautizé, exorcisé, puse oleo y crisma según/el órden de Nuestra Santa Madre Iglesia a un/niño del sexo masculino, de dos (*enmendado, como se explica más abajo*) meses a quien/ nombré César Abraham hijo legítimo de/ Francisco de P. Vallejo i de María de los/ Stos. Mendoza naturale(*s*) y vecino(*s*) d'ésta. Fueron/ sus padrinos el Cura (*intercalado*) Don Manuel C. Rodríguez i Al/vina Ciudad por poder de Doña Magdalena/Guerreonero; *a quienes advertí sus obligaciones y/ el parentezco que contraían: de que certifico, pre/ sente el testigo José Hipólito Paredes El Cura, entre lineas/ vale Por enfermedad del Compañero/. Manuel Rodríguez.*

(La cursiva puesta por nosotros corresponde, como se explica, a una letra distinta de la que inicia el asiento).

La palabra (dos) está escrita con tinta y letra distintas de las líneas anteriores y parece trazada en sustitución de otra palabra previamente borrada; la notación (el cura), agregada entre los renglones, las enmiendas en «naturale(s)» y «vecino(s)», así como las últimas líneas, a partir de «a quienes advertí...», e igualmente la firma son de la misma mano que hizo la corrección del (dos). De lo cual se puede concluir que el documento primitivamente escrito por el «Cura Compañero», hombre sin mayor cultura por lo visto, estuvo posteriormente (y al poco tiempo) enmendado

por el Cura Titular, por lo demás padrino del niño y, es de creer, amigo mejor informado de la familia. Siendo la fecha del bautismo el 19 de marzo de 1892, viene a ser la de nacimiento aproximadamente aquella que ofrece A. Samaniego, sin que pueda fijar todavía el día exacto. Pero, es cosa sabida en la familia del poeta que cuando niño se le llamaba por su nombre de Abraham y no por el de César, y que, según una costumbre siempre vigente en algunos medios cristianos, se le había dado aquel nombre por haber nacido el mismo día del santo. Pues bien, la Iglesia celebra a San Abraham el 16 de marzo, y la fecha de nacimiento de Vallejo se puede fijar, desde luego, con mayor probabilidad, en el 16 de marzo de 1892.

El padre, don Francisco de Paula Vallejo, era hijo de don Rufo Vallejo y de doña Justa Benites; había sido «gobernador» en tiempos en que Santiago de Chuco no era todavía capital de provincia, sino distrito de la provincia de Huamachuco[3]; muere el 24 de marzo de 1924, de ochenta y cuatro años de edad, (la fe de defunción precisa que «de consunción»). La madre del poeta, doña María de los Santos Mendoza, hija de don Joaquín Mendoza y de doña Natividad Guerreonero, muere a los sesenta y ocho años el 8 de agosto de 1918, «de angina». César fue el último hijo del matrimonio[4], y el undécimo. Los mayores se llamaban, conforme al orden de nacimiento, María Jesús,[5] anciana hoy de más de ochenta años; Víctor C., muerto en 1946 a los setenta

---

3 Santiago fue elevada a provincia sólo en 1900. Se encuentra una referencia a «los años de la gobernación» en el poema *Enereida* de *Los heraldos negros.*

4 La ausencia de actas parroquiales tan antiguas no permite conocer con precisión la fecha del matrimonio. Sin embargo, según cálculos aproximados se la puede colocar alrededor del 1865.

5 Casada con don Lucas Bejarano, evocado en el poema *La violencia de las horas. (Poemas humanos).*

y siete años de edad; Francisco Cleofé, muerto cuando criatura; José Augusto; María, muerta joven[6]; Manuel Natividad; Néstor P.; María Agueda; Natividad; y Miguel, fallecido el 22 de agosto de 1915[7].

No cabe repetir todas las anécdotas no siempre comprobadas que se van contando de la niñez de Vallejo; mi trabajo no se aviene a ello. Sin embargo, citaré un dato recogido en Santiago, que me parece más característico por el desarrollo ulterior que pudo tener en las sensaciones primitivas, faltas de elaboración, del poeta: el muchacho solía atizar el fuego del horno donde se cocía el pan familiar, y aprovechaba para sacar panes a escondidas, que ocultaba bajo su almohada para comérselos de noche; cuando lo sorprendieron en sus banquetes nocturnos, declaró a sus padres: «Estoy soñando que estoy comiendo el pan que hemos amasado hoy»[8]. También al trazar garabatos en el suelo, sin saber escribir todavía, afirmaba el niño: «Estoy escribiendo a mamita que tengo hambre».

Después de estudiar primaria en Santiago, Vallejo fue a cursar su media en Huamachuco (donde lo había precedido su hermano Víctor). Los registros de matrícula del Cole-

---

6 Desde niña, María vivió en casa de una tía, por lo que en la muchas veces citada anécdota de la infancia de Vallejo, Abrahamcito llevando la cuenta de sus hermanos y de sí mismo, decía aquello de «ocho más uno igual nueve» descontando a Francisco Cleofé, ya muerto, y a María, a la que consideraba más bien como a una prima. María habrá muerto un día de agosto, si nos atenemos al párrafo de *La violencia de las horas* que refiere a la madre, al hermano (Miguel) y a la hermana (María).

7 Véase *A mi hermano Miguel* (*Los heraldos negros*); el tercer poema de *Trilce*; *La violencia de las horas* (*Poemas humanos*).

8 Se puede cotejar la anécdota con la que narra el autor de *Alféizar*, (*Escalas melografiadas*), de cómo «hurtaba el azúcar de granito en granito».

gio San Nicolás de la ciudad consignan su nombre en 1905 (primer año de estudios), y 1906 (segundo año), años en los que el santiaguino obtuvo promedios de notas superiores. En 1907, su nombre no aparece en los registros ordinarios; la estrechez económica de la familia había obligado a su padre a solicitar para el niño la calidad de «alumno libre», que le fue otorgada; el alumno podía de este modo vivir con su familia en Santiago, sin gastos de pensión, con la única obligación de rendir los exámenes finales, lo que hará en marzo de 1908. Ese mismo año[9] regresa a Huamachuco para cursar el cuarto y entonces último año de estudios, durante el cual empieza a escribir poemas, solitario, receloso de sus pocos compañeros, tratándose apenas con uno de ellos, Eleazar Galarreta, sobrino de la dueña de la pensión donde vive en la calle del Chorro. De aquel tiempo, sin embargo, conservará un grato recuerdo, si tenemos en cuenta estas palabras pronunciadas, ya camino de la fama, en 1920, en este mismo lugar donde había estudiado:

> Trotando, trotando en mi potro alazán, con la melena desgreñada, semejando choza nómade perdida en el desierto, retorno a esta Atenas de los Andes. Si Santiago de Chuco me dió la materia bruta, el bloque amorfo, Huamachuco pulimentó aquel bloque e hizo de él una obra de arte.

Vallejo, salido del Colegio a fines de 1908, no ingresa en la Universidad de Trujillo hasta 1913. De los años intermedios se puede conocer muy poco; las dificultades materiales, ya apremiantes en los años que preceden, han contribuido seguramente a la indecisión de aquellos momentos. El adolescente pasa unos meses en la hacienda azucarera de

---

9 El registro de 1908 señala que el niño ha nacido el 9 de octubre de 1891. Los errores ulteriores respecto a esta fecha tienen ya un antecedente.

Roma ayudando al cajero; luego, como hubiera manifestado alguna vez su intención de ser médico, su hermano Victor logró mandarlo a la Universidad de Lima; eran días aquellos en que para ir de Santiago de Chuco a Trujillo se requería cuatro días de viaje a caballo; se llegaba a la hacienda Menocucho (citada en el poema *Los arrieros*), donde se abandonaban las cabalgaduras para tomar el tren costeño hasta la cercana capital del norte. El viaje de Trujillo a Lima no resultaba más fácil; estando todavía por crearse la carretera, era necesario recurrir a un barco, camino largo y costoso. Vallejo no se quedó sino un año en Lima, donde renuncia a la carrera; pasa como ocho meses en una hacienda del departamento de Huánuco, ejerciéndolas de preceptor de los hijos del hacendado.[10] Al año siguiente, en 1913, no pudiendo cubrir los gastos de una nueva permanencia en Lima, se matricula en el primer año de la Facultad de Filosofía y Letras de Trujillo, y obtiene a fin de año todos los premios correspondientes. Seguirá cosechando distinciones en los años sucesivos. En el 14, cursa el segundo año de Letras; en el 15, al mismo tiempo que se gradúa de Bachiller en Letras, cursa el primer año de Derecho; el segundo en 1916, el tercero en 1917; luego interrumpirá esos estudios para ir a vivir en Lima por segunda vez. En Trujillo, el estudiante serrano, bastante necesitado, se aloja en un hotel modesto, «El Arco» (que hoy se llama «Hotel Carranza», a una cuadra de la Plaza de Armas); en un cuarto de este hotel es donde ha sido escrita la mayoría de los poemas de *Los heraldos negros.* Para proveer los gastos de su pensión, Vallejo trabaja de preceptor primero en el Centro Escolar de Varones 241 (situado en la Plaza de Armas), y a partir de 1915, en el antiguo y prestigioso Colegio San Juan.

---

10 En este viaje, más exactamente al cruzar por Cerro de Pasco, habríase escrito la primera versión de *Aldeana*. No he podido comprobar el dato.

De su especial dedicación al oficio de maestro, tenemos ya pruebas suficientes en los recuerdos de niñez de Ciro Alegría,[11] que nos proporcionan al mismo tiempo una primera semblanza del poeta, si bien posiblemente influida por conocimientos ulteriores, de todos modos bastante explícita. Por lo demás, nos comprueban su conciencia pedagógica unos cuantos poemas que salen a la luz en *Cultura Infantil*, revistilla que publicó, de 1913 a 1920, el Centro Escolar 241. Los primeros de la serie sobre todo carecen por completo de interés poético; firmados sólo con las iniciales C.A.V., son meras composiciones didácticas escritas para niños, cursos de ciencias naturales envueltos en una anécdota versificada. De 1913 datan estos dos: *Fosforescencia* y *Transpiración vegetal:*[12]

FOSFORESCENCIA

Una noche miré muy asustado,
señor, en el collado
del viejo cementerio, algunas luces
chispeando entre los viejos mostazales,
de cuyos matorrales
salían al contorno de las cruces.

Yo á solas regresaba del molino
por el largo camino,
y la noche, señor, qué oscura estaba;
y más miedo me daba cuando oía
la algazara que hacía
el perro de una choza, que aullaba...

---

11 Publicados con el título *El César Vallejo que yo conocí*, en *Cuadernos Americanos* Nº 6, 1944.

12 Respectivamente *Cultura Infantil*, Nº 4 y Nº 7.

¡Que miedo, uf! Casi lloro ¡Muchos cuentan,
señor, que se presentan
ahí en la noche y á avanzadas horas
los muertos alumbrándose con ceras!
Señor, será de veras!
—Mienten, hijo. Son cosas que tú ignoras.

Esas luces que viste y te asombraron,
son gases que exhalaron
los huesos del cadáver ya podrido,
como el hedor que sale de un pantano;
y ese vapor insano
está en nuestro esqueleto contenido.

Ese gas es el fósforo, que cuando
se va el cuerpo dañando,
sale y arde en el aire más sombrío.
¿Escuchaste? Desde hoy no temas nada
cuando esa llamarada
en el panteón la veas, hijo mío.

TRANSPIRACION VEGETAL

Era una tarde de verano cuando
iban los escolares
de excursión a una huerta, traveseando
por unos alfalfares.
Unos y otros por ganarse
para llegar primero,
corrían y corrían sin quedarse
ninguno postrimero.

Bajo el límpido azul del firmamento
la costa florecía:
toda era como un claro pensamiento
de alegre poesía.

—Te gano! —¡Yo te gano! —prorrumpía
la ingenua caravana,
y su camino rápido seguía,
A mí nadie me gana!

Cuando llegaron a la huerta ansiada
rendidos se tendieron
en el césped, dó en siesta regalada
los chicos se durmieron,

Bajo la sombra fresca y anchurosa
de un platanar dormían,
mientras del sol la lumbre bochornosa
las hojas resistían.

.....

Había atardecido. De repente
algunos despertaron
con el semblante pálido y doliente,
Volvamos! exclamaron.

Cuando todos volvían lentamente,
titilaban de frío,
aunque el Sol aún distaba de occidente
y era tarde de estío.

—Estoy helado —dijo un chico—. Helado
—un segundo exclamaba.
—Parece que hubieran arrojado
agua! —otro se quejaba.

Pero otro instruido más, sin duda,
les constestó sonriente:
—¿No saben que también la planta suda?
Pues hoy precisamente,

del platanar las hojas han vertido
vapor de agua, el que ha puesto

tan friolento el cuerpo y aterido.
¿Ya ven, pues, por qué es esto?

—¡Ah!, dijeron en coro— ya acabamos;
y no hay más que correr.
—Sí, correr, para ver si así llegamos
antes de anochecer.

De 1914 data *Fusión*:[13]

Cruza el tren la estéril puna
que ya la noche amortaja,
y la lluvia lenta baja
con tristísimo rumor.

Dentro del coche qué frío
tan fuerte es el que sentimos;
y ateridos nos dormimos
de la estufa al resplandor.

—¡Qué bonito! —un pequeñuelo
que va junto a mí murmura—.
—¡Cuál blanquea aquella altura
a la luz crepuscular!

Y al través de los cristales
de la ventana, veía
la nevada que cubría
los cerros de aquel lugar.

Seguía el tren lentamente
por el árido sendero,
y pronto el manso aguacero
en tempestad se trocó.

---

13 *Cultura Infantil*, N° 12.

Los vidrios de la ventana
se iban empañando en breve
con las lágrimas de nieve
que el viento hasta allí llevó.

Nevaba en ese momento,
cual finas hebras plateadas,
aquellas gotas heladas
se pegaban al cristal.

Por el ventanal del coche
penetraba un fuerte viento
que desleía un aliento
de pena y frío glacial.

Y luego con ese soplo
gotas de nieve bajaban,
que furtivas se enjugaban
en el seno del vagón.

Cayeron algunas de ellas
en las manos del pequeño,
que con pupilas de sueño
callaba su aflicción.

Sintiólas nuestro vecino
y las quedó contemplando
cuál se fueron transformando
como en gotas de sudor.

—¡Mire, mire! —dijo entonces—,
la nieve que no ha caído
en agua se ha convertido.
¡Quiá! ¡Cómo es esto, señor!

—Claro —le dije en respuesta—,
la nieve se ha liquidado

con el calor que le ha dado
tu mano. ¡Es natural!

La nieve es sólo agua dura;
con el calor se disuelve.
Calla el pequeñuelo. Y vuelve
los ojos al ventanal.

Advierte el tul de la noche
y oye que el convoy pitea
acercándose a la aldea,
del viaje punto final.

En las cuatro obritas siguientes, firmadas César Vallejo, —años 1916 y 1917— asoman ciertos elementos más elaborados (imágenes de cuño simbolista, búsquedas formales y rítmicas) y esta misma motivación sentimental más personal que encontraremos en *Los heraldos negros;* no cabe dudar, sin embargo, de los verdaderos fines, siempre escolares, a que corresponden; basta cotejar fechas y obras; los poemas publicados en 1918 en *Los heraldos negros,* muchos de ellos ya conocidos dos o tres años antes, resultan contemporáneos de estas producciones donde las intenciones pedagógicas estorban siempre la verdadera liberación estética:

ESTIVAL[14]

En una roja tarde de verano
cruzó como una sombra penitente,
el calmoso perfil de un indigente
alargando doquier la débil mano.

---

14 *Cultura Infantil,* N° 23, junio de 1916.

Rumorosa de júbilo la gente
veía con desdén al pobre anciano,
era un parque de fiesta, donde en vano
suplicaba el ayuno amargamente!

Luego, desengañada, paso a paso
la trémula visión de la pobreza
perdióse entre las sombras del ocaso,

En la mugrosa túnica que huía
el sol en un milagro de grandeza
lloraba una radiante pedrería.

EL BARCO PERDIDO[15]

A Julio Eduardo Manucci

Fatigado al mediar la tarde fría
ungida de oro y de éter,
he pensado con penas horas enteras
en lo que he sido un día!

Tuve un pocito de agua entre alcanfores
donde jugué a las naves,
con una linda escuadra que se fuera
con banderas y flores!

Tuve un pocito de agua y también tuve
un lindo barco gualda,
un barco favorito que era de oro
a la luz de esmeralda...

---

15 *Cultura Infantil*, N° 29, diciembre de 1916.

Fatigado al mediar mi vida triste,
he pensado con pena
en el perfil proscrito de ese barco
que ahora ya no existe!

¡Oh lindo barco gualda que te fueras
yo no sabré hasta dónde!
Ahora que me ahogo en mi conciencia,
qué bueno si volvieras.....!

OSCURA[16]

Trabajo de herrero
fiero
junto a la lumbre de la fragua!
Fresco aroma del agua
que ha llorado la lluvia;
sangriento luto de la tarde rubia!

Nervuda faz de cobre
del pobre,
que anochece caldeado de esfuerzo...!
Perfil, que acaso terso,
reflejó el sol de oro
en la cima vertiendo el primer lloro!
Porqué si ya anochece
acrece
su empuje sobre el yunque impío?
Porqué si hay tanto frío,
el fuego es más oscuro
y el hierro aún es más duro?

---

16 *Cultura Infantil*, N° 30, mayo de 1917.

Si hasta el cielo descansa,
sollozando... ¿porqué Juan no se cansa?

La derrotada tarde
cobarde
se quema en su sonrisa burlona,
y el triste invierno encona
el sudor del herrero
fiero,
y la carne dolida
de su prole aterida
que en haraposo enjambre
en torno de aquel padre llora de hambre?
Silueta en el ocaso,
del brazo
martillando el yunque a la lumbre
¡Visión de ignota cumbre
que el rayo simpre asalta,
por ser entre las cumbres la más alta!!

Y por fin, en agosto de 1917, *A mi hermano muerto,*[17] que es interesante poner al lado, por la comunidad de tema y diferencia de técnica, de *A mi hermano Miguel,* en *Los heraldos negros.*

Contemplo desde el muro que el tiempo cruel tortura,
los últimos rubíes del sol que muere ya;
y el bronce de la iglesia comprende mi amargura
en la quejumbre humana que al firmamento da!

En la enlutada casa paterna aún perdura
un mundo de memorias de tí, que has muerto!... Ay!

---

17 *Cultura Infantil,* N° 33, agosto de 1917.

Aun en mi alma tiembla la luz de tu ternura
como una golondrina que viene y que se va...!

En la loma lejana se eleva el cementerio
por donde se robara la mano del misterio
cual nítida custodia, tu dulce corazón!

Advierto a nuestra madre! Y al entonar mi ruego
la Tierra que en el Cielo da golpes de esquilón,
Dios llora un sol de sangre, como un abuelo viejo...!

Paralelamente a estas tareas profesionales, han surgido ya ante Vallejo perspectivas más amplias. El encuentro con Antenor Orrego es de 1915; luego el santiaguino participa en las diversiones y trabajos del grupo formado por José Eulogio Garrido, del cual se ha escrito mucho, sin que un sobreviviente de aquellos años nos haya ofrecido todavía su historia legítima. De todos modos, el grupo, integrado por elementos bastantes numerosos, unidos más por los lazos de la amistad que por los de una formación o ideología común,[18] es el que por sus manifestaciones y polémicas va a iniciar el despertar, de la capital de La Libertad.

La presentación de su tesis de Bachillerato en Letras había sido para Vallejo un éxito completo: al publicar ese trabajo sobre *El Romanticismo en la poesía castellana*, lo dedica a su maestro, Dr. Eleazar Boloña, por lo visto uno de los pocos maestros verdaderos con que contaba la Universidad de La Libertad, y a su hermano Víctor «en prueba de cariño y gratitud». El folleto consta de dos partes: 1) *Origen del Romanticismo*, que pretende, conforme la fórmula de Taine so-

18 Respecto al origen del grupo, hay que mentar sin embargo al Colegio de los Lazaristas franceses, quienes por sus nuevos métodos pedagógicos y su mayor amplitud de criterio tuvieron una influencia determinante sobre la juventud trujillana de entonces.

bre la obra literaria producto de la raza, el medio y el momento, hacer la valoración en el romanticismo español de los elementos provenientes de la raza, la naturaleza y el momento histórico (¿Tendrá repercusiones personales ese aserto de que «es un hecho comprobado que la más alta y sincera poesía es lujo de la pobreza...»?); 2) *Crítica del Romanticismo,* que integran unos esbozos monográficos de los principales representantes del romanticismo: Quintana, Heredia, Zorrilla, que da la nota española, Espronceda sobre todo, el hombre tipo del romanticismo en quien su hermano en el arte alaba el valor universal (el *Diablo Mundo* «hijo de las entrañas de la humanidad»). Son de destacar los breves párrafos en los cuales Vallejo reivindica para cada tiempo o momento histórico el derecho, y aun la necesidad, de una «elocución nueva, de un modo nuevo de expresión». Después de hacer breve reseña del romanticismo peruano (en los poemas de Márquez y Salaverry encuentra los dos rasgos esenciales de los verdaderos poetas: la emoción y la idea) concluye lamentando la decadencia del romanticismo cuya virtud esencial era la «sinceridad», y pidiendo la difusión de la cultura por el desarrollo económico del pueblo.[19]

Simultáneamente, Vallejo, cuyo prestigio empieza a surgir en el círculo de sus amigos, colabora en todas las manifestaciones que organizan lo más entusiastas de la juventud estudiantil. Cada año, el 23 de setiembre, el Centro Universitario celebra con la mayor solemnidad la Fiesta de la Juventud; en 1915, durante el desfile, «leyó una bonita composición poética el estudiante universitario César Vallejo que mereció

---

19 Para formarse idea justa del valor de ese estudio, hay que tener en cuenta los pocos medios de que disponía el autor. Los libros escaseaban en Trujillo. También *Los heraldos negros* brotarán en un ambiente pobre de recursos literarios.

ser ovacionado» (*La Industria*, Trujillo, setiembre, 1915). En 1916, presencia esta fiesta el poeta Parra del Riego, quien al regresar a Lima presenta en un artículo del semanario *Balnearios* (22 de octubre de 1916), la «*Bohemia*» de Trujillo que, dice él, no es nada terrible sino más bien una bohemia mental en reacción sana contra el ambiente chato y calculador; luego, narra el agasajo que le proporcionaron en casa de Garrido y traza breve semblanza de varios bohemios: José Eulogio Garrido, director de la *La Industria;* Antenor Orrego, director de *La Reforma*; y como poetas, Oscar Imaña y César Vallejo;

> más hondo que él (Imaña) y con más inquieta cerebración y anchura en el miraje es paisajista sentimental y sugeridor. Casi por todos sus versos se nota el paso de aquel poeta que tenía vestida de ave del paraíso la emoción de Julio Herrera y Reissig. Pero yo creo que se le puede poner en la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibíades, cuando comparaba el discurso de Sócrates a la flauta del sátiro Marsyas, ebrio de fervor y de vino en aquel divino banquete platónico, al que fué preciosista de este verso: ¡*un nido azul de alondras, que mueren al nacer!*

El 12 de octubre de 1916, durante una actuación en la Universidad, con motivo del aniversario del descubrimiento de América,

> el estudiante universitario y prestigioso intelectual señor Abraham Vallejo recitó una composición suya que es un canto a la América. Versos sonoros de fibra, policromos y de un lirismo rotundo, los de Vallejo marcan un progreso sensible en nuestro ambiente; señalan una orientación, traen una brisa de modernidad, de renovación. En el canto a América se acentúa la originalidad de ex-

> presión que ha hecho del joven poeta dueño de una manera suya propia en que si hay reminiscencias ligeras del raro Reissig, su temperamento poético fuerte y algo sombrío lo ha hecho inconfundible. Es aún novicio casi, pero en él se apunta una preciosa promesa, (*La Industria*, 13 de octubre de 1916).

No he podido encontrar la obra aludida. Es de creer que el poeta no otorgaba mayor importancia a tales composiciones circunstanciales (no las ha recogido en su libro) y que se prestaba más bien a ciertos designios polémicos que compartía con su grupo. Es lo que pasa, por lo menos, con los poemas que ofrece en un concurso literario para derrocar a Víctor Alejandro Hernández, el poeta de la sociedad trujillana, poemas disfrazados con estilo ajeno y que logran su fin inmediato.[20]

Mientras tanto, en las pugnas orales y escritas, Vallejo, que publica sus primeros poemas verdaderos (parte de los que integrarán *Los heraldos negros*) en los periódicos trujillanos de sus amigos, llega a ser el blanco favorito de los contrarios. Las reacciones que despertaba sobre todo la novedad imaginaria del autor, en sus detractores así como en sus principiantes partidarios, se traslucen en el artículo de Ciro Alegría que mentamos antes. Frente a versos tan escandalosos como éste de *Idilio muerto*: «manos que planchaban blancuras por venir», los adversarios provincianos resumían en esta forma sus argumentos: «César Vallejo, un hombre a quien le falta un tornillo». Pues bien, casi del mis-

---

20 Algo parecido ocurrirá años más tarde, en diciembre de 1920, en que el poeta, en aquellos días encarcelado, mandará con nombre fingido una oda al Marqués de Torre Tagle para el concurso organizado con motivo del centenario de la independencia de Trujillo.

mo modo reaccionó ante tan inusadas metáforas, el príncipe de la crítica limeña, Clemente Palma, director del semanario *Variedades*: es él quien al recibir un día un poema de Trujillo lo mandó a Correo Franco, una sección de desechos, con el siguiente comentario:[21]

> Señor C.A.V.—Trujillo— También es usted de los que vienen con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afición la gaita lírica, o sea a los jóvenes a quienes les da el naipe por escribir tonterías poéticas más o menos desafinadas o cursis. Y la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio. Nos remite usted un soneto titulado *El poeta a su amada,* que en verdad lo acredita a usted para el acordeón o la ocarina más que para la poesía.
>
> Amada: en esta noche tú te has crucificado
> sobre los dos maderos curvados de mis besos!
> Amada: y tú me has dicho que Jesús ha llorado
> y que hay un viernes santo más dulce que mis besos.
>
> ¿A qué diablo llama usted los maderos curvados de sus besos? ¿Cómo hay que entender eso de la crucifixión? ¿Qué tiene que hacer Jesús con esas burradas más o menos infectas?... Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho, no tenemos de usted otra idea sino la de deshonra de la colectividad trujillana, y de que si se descubriera su nombre el vecindario le echaría lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea del ferrocarril a Malabrigo.

Entre tanto, sin embargo, se iba construyendo el libro de *Los heraldos negros.* Los poemas que desde el año de

---

21 *Variedades,* 22 de setiembre de 1917.

1916 salen en varios periódicos serán generalmente reproducidos en él, pero con algunas variantes que nos ofrecen testimonio de la constante maduración del poeta. Como muestra de lo dicho doy a continuación la versión primitiva de *Encaje de fiebre,* publicada en *La Industria,* de Trujillo, el 23 de setiembre de 1916; se podrá cotejar con la versión de 1918,[22] (César Vallejo, *Poesías completas 1918-1938.* Buenos Aires, Editorial Losada, 1949, p. 73).

Por los cuadros de santos en el muro colgados
mis pupilas arrastran un *gris* de anochecer;
y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,
mi carne llora una acre nostalgia del no sér.

Una mosca llorona en los muebles cansados
yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:
¡una ilusión de trinos que son estrangulados!
un nido azul de alondras que mueren al nacer.

En un sillón antiguo sentado está mi padre.
Como una Dolorosa, entra y sale mi madre.
Y al verlos siento un algo que no quiere partir.

Porque antes de la *Droga* que es hostia hecha de Ciencia,
está la hostia, *Droga* hecha de Providencia;
y antes de no ser nada ser lágrima y sufrir... [23]

---

22 En todos los poemas citados, subrayo las variantes. Y me sirvo en todas las citas de la edición de *Poesías completas* 1918-1938, que con prólogo de César Miró acaba de lanzar la Editorial Losada, de Buenos Aires. Véase ahora, p. 73.

23 No he podido dar en Trujillo con ninguna colección de *La Reforma;* y esto puede ser un llamado para quienes, poseyéndola, quisieran contribuir a esclarecer algunos de los problemas acá planteados.

Por lo que hace al público limeño, ya anteriormente al entredicho de Clemente Palma había tenido la oportunidad de leer varias composiciones del vate trujillano en la sección que la publicación semanal *Balnearios* consagraba a poetas provincianos. El 9 de enero de 1916 sale *Aldeana*[24], el 18 de junio del mismo año, *Noche en el campo* que, después de ser refundida dará *Hojas de ébano* en *Los heraldos negros*[25].

Fulge mi cigarrillo
sus chispas melancólicas de alerta,
y a su exiguo relámpago amarillo
arrastra un pastorcillo
el ocre triste de su sombra muerta.

Pena un frágil aroma de aguacero[26]
y ahoga en una enérgica negrura
el caserón entero
la mustia distinción de su blancura.

Están todas las puertas muy ancianas,
y se hastía en su habano carcomido
una *insomne* visión de mil ojeras...
Yo las dejé lozanas;
y hoy *la telaraña del olvido*
llega hasta el corazón de sus maderas![27]
La del camino, el día
que me miró llegar, trémula y triste,

---

24 No tiene otras diferencias con la versión del libro, sino unos cuantos signos más de puntuación. Por lo común, estos primeros poemas aparecidos en publicaciones periódicas adolecen de un derroche de puntos admirativos, suspensivos, mayúsculas, etc.

25 *Poesías completas*, p. 44.

26 El orden de los versos ha sido alterado para la publicación. *(Ibid.)*

27 La versión definitiva agrega un verso más. *(Ibid.)*

mientras que sus dos brazos entreabría:
chilló como en un llanto de alegría:
¡Que en toda fibra existe
latente y comprimida
el alma de una lágrima escondida!

Con no sé qué *recuerdo* secretea
mi corazón *gozoso;*[28]
y pupilas adentro parpadea
como en un cementerio misterioso
la dulzura dorada
de un poniente de dicha desflorada!

Mi ventanilla abierta
rompe la helada oscuridad desierta
con una fiera mancha de amarillo.
Llora un mastín secretas fantasías.
Parece que mis tristes armonías
ambulara un sollozo de organillo...

Hacia lo lejos cruza
un metálico son de concertina:
es el paso en derrota de la musa
de una raza divina,
trágicamente triste y legendaria.[29]
Y la abuela amargura
de este aire neurasténico de paria
afila sus melódicos raudales

---

28 Los versos que van desde esta nota hasta *un metálico son de concertina*, han sido substituidos, en la versión definitiva, por sólo dos.

29 Los tres últimos versos subrayados han sido refundidos en otro único en la versión definitiva, que por otra parte ha sido desplazado en la disposición estrófica.

bajo la noche oscura:
como si abajo.. abajo,
en la turbia pupila de cascajo
de abierta sepultura,
celebrando perpetuos funerales,
se quebrasen fantásticos puñales.

La senda, un ataúd donde palpita[30]
la noche, como un tétrico delirio,
y en donde el alma enferma se acrisola,
vagando como un lloro de andarita
eternamente sola
en la sangre de aurora del martirio!

El 1° de octubre de 1916, *Fiestas aldeanas*, versión primitiva de los dos primeros sonetos del *Terceto autóctono*:[30a]

I

El puño *del Trabajo se abre en rosa,*
y en Cruz *sobre la aldea se perfila...*
el ritmo del arado *al fin reposa:*
¡es la sonora fiesta de la esquila!

Rompen los bronces en canción gloriosa;
y en las venas indígenas rutila
un yaraví de sangre que *solloza*
sus nostalgias de sol en la pupila...!

Pallas de iris y quiyayas bellas,
mostrando brillos de oro en sus danzares
fingen a lejos un temblor de estrellas.

---

30 Todos los versos en adelante han sido substituidos en la versión definitiva.

30a *Poesías completas*, p. 46.

Luce el Apóstol en el *ara*, luego,
y es entre inciensos, cirios y cantares,
el moderno *Dios-Sol* para el labriego...!

II

«Echa una cana al aire» el indio triste!
Hacia el altar fulgente va el gentío...
Y el salmo del crepúsculo *reviste*
de martirios de sangre el caserío.

La pastora de *humilde* lana viste,
Y hay pliegues de candor en su atavío;
pues la incaica humildad aún existe
en su oprimido corazón bravío!

Soñando en el azul de los espacios
vierte sus ascuas de iris cada fuego,
en un bello derroche de topacios.

Las chispas *al subir graciosamente*
fingen trigos de oro que el *labriego*
sembrara en las regiones del Poniente.

El 22 de julio de 1917, *Sombras*, que no será recopilada en el libro:

Afilados judíos cruzan por estos años
al lado de insolencias parásitas y vacuas!
Y aquel que sueña y canta, sin pan y abandonado,
va recamando harapos de un hilo azul de lágrimas!

... Oro negro, blasón es cual biombo de reclamo;
timbres chillones; carnes a todo sol rifadas...
En los mares fenicios beben todos los labios;
y la fuente Castalia se queda sola, y calla!

Mujeres de ojos lerdos y rostro enharinado
miran... miran... y miran, pero no miran nada.
Sus sonrisas son sedas a un real... a dos... barato!
y al fondo hay una sangre que sordamente ladra!

La tierra es como un barco mercante en el espacio!
Como un cofre roído que nunca guarda nada,
de sitio en sitio rueda mi corazón rasgado,
a quien ningún viajero le brinda una mirada!

El 12 de agosto del mismo año, *Amor*,[31] el cual, fuera de unos cuantos puntos suspensivos y admirativos más, tiene una variante en el cuarto verso, del primer cuarteto: *tus mártires hostias* en vez de *tus hostias de otoño.*

El segundo terceto, que es distinto, reza así:

Amor! Vuelve! Vuelve! Como eres: sangrante;
que mientras te envase la carne inconstante
no vayas a mi alma jamás a volver...!

El 19 de agosto, *Pagana*, que en *Los heraldos negros* sufrirá bastantes modificaciones:[32]

Ir muriendo *entre risas* y bautizar la sombra
con sangre babilónica de noble gladiador.
Ir cantando y llorando y rubricar la alfombra
con un polvo de carne que tamiza el dolor!

Entre el lecho latiera corazón luminoso
solemne y fiero a modo de un primitivo dios!

---

31 *Poesías completas*, p. 69.

32 *Poesías completas*, p. 66. La segunda estrofa ha sido suprimida en la versión definitiva.

Entre los labios un triufal gesto glorioso
de ir muriendo y alzando como un broquel la voz!

¿La Vida? Hembra protéica! Contemplarla asustada
escaparse *en su velo,* infiel como *Judith!*
Verla desde la herida y asirla en la mirada,
cual se incrusta un capricho de cera en un rubí!

Tal soy de Babilonia! Holofernes, sin tropas!
En el árbol cristiano *yo cuelgo* mi nidal!
La viña redentora negó amor a mis copas;
Judith, la vida leve, *quebró* su cuerpo hostial!

Tal un festín pagano! Y amarla hasta la muerte!
Mientras lloran las venas rojas perlas de mal!
Y así volverse al Polvo, conquistador sin suerte,
dejando miles de ojos de sangre en el puñal.

En 1918, Vallejo viene a Lima, donde conoce a Valdelomar, quien después de serle presentado en un café, le espeta esta frase: «Ahora, ya puede decir en Trujillo que ha estrechado la mano de Abraham Valdelomar». Por el mismo tiempo, *El Conde de Lemos* sale a hacer una gira triunfal por el Norte: es así como *La Reforma* de Trujillo le entrevista; y a la pregunta «¿Conoce usted a algunos artistas trujillanos», contesta el autor de *El caballero Carmelo*:[33] «He conocido a algunos. En Lima conocí al poeta César A. Vallejo, y hasta escribí algunas palabras en su elogio. Vallejo es un poeta. Hemos por desgracia abusado de este título. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra en detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos *Los heraldos negros*. He conocido...». El prólogo de Valdelomar no se escribió nunca; sin embargo, *Los heraldos negros* salieron a fi-

33 Reproducido en *Balnearios,* N° 364. 26 de mayo de 1918.

nes del mismo año. No cabe duda que la dedicatoria más entusiasta que haya escrito Vallejo en un ejemplar de su libro es aquella colectiva que mandó a sus compañeros de Trujillo:

> Hermanos: Los heraldos negros acaban de llegar. Y pasan con rumbo al Norte, a su tierra nativa.
>
> Anuncian de graneado: que alguien viene por sobre todos los himalayas y todos los andes circunstanciales
> Detrás de semejantes monstruos azorados y jadeantes, suena por el recodo de la aurora un agudísimo y absoluto «*Solo de aceros*».
>
> Paremos la oreja! Confesión: y al otro lado: al buen muchacho amigo, el sufrido[34] de antaño, el tembloroso ademán ante la vida.
>
> Y si alguna ofrenda a este libro he de hacerla con mi corazón, es para mis queridos hermanos de Trujillo.
>
> CESAR
>
> Lima de 1919.

En Lima Vallejo trabaja de preceptor de primaria en un colegio privado, el Colegio Barrós que luego desaparece. Y el poeta ingresa —también de preceptor— en el Colegio de Guadalupe (años 1919-1920), donde era profesor de literatura Alberto Ureta, a quien motejaban de «El dolor pensativo» según el título de su último libro, (1917); éste, y los demás profesores de media, despreciaban a los maestros con los

---

34 Acá hay una palabra que no se puede descifrar; parece decir algo así como *koriscosse*, y referirse a un apodo para los amigos del poeta familiar.

cuales se reunía el extravagante autor de *Los heraldos negros:* Octavio Mayaute, Eudaldo Valenzuela, Julio Virgilio Tena, etc... En el curso del año de 1920, Guadalupe reduce su sección primaria al cuarto y al quinto año, y por lo tanto, se priva de los servicios de los preceptores recién ingresados, entre ellos Vallejo. Es entonces cuando el poeta, que ya ponderaba los medios de irse a Europa, resuelve regresar antes a su tierra de Santiago: de estudiante en Trujillo iba cada año de vacaciones a su ciudad natal[35], donde sus amigos, encabezados por Antonio García, le brindaban fiestas que «ni siquiera un diputado las tenía iguales». Y sus contrarios se burlaban de su compostura urbana, su bastón, su tongo y su flacura, apodándolo de «chapajumo»[36] por su afición a las jaranas; pero desde Lima no le había sido posible renovar esos viajes. Entre tanto, su madre había muerto hacía casi dos años.

Antes de llegar a Santiago, Vallejo pasa por Huamachuco, donde su hermano Néstor estaba de juez. Y ahí se verifica una anécdota, a que se ha aludido varias veces sin mayor precisión. Eleazar Galarreta, compañero de Vallejo, me refiere que habiendo Néstor pedido a César la preparación de un expediente para probar sus conocimientos jurídicos, éste, mostrando más bien disgusto por esta clase de trabajo, confía a su amigo la tarea principal de redacción. Recibido por Néstor el documento, quedó satisfecho y regaló a César cierta suma, que los dos autores del borrador fueron a gastar al campo; regresaron embriagados. El poeta debía participar esa misma noche en una velada cultural, organi-

---

35 En uno de estos viajes del mes de marzo fue cuando César, acompañado de Víctor, se sintió de repente afiebrado y tuvo que regresar a su casa: su enfermedad de unos días dio origen al poema *Encaje de fiebre, (Los heraldos negros).*

36 Chapar quiere decir atisbar, aguaitar; y *jumo* es la pronunciación defectuosa de *humo.*

zada por el Colegio San Nicolás; por más que trataron de disuadirlo, en atención a su estado, él se negó a desistir de su actuación, durante la cual pronunció el elogio lírico de Huamachuco a que nos hemos referido más arriba; también recitó poemas suyos y, exasperado ante la indiferencia y la ironía del público, llegó a declarar que nada tenía que hacer con los aplausos de sus paisanos, ya que lo aplaudía toda la intelectualidad del país y sus poemas le harían algún día más grande que el mismo Rubén Darío, pontífice a la sazón de la poesía americana. A Santiago Gastañadui, que dirigía un pequeño periódico de jóvenes huamachuquinos, le decía Vallejo, en las mismas advertencias: «Está bien, los jóvenes deben tener audacia. Los jóvenes deben cometerlo todo, aunque sea un crimen».

Corren días de julio de 1920. Vallejo sale de Huamachuco, con objeto de llegarse a Santiago para las fiestas patronales del 25 del mismo mes: es entonces cuando sucede un episodio de trascendencia para los años posteriores del poeta, y del cual hasta la fecha no se ha hablado sino a la ligera. El domingo 1° de agosto, los santiaguinos ya llevaban una semana de diversiones; en la procesión de la mañana había salido la imagen del Apóstol, y la gente le había notado la cara más roja que de ordinario. Mal agüero, decían. Por la tarde, se producen incidentes sangrientos y por la noche se declara un incendio en la casa comercial más importante de la provincia, cuyos dueños, Carlos Santamaría y Carolina Aranda, eran precisamente mayordomos de la fiesta. Al día siguiente, todo el establecimiento había sido reducido a cenizas. (Los damnificados estimaron las pérdidas totales en veinte mil libras, de oro sellado). El hecho venía a rematar una serie de conflictos locales, de los cuales se puede hallar testimonios en los periódicos trujillanos de los años anteriores; por último, en marzo de 1920, siendo subprefecto uno de los Santamaría, Alfredo, el alcalde Vicente Jiménez había sido comprometido en un atentado criminal y

llevado, por eso, a Lima, donde había dado pruebas de su devoción al régimen de Leguía. Consecuencia del incidente: Santamaría había dimitido su cargo; pero las pasiones seguían enconadas,[37] y eran tales las vinculaciones familiares, que no había santiaguino de nota que no se encontrara más o menos ligado estrechamente con uno de los dos grupos en contienda. A la postre, las víctimas y los inculpados de esos sucesos resultaban dos facciones provincianas opuestas, que rivalizaban por «el predominio lo mismo que en política en cuestiones hogareñas»:[38] bastaba con declararse partidario del poder central para creerse a salvo de cualquier clase de complicaciones. En la declaración de fe leguiísta, parece solamente que el bando del alcalde se había adelantado al de los Santamaría, y contaba con más respaldo popular.

El expediente del proceso subsecuente al incendio consta de una serie de gruesos legajos, que van del año 1920 al 29, y que, en la actualidad se encuentran en la notaría del doctor Masías, de Trujillo. De ahí, hace poco, tuve que mandarlos extraer de entre montones de documentos similares, donde permanecían sepultados. En la tapa del primer legajo se lee:

> 1334/928. N° 323/6. Provincia de Santiago de Chuco. Instrucción contra Héctor M. Vásquez, Pedro Lozada, César A. Vallejo y otros, por incendios y otros delitos realizados el 1° de agosto de 1920. Juez ad-hoc: Dr. Elías Iturri.

En todo el curso del proceso, no se ha llegado a aclarar debidamente los hechos ocurridos en Santiago. Por lo menos, he aquí lo que se puede sacar después de un examen

---

37 Después de casi treinta años, no se han apagado por completo las pasiones, y resulta todavía difícil hablar del caso sin suscitar resentimientos de tal o cual persona.

38 *La Industria*, 12 de agosto de 1920.

del expediente y de los periódicos de la época, y la consulta entre testigos sobrevivientes, de uno y otro lado. La atmósfera local estaba bastante electrizada semanas antes. En previsión de posibles disturbios con motivo de las fiestas, y debido al espíritu de indisciplina de sus propios soldados, el subprefecto Ladislao Meza, había pedido refuerzos militares a la guarnición de Huaraz. Sin embargo, la «semana de Santiago« se acababa sin mayores incidentes. Vallejo, recién llegado, había estado celebrándola con sus amigos. El domingo era el último día, y ya transcurría la tarde tranquilamente, a pesar de los muchos borrachos excitados, cuando a eso de las cuatro, los guardias alojados en la calle del Convento[39], se sublevaron contra Meza; el motivo era el retraso en la paga de sus sueldos. La borrachera hacía más tirante la situación. En eso, atinan a pasar por ahí, entre otros santiaguinos, Héctor Vásquez, Benjamín Ravero y Antonio Ciudad, quien increpa a los soldados por su mal proceder con Meza; entonces se origina el alboroto, y un guardia mata a balazos a Ciudad, provocando la ira de los presentes, quienes delante del subprefecto, hombre pacífico y al parecer sin muchas capacidades, sordo por añadidura, matan a tres de los gendarmes. Sólo el Alférez Dubois logra escapar. La gente, entre tanto, se amotina,[40] y alguien lanza la voz de que Dubois ha fugado hasta la casa de los Santamaría, lo que lleva a Meza a trasladarse a la casa comercial de éstos, cuya puerta ya encuentra forzada, entre los gritos y las amenazas de muerte que contra los Santamaría lanzan sus acompañantes. Pero ya están ahí Ravero, Vásquez, el negro Lozada, guardaespaldas de Vásquez; parece que también Vallejo y su hermano Miguel, etc... Carlos Santamaría niega haber asila-

---

39 Era la guarnición regular; la guarnición llevada ad-hoc de Huaraz estaba acantonada en las afueras de la ciudad.

40 Se llegó a decir que los amigos de Ciudad habían sacado los ojos del cadáver, y los mostraban a la multitud para enardecerla.

do a Dubois, y después del registro de la casa, se retira el subprefecto indicando a Santamaría que se guarde de la muchedumbre y dejando en los alrededores a tres gendarmes que le quedaban. Al regresar a la Subprefectura, se encuentra con que la gente ha saqueado, mientras tanto, las oficinas del telégrafo y del teléfono. Sigue, entonces, hasta la plaza, y no pudiendo dar con su secretario, sube a los altos de la casa de Vásquez para despachar a las autoridades del Departamento los partes de lo sucedido. Más tarde, Meza sale para amonestar a la gente y efectuar una ronda con Vásquez, Ravero, César y Manuel Vallejo: topa con sus tres gendarmes embriagados; luego, se da con una tropa bulliciosa encabezada por Vicente Jiménez; por fin, regresa al domicilio de Vásquez y durante las horas de la noche César Vallejo no lo abandona ni un momento, redactando en su compañía el relato de los acontecimientos.

Durante aquel tiempo, pasan cosas misteriosas, pues es de pensar que la iracundia popular despertada por la matanza de la tarde se hubiera sosegado por sí sola, de no haber sido alimentada por maniobras interesadas: en la casa donde están encerrados Meza y Vallejo, Vásquez, el juez Martínez Céspedes y unos cuantos más, van y vienen, suben y bajan; el negro Lozada, el único acusado, sin casa ni hogar, ya anteriormente complicado en asuntos criminales, habría confesado —según el primer legajo— que esas mismas personas le propusieron vengarse de los Santamaría y echar gasolina, para prender fuego así al establecimiento. De todos modos, cuando a las doce, concluidas la redacción, Meza y Vallejo se asoman al balcón del cuarto donde se hallaban, ven en la noche la claridad del incendio; nadie había avisado al subprefecto, quien al salir nota que los incendiarios barrían todavía las calles a balazos. Parece probado también que el saqueo había precedido al riego de gasolina y al incendio. Lo más probable, si nos atenemos a las declaraciones contenidas en el mismo documento, es que ciertos enemigos de los

Santamaría sin que se sepa exactamente cuáles de ellos dieron la orden, habían aprovechado el motín de la tarde para saciar venganzas personales, tratando al mismo tiempo de eludir toda directa responsabilidad. Pero si Lozada, por ejemplo, era el culpable inmediato, carecía del respaldo económico suficiente; y lo más natural, tanto para remediar las enormes pérdidas materiales como para esclarecer de una vez la situación local, era complicar en el incidente a todo el grupo amigo de Héctor Vásquez y del alcalde Jiménez:[41] en la denuncia presentada por Santamaría cuatro días después, figuran entre los diecinueve acusados tres de los Vallejo, (Víctor, Manuel y César); también se complica al juez de la provincia. De modo que el 17 de agosto se nombra en Trujillo un juez instructor ad-hoc, quien inmediatamente se traslada a Santiago, donde procede a los primeros interrogatorios de los acusados, y el 31 ordena la detención definitiva de doce de ellos, inclusive César y Manuel Vallejo.

Ese momento lo escogen los acusados para esconderse; el único preso es Lozada, quien muere durante el transcurso del proceso. Mientras tanto, Vallejo, con Manuel, y con Vicente y Oscar Jiménez, se acogen a una choza del campo donde se les reúnen Ravero y Héctor Vásquez; la mayoría de los inculpados tenían relaciones y amistades en las haciendas de la región, y gracias a que los Jiménez habían seguido otro rumbo, el poeta y sus demás compañeros llegan a Trujillo, donde acaban por parar en casa del doctor Andrés Ciudad, uno de sus abogados; salidos otra vez de Trujillo para la sierra sus otros tres compañeros, Vallejo se traslada, siempre clandestinamente, a la casa que Antenor Orrego tenía en Mansiche. Pero, habiéndose enterado, sin

41 Prueba de esto sería, por ejemplo, la presencia entre los acusados iniciales de Víctor Vallejo, ya de edad, quien había estado en su casa todo el día domingo.

embargo, el Tribunal de la primitiva estada de los acusados en la casa de Ciudad, ordena el allanamiento del domicilio; y ocurre que el día en que éste se verifica, Vallejo acaba de regresar a dicha casa, junto con Héctor Vásquez, que lo hizo por distinto motivo: la captura de ambos, en tales circunstancias, fué desde luego mera casualidad, pues la orden de allanamiento se refería, como decíamos, a noticias sobre su anterior permanencia.[42] Entre tanto, después de citar a los prófugos ante el Tribunal Correccional del Departamento, el juez ad-hoc había regresado a Trujillo, donde el doctor Ciudad lo acusa de parcialidad, tratando de poner en manifiesto la nulidad de la instrucción, alegando para ello que la primitiva declaración de Lozada (la única confesión comprometedora) habría sido «inventada» por el juez.

A Vallejo lo capturaron el 6 de noviembre, como consta del siguiente documento, que integra el segundo legajo del expediente:

> El alcaide de la cárcel Cipriano Barba al Sr. Presidente del Tribunal Correccional.
>
> Tengo el honor de manifestar a Ud. que en el día de hoy ha [*sic*] ingresado a este establecimiento, traídos por el Sr. Juez del Crimen, 2 individuos que llevan el nombre de Héctor Vásquez y César P. [*sic*] Vallejo, acusados por los acontecimientos de Santiago de Chuco el 1° de agosto del pte. año.
>
> Dios gue. a Ud.

En el Registro de la Cárcel de Trujillo (Reg. N° 2), con el número 387, está la ficha del poeta, que acá copio:

---

42 Los otros acusados siguieron en libertad. Uno de ellos, preso en Citabamba, escapó a los quince días.

César Vallejo ingresó el 6 de Noviembre de 1920 por estar complicado en los sucesos ocurridos en Santiago de Chuco el 1° de Agosto.

Filiación: Natural de Santiago de Chuco

Edad: 27 años	Frente: Ancha
Raza: Mixta	Cejas: Pobladas
Cara: Aguileña	Ojos: Pardos
Color: Trigueño	Nariz: Roma
Estado Soltero	Boca: Grande
Profesión: Las Letras	Labios: Delgados
Estatura: 1,70	Barba: Poblada
Cabello: Negro	Orejas: Grandes
Snles. part: ninguna	Instrucción superior

Ha sido puesto en libertad por disposición del Tribunal según constancia expedida en la fecha. Febrero 2 de 1921.

Preso Vallejo a principios de noviembre, empiezan las gestiones para su liberación en los primeros días de diciembre. Con fecha 3 de este mes, aparece un memorial dirigido al Presidente del Tribunal Correccional por los estudiantes universitarios de Trujillo: piden «la absolución del distinguido poeta y compañero nuestro, señor Bachiller César A. Vallejo, que ha sido complicado vulgarmente en los sucesos de Santiago de Chuco de agosto último», alegando que en un proceso no se revela la compleja substancialidad de los hechos, mientras en el contacto cotidiano del claustro «se aprecia mejor la contextura y el valimiento de un espíritu: la valoración ética, el respeto a la ley, la honradez y el acrisolamiento de una vida juvenil». Atestiguan respecto a Vallejo toda su vida de «aprovechamiento y moralidad». y afirman que no hacen sino recoger un anhelo general, un fallo espontáneo de la conciencia pública «que, en todos los países de

cultura jurídica avanzada, constituye un hecho sintomático para determinar la insubsistencia de una acusación y el sobreseimiento o absolución del encausado».

El hecho es que estas aseveraciones de carácter muy general las confirmarían las deducciones que se sacan de la instrucción. Sus adversarios acusan a Vallejo de haber sido el instigador intelectual de los disturbios de Santiago, y sobre todo de haber entretenido al subprefecto mientras los demás realizaban sus propósitos criminales. Sin embargo, el mismo fiscal interino, en una carta al Presidente, después de declarar que consta la culpabilidad de muchos, no conviene con el juez instructor «en la responsabilidad de César Vallejo» quien según las mismas afirmaciones de Meza, es el único que no ha traicionado al subprefecto durante todo el curso de los acontecimientos. El apoderado de Carlos Santamaría tratará, no obstante, de rebatir esta argumentación, basándose en ciertas declaraciones de la instrucción que «sindican a Vallejo como participante en el asalto a las oficinas telegráficas y telefónicas», al mismo tiempo, pide que se evite que falsos sentimentalismos de intelectuales pretendan desviar el criterio del tribunal. Pero ya se acumulan las intervenciones a favor del poeta: el 15 de diciembre es un memorial del periodismo de Trujillo, el cual, dividido con frecuencia en lo que atañe a la apreciación de los hechos diarios, se declara de acuerdo, «en un plano superior ético» y formula «una demanda de absolución en favor del distinguido escritor y poeta señor César A. Vallejo»: «el procesamiento y la prisión de César Vallejo ha generado un vibrante sentimiento general que ha comenzado a traducirse ya y pensamos que es incompatible con nuestra dignidad de hombres y de periodistas eludir nuestra voz solidaria, haciéndonos responsables de una cobarde insensibilidad moral, ante nuestra propia conciencia y ante la conciencia colectiva». Lo firman, entre otros, Antenor Orrego, director de *La Reforma*, S.M. Vallejo, de *La Libertad*; R. Haya, de *La Industria*. El 17, un telegrama del

ministro de Justicia Barrós, diciendo: «Intelectuales Arequipa solicitan libertad poeta César Vallejos [*sic*] quien dicen enjuiciado calumniosamente. Sírvase informar al respecto en conformidad nuevo Código de Procedimientos Criminales. Requiera Instructor Primera Instancia rapidez procedimiento». El 30, otro telegrama del presidente de la Federación de los Estudiantes del Perú: «Juventud estudiosa únese petición intelectuales nacionales respecto aceleración juicio César Vallejo resplandezca cuanto antes su indulgente inocencia». Y otros testimonios más, de que no hacemos mención.

En Santiago, con la complicidad de un nuevo subprefecto, los acusados, que se habían alejado momentáneamente, reaparecen por las calles. En Trujillo siguen las gestiones contradictorias. El 24 de febrero, por fin, el Tribunal manda «que respecto al acusado César A. Vallejo vuelvan los de la materia al señor Fiscal para que amplíe la acusación respecto a dicho acusado por existir en contra las declaraciones de (*aquí, los nombres de varios testigos*)..., quienes lo sindican como participante en el asalto a las oficinas telegráficas y telefónicas sin perjuicio de ponérsele en libertad en el día, por cuanto la pena que le correspondería es sólo la de arresto mayor en segundo grado, y se encuentra detenido desde el 6 de noviembre último».

Sea lo que fuere, Vallejo sale de la cárcel el día 26, después de haber permanecido más de tres meses y medio y madurado en ella gran parte de sus *Escalas melografiadas* y el nuevo rumbo que con *Trilce* iba a dar a su poesía. Al salir, tiene que señalar domicilio en Trujillo «para su comparecencia a la audiencia que se señalara oportunamente», pues no se ha dado por aceptado todavía, respecto a él, el retiro de la acusación formulada por el fiscal y su libertad es, por eso, meramente condicional.

No cabe aquí dar razón de las vicisitudes de las audiencias públicas que se celebraron en los meses de agosto, setiembre y octubre de 1921. El 10 de octubre el fiscal presenta sus conclusiones, retirando la acusación respecto a varios acusados, siendo Vallejo uno de ellos. El 21 del mismo mes, el Tribunal dicta su fallo; los acápites 12 y 20 de sus Conclusiones se refieren al poeta:

> 12. Está probada la presencia, pero no la participación en los mismos delitos, de los enjuiciados... César Vallejo...
>
> 20. No está probado que el enjuciado en libertad César Vallejo haya tomado participación en el delito de incendio ni en los de asonada y daños, como ya se ha indicado.

A Vásquez se le sentencia a dieciséis meses de cárcel;[43] a Vallejo se le absuelve: «absolvieron al enjuiciado en libertad César A. Vallejo, acusado tan sólo por los delitos de asonada y daños».

Luego, el proceso se reanuda, por haber presentado Carlos Santamaría un recurso de nulidad; pero Vallejo, después de cumplido el único requisito que le había sido exigido al salir de la cárcel (designación de domicilio en Trujillo), ya está nuevamente en Lima. La acción, cada día más enrevesada, seguirá durante varios años. En noviembre de 1923, en un cuadro recapitulativo de los acusados, se encuentra Vallejo entre «los acusados ausentes, sin noticias aún»; varias veces, posteriormente, se le cita a las audiencias, hasta que en 1926 se haga saber al Tribunal que el poeta está en Francia o España; todavía se pueden leer los exhortos que se mandan a los consulados del Perú en París y en Madrid

---

43 Saldrá de la prisión el 5 de marzo de 1922.

para que notifiquen al acusado. Pero Vallejo, por supuesto, no tenía por qué acudir a tales citaciones. El proceso se va alargando cada vez más, y ya no nos interesa para Vallejo, cómo en los años 1928 y 1929 se simplifica paulatinamente por la prescripción sucesiva de las acciones penales contra los distintos acusados, sin dar satisfacción a los damnificados que habían gastado en él lo que les quedaba del siniestro.

Libre en Lima, Vallejo participa en un concurso organizado por la sociedad cultural *Entre Nous* y auspiciado por varios periódicos y revistas de la capital, para el 15 de diciembre de 1921. Se lleva el premio del cuento nacional con su *Más allá de la vida y la muerte,* que el 17 de junio de 1922 se publica, acompañado de una foto del escritor, en *Variedades,* otrora hostil al poeta. Con el monto del premio, Vallejo edita *Trilce* en 1922, antes de poner en ejecución el proyecto de irse a Europa. Su hermano Néstor, que hasta el último momento lo ha ayudado material y moralmente, lo viene a despedir en la capital; dice éste que a un tal Gálvez, primo de Orrego, que partía para Francia con el poeta, César le advertía burlón durante las postreras comidas: «Acostúmbrate a comer poco, que en París comeremos piedrecitas...». Algún día habría de escribir *La rueda del hambriento.*

JOSE MARIA VALVERDE,
CESAR VALLEJO Y LA PALABRA INOCENTE

Madrid, 1949, Separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 379-405.*

De José María Valverde ya habíamos leído unas *Notas de entrada a la poesía de César Vallejo, (Cuadernos Hispanoamericanos*, enero-febrero 1949). Esas notas se anunciaban como el primero de tres estudios, el segundo de los cuales acaba de llegarnos bajo el título que recogemos. Para juzgar debidamente tanto este último ensayo como el citado anteriormente y —podemos preverlo con bastante seguridad— el que pronto vendrá a completar el tríptico, es necesario tener en mente el propósito estrictamente limitado que José María Valverde se propone alcanzar. Si no,motivo tendríamos de sobra para señalar lo fragmentado del comentario en torno de la poesía de Vallejo. En el párrafo inicial del ensayo que hoy consideramos, el mismo autor, refiriéndose a su trabajo anterior, nos recuerda que sólo trataba en él de «dar... algunos puntos claves para el acceso del lector, y en especial, *del lector español*» (p. 379), y algunas páginas más allá vuelve a afirmar para el caso presente su objetivo: «a saber, una introducción al lenguaje de César Vallejo para uso del lector que comience hoy a abordarle, y más concreta y especialmente, *para el lector español*».[1] Más que en lo de «Introduc-

---

* *Mar del Sur*. Nº 11. Lima, mayo-junio de 1950.

1 En adelante, la cursiva en las citas es nuestra.

ción», quisiera insistir en lo de «introducción... para el lector español». Es excusado precisar que cualquier estudio que se presente en forma exageradamente somera sobrepasa los términos de una interpretación estrictamente nacional «española», o lo que fuere, y no aspiro por lo anteriormente dicho a encerrar las páginas de J.M. Valverde dentro de tan estrechas casillas (en las *Notas de entrada...*, al contrario, todo lo que atañe al «sentido... mortuorio del tiempo» en la poesía de Vallejo venía más bien a confirmar lo que habíamos podido indagar personalmente). Lo que sí me parece conveniente indicar es que esas páginas tienen, ante todo, para nosostros el interés de ser escritas por un español, y en primer lugar para españoles, y ofrecernos, por lo tanto, muestras de una reacción típica que apenas si nos había sido dada a conocer hasta la fecha.

Bien se sabe que la segunda edición de *Trilce* salió en Madrid, presentada al público español por un prólogo de José Bergamín[2] —prólogo cuyas afirmaciones esenciales han sido repetidas en más de una oportunidad por comentaristas posteriores, horros de interpretaciones propias, y ocasionalmente falsificadores de las ajenas; (esa proposición central de Bergamín, por ejemplo, de que «una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo es su arraigo idiomático castellano» viene siendo más de una vez erróneamente entendida, por separarla de su contexto[3]. Poste-

2 Ignoramos por qué, cuando se refiere a esa edición, Valverde da la fecha de 1932 en vez de 1930.

3 En oposición al arte creacionista de Huidobro y Larrea, cuyo principio sería afirma el prologuista: «la poesía es esencialmente traducible» (Huidobro y Larrea han escrito tanto en francés como en castellano), parece que Bergamín da la de Vallejo como muestra de poesía no traducible. Habría sido posible precisar mejor; el mismo hecho de que Vallejo deshace las palabras, las descoyunta, las crea de nuevo por la grafía incorrecta, lo une más estrechamente al idioma, que le suministra sus materiales.

riores a ese prólogo, el mismo Valverde nos señala dos me,tas de la introducción de la poesía de Vallejo en el público peninsular: la *Antología* de Federico de Onís y la más reciente de Leopoldo Panero. Eso es todo, y casi treinta años después de la publicación de *Trilce,* el intérprete actual nos confiesa la extrañeza que sigue inspirando ese libro a los representantes más calificados de los lectores y escritores españoles: «... siempre, aun sus devotos españoles, le gustamos partiendo de una extrañeza radical ante la distinta naturaleza de las palabras...» —«*y luego jamás nos acabamos de encontrar en casa en él*» (p. 389).

De ahí que a lo largo del estudio escrito por Valverde sintamos el asombro permanente ante una realidad que rebasa ampliamente los límites de la poesía del vate peruano: la realidad americana, y al mismo tiempo el deseo latente de «comprender» esa realidad, de definirla para mejor asirla. Las conclusiones de *Notas de entrada...* no siempre se guardaban de generalizaciones prematuras en lo tocante a América; divisando el peligro de cualquier teoría al respecto, el autor de *César Vallejo y la palabra inocente* declara terminantemente dejar a «los escudriñadores y augures de la historia» las consideraciones más generales, pero queda en evidencia en todo lo que escribe la presencia latente de aquella tentación. Habla de «poesía de Hispanoamérica» y de Neruda paralelamente a Vallejo, pero luego concluye hablando de «ojos indios»: a nosotros, en cambio, nos parecen las diferencias más palmarias que las semejanzas entre el autor de *Trilce* y el de *Residencia en la tierra;* y en cuanto a lo de «ojos indios», entendemos que Valverde se ha olvidado de que en el mismo capítulo aludía a Neruda. Refiriéndose nuevamente a la desorientación que experimenta el español en sus contactos con la poesía americana. Valverde reproduce unas expresiones de Federico García Lorca cuando presentó a Neruda en la Universidad de Madrid: «Estos poetas (*los grandes*) dan el tono descarado del gran idioma español

de los americanos», pero sería conveniente cotejar esa calificación de «descarado» con las afirmaciones del mismo Vallejo en su carta a Antenor Orrego, a raíz de la publicación de *Trilce* —afirmaciones que corrigen lo que el calificativo de Lorca puede tener de ambiguo y negativo.

Por lo demás, y no pasando de una «Introducción», el estudio de Valverde, después de consideraciones previas «sobre la palabra» en general y de las que acabamos de mencionar sobre «el lenguaje de Vallejo como americano», se contenta con establecer las directivas de una interpretación quizá menos limitada: *Vallejo y el lenguaje infantil*; luego, bajo el título *Ejemplificación*, a «arracimar algunas citas oportunas entre tantos centenares, y aun millares [*sic*] posibles», únicamente para dar muestras de los distintos procedimientos lingüísticos que desconciertan al lector vallejiano.

Cabrían aquí algunas reflexiones que orientación por las vías señaladas por el mismo José María Valverde. Muy especialmente, habría que relacionar la orfandad humana original y ya patente en poemas como *Los heraldos negros* o *Agape* (la pérdida definitiva de la madre y del hogar, únicos recursos contra la hostilidad radical de la vida no hará más que confirmarla) con esa «Orfandad del idioma» que el mismo Vallejo confesaba a sus amigos —ambas orfandades estrictamente confundidas en los poemas idiomáticamente más personales de *Trilce*[4]. También habría sido necesario completar la nomenclatura iniciada por Valverde del proceso de creación lingüística en la poesía de Vallejo, ya que si bien en ella las palabras se encuentran muchas veces «en un

4 «El libro ha nacido en el mayor vacío... asumo toda la responsabilidad de su estética... me doy en la forma más libre que puedo... ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!».

estado . .. radioactivo, disparándose y saltando de su lugar de clasificación a otros», no siempre se salvan los poemas del peligro de asociaciones que podríamos calificar de retóricas: el modo casi automático por el cual las palabras se presentan en confluencia de contrarios o de complementarios, puede lograr efectos sugestivos: *me he sentado a caminar —Trilce,* 15— (en el «ahora» inmóvil y sin salida, el poeta rompe a caminar hacia lo que fué), etc...; pero a veces no consigue escaparse de conjunciones meramente verbales: *en cuanto será tarde, temprano* (*Trilce,* 1).

El más desprevenido de los lectores de *Trilce* no puede menos que dejarse impresionar por la importancia en el libro del lenguaje aritmético. El comentarista español, a su vez, indica esa «obsesión aritmética» que «debió asediar a Vallejo», ese «misterio del número tremendo en su nacer del uno al dos, y en su paso a la serie inagotable» que «se le impuso a menudo en sus versos» (*Trilce*[5], 5, me parece el poema más característico al respecto). Aquí también se habría podido especificar las raíces más generales de esa obsesión; Carlos Cueto señalaba otrora el agnosticismo fundamental de la poesía de Vallejo; ahora bien, del mismo Vallejo tenemos un texto revelador en el cuento inicial de la primera *serie de Escalas melografiadas*: «El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco es blanco y hasta dónde; que no sabe si sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir... 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...».

---

5 Véase *Trilce,* 5.

De esa agnosis que por todas partes rodea angustiosamente al poeta, el despertar del 0 que pone de pie al 1, seguido luego por la resonancia del 1 al infinito, constituye la mejor expresión. La conciencia fundamental es aquella de lo que hace que el ser deje de ser lo propio para originar lo ajeno; ya en *Los heraldos negros* lo que separa, lo que determina de lo uno a lo otro cobraba vida propia, independientemente de los seres limitados: en *Absoluta* podíamos leer: *al encogerse de hombros los linderos*, y en *Espergesia*: *el paso meridiano de las lindes a las Lindes*. Es de creer que la permanencia del artista en la cárcel de Trujillo ha desarrollado la anterior premonición hasta crear una obsesión verdadera. En la celda, los «rincones» representan la materialización irreductible de esa obsesión (véase *Trilce*, 18 y también el título general de la primera sección de *Escalas melografiadas: Cuneiformes*); la danza de los rincones y del número, del cuatro inquebrantable que ellos determinan, es la verdadera prisión, definitiva, del encarcelado; en *Trilce*, 22 la obsesión sigue todavía (hasta *cuatro* magistrados vuelto...; *cuatro* humanidades juntas justas...; para que sacie mis *esquinas*); y más tarde se mezcla con el recuerdo incomprensible del amor ido, sido: véase *Trilce*, 72: (Salón de *cuatro* entradas y *sin más salida*... te hablo por tus *seis* dialectos enteros).

Muchos más son los temas que se podría evocar a partir de las rápidas sugerencias del breve ensayo de J.M. Valverde sobre el idioma de Vallejo, ensayo cuya intención no pasaba de proporcionamos «una ducha general que nos sitúe en el «clima lingüístico» del autor de *Trilce*. En cuanto al calificativo de «inocente» que es finalmente agregado a la «palabra» del poeta peruano, el mismo Valverde identifica su ambigüedad al distinguir su aplicación presente de la que se podría hacer a poesías tan distintas como las de Jorge Guillén, Vicente Aleixandre o de John Keats. Inocente hay que entender, en el caso de Vallejo, «por su carencia de historia heredada, de

maneras aprendidas de ser, por su falta de proyectos futuros, de miras intencionadas en lo de hoy para otra cosa venidera». Por esa última definición, queda fijado el enlace que existe entre la función propia del idioma y la experiencia temporal del poeta, anteriormente considerada por Valverde en sus *Notas de entrada a la poesía de César Vallejo*.

CUANDO CESAR MIRO EDITA A CESAR VALLEJO*

Otros han saludado a su debido tiempo la oportunidad de la recopilación que de las producciones poéticas de César Vallejo hizo el año pasado en Buenos Aires el señor César Miró: las escasas ediciones del poeta santiaguino se habían agotado hace tiempo y era de esperar que esa primera tentativa de difundir una obra —hasta la fecha mal conocida— despertara bastante interés. Sin embargo no he advertido que nadie en Lima haya señalado las curiosas deficiencias del libro publicado por Losada, deficiencias que se hacían tanto más notables cuanto más se había venido dilatando dicha publicación.

Casi está demás mentar el prólogo escrito especialmente para esa edición, prólogo del cual el libro podría prescindir sin mengua alguna. No es tan fácil presentar a un poeta y en los más de los casos lo mejor, por cierto, resultaría contentarse con indicar los pocos datos biográficos indispensables abandonando toda manía explicativa o interpretativa. Ahora bien, cuando César Miró nos quiere proporcionar informes biográficos escribe frases como esa[1] que nos deja un tanto escépticos respecto a la conciencia crítica de quien la firma: «Cuando Vallejo a los 25 años de vida santiaguina abandona su provincia y publica *Los heraldos negros*, define, etc....». Cualquier lector desprevenido se imagina a un joven

---

* *Centauro*, N° 3, Lima, abril de 1950.

1 César Vallejo, *Poesías completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, p. 9.

serrano que sale por primera vez de la pequeña ciudad andina que le dio la luz, llevándose en el bolsillo un libro ya listo para publicar: no ha habido etapas ni conflictos.

Si César Miró pasa a comentar una biografía tan rigurosamente (?) documentada, incurre de repente en una serie de afirmaciones[2] que, lo menos que se puede decir, no pecan por excesiva originalidad: nos dice que a Vallejo lo sedujo «la leyenda del artista anárquico y sensual» (?) y en seguida ensarta en el tono más serio unos cuantos lugares comunes de periodista novato sobre la llamada moral burguesa y los derechos del artista, que concluyen por una Declaración rotunda sobre el destino común de los poetas incapaces de hurtarse al «sino de los sentidos»... «porque la abstinencia es el peor enemigo del espíritu creador». Sospecho que al artista no le hace falta que aboguen por él con ayuda de los nuevos dogmas periodísticos. No todos tienen derecho a hablar de la rebeldía. No todos los que hablan de la rebeldía nos conmueven ni nos convencen.

Pero basta con lo dicho; al fin y al cabo no es eso lo más importante: a nadie se le obliga a leer el prólogo de un libro, menos aún de un libro poético. En cambio, lo que cualquier lector puede y debe exigir es que se le presenten los poemas en un texto escrupulosamente corregido y estrictamente adicto a la escritura del autor. Un acento, una coma, una mayúscula, la menor peculiaridad tipográfica ya sabemos que tienen su verdad en la poesía. Parece que los editores de Vallejo no pocas veces se han olvidado de ello —no obstante no presentar la recopilación mayores obstáculos.

«Hubo que buscar, claro está. En la Biblioteca, en las colecciones particulares...» declaraba César Miró a un perio-

---

2 César Vallejo, *Poesías completas*, op. cit., pp. 12-13.

dista limeño en octubre del año pasado[3]. No creemos, sin embargo, que tal rebusca haya requerido esfuerzos extremados, ya que bajo el título *Poesías completas* los recopiladores se contentaban con reproducir tres libros anteriormente publicados, dos de los cuales (*Los heraldos negros* y *Poemas humanos*) no habían alcanzado más de una edición[4], y el tercero (*Trilce*) no pasaba de dos.

Verdad que en esa misma entrevista que mencionamos, el entrevistado luego se queja de las dificultades encontradas en la reproducción de *Trilce*. Aunque a nosotros nos parece que en lo que va del siglo, cualquier editor de poesía ha tenido que resolver similares o peores dificultades, y que, por lo tanto, no es ninguna hazaña la realizada en el presente caso, no es en *Trilce*, sino en *Los heraldos negros*, la obra inicial de Vallejo y más amoldada a formas y ortografía tradicionales, en la cual hemos buscado ejemplos y apuntado un número no despreciable de erratas, amén de no reproducir el epígrafe («Qui potest capere capiat» El Evangelio) que llevaba la edición original.

Pág. 22 *Deshojación sagrada*: la ed. de 1918 dice «una testa» en vez de «un testa» ed. Losada.

Pág. 24 *Nervazón de angustia*: «dionisiaco» en vez de «dionasíaco».

Pág. 29 *Bajo los álamos*: «a los postreros» en vez de «a los potreros». «bajo el instante» en vez de «baja al instante».
La coma de la ed. Losada entre «luz» y «estremecido» está demás.

---

3 En la revista *Ya*, Año I, N° 30.

4 Prescindiendo de ediciones sueltas de *España, aparta de mí este cáliz.*

Pág. 42 *Nostalgias imperiales*: 1a ed. 1918 dice «crepúsculo» en vez de «crepúculo», ed. Losada.

Pág. 43 «gualda y mutila» en 1vez de «guarda y mutila».

Pág. 41 «da tumbos de ahorcado» en vez de «da tumbos ahorcados».

Pág. 44 *Hojas de ébano*: dice «su luz se limpia» en vez de «su luz limpia». «ahoga» en vez de «aboga».

Pág. 53 *En las tiendas griegas*: dice «los tigres» en vez de «las tigres». «el Corazón danzaba» en vez de «el corazón danzaba».

Pág. 56 *La de a mil:* la coma de la ed. Losada entre «panes» y «tantálicas» está de más.

Pág. 58 *Absoluta*: la ed. 1918 dice «Julio y Agosto» en vez de «julio y agosto». «un sólo ritmo» en vez de «un soli ritmo».

Pág. 61 *Líneas*: «recluso en albas» en vez de «reclusa en albas» 1.

Pág. 62 *Amor prohibido*: la coma de Losada entre «acaso» y «lo escuchas» está de más.

Pág. 63 *Para el alma imposible*: la ed. 1918 dice «un dulce noser» en vez de «un dulce no ser».

Pág. 67 *Los anillos fatigados*: «el África» en vez de «el Africa».

Pág. 70 *Amor*: «ven sin carne» en vez de «van sin carne».

Pág. 73 *Encaje de fiebre*: «Noser» en vez de «No ser».

Pág. 75 *Enereida*: después de «Una broma de niños se desbanda» la ed. Losada ha suprimido un espacio que presentaba la ed. de 1918.

No había motivo, desde luego, para que no se repitieran en *Trilce* y *Poemas humanos*, errores similares, desde palabras esenciales sustituidas (v.g. *Trilce* XXVIII, p. 103, la ed. Losada dice «mi padre» donde hay que leer «ni padre») hasta versos sencillamente suprimidos (v.g. *Poemas humanos* p. 152, entra «subiendo, huye» y «a paso de sotana, huye», falta el verso «bajando huye»).

Para subrayar tales negligencias no encuentro mejor comentario que otra de las declaraciones de César Miró al colaborador de la revista *Ya*: «El trabajo lo hemos hecho durante un año más o menos, con el mayor cuidado...». Nosotros no podemos considerar sino el resultado de tanto trabajo.

L'APPARITION DE VALLEJO DANS LA POESIE PERUVIENNE*

Quand on établit avec des dates et des lieux les premières de l'existence de Vallejo, il reste encore à fixer la véritable originalité du poète au moment de sa manifestation initiale. L'interdit lancé depuis contre Chocano par les représentants les plus authentiques des lettres péruviennes, n'empêche pas l'auteur de *Alma América* de jouir encore d'un prestige qui semble difficilement contestable. On peut imaginer dès lors ce que celui-ci devait être en 1918, date de la publication de *Los heraldos negros,* tandis que les courants nouveaux de la poésie, alors surnommée «d'avant garde» faisaient à peine leur apparition. De Chocano à Vallejo il y a juste l'espace d'une génération (le premier est né en 1875, le secund en 1892) et ce n'est qu'assez tard qu'on s'est aperçu de tout ce qu'il y avait d'anachronique dans l'attitude aussi bien que dans l'oeuvre de Chocano; en 1917 Valdelomar faisait encore allusion au Walt Whitman du sud comme au «chantre génial de la race».

En 1920 alors que *Los heraldos negros,* sont en librairie depuis deux ans déjà, il se produit un double événement qu'on ne peut à distance s'empêcher de trouver révélateur. Chocano et Vallejo presque simultanément sont emprisonnés mais les circonstances sont, dans les deux cas, bien différentes et montrent assez la marge qui sépare les deux

---

* *Reflets,* Alliance Française, Lima, 14 juillet 1950.

générations. Chocano se trouve au Guatemala lorsqu'est renversé (Août 1920) Estrada Cabrera dont le Gouvernement autoritaire a duré presqu'un quart de siècle; le poète conseiller politique du dictateur au cours des derniers mois est aussitôt compromis dans la chute; mais, à la nouvelle de son arrestation, tous les milieux aussi bien sociaux que littéraires non seulement du Pérou, mais de l'Amérique toute entière, mais encore d'Europe (où interviennent le roi d'Espagne aussi bien que le «prince des poètes» français Poul Fort) s'émeuvent étrangement pour secourir l'artiste qui allait bientôt écrire: «Il n'y a que deux formes de guovernement: le gouvernement de la force et celui de la farce»... Chocano luimême se charge d'orchestrer sa propagande et parlant de sa propre personne évoque l'ombre des grands prisonniers de l'histoire: Le Tasse, Villon, Camoens, Cervantes, Chénier, Wilde. Le retour de l'exilé dans sa patrie à la fin de 1921, est triomphal; il suffit de se reporter aux revues de l'époque pour le vérifier: dans le numéro du 17 Décembre 1921 de *Variedades* il y a un curieux reportage photographique de plusieurs pages où l'on voit Chocano photographié successivement à côté de tous les monuments de Lima, dans tous les lieux historiques (tribune du Congrès, etc. ...) et, moins d'un an plustard, en Novembre 1922, c'est l'apothéose; proposé par le Président Leguía en personne, se déroule le couronnement de Chocano comme poète de l'Amérique; le spectacle est pour le moins original: en habit et sur le tête une couronne de laurier, le triomphateur prononce ce jour-là une profession de foi qui constitue un document inappréciable d'autoglorification, où il se compare sérieusement à Sainte Rose de Lima et incidemment au Christ lui-même: «Le Pérou doit s'enorgueillir de la couronne de lauriers qui couronne son poète (c'est Chocano qui parle de Chocano) comme il s'enorgueillit de la conronne d'épines qui opprime les tempes de sa sainte... La couronne du Christ et celle

d'Apollon sont les deux seules couronnes qui ne tomberont jamais sous la poussée des révolutions... «Le sens du ridicule a manqué d'ailleurs ce jour-là aussi bien aux organisateurs qu'au bénéficiaire de la cérémonie; dans une «offrande» présentée au poète j'ai relevé cette phrase de conclusion: «Notre père, qui êtes dans le vers, que votre nom soit glorifié, maintenant et toujours dans tous les siècles des siècles. Amen».

C'est le premier Août 1920 que se produisent à Santiago de Chuco des incidents dont j'ai essayé dans une autre occasion de démêler la trame, et c'est à la suite de ces obscurs évènements provinciaux que Vallejo est emprisonné à Trujillo du 6 Novembre 1920 au 26 Février de l'année suivante; pour s'émouvoir il n'y a guère en cette occasion que quelques groupes d'intellectuels péruviens— dont il est vrai, la rencontre à travers le pays, dans les centres les plus importants, à Lima et à Arequipa comme à Trujillo. est l'indice d'une solidarité nouvelle et libérée de tout élément spectaculaire. Vallejo passe les ànnées 1921 et 1922 à Lima et tandis que Chocano ceint la couronne d'Apollo, lui, prépare obscurément son voyage à Paris, où il vivra non moins obscurément, s'engageant peu à peu dans des décisions politiques on ne peut plus opposées à celles de son ainé. Tout autant que leurs oeuvres et que leurs renoms posthumes, les destinées mortelles de Chocano et de Vallejo ont dons été de tout temps exemplaires— et caractéristiques de deux époques aussi bien que de deux tempéraments. Quelques mois avant la consécration de Chocano qui allait jusqu'à sa mort exploiter la veine éloquente, «effectiste» et pseudo-épique du modernisme, Vallejo avait publié son deuxième livre poétique *Trilce*, qui passa sur le moment presque inaperçu mais dont il nous est donné aujourd'hui de mesurer l'importance.

Il nous faut maintenant revenir en arrière, aux années

pendant lesquelles Vallejo écrit ses premiers poèmes. Le vieux maitre González Prada qui était toujours vivant avait posé les principes d'une libération poétique, plus qu'il ne les avait vraiment réalisés dans son oeuvre. Mais solitaire et déconcertant, un autre poète était né, de premier ordre lui, bien que sa gloire n'atteignit pas un public aussi vaste —loin de là— que celui qui soutenait Chocano: en 1909 la revue *Contemporáneos* dirigée par un des esprits les plus fins de ce temps, Enrique Bustamante y Ballivián avait révélé Eguren; les jeunes de Colonida feront de nouveau la découverte d'Eguren en 1916, et ceux d'Amauta, aux intentions plus ambigues, la recommenceront en 1926. Pourtant l'oeuvre d'Eguren reste en marge. Nous avons le témoignage de l'admiration de Vallejo pour González Prada (dédicace de *Los dados eternos*), nous ne conservons pas de preuve tangible de la répercussion que la lecture d'Eguren a pu avoir en lui.

Si les tendances nouvelles qui se manifestent dans la poésie péruvienne en 1917-1918, ont eu malgré tout quelque crédit dans un milieu réduit c'est à Valdelomar sans doute qu'on le doit: le livre collectif que publient Valdelomar et ses amis en 1916 sous le titre de *Voces múltiples* ne marque pas encore en poésie la rénovation décisive, mais les manifestations intempestives du «Conde de Lemos» ont introduit un élément subversif irremplaçable dans l'atmosphère fade et conformiste qui règne a Lima: qui plus est, la curiosité toujours éveillée, l'attention généreuse que Valdelomar prête â tout ce qui naît feront beaucoupour aider et présenter les poètes de la géneration suivante qui au moment de *Colónida* essaient leurs premières productions. Vallejo est l'un de ceux-ci. Dès sa venue à Lima, où la revne *Balnearios* a déjà parlé de lui et publié quelques uns de ses poèmes, Vallejo est présenté à Valdelomar qui lui promet un prologue pour *Los heraldos negros*. Le livre de Vallejo a paru, je ne sais pourquoi, sans le prologue attendu,

mais on peut sans doute juger de ce que celui-ci aurait été en se reportant par exemple à «l'Exégèse esthétique» que l'année d'avant Valdelomar avait donnée en tête de *Panoplia lírica*, le premier livre d'Alberto Hidalgo. Car Vallejo au début n'est qu'un nouveau venu entre plusieurs et je ne suis pas du tout assuré que le lecteur de Lima le mieux prévenu en 1918 l'ait tout à fait distingué des autres révélations de l'époque. Qui sait même si, sur le moment. *Los heraldos negros* où il nous est loisible à nous qui connaissons la suite, de découvrir tant de germes de *Trilce* et de *Poemas humanos* n'a pas paru au lecteur en question moins révolutionnaire que tel livre de Hidalgo ou de Guillén.

Quoiqu'on pense des milieux provinciaux, il est étonnant que ce ne soit pas à Lima, mais —simultanément et indépendamment— à Trujillo et à Arequipa, que soient nées et, se soient développées les vocations poétiques qui allaient rencontrer audience dans le milieu de la capitale préparé par Valdelomar. Hidalgo était aréquipain, dans sa ville natale il avait fondé la revue *Anunciación*; de cinq ans plus jeune que Vallejo d'ailleurs, il publiait dés 1917 son premier recueil de poèmes dans lequel Valdelomar saluait «la passion iconoclaste contre le mensonge collestif» *Panoplia lírica* au titre symboliste (comme *Los heraldos negros*) est une oeuvre composite; ses deux sections les plus caractéristiques sont sans conteste: *La religion du Moi* et *Plus ultra*. Dans la première —dédiée à González Prada— s'affirme à la première personne une nature violente, orgueilleuse et triste qui s'estime au dessus des lois en usage, mais il est facile pourtant de voir tout ce que cette exaltatien du moi doit à une tradition romantique dont Chocano représentait malgré tout la dernière forme. La nouveauté la plus chocante de Hidalgo se trouvait donc dans les poèmes de «Plus ultra». Le poète y exprime la sensibilité moderne dont Marinetti s'était fait en Europe le prophète depuis le premier

manifeste du «futurisme». Le poème de *Panoplia lírica* intitulé *La nouvelle poésie* constitue à son tour un manifeste.

> Je suis le représentant visionnaire du Futur...
> Abandonnons les vieux motifs passés de mode,
> Chantons le Musele, la Force, la Vigueur...

Adhérent aux dogmes futuristes de la guerre et du machinisme, Hidalgo écrit une *Ode à l'automobile* ou une *Harangue lyrique à l'Empereur d'Allemagne.*

A côté de Hidalgo a surgi une autre vocation, celle d'Alberto Guillén qui publie, l'année même de *Los heraldos negros* son premier livre *Prometeo*, c'est une poésie masculine qui prétend s'exprimer, «saine, pure dure parfois», en révolte contre ce qu'on appelle déjà la poésie «décadente». Le poète, Prométhée, représente l'homme tout entier, conscient, puissant, rebelle, l'Homme promis au Surhomme, «ivre d'Instinet, ivre de Force, ivre de Vic»: «nous serons Dieux, les Hommes...». A travers ces manifestations d'un «égoîsme altruiste», l'influence de Walt Whitman est assez évidente, Whitman à l'ombre duquel allaient écrire les «poètes des cinq continents», préoccupés de vocation humaine, qu'Ivan Goll allait réunir après coup dans sa fameuse anthologie de 1923.

Les audaces de Hidalgo et de Guillén recueillent donc des influences qui marquent toute la sensibilité de l'époque; elles contiennent d'autre part une force explosive assez évidente, mais en même temps une force assez facilement assimilable, une fois passé le premier moment de surprise. De l'atmosphère nouvelle, les premiers livres des poètes d'Arequipa captent les courants les plus spectaculaires mais aussi les plus fugaces, ceux qui nous apparaissent bien aujourd'hui comme les plus rapidement caduques, les moins révolutionnaires. Leur apparition simultanée à côté de Vallejo révèle

simplement l'effort général de rénovation qui alors se manifestait.

Lorsque Vallejo arrive à Lima *Los heraldos negros* sont en grande partie composés, c'est donc aux influences subies à Trujillo qu'il faut rapporter les souvenirs littéraires que nous décelons dans le livre. Or à Trujillo, Vallejo a véen avec ses amis de «la bohême» en pleine atmosphère symboliste et c'est là, si l'on y songe, une atmosphère déjà démodée si on la compare à celle qui semble avoir eu cours au même moment à Arequipa. Quant on vent examiner *Los heraldos negros* c'est du double point de vue de la tradition et de la nouveauté qu'il faut le faire et l'on ne trouve pas dans les poèmes de Vallejo l'écho des mouvements récents de la poésie mondiale; les souvenirs du modernisme sont présents dans bon nombre de pièces, quant à l'originalité des morceaux les mieux venus, elle dépend de Vallejo seul, qui, par le fait même de sa progressive émancipation à la conquête de son authentique personnalité, renouvelle le fond traditionnel de la poésie péruvienne d'une façon beaucoup plus sûre et beaucoup moins passagère que Hidalgo ou Guillén, sensibles pourtant à des formules poétiques en apparence plus jeunes.

En Darío, non le Darío des splendeurs faciles mais celui des nocturnes et des «épouvantes», Vallejo a toujours reconnu un esprit fraternel (à cette époque le poème intitulé *Retablo* en fait foi). C'est malgré tout l'influence d'Herrera y Reissig, qui est la plus sensible dans le détail des *Los heraldos negros*. On sait assez la place que devait prendre par la suite le grand lyrique montévidéen, revendiqué, à partir de 1925, par Guillermo de Torre comme un précurseur du «créationisme». A l'époque qui nous occupe, son prestige, pour suivre encore d'autres chemins n'en était pas moins senti par bon nombre de poètes.

Jorge Basadre a déjà signalé il y a longtemps le ton, sans mélange, herrerien, d'un poème comme «Bajo los álamos» (la forme du sommet est déjà caractéristique et dès le premier vers «les peupliers de sang» du crépuscule comparés à des «bardes hiératiques et prisonniers» nous rappellent chez Herrera certains peupliers en extase ou certain saule assimilé à un vieux prêtre bénissant). On fait par contre à Vallejo un mérite à mon sens exagéré des poèmes qui composent la section de son livre intitulée *Nostalgias imperiales*; la pérouanisation des motifs de Herrera qu'on y relève n'est pas aussi exceptionnelle qu'on veut bien le dire. Vallejo a seulement donnè une forme plus parfaite et plus systématique à des manifestations qu'on peut rencontrer ailleurs, dans les tableaux locaux de *Panoplia lírica* de Hidalgo par exemple. De surcroit, des pièces réunies dans *Los heraldos negros* ces pièces d'inspiration autochtone trop directe sont parmi les plus anciennes et les plus rapidement abandonnées.

Le recueil de Vallejo ne se présente pas selon l'ordre chronologique où les poèmes ont été écrits, mais pour qui va chercher dans les journaux ou revues contemporaines, il est loisible de voir confirmer par ces recherches toutes les conjonetures qu'on pouvait faire à simple lecture sur la composition du livre. Les poèmes les premiers écrits, les seuls qu'on rencontre dans les publications de 1916 ou 1917 sont ou bien ces poèmes de vision locale dont je viens de parler (*Aldeana, Hijas de ébano, Terceto autóctono*) ou bien des poèmes qui correspondant à d'autres veines d'inspiration moderniste (*Amor, Pagana, Encaje de fiebre*), les poèmes de toute façon les moins originaux. Encore ces poèmes ont-ils subi entre la version primitive que nous offrent les textes prématurément publiés et la version recueillie dans le livre des modifications caractéristiques (dans *Pagana* par exemple c'est la disparition des tours purement logiques qui dénote une plus grande maitrise dans l'élaboration de la métaphore; dans *Encaje de fiebre* c'est le changement complet du

dernier vers qui donne à ce sonnet une tonalité plus neuve, etc.).

L'évolution de Vallejo dans les derniers mois a dû être rapide, marquée aussi bien dans la libération de la technique employée que dans la résonnance désormais toute personnelle qu'acquièrent les plus beaux poèmes de *Los heraldos negros*. En se débarrassant de l'héritage culturel moderniste le poète acquiert un langage inimitable, très peu intellectualisé, et d'où les images symboliques disparaitront peu à peu. Il est alors intéressant de noter les traces de souvenirs littéraires qui persistent encore quand la manière générales des poèmes est déjà différente: dans la pièce intitulée *Heces* par exemple je relève un vers «en la abrupta arruga de mi hondo dolor» qui est la transposition presque littérale d'un vers de Herrera y Reissig («la arruga de mi mal se hizo más honda») et il n'est pas jusque dans Trilce où on ne puisse rencontrer des vers comme celui-ci: «Cuando la calle está ojerosa de puertas» d'origine herrerienne évidente. Mais la permanence de traits semblables n'empêche pas Vallejo d'avoir dès lors conquis une qualité qu'il ne tient de personne et qui fait oublier aussi bien les grandes compositions de Chocano que les nouveautés tapageuses de Hidalgo ou de Guillén.

EL ULTIMO LIBRO DE VALLEJO*

El título puesto a esta colección: *Poemas humanos,* no ha sido elegido por el poeta mismo; él indica, en el espíritu de los editores, el valor universal de una poesía que, derivada de la presión dolorosa de los acontecimientos, no cesa de expresar el sufrimiento más radical y la inminencia carnal de una catástrofe —para extraer de ello, paradójicamente, patéticos motivos de comunión y de ternura. Ahora bien, es necesario reintegrar este valor de comunicación en el marco de una estética muy particular que no reniega de ninguna de las adquisiciones de los anteriores libros de Vallejo. Comunicación no puede significar, por consiguiente, que los poemas en cuestión, si es verdad que ellos determinan casi siempre un choque emotivo inmediato en el lector, sean también inmediatamente accesibles en el detalle de la expresión. Después de un estudio más profundo, buen número de obscuridades subsisten todavía y no son siempre de la mejor ley, pues el peligro de un verbalismo puramente retórico —que ya habíamos advertido en *Trilce*— no está aquí tampoco totalmente conjurado.

Pero conviene subrayar desde el principio (y la palabra comunicación debe escribirse desde ahora en esta perspectiva) que la estructura general de las composiciones del libro aparece ya, a una primera lectura, mucho más organizada que la de gran parte de los poemas de *Trilce*[1]. Menos dura,

---

* *Letras Peruanas,* Nº 2, Lima, agosto de 1951.

1 Por ejemplo, el poema «Por último, sin ese buen aroma sucesivo...».

menos agresiva, menos incoherente si se quiere y si no se vé en este último término un juicio desfavorable. Las relaciones entre *Trilce y Poemas humanos* son evidentes. La diferencia que acabamos de acentuar, señala simplemente una madurez definitiva ante la proximidad de la muerte, una gravedad mejor liberada de la anécdota y del momento. Por ejemplo, no volvemos a encontrar esos poemas crispados desde el comienzo por el efecto de una sensación irritante (*Tr.* I: «*Quien hace tanta bulla...*» *Tr.* XXXII: «*999 calorías...*» *Tr.* XXXIX: «*Quién ha encendido fósforos,* etc.) ni tampoco esas singularidades gráficas en boga en las inmediaciones de 1920.

Por otra parte, no es tanto la preocupación sino cierta intuición del ritmo —un ritmo más grave también y mucho más clásico— la que sitúa a los *Poemas humanos* en una atmósfera que no es ya la de *Trilce.* No se trata, por supuesto, de un paso atrás; los mismos recuerdos de las influencias literarias primitivas, cuya persistencia hemos observado aún en más de un poema de *Tr.*, han desaparecido después de quince años de permanencia en París y de semi-silencio; apenas se pueden indicar algunos versos de resonancia baudeleriana o herreriana (*«y tu sien, un momento, marca el paso»* p. 222 —*«el vuelto en trapos blancos cae... el clavo hervido en pesadumbre»* p. 153, etc.)[2] versos de un gusto bastante dudoso cuando se los aísla del contexto— o bien un poema entero: «*De puro calor tengo frío*» (pp. 50-186) que ponen en juego un simbolismo del mismo origen (*«hermano Envidia... esposa Tumba»*) aunque la conjunción verbal en el primer verso y la pú-

---

(*P.H.*, pp. 9-150) puede, sin embargo, por su estructura general recordar ciertos poemas de *Trilce.*

2 Un número, por otra parte bastante restringido, de imágenes que unen en una misma expresión lo concreto y lo abstracto, para ser generalizadas en la poesía contemporánea, no se relacionan menos directamente en Vallejo a las primeras experiencias poéticas: «un óxido de tristeza, p. 217 —los carburos de rabia de la encía, íd., etc...».

dica ternura del estribillo (*«madre alma mía... padre cuerpo mio...»*—) pertenecen propiamente a Vallejo.

En lo que se refiere a la organización de los poemas, en la mayor parte de los casos, nace ella de una urgencia interior —sobre la cual será necesario volver al examinar detenidamente los trozos más característicos; pero no carece de importancia hacer notar ya, que esta organización puede ir más de una vez hasta el reencuentro más o menos voluntario de la forma tradicional, o, por lo menos, de estrofas de una regularidad casi completa: *Intensidad y altura* (pp. 30-169) es un soneto (de fórmula abab-abab-cdc-dcc- en que todos los versos —por lo demás, rimados— pueden reducirse a endecasílabos: la disposición interna de cada cuarteto es muy simple y paralela (*«Quiero... quiero... No hay... no hay...»*) y la primera palabra del primer terceto introduce un nuevo movimiento que no termina sino en el último verso del segundo terceto (*«Vámonos, vámonos);* el poema *Sombrero, abrigo, guantes* es también un soneto, aunque las rimas se alternan según una fórmula menos familiar (abba-baab-ccd-ede) y los versos presenten metros diferentes (once o catorce pies).

Piedra negra sobre piedra blanca ofrece a su vez la apariencia de un soneto cuyas rimas son reemplazadas por asonancias y cuyo ritmo endecasílabo es interrumpido una vez en el décimo verso sobre un silencio, después de la queja *«...le pegaban todos sin que él les haga nada»*[3]. Este último ejemplo señala bien que Vallejo, aun cuando parece adoptar moldes regulares, conserva con respecto a ellos una libertad

---

3 Parece que fuera necesario devolver de igual modo a *Marcha nupcial* (*P.H.*, pp. 99-226) la disposición de un soneto de fórmula abba-abba-cdd-cdc. La disposición dada por los editores (la estrofa de 5 versos, 3 estrofas de 3 versos) puede resultar de una copia inexacta del manuscrito.

análoga a la manifestada en algunos poemas de *Los heraldos negros*; pero si en 1917 ó 1918 esta libertad era una conquista, por el contrario, la adopción, aun imperfecta y episódica de las formas antiguas, es ahora lo significativo; tanto más, que ella no parece siempre plenamente consciente desde el comienzo del poema: *De puro calor tengo frío* empieza, por ejemplo, con un verso de 9 pies, mientras que a partir de la segunda estrofa y hasta el fin, se impone la alternación de versos de 5 y 8 pies en el anterior de estrofas idénticas; —en *Hasta el día en que vuelva...* (pp. 31-169), poema formado de tres cuartetos, predomina el endecasílabo; cada cuarteto comienza por una expresión común (*«Hasta el día en que...*) y lo versos riman, con excepción del décimo y del duodécimo, que son solamente asonantados; —en *París octubre 1936*, se puede descubrir una tentativa trunca de organizaciones estróficas, rimando los versos y teniendo todos —excepto el penúltimo— II sílabas.

Una tentativa más original aparece con *Panteón* (pp. 83-213): las estrofas tienen allí un número creciente de versos: dos estrofas de 6 versos, luego de 2 de 7 y 1 de 8, y en el interior de cada estrofa 2 versos están constituídos por un solo adverbio de modo (en las estrofas de 6 versos, son el 2° y el 5° —en las de 7 versos, el 2° y el 6°— en las de 8 versos, el 4° y el 7°), en los otros versos domina el ritmo endecasílabo con la introducción de un verso de 7 pies en cada una de las 2 primeras estrofas y de 2 versos de 8 pies en la última estrofa.

Vallejo, además, había visto el provecho que podía obtenerse de la utilización de ciertas estrofas simples en una estética como la suya, harto dependiente de los paralelismos, de las oposiciones o de las repeticiones verbales; en el poema: *Confianza en el anteojo, no en el ojo* (pp. 10-151), las oposiciones en el interior de cada verso se desarrollan dentro de un marco estrófico que el estribillo no hace sino su-

brayar[4]; —en *la cólera que quiebra al hombre en niños* (pp. 98-225), siendo el poema enteramente construído sobre una sola palabra: «*cólera*»; la estructura idéntica de las estrofas (tres endecasílabos iniciales que comienzan por: «*La cólera que quiebra...* etc.», luego la repetición de la palabra «cólera», precisada por «del pobre», que viene a ser rítmicamente un heptasílabo: «tiene... etc.») acentúa singularmente la simplicidad de la intención.

El ejemplo más perfecto, a la vez de elaboración y de simplicidad en la construcción, se encuentra en el *Redoble fúnebre a los escombros de Durango* (pp. 134-269); esta letanía de acento profundamente religioso está constituida por una serie de tercetos de ordenamiento uniforme: «*Padre polvo... Dios te salve. ...Padre polvo...*», el tercer verso reproduciendo en parte al 1°, inclusive en ciertas estrofas (la 3ª., la 4ª., la 7ª. y 10a.) reproduciéndolo íntegramente.Esta última característica autoriza aún a separar los 10 tercetos en 2 grupos paralelos de 3 estrofas (la 1ª., 2ª. y 3ª.; la 8ª., 9ª y 10ª) separados por un grupo formado de 4 estrofas.

El dolor y la muerte son, como veremos, los dos temas esenciales de *P.H.* Los poemas que los expresan adquieren a veces una seriedad profunda que rechaza toda obscuridad del lenguaje; se acomodan entonces a la forma de letanía; por ejemplo, esas dos citaciones de vivos y muertos que hace el poeta en textos tan descarnados como: «*El momento más grave de mi vida*» (pp. 103-228) y «*La violencia de las horas*» (pp. 115-239). En otra parte, es la naturaleza obsesionante de una interrogación, la que determina una serie de dísticos: «*Qué me da que azoto con la línea*» (pp. 85-214),

---

4 Se puede destacar también, al menos en las tres primeras estrofas, el paralelismo de los segundos versos, en donde el nexo sintáctico no es «no» como en los otros versos sino sucesivamente «nunca... más nunca... jamás».

mientras que en cada dístico intervienen algunas de esas parejas de palabras (línea, punto —vivo, muero— ojos, alma— etc.), que a la vez que se atraen, se rechazan a lo largo del libro: la repartición del poema en dísticos implica así, de una manera gráfica, el poner en relieve un procedimiento cuya importancia habremos de señalar cada vez más, en las fuentes mismas de la escritura de Vallejo: *Yuntas* (pp. 69-201), por ejemplo, ilustra llanamente esta manera de componer. Además, el dístico y el contraste de dos versos en el interior de cada estrofa, permite al poeta hacerse escuchar de una manera inequívoca e inmediata, cuando trata de justificar la materia de su obra: tenemos entonces, el poema *Un hombre pasa con un pan al hombro* (pp. 65-197) en donde el ritmo general endecasílabo, mantenido constantemente en los segundos versos, es sacrificado en los primeros, cada vez que es necesario —en la expresión del episodio invocado.

Sin embargo, aparte de los ejemplos precedentes, se tiene que, en general, la forma de los poemas, si es verdad que da la impresión de un todo orgánico, escapa a las leyes elementales y, en cierta manera, exteriores a la repartición estrófica; del movimiento interno de la composición es que surge la unidad y basta por el momento con señalar algunos modos de escribir que ponen inmediatamente en evidencia esta característica. Ya en los detalles, es posible seguir unos esbozos de estructura, —tal figura de estilo, por ejemplo que reaparece en más de un lugar (expresiones paralelas en las que, sin embargo, se ha invertido el orden de los términos: «cierra su manto (1) mi ventaja suave (2)/mis condiciones (2) cierran sus cajitas (I)» —p. 150— «rematando (1) en horrendos (2) metaloides (3)/y en células (3) orales (2) acabando (1)» —p. 151— «quiere su rojo (1) el mal (2), el bien (2) su rojo (1) —p. 156). Más a menudo encontramos palabras cuya repetición rige, en forma menos cortada que en *Trilce*, todo un período en el sinuoso curso.

«Por último sin ese buen aroma sucesivo», leemos en uno de los primeros poemas (pp. 9-150) y el final del verso es utilizado, inmediatamente, de la misma manera que un tema con variaciones en música; ya en el segundo verso, que indica a la vez una pausa y una nueva perspectiva, el tema está como fijado sobre un pronombre que lo condensa: «sin él»; luego, en el 3° verso se reinicia sobre una nota nueva; paralelamente, podemos advertir ya la libertad con la que aparece el ritmo del endecasílabo que va a predominar en todo el libro, sin que llegue a esclavizar la materia por expresar.

Los recursos que este ritmo presenta son innumerables y en el fragmento precedente encontramos un ejemplo de ello: el verso del comienzo, que señala la intuición primitiva, confiere al endecasílabo una amplitud singular por la agregación de cuatro sílabas iniciales que hacen de este principio al mismo tiempo una conclusión (el verso responde, entonces, a la fórmula: 4 + 11/) —por el contrario, en los dos versos siguientes, el ritmo mismo, al romperse, indica la detención y el nuevo tiempo, y es necesario reunir los dos versos para formar un solo endecasílabo: 2 + 9: «sin él / sin su cuociente melancólico».

A algunas páginas de distancia (pp. 12-153), otro poema nos proporciona desde el comienzo una aplicación diferente de las posibilidades del endecasílabo: «*Al cavilar en la vida, al cavilar / despacio en el esfuerzo del torrente...* »; la gravedad de la meditación está marcada aquí con la unidad masiva de los dos versos,[5] lograda por la repetición al final del I° verso de la expresión: «al cavilar» que, ideológica-

5 La elección de la palabra «cavilar» y la terminación aguda que esta palabra impone al primer verso, contribuyen ya a dar la impresión de gravedad.

mente, pertenece al verso siguiente y no puede ser separado de él por ninguna pausa en la dicción. Un poco más allá, es el endecasílabo un momento abandonado; pero encontramos una nueva serie de versos estrechamente unidos para un nuevo efecto, por la repetición de una misma palabra: «envuelto en trapos blancos *cae,*/cae planetariamente/el clavo hervido en pesadumbre; *cae*!». Ya el primer «cae», colocado al final del verso, simula gráficamente la idea que debe expresar; pero el retardo introducido en la aparición del sujeto «clavo» por el verso siguiente, el insistente retomo de la palabra «cae», asociada esta vez a un adverbio de modo cuyo sentido tanto como su sonoridad acentúan la tonalidad grave de la estrofa, instauran en la caída una dimensión universal e infinita; al final del último verso, el tercer «cae», separado y definitivo, retumba sordamente como el eco exterior de un dolor irrestañable.

Busquemos, ahora, otro ejemplo en la composición vecina: «Va corriendo, andante, huyendo» (pp. 11-152: es toda la composición la que se desenvuelve según un movimiento único en donde una sola palabra juega a todo lo largo el papel de punto de referencia y de guía: en lugar de una caída larga y lenta, tenemos en este caso una fuga perdida, y corresponde precisamente al verbo «huir» con sus modificaciones gramaticales (Huyendo... huye...) y a los dos verbos paralelos: ir, correr[6], subrayar los diversos pasos de esa fuga, fuga indicada desde el principio por la situación de «huyendo» al extremo de la línea y el corte forzado que separa esta palabra, al mismo tiempo que la une al verso siguiente: «de sus pies...», fuga detenida un instante para pre-

---

6 Secundariamente, el «va corriendo» del principio cita un poco más tarde al «va... sentado» —expresión que recuerda al «me he sentado a caminar» de *Tr.* XV y que se emparenta con un procedimiento más general del que volveremos a hablar un poco más adelante.

cisar una actitud, desde el 3° al 5° verso, luego precipitada en la 2° estrofa gracias a los cortes particulares del ritmo y la disposición repetida de «huye» al final de versos cortos que así se enlazan en una sola y larga frase. El empleo de encabalgamientos se prolonga en la 3ª estrofa («huir/de sus pies... parado/de tanto huir»), estrofa más amplia que proyecta la fuga como una amenaza en el futuro y, tropezando con la fatalidad de la palabra misma «huir», la repite como para agotar su idea: «a fin de huir, huir y huir y huir...»; la palabra ha desaparecido de su última estrofa, pero persiste implícita en las exclamaciones sin verbos: « Y ni el árbol... y ni el hierro...», y en la permanencia de la expresión «sus pies», que le fue asociada anteriormente. («...huyendo/de sus pies... huir de sus pies...— Nada sino sus pies...»).

De varios sectores a la vez, se ha reconocido en el último libro de Vallejo, el acento y la voz del Antiguo y del Nuevo Testamento. Es cierto que la organización de los poemas proporciona ya un elemento para una apreciación en este sentido. Hemos indicado algunas piezas cuya forma es tan sencilla como la de un salmo de alabanzas («Padre polvo...»), o como la de una letanía a los muertos («todos han muerto...»). *Nómina de huesos* presenta una simplicidad análoga que puede hacer pensar en algún capítulo del *Génesis*, el 1° por ejemplo. (*Génesis*, XVIII—23-33). El verso inicial: «Se pedía a grandes voces...» evoca los alaridos que, en la *Biblia*, se dirigen hacia Jehová. Luego, después de cada llamamiento, la vuelta de la misma implacable respuesta: «Y esto no fue posible» acentúa más aún, el paralelismo con los versículos del texto santo.

En otra parte, la invectiva y la exhortación que se suceden de un extremo a otro del poema, («Ande desnudo, en pelo, el millonario...») (pp. 59-193) nos aproximan más bien a los profetas. Y en un número mucho más grande todavía de poemas, la unidad del movimiento —que hemos visto

nacer en el párrafo precedente de la complejidad de la organización de las palabras guías, de las palabras-claves— contribuye, al propio tiempo, a crear la impresión de una meditación religiosa, seria o patética. El estudio en detalle lo mostrará con más evidencia, pero desde ahora conviene advertir que ya el título de los poemas —cuando ellos existen— más de una vez indican bien la intención del poeta de situarse en determinada perspectiva religiosa: tenemos así el empleo de los mismos términos del vocabulario eclesiástico: «*Epístola a* los transeúntes, Pequeño *responso* a un héroe de la República, *Sermón* sobre la muerte, Redoble fúnebre a los escombros de Durango o, en forma más precisa todavía, esa *Salutación angélica* que es dedicada al «bolchevique» y, con sentido distinto, la transposición —sobre la cual será necesario volver— de las palabras evangélicas: *España, aparta de mí este cáliz.* En otros casos, la relación, para ser más flexible, no está menos marcada: «El alma que sufrió de ser su cuerpo, Panteón, Marcha nupcial, el libro de la Naturaleza», y el título *Nómina de huesos* puede evocar la visión de las osamentas que Ezequiel refiere en el capítulo 37 de sus profecías.

Los recuerdos bíblicos eran bastante numerosos en *Los heraldos negros*, pero allí pertenecían al arsenal de los símbolos del modernismo, particularmente a la visión místico-erótica que Vallejo conocía a través de Darío, Herrera y Reissig y de los modelos franceses; en *Trilce*, en donde precisamente el autor se había desembarazado lo más posible del legado cultural, la *Biblia* no tenía ya ningún papel (salvo en algunas raras excepciones: *Tr* . XXIV p.e., pero hemos visto justamente que ésta era una de las piezas menos originales). La reaparición de la Bíblia en el último libro no tiene nada que ver, evidentemente, con la utilización echa de ella en las primeras obras; no se trata de adoptar un simbolismo estético, simbolismo que, por otra parte, comenzaba a pasar de moda ya en 1918, sino que —mucho más profundamente y al término de un mortal dolor—, se trata de reencontrar el

tono, la inspiración misma de las grandes voces bíblicas y de hacerlas escuchar en el marco de una experiencia que no reniega nada de su originalidad.

A través de los tercetos del «Redoble fúnebre...» (pp. 194-269) ya citado, vemos por ejemplo cómo son transformados y renovados los elementos cristianos a los que el poeta recurre : de la visión de los escombros de Durango es aislada, antes de toda evocación, la materia del poema «el polvo», cuya significación universal es la que sólo se retiene inmediatamente. («*Hombre, recuerda que eres polvo y en polvo te convertirás*»). Durango se convierte en la España entera de la misma manera como España testifica por el mundo; «*Padre polvo que asciendes del alma*»— «*Padre polvo*» *naciendo directamente del «Padre nuestro»* se introduce ya como una oración; inmediatamente el «*Dios te salve*», tomado esta vez de la Salutación angélica, orienta hacia una oración de súplica, y la línea entera: «*Dios te salve, libere y corone*» prepara para la forma de una letanía, precisando simultáneamente la identificación del «polvo» con una criatura privilegiada del mundo de las almas. A partir de este momento, las fórmulas mismas del Pater —sugeridas desde el comienzo— van a volver («*Padre polvo que estás en los cielos... Dios te salve del mal para siempre... padre polvo español, padre nuestro!*»), entremezcladas con fórmulas de letanía (pensamos en las letanías a la realidad material del «polvo») («*compuesto de hierro.....*, *que subes del fuego.. que avientan los bárbaros*» —«*bisnietos del humo...*, *sandalia del paria...*, *sudario del pueblo*»— «*en que acaban los justos...*, *que creces en palmas*»); la última estrofa confiere su sentido al poema, el sentido de un llamado y de una esperanza paradójica hacia una causa cuya pujanza futura reside, precisamente, en lo que en el presente es la causa de los humillados y de los vencidos, la causa de las ruinas y del polvo que asciende de las ruinas. El cielo no ha creado la tierra como en la oración ortodoja, sino que es la tierra la que asciende al cielo y lo llama.

Vemos ya que si el vocabulario cristiano reencuentra un lugar en la poesía de Vallejo, no es según una perspectiva tradicional sino por una necesidad muy personal, desde que la tortura, la miseria y la muerte se instalan definitivamente en el cuerpo del poeta y —lo que viene a ser lo mismo— en su visión de los hombres a su alrededor: el lenguaje, que de ordinario designa a la divinidad, realiza aquí, en primer lugar[7], una función propiamente humana; la Trinidad p.e. es idéntificada en la tierra en la confrontación emocionante de un hombre, de una mujer y de un niño, inseparables del reino aún más humilde de los animales o de las cosas («*apto para marchar de dos a dos con los goznes de los cofres... el derecho animal de la pareja...*»): «*Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, cortados los emblemas e insignias de sus cargos*». (pp. 107-231), escribe Vallejo como la conclusión de un poema en prosa que evoca un encuentro semejante; y en el trozo: «*Un hombre está mirando a una mujer*» (pp. 47-183), es una análoga ternura la que inspira al poeta la visión a través del hombre y la mujer, del niño que va a nacer de ellos; es así como se «*ejecuta el cantar de los cantares*» en la sola humanidad: —la Trinidad del otro trozo transformándose en su réplica terrestre, la Santa Familia («*Felicidad... del Padre, del Hijo y de la Madre..*»— un poco más lejos, el recuerdo de la Virgen y del carpintero de Nazareth rige la superposición de las imágenes de estos dos versos: «*De qué tronco el florido carpintero. / De qué perfecta axila el frágil remo!...*»). Por otra parte, la humanización —si se quiere— de lo divino arraiga constantemente en la conciencia más dolorosa que tiene el poeta de su propio cuerpo; una vez, al menos, encontramos esta referencia expre-

---

7 Y tal vez únicamente: no es cuestión de separar, ni siquiera de considerar las relaciones conscientes de Vallejo con el Cristianismo —el debate sería vano y de ningún efecto para la interpretación de la poesía.

sada con todas sus letras: «estas son mis *sagradas escrituras*», leemos en efecto en la «*Epístola a los transeúntes*» (p. 155), inmediatamente después de la evocación de los fundamentos corporales y animales de la persona (*«mí día de conejo, mi grato preso»*); antes de la predicación de la agonía (*«Pero cuando yo muera...»*) tenemos aquí, definida, toda una vocación poética, la que inspira al libro entero, la que está inscrita en esta negación de una poesía feliz o de evasión y en esta fidelidad al sufrimiento cotidiano, manifestada por esos versos —programa del 14 de setiembre de 1937: *«Oh no cantar; apenas escribir y escribir con un palito/o con el filo de la oreja inquieta»* (p. 166) —versos que desarrolla un poema entero al mismo tiempo que los precisa como para constituir una verdadera declaración de principios: «Un hombre pasa con un pan al hombro» (pp. 65-187). La adopción del dístico en este poema indica, con toda sencillez, lo que el poeta rechaza para no perder contacto con las diversas variedades del dolor humano; las investigaciones gramaticales, literarias, artísticas o filosóficas más diversas (las figuras retóricas y el surrealismo, Picasso y la Academia, el psicoanálisis y Sócrates, la cuarta dimensión y el Más allá), no son designadas sino como piedras de escándalo para un hombre al que obsesionan las visiones del hambre, miseria, violencia, enfermedad, muerte, injusticia o ignorancia que atormentan a todos los hombres —drama humano a cuyo exacto nivel se establece la poesía de Vallejo, la que intenta resolverlo por medio de la palabra, de sus trampas y sus contradicciones. La experiencia personal del poeta no adquiere todo su sentido sino en tanto que ella se hunde más profundamente que ninguna otra en lo espantoso de este drama.

[Traducción de Víctor Li Carrillo]

CESAR VALLEJO, HOMBRE Y POETA*

I

En la presente charla, no puedo intentar un estudio amplio y detenido de lo que es, de lo que representa la poesía de Vallejo: la noche no me bastaría para llevar a cabo tal empresa. Por lo tanto, me limitaré a recordar unos cuantos momentos de la biografía del poeta, relacionando luego dichos momentos con las etapas sucesivas de una producción poética que trataré de caracterizar en cada uno de los libros publicados.

No voy a remontarme hasta Santiago de Chuco y aquellos días lejanos en que el pequeño César Abraham (Abramhancito, como lo llamaban los familiares) «chivateaba» por los caminos que llevaban a la chacra de sus padres, o se arrebujaba «en las tibias colchas de vicuña» cuando su madre lo despartaba «con cantora y linda cólera». Tomaré al poeta por primera vez en Trujillo. Corre el año 1916; desde 1913, Vallejo está matriculado en la Facultad de Letras de la Universidad de La Libertad; ya ha presentado su tesis de bachillerato sobre el tema: *El Romanticismo en la poesía castellana,* donde justifica de antemano toda renovación de las formas artísticas que esté basada en la sinceridad del artista.

A fines de diciembre del año anterior, el estudiante ha

---

* *Letras,* N° 46, Lima, 1946.

regresado a Santiago y se ha apeado «en el poyo de la casa», de esa misma casa de la que, terminadas las vacaciones, lo alejan nuevamente sus pasos; ahora mientras en el hogar serrano se ha quebrado algo y reina la soledad «sin bulla, sin noticias, sin verde, sin niñez», el joven, también solitario, cruza una vez más, rumbo a Trujillo, las amargas y silenciosas alturas de los Andes, cuya visión nos trasmitirá más tarde en el cuento *Fabla salvaje;* recordemos aquí que en esos años, no tan lejanos, a los que nos estamos refiriendo la mayor parte de las carreteras que hoy surcan el Perú no existían todavía; eran tiempos aquellos en que, para ir de Santiago de Chuco a Trujillo, se requería cuatro días de viaje a caballo: en las mañanas grises, esas mañanas «preñadas de electricidad y de hórrido presagio que palpitan en todo tiempo sobre las tristes y rocallosas jalcas peruanas», los encuentros eran raros, apenas de vez en cuando uno que otro arriero, «saboreando el romance de su coca»; sin embargo luego se multiplicaban conforme iba bajando el camino y humanizándose el paisaje; por fin se llegaba a la hacienda de Menocucho, donde se abandonaban las cabalgaduras para tomar el tren costeño hasta la cercana capital del norte.

En Trujillo esperan a Vallejo sus amigos de la Bohemia, en cuyo círculo va creciendo el prestigio del santiaguino que aparece ya como el abanderado de la juventud estudiantil y revolucionaria. Pero la rebeldía de Vallejo no es nada caprichosa, nada superficial, nada pasajera, como suele serlo en muchos jóvenes; no apunta hacia afuera, hacia la resistencia del medio circundante, sino que se fundamenta en una verdad interior, honda y angustiada. Ciro Alegría, quien tuvo al autor de *Los heraldos negros* por preceptor en el colegio de San Juan de Trujillo, nos resume en la forma siguiente el choque emocional que experimento al verlo por primera vez: «Magro, cetrino, hierático, me pareció un árbol deshojado. Su traje era oscuro, como su piel oscura... de todo su ser fluía una gran tristeza. Nunca he visto un hom-

bre que pareciera tan triste...». En torno a Vallejo entre tanto han nacido las polémicas iniciales que suscita toda obra nueva que rompa lanzas contra la chatura y la insipidez intelectual de la sociedad inmediata. Tanto en Lima como en Trujillo, la crítica oficial reacciona en forma por lo menos extraña.

Al comentar un soneto que iba a ser recolectado en *Los heraldos negros*, una de las personalidades más representativas del mundo de las Letras, no vacila en escribir, en la revista *Variedades*: «Nos remite Ud. un soneto titulado: *El Poeta a su amada*, que en verdad lo acredita a Ud. para el acordeón o la ocarina más que para la poesía»...».

Vallejo por supuesto no se deja desalentar por semejantes necedades y por semejantes amenazas; en un ambiente que todos los contemporáneos nos han pintado con los colores modernistas y simbolistas, él está creando una obra propia y que pronto se ha de revelar como esencialmente original no sólo frente a la producción de sus enemigos o detractores, sino también de sus amigos y partidarios. En 1918, Vallejo llega a Lima. Allí encuentra a Valdelomar, quien después de conocerlo en un café le espeta una de aquellas frases intencionalmente desconcertantes que solía usar: «Ahora ya puede Ud. decir en Trujillo que ha estrechado la mano de Abraham Valdelomar». Pero detrás del gesto espectacular se daba sitio en el Conde de Lemos para la ponderación exacta y perspicaz del interlocutor; al poco tiempo de embromar a Vallejo, Valdelomar lo saludaba como un poeta en la más noble acepción de la palabra, y a *Los heraldos negros* como «un hermoso y raro libro de versos» del cual pensaba ocuparse luego en detalle.

II

Los heraldos negros, ya que los hemos nombrado, salen a luz este mismo año de 1918. Es preciso considerar el libro

desde el doble punto de vista de la tradición y de la novedad. Uds. saben perfectamente que casi nunca (y bien podemos suprimir el casi) la expresión original de un artista no debe confundirse con su expresión primitiva; la originalidad no es una disposición que se de en el principio, es más bien el término de un a veces largo y complicado proceso de liberación y de conquista. Ya en la vida diaria nuestras acciones más corrientes e inmediatas son quizás las menos personales; en la mayoría de nuestras conductas actuamos como actuaría cualquier otra persona nacida en el mismo ambiente que nosotros; si queremos mostranos sinceros, tenemos que despojar toda esa hojarasca social que nos oculta nuestra esencia más profunda. El poeta, cuando empieza a escribir, se encuentra obligado a realizar algo semejante: dispone de un vocabulario, de unas formas, de unas fórmulas también, —vocabulario, formas, fórmulas que le preexisten y de los que le es difícil en un comienzo escapar para alcanzar su modo propio de expresarse. *Los heraldos negros* señalan el conflicto entre la presión externa del arte entonces vigente y la pujanza interior de una personalidad irreductible a los moldes y escuelas que pronto había de seguir un derrotero desconcertante inclusive para sus primeros admiradores.

Por lo tanto las huellas de la poesía modernista en sus distintas manifestaciones (simbolismo, pre-expresionismo, impresionismo, etc.), son palmarias a lo largo del primer libro de Vallejo. En Rubén Darío, el poeta santiaguino adivinaba un espíritu fraternal (el poema *Retablo* lo atestigua), pero de quien más sufría la influencia era de Herrera y Reissig, el vate solitario de la Torre de los Panoramas en Montevideo; omnipotente en las primeras composiciones esa influencia se revela aún en los poemas más originales del libro por uno que otro detalle de expresión: en *Heces* por ejemplo, un verso entero: «en la abrupta arruga de mi dolor» es la transposición quizás inconsciente de un verso de Herrera: «la arruga de mi alma se hizo más honda».

Lo interesante, al estudiar *Los heraldos negros*, es determinar cómo en los poemas más nutridos de influencias, una ruptura impensada del ritmo, una exageración barroca en las imágenes, un giro familiar, etc., pueden revelar una personalidad que rebasa los cauces tradicionales de la poesía, —mientras que, en las composiciones más inéditas raras veces desaparecen por completo, si bien se atenúan, los rasgos culturales y literarios.

Lo que a primera vista integra a Vallejo en una corriente más general que se inicia en los años de la primera guerra mundial, es el que rechace inmediatamente y de una vez por todas en su poesía la preocupación por la forma bella y el lenguaje pulcro; pero al acercarse a las cosas de uso cotidiano y al transmutarlas en materia poética, Vallejo no se deja llevar del prosaismo descriptivo y anecdótico de la poesía intimista, sino que obedece a una exigencia apremiante por la cual queda transformada al menos la anécdota: efectivamente es por el contacto con las cosas cotidianas como él experimenta la angustia del abandono y el dolor abrumador de tiempo.

Desde entonces, la poesía, balbuceada e inexperta, se mantiene al nivel exacto en que se da la sensación de las amenazas oscuras y deseos elementales que el autor afirma y repite sin lograr individualizar ni superarlos: el «yo no sé» que siempre vuelve revela una incapacidad fundamental para definir aquellas fuerzas primitivas, anteriores a la vida del espíritu; y en ese universo no intelectualizado, cuando asoma la conciencia alboreante del cuerpo personal, ella logra únicamente acrecentar todavía la angustia al introducir ese sentimiento irracional de culpa que resulta patente por ejemplo en el poema *El Pan nuestro*. De allí que la poesía que examinamos acuda cada vez menos al prestigio de las imágenes, que se desarrolle fuera de las normas lógicas, más cerca del lenguaje hablado que del lenguaje escrito

(eso digo en su vocabulario pero sobre todo en su estructura: cabría señalar aquí todas las falsas conclusiones, las interrupciones, repeticiones, etc., traduciendo la persistencia del sentimiento que no logra expresarse cabalmente).

Y es entonces cuando, el idioma mostrándose insuficiente, el poeta empieza a utilizar las palabras en acepciones raras, y luego a crear nuevas palabras o a unir las ya existentes de un modo gramaticalmente inusitado («tan suave, tan ala, tan salida, tan amor», etc.) o a agotar un vocabulario determinado dándole vueltas y más vueltas («saboreando un sabor ya sin sabor», etc.). Descubrimos en los ejemplos precedentes los elementos de una utilización nueva del lenguaje que se verificará de lleno en la época de *Trilce*. La confesión primitiva de renuncia que señalaba el «Yo no sé» nos lleva finalmente a una renovación del lenguaje que parece ser también liberación.

A la base de todo ese esfuerzo de expresión, encontramos el sentimiento particular que el poeta tiene del tiempo: en la poesía de Vallejo, la evocación de una escena remota tiende a resolverse por la supresión de la lejanía y la superposición de dos realidades en el presente donde tanto la ausencia como el pasado son experimentados como falta, defecto o privación, —siendo la tarde, el tiempo predilecto de la muerte, la que llega a ocupar la vida entera: «En todas las tardes de esta vida», leemos en efecto en *Agape* y en *Deshora*: «pues de la vida en la perenne tarde». El poeta, incapaz de asumir de modo abstracto su experiencia no puede, desde el exceso de su abandono, sino formular una aspiración contra los límites que lo rodean, y es en el centro mismo de la sensación presente donde surge el grito triunfal de *Enereida* por el cual se recupera el tiempo total, proyectando el pasado hacia un porvenir liberado: la «mañana eterna» de *Enereida* responde a la 'perenne tarde' de *Deshora*. Ahora bien ese momento de liberación es de todas maneras excep-

cional y no puede hacer que olvidemos la expresión angustiada que traduce de ordinario el sentimiento del tiempo: en la renovación del lenguaje intentada por Vallejo las palabras del lenguaje temporal ocupan desde el principio un papel predominante: Herrera y Reissig puede haber inspirado todavía versos como éste, calificado por Parra del Riego de «preciosista»: «un nido azul de alondras que mueren al nacer» pero en versos como: «y hoy he muerto que poco en esta tarde» o «pues de la vida en la perenne tarde, nació muy poco pero mucho muere», tan solo subsiste la necesidad de transmitir la experiencia agónica y lógicamente paradójica de una vida con más carga de muerte que de vida, experiencia que será mucho más tarde ahondada y profundizada en *Poemas humanos*.

La unidad del primer libro de Vallejo consiste pues, en la tonalidad afectiva ya indicada en el poema inicial: es la zozobra de un niño desamparado (siendo el hambre la manifestación menos transitoria de ese desamparo), la zozobra de un niño que se siente, antes de tiempo, huérfano (notemos aquí que el papel futuro de la madre en *Trilce* y *Poemas Humanos* lo encontramos ya anunciado en *Los heraldos negros*: por ejemplo en una expresión del poema *Las Piedras*: «madre nuestra» sustituída a la expresión evangélica «Padre nuestro»). Esa misma congoja esencial a la que nos referimos no logra justificarse y quizás redimirse sino por una ternura apasionada que envuelve hasta las piedras. *Los heraldos negros*, se salvan de la retórica, peligro mayor para la poesía americana, precisamente por permanecer fieles a una oscura inquietud cuya elaboración poética queda muy reducida. Puede ocurrir entonces que el lenguaje de Vallejo confunda sus pasos con el del hombre de las alturas en constante relación con las misteriosas fuerzas cósmicas, —pero lo que el poeta debe a un ambiente terrestre determinado, cualquiera de nosotros, adentrándose en su propia niñez, puede encontrarlo a su vez en aquellas zonas afectivas de la

angustia y la ternura que pre-existen a todo proceso y desarrollo intelectual.

III

Al considerar Los heraldos negros, acabamos de subrayar ante todo rasgos poéticos que precisarán las obras posteriores del mismo autor. Es tiempo que volvamos a encontrar las andanzas humanas de Vallejo. Lo hemos dejado en Lima en 1918. El medio literario limeño, agitado por Valdelomar cuyo talento se aviene finalmente a reconocer el director de *Variedades*, Clemente Palma, se abre a valores nuevos, de los cuales los más espectaculares en poesía parecen ser los arequipeños Alberto Hidalgo y Alberto Guillén. Las resistencias o el silencio cubren sin embargo para Vallejo la voz escasa de los admiradores. En *Escalas melografiadas*, el mismo poeta alude, a través de varias páginas de prosa, a la vida que entonces llevaba con sus amigos de la capital. En *Cera*, que se desarrolla en el ambiente de los fumaderos del Barrio Chino, celebra su «Bohemia» de aquel tiempo en la que apunta, como dice, «el círculo de su cara libertad de hombres a dos aceras de realidad hasta por tres sienes de imposible».

Entre tanto, en agosto de 1918, la madre de Vallejo ha muerto en Santiago y con ella quizá se ha roto el último vínculo que impedía al hijo menor realizar este viaje a Francia, con el que venía soñando desde hacía algún tiempo. Antes de embarcarse, el poeta quiere llevarse el postrero recuerdo de la provincia donde nació; en 1920, cruza por última vez las tierras altas del Perú con sus hombres «de mirada vegetal y lapídea expresión», esas tierras que «sacuden de un calofrío de inmensa orfandad». Llega Vallejo a Santiago de Chuco para celebrar con los suyos las fiestas del Patrón Santiago y es entonces cuando ocurren, después de una semana de diversiones y borracheras, incidentes sangrientos que culminan en la noche del 25 con el incendio de

la mayor casa comercial de la ciudad. No tengo tiempo para resaltar lo ocurrido, según se desprende de los legajos del proceso subsecuente, que se conservan en Trujillo. Lo cierto es que los acontecimientos aludidos se explican por la confusa rivalidad de dos bandos provinciales que, tiempo atrás, venían disputándose la prepotencia; Vallejo presenció únicamente el desenlace de dicha rivalidad y, siendo su familia relacionada con uno de los bandos opuestos, se encontró complicado en el auto judicial que a poco se inició en la capital del departamento de La Libertad. Pero mientras los demás acusados, aprovechando las condiciones propias del medio, se salvaron ocultándose un tiempo, Val., por mera casualidad, caía preso en Noviembre de 1920; permaneció en la cárcel hasta febrero del año siguiente, cuando las intervenciones de sus amigos y admiradores lograron que lo pusieran en libertad condicional.

La huella de la prisión es preponderante en la vida y la obra de V.: En *Poemas humanos* escribirá todavía: «El momento más grave de mi vida fué mi prisión en una cárcel del Perú». Al escritor de *Escalas melografiadas*, la celda le aparece desde el principio como el signo negativo del hogar, el signo del abandono y de la angustia. La ternura del artista hacia todos los hombres se vuelve más honda y definitiva: en el cuento *Liberación*, dice del jefe de los talleres tipográficos del Panóptico: «Es un penitenciado, un bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo», y en *Muro noroeste* concluye: «La justicia... no se ejerce, no puede ejercerse por los hombres ni a los ojos de los hombres. Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre».

De vuelta a Lima Vallejo termina *Trilce* y prepara el gran viaje de París. Podemos evocar esos momentos silenciosos que transcurren hasta el 17 de Junio de 1923, fecha en que el poeta se embarca para Francia. Podemos sobre todo confrontar ese período de intensa y secreta responsabilidad

con el estruendo inimaginable que, por el mismo tiempo, acompaña a Chocano: efectivamente la prisión de Chocano contemporánea de la de Vallejo nos revela la oposición fundamental no sólo de dos hombres sino más generalmente de dos temperamentos y quizás de dos generaciones; encarcelado en Guatemala después de derrocado su amigo el dictador Estrada Cabrera, el autor de *Alma América* orquesta desde lejos su propaganda, comparándose con los grandes presos de la Historia: Cervantes, André Chénier u Oscar Wilde; su regreso al Perú, en diciembre de 1921, es un triunfo: el reporter de *Variedades*, le saca fotos al lado de todos los monumentos públicos de Lima, y, en noviembre de 1922, es la apoteósis de Chocano, auspiciada por el propio presidente Leguía: durante la ceremonia el mismo Chocano se iguala a Santa Rosa, y no falta quien lo salude en la forma siguiente: «Padre Nuestro, que estás en el verso, glorificado sea tu nombre, ahora y siempre por los siglos de los siglos Amén». Contempló Vallejo esa deificación de su antecesor? No lo sabemos. Lo que sí sabemos es que al poco tiempo abandona el Perú, y nunca más volverá. Antes de embarcarse, bromeando proféticamente, durante su último almuerzo criollo, el que quince años más tarde iba a escribir *La rueda del hambriento* advertía a un tal Gálvez, su compañero de viaje: «Acostúmbrate a comer poco, que en París comeremos piedrecitas».

IV

Trilce había salido a luz en 1922: el título de la obra, neologismo numérico, se debe a una inspiración fortuita, —Val. habiendo un día en la imprenta declarado súbitamente: «En tres soles se va vender, entonces se la va a poner *Trilce*»— pero ese título nos parece sumamente acertado si lo relacionamos con un libro en que las palabras surgen sin ser anunciadas y el vocabulario numérico rompe a vivir de un modo inesperado.

Trilce nace en el momento en que la poesía de habla castellana, profundamente removida por el ultraísmo, se encuentra en busca de nuevos cauces y nuevas fórmulas; todos los antiguos marcos estallan a un tiempo: el ritmo y la rima, «las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia», «el tema narrativo y la efusión romántica». Pero la poesía de *Trilce* y la poesía española coetánea no tienen en común sino la voluntad extremada de renovación y unas concordancias ante todo formales. Vallejo no suprime deliberadamente la anécdota. Un poema como *Trilce* 37: «He conocido a una pobre muchacha...» es un poema puramente efusivo y anécdotico, de valor muy relativo. Tampoco está ansioso por lograr esas series de imágenes y metáforas inéditas, aciertos líricos breves y atropellados que encontramos en la misma época en los poemas de Borges o de Diego. El carácter muchas veces abstracto del vocabulario de *Tr.* y el esfuerzo llevado hasta la desintegración, la «volatilización» —como escribía un amigo de Vallejo— del lenguaje mismo, todo eso basta para señalar al libro un sitio solitario en la producción de los años 20-23.

Para Bergamín, en 1930, *Trilce* permanecía desconcertante; en la poesía americana de la década 1920-1930 sólo tiene igual importancia el libro sensiblemente posterior de Neruda: la primera *Residencia en la tierra* (del tiempo en que Neruda era todavía poeta y gran poeta); pero la «visión desintegrada» de Neruda, su experiencia de la destrucción temporal no dejan de ser acompañadas de todas las cosas del mundo, de todas las materias del mundo en perpetua descomposición en las aguas del tiempo: la poesía de Neruda (me refiero siempre únicamente a *Residencia en la tierra*) es una poesía marcada por la presencia de los objetos, poesía compacta y sensual, que nos deja, a pesar de sus audacias sintácticas, la impresión de un desarrollo denso y continuo, de una caída lenta, oscura, inmensurable, pero siempre llena.

En *Trilce* por el contrario no hay universo, no hay objetos sino aquellos que se introducen furtivamente a través del mundo cotidiano del hogar o del amor; el contacto con el mundo se limita a unas sensaciones rápidas, percibidas en unos albores de consciencia por el choque emocional que determinan o por su resonancia interna que impresiona hasta «el hueso». Los poemas son apenas poemas en el sentido tradicional de la palabra: algunos copian el habla naciente y obstinada de los niños, como *Trilce* 3, y más todavía *Trilce* 51; casi todos organizan sus estrofas según intuiciones separadas que indican los asaltos sucesivos del sentimiento o de la angustia verbal. La imagen de tipo vanguardista, se puede decir que no tiene papel alguno en el libro. En cambio, como lo señalábamos antes, la proporción de las palabras abstractas que alcanzan vida propia, vida separada, es considerable; entre ellas los números quizá sean las más características.

La obsesión numérica está profundamente ligada en la poesía de *Trilce* con la zozobra constante del poeta; tengamos en la mente un texto revelador de *Escalas melografiadas* en que el autor después de declarar que la justicia no puede ser ejercida por los hombres nos presenta las razones de semejante imposibilidad: «El hombre, dice, el hombre que ignora a qué temperatura y 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 vivir, qué hora empezamos a morir... 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, etc.».

Como Uds. ven, la palabra que estructura el trozo precedente es «ignora». ¿Qué es lo que se ignora y cuya ignorancia llena al poeta de congoja? Es aquel paso vital permanente que sin cesar separa las cosas de las cosas y a nosotros

mismos de nosotros mismos; estamos siempre en presencia de la amenaza fundamental que dominaba ya *Los heraldos negros*: el transcurso de la vida a la muerte, de lo blanco a lo negro, del uno al dos señala una experiencia única en proceso de continua agonía. La idea fija de los límites (recordemos en *Los heraldos negros* 'el paso meridiano de las lindes a las Lindes...») encuentra ahora su cabal significación. ¿Quién dirá cómo el 2 nace del 1, cómo el 1 mismo nace del 0, de la nada? El 2, el 1, el 0 pierden su carácter meramente relativo y adquieren entonces un valor esencial de criaturas vivas.

Todo lo anteriormente mencionado da al libro ese tono «seco», «ardoroso» que tanto impresionaba a Bergamín. El lenguaje casi nunca domina la emoción; trata más bien de surgir con ella en ráfagas que pronto se agotan, en relámpagos fulgurantes y breves; el lenguaje, no parece que el poeta lo recibiera como una herencia social aceptada de una vez por todas sino que lo estuviera estructurando en el momento con todas las fallas, interrupciones, balbuceos que aquello encierra. La soledad frente al lenguaje es en realidad sólo un aspecto de la soledad frente a la vida. Cada vez que el artista, después de intentar la imposible adecuación de las formas a lo intenso de la experiencia, se detiene para cobrar aliento, es la afirmación más despojada del dolor la que vuelve a aparecer; las palabras no se reunen en un cauce profundamente coherente sino en el momento de formular el sufrimiento primitivo. Siempre apegada al sentimiento inmediato, la expresión poética no logra proyectarse en una estructura estética conscientemente asumida; el idioma por lo tanto no logra tampoco realizarse de un modo definitivo.

Cuando Bergamín escribía que una de las cualidades principales de la poesía de Vallejo consistía en su arraigo idiomático castellano, quería decir que la poesía de Vallejo

es esencialmente intraducible; el hecho mismo de que Vallejo no se atenga a un idioma completamente cristalizado lo estrecha más todavía al idioma determinado —en este caso el castellano— que le proporciona sus materiales, en otros términos podremos decir que si pugna por forjarse en *Trilce* un idioma inaudito, éste no se realiza sino a base del idioma particular que su esfuerzo tiende a descoyuntar o enriquecer, pero reconociendo por lo mismo su excelsa preeminencia. Muchas veces el lenguaje heredado parece para el poeta un lenguaje extraño, sin que quepa sin embargo la posibilidad de renunciar a él como fundamento del lenguaje propio que expresará el sentir interno en su mayor desnudez: lo mismo les ocurre a los niños que transforman, trastocan o reinventan las palabras que les son legadas por sus padres. El poeta, «huérfano del idioma», se confunde entonces con el ser primitivo rebelde a todos los auxilios que presenta la civilización, y expuesto a todos los golpes que se reciben desde afuera: la falta de organización lógica de los poemas traduce una experiencia sin perspectivas futuras, que no logra socializarse y utiliza las formas sociales del lenguaje como un recurso imposible de rechazar pero continuamente insuficiente y por lo tanto en peligro constante de renovación.

No puedo indicar todos los procedimientos idiomáticos a los que acude Vallejo en sus poemas. Tan sólo recordaré las relaciones nuevas entre ciertas palabras, las palabras que de ordinario traducen ideas o nociones abstractas y se excluyen unas a otras mientras que el autor de *Trilce* las hace suscitarse mutuamente, chocándose a veces, pero otras veces sumándose o reconciliándose. También quiero señalar que casi todos los poemas se terminan por seudo-conclusiones, cuyo ejemplo más revelador quizá sea el último verso de *Tr.* 33: «Y basta!». Los poemas en realidad no avanzan hacia un fin; abortan incapaces de libertar la obsesión nunca definida de ese «aquello» incógnito que vemos asomar en muchos de ellos. El mismo poeta advierte en *Trilce* 53: «Véis

lo que es sin poder ser negado, véis lo que tenemos que aguantar mal que nos pese».

Por todo lo dicho es evidente que la poesía corre varios riesgos contradictorios: a fuerza de permanecer presente a lo inmediatamente experimentado, puede perderse en el seno del presente (*Trilce* 30 ó 43) o en un verbalismo relativamente arbitrario (*Trilce* 25), —por el choque ardiente de los contrarios puede permitir que se insinúe nueva retórica, nuevo automatismo verbal. *Trilce* nos aparece entonces como una constante exploración de los límites de la poesía, y no nos extraña que Vallejo haya confesado su miedo de que todo se le «fuere a morir al fondo». Esa perspectiva, al mismo tiempo conquistadora y catastrófica, es la que garantiza al libro su fisonomía particular.

V

Sigamos ahora a Vallejo hasta París. Nos falta tiempo desgraciadamente y tenemos que concretarnos a unas breves anotaciones. Algunos han calificado los primeros meses que el poeta pasó en la capital francesa, como unos meses de «bohemia»; el vocablo «bohemia» es sumamente equívoco; de emplearlo habría que entenderlo en el sentido doloroso de miseria y de fatalidad que el mismo Vallejo le dará en 1927, al escribir: «Yo sé de la bohemia, yo conozco su hueso amarillento, su martillo sin clavar»... En una carta de 1924, dirigida a un primo de Trujillo encontrábamos ya esta frase reveladora: «El peor presagio de una mala suerte es la inteligencia...». Luego sin embargo, Vallejo ensancha el círculo de sus relaciones humanas y pasa algunos años de relativa seguridad.

Desde 1925 hasta 1930, manda colaboraciones más o menos regulares a varias revistas americanas y sobre todo peruanas: es todo el París de la época, impregnado del re-

cuerdo de la primera guerra mundial e impresionado por el hecho nuevo de la revolución rusa, el que aparece en los artículos de Vallejo; pero a través de las referencias al ballet negro o a las películas de Chaplin, a Picasso o a Cocteau, a Poincaré o a Lindbergh, nos es dado seguir la evolución personal del escritor que va paulatinamente precisándose hasta los años 30. Más fecundo quizá que ver el resultado de esa evolución, continuamente expuesto a revisión, sería tratar de determinar las raíces profundas que la originan: la mayor contradicción que la guerra haya legado a la capital francesa y al mundo, Vallejo la encuentra en la convivencia en una misma sociedad del lujo desenfrenado y de la creciente miseria; varias veces el contraste queda fijado para él en la imagen paralela de los pobres que se suicidan por las frías noches de invierno y del opulento embajador de Stalin que lleva la vida elegante de París. A la larga, y sobre todo después de sus dos viajes a Rusia, Vallejo terminará de todas maneras por adherirse al comunismo y escribir *El tungsteno* de franca inspiración comunista.

Pero, ya que nos limitamos a hablar de la poesía de Vallejo, nos cabe más bien preguntarnos el por qué del casi completo silencio poético que guarda el autor de *Tr.* durante muchos años. En 1926, publica en compañía de J. Larrea *Favorables* que alcanza solamente 2 números, luego manda algunos poemas a revistas limeñas, pero muy pocos. Una carta de 1927, nos explica la repugnancia del artista: hasta ahora mi voto de conciencia estética ha sido «no publicar nada mientras no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria». *Trilce* señalaba unas fronteras que era difícil rebasar; parece que, en los años siguientes, el poeta se haya dado cuenta al escribir de que seguía explotando un veta antiguamente descubierta en vez de obedecer un mandato verdadero de la sinceridad que para él constituía la condición indispensable del arte. Tal vez podamos oír como un eco personal en esas líneas críticas de

1929: «Los indoamericanos somos ya por índole o por naturaleza telúrica precoces... A los 30 años hemos dado ya toda nuestra sangre en arte, en vida, en novelería...». Por lo tanto, en el caso de Vallejo, la permanencia de una sensibilidad humana excepcional, requeriría para manifestarse de nuevo febrilmente, en las cercanías de la muerte, el choque de acontecimientos exteriores igualmente excepcionales. En el período intermediario, la adhesión progresiva a una fórmula política determinada y la dedicación a tareas nuevas motivaría aún más la ocultación de la actividad propiamente poética.

El año 1930, marca un momento decisivo; Vallejo que nunca ha simpatizado con los surrealistas escribe la *Autopsia del superrealismo*, artículo intencionalmente impersonal, que acumula contra el surrealismo todos los argumentos que hubieran podido reunir cualquier intelectual entonces afiliado al partido comunista. Este mismo año 1930, Vallejo, casado desde hace algunos meses con la que iba a convertirse en la compañera de los momentos más difíciles de su vida, tiene que desterrarse de Francia, perseguido por su actividad política. Su destino se decide. Expulsado de París, «París reine du monde», como reza uno de sus poemas, Vallejo se acoge a España, donde había ido por primera vez en 1926— y en aquella oportunidad había escrito: «Voy a mi tierra sin duda. Vuelvo 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 coloniales». En España, el escritor peruano presencia el nacimiento de la República de cuya agonía será testigo unos años más tarde. De regreso a París, después de publicar *Rusia en 1931*, relación de los viajes precedentes a los países soviéticos, Vallejo que se ha desprendido de sus amistades propiamente literarias y ha renunciado a toda actividad periodística en que no pudiera expresar llanamente sus ideas, inicia ese largo período de su existencia, al mismo

tiempo oscuro y trágicamente doloroso, que había de culminar en los meses también trágicos de la guerra civil española. Sobre la última enfermedad de Vallejo otros han hablado y escrito. No quiero sino recordar una fecha, la del 15 de abril de 1938, en que «muere en París» el que anteriormente había escrito: «César Vallejo ha muerto, le pegaban todos, sin que él les haga nada»... De las obras escritas en los años postreros casi todas —teatro y ensayos— quedan sin publicar. Debemos a la devoción póstuma de la Sra. Georgette de Vallejo, la publicación, en 1939, del libro *Poemas humanos* que recoge al mismo tiempo los 15 poemas de *España, aparta de mí este cáliz.*

VI

Esa última particularidad nos permite advertir desde el principio una característica que separa a Vallejo de los demás poetas de la guerra española. Tomemos el caso de Neruda por ejemplo para quien la guerra es una sorpresa, un acontecimiento exterior que trastorna las razones íntimas; bajo la presión de los hechos, Neruda cambia radicalmente de manera: «El mundo ha cambiado, dice, y mi poesía ha cambiado»; realiza por lo tanto una obra voluntaria y siente la necesidad de justificar la modalidad nueva de su producción; uno de los poemas de *España en el corazón* se titula: *Explico algunas cosas;* de ahí que Neruda empiece pronto a seguir la pendiente fatal que lo llevará, después de un proceso lógico de envilecimiento, a renegar terminantemente de toda su poesía anterior. ¿Quién no ve en el acto la diferencia fundamental con Vallejo? Los poemas *España, aparta de mí este cáliz* quedan estrechamente unidos a *Los poemas humanos* y éstos a su vez no implican una ruptura con los poemarios anteriores, por más alejados que sean en el tiempo, sino más bien el ahondamiento de la experiencia primitiva que ha ganado en dramatismo y en urgencia. El mismo título *España, aparta de mí este cáliz,* indica que la existencia

misma del poeta está en peligro en la guerra que se lleva a cabo en España. La presencia doble de la muerte —muerte individual y muerte colectiva— da una realidad impresionante al conjunto de los poemas.

Un lector cualquiera que inicia la lectura de *Poemas humanos*, después de terminar la de *Trilce*, se da cuenta inmediatamente que la forma de las composiciones resulta en el libro póstumo mucho más amplia, menos cortada y agresiva, sin que eso signifique un retroceso hacia las leyes tradicionales de la organización estrófica. Es un concepto nuevo de la unidad del poema el que ahora surge del movimiento propio de las vivencias interiores. De todos modos, la no usada amplitud del ritmo contribuye, al mismo tiempo que el contenido de los poemas, a crear la impresión de un pensar religioso, serio o patético, que señalan títulos como *Epístola a los transeúntes, Sermón sobre la muerte,* etc. Las referencias bíblicas eran muchas en *Los heraldos negros.* Pero allí pertenecían al almacén común de los símbolos modernistas; en *Poemas humanos* se trata por supuesto de una cosa distinta; se trata de nada menos que de encontrar la inspiración de las grandes voces bíblicas, integrándolas en una experiencia fundamentalmente original ya que, si el vocabulario cristiano reaparece en la poesía de Vallejo, está siempre motivado por una necesidad libre de cualquier interpretación dogmática. Las palabras que por lo común designan lo Divino, cobran función propiamente humana. La Trinidad, de esta manera anda por las calles de París, —una mujer, un hombre y un niño—: «Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, cortados los emblemas e insignias de sus cargos». Esa humanización de los Divino, arraiga en la conciencia, cada vez más lastimosa, que el poeta, como luego veremos, tiene de su propio cuerpo: «Estas son *mis sagradas escrituras*» leemos por ejemplo en la «*Epístola a los transeúntes*», después de evocar los fundamentos corporales y animales de la persona en agonía.

Ahora bien, si el tono general de los Poemas se ha vuelto más dilatado, menos estridente, también el vocabulario se ha tranquilizado desde *Trilce*. Son pocas las creaciones de vocablos y series verbales como: «Loco de mi, lobo de mi, cordero de mi, sensato caballisimo de mí», revelan pronto el secreto de su formación; las acumulaciones de adjetivos o de adverbios, representan a su vez un papel relativamente fácil de justificar sino siempre de explicar del todo. La expresión retórica en la obra y la intuición patética en el alma y cuerpo del poeta corren parejas: no nos engañe la amplitud de forma que señalábamos anteriormente; la experiencia acongojada no logra, no puede en realidad lograr una expresión completamente adecuada. De ahí ciertos recursos idiomáticos que, en vísperas de la muerte, adquieren el peso que confiere la inminente catástrofe. Los adverbios de modo, por ejemplo se imponen sistemáticamente para producir esa atmósfera de destrucción profética que caracteriza el libro; pesados y pausados al mismo tiempo, inspiradores de lentitud y gravedad, triunfan en el poema *Panteón* en el cual la presencia de la muerte se acentúa ante todo por el redoble múltiple de la terminación «mente» que aparece 20 veces en un total de 34 versos.

El poeta se entrega a los vocablos y tenemos entonces ese crecido número de asociaciones retóricas, tan particulares de la poesía de Vallejo. Llamo asociaciones retóricas (que no tienen nada que ver cuando están acertadas con la retórica), aquellas asociaciones que reunen palabras o expresiones que existían ya intelectualmente asociadas en la mente: He aquí dos o tres ejemplos: «El hombre es un mal nacido, mal vivo, mal moribundo, mal muerto», «Noches de sol, días de luna, ocasos de París», «Un pedazo de pan con gusanos hembras, gusanos machos y gusanos muertos», etc. Muchas veces esas series retóricas se reducen a dos vocablos que se entrechocan, destruyen o agregan, siendo los vocablos contradictorios, como lo mencionábamos ya para

Trilce pero ahora en mayor cantidad, los que se presentan con más frecuencia. Algunos de ellos vuelven continuamente: izquierda y derecha, por ej., cuya alternativa queda a veces satisfactoriamente resuelta: «He trasladado... el lado derecho de la vida al lado izquierdo», pero que casi siempre se mantiene irreductible e inquietante. Más aún se repiten los vocablos temporales. En los dos casos se trata de superar por el hechizo de las palabras las oposiciones, las contradicciones que abruman la vida.

Pongamos el caso de las realidades temporales: el siglo o el año siempre para nosotros son más largos que el mes o la semana, la mañana siempre excluye la tarde, —el día, la noche— el sábado, el domingo, o el lunes. ¿No será posible evadirnos y por lo tanto salvarnos de la ruina que nos amenaza? «Hoy es domingo, y esto, tiene muchos siglos: de otra manera, sería quizá lunes», reza el poeta y a veces se atreve a afirmar la abolición de las contradicciones pero su triunfo está fecundado de amargura: «Me duele el pelo al columbrar los siglos semanales... paso la tarde en la mañana triste... etc.». En definitiva, siempre se impone la contradicción esencial, a saber la constante interferencia de la vida y de la muerte, tanto en la aventura personal del poeta como en la lucha que se desarrolla mientras tanto en España. Cabría insistir por consiguiente sobre el aspecto verbal de la poesía de Vallejo, ya que revela la última instancia de su existencia agónica.

La ternura persiste como el *leimotiv* de la esperanza y se vuelve cuanto más acuciosa qu radica en una primaria impotencia; efectivamente cuando el poeta se ve obligado a advertir: «Cuídate España de tu propia España', etc.', señala una imperfección fundamental. La amenaza de la muerte se cierne por todas partes. La incapacidad de ser feliz parece más definitiva todavía cada vez que, y son pocas las veces, encontramos precisamente la afirmación de la felicidad; el

hombre trata de convencerse a fuerza de palabras; tiene que advertirse así mismo: «No olvides en tu sueño de pensar que eres feliz». La experiencia de la muerte está en realidad incluida en la experiencia de la vida; Vallejo experimenta el tiempo como una herida que se renueva de modo continuo en el presente: notemos por ej. que muchos poemas empiezan por «ahora», o por «hoy». Es en el instante en que nace la calidad profética del presente proyectado hacia el porvenir, mientras que la visión o mejor dicho la previsión del futuro a su vez se manifiesta en el presente con todas las características del pasado: «Me moriré en París... un día del cual ya tengo el recuerdo, etc.». Las palabras «vivir, morir» asoman a través de los poemas, unidas precisamente en el momento de ahora. La afirmación de la vida lleva consigo paradójicamente la de la muerte: «Has soñado esta noche que vivías de nada y morías de todo...»; la vida es la única responsable de la muerte: «Cuando yo muera, de vida y no de tiempo...». La poesía a partir de cierto momento, se dedica exclusivamente a narrar el morir, el tanto morir de la vida: «¿Para sólo morir, tenemos que morir a cada instante?». Esa conciencia que parece interminable, y que desgraciadamente termina, del morir, es lo más característico del último libro de Vallejo. Para expresarla no hay necesidad de imágenes; al contrario, la intuición permanente primitiva, casi carnal; la vida se ha despojado de todos sus atributos; existe sola, confrontada con la muerte. El dolor reina, el dolor jóven, el dolor niño, el dolorazo», el dolor inmotivado y sin embargo omnipresente.

La experiencia de la muerte no puede separarse de la experiencia del cuerpo: cuando Vallejo habla de la muerte de los demás siempre lo hace a cuerpo presente, el cadáver está delante de nosotros, con sus antiguos objetos familiares: el zapato de Ernesto Zúñiga, el pantalón de Ramón Collar, la cuchara, muerta también, de Pedro Rojas; cuando Vallejo vive su propia muerte, vive ante todo el tormento de

su cuerpo; la pobreza está al principio de aquel tormento, —luego el hambre que da vida y simultáneamente dolor a los mismos alimentos: «estoy triste de ver el pan crucificado, al nabo ensangrentado, etc. ...»; el pan alimento esencial se vuelve evangelio; se nos habla de los 14 versículos del pan. La poesía se elabora a la altura de los deseos y sensaciones elementales; el cuerpo mismo se reduce a sus funciones primitivas viscerales; la obsesión de la animalidad se revela constante: «tango un miedo terrible de ser un animal... quiero escribir pero me sale espuma, etc....»; desprendida de todo, la vida animal en constante sufrimiento sigue siendo la vida y por lo tanto deseable: «Me gustaría vivir siempre, así fuese de barriga...». Durante páginas enteras, el poeta prosigue el diálogo consigo mismo, con la parte más humilde de sí mismo, multiplicando en ella sus posibilidades de sufrir y morir. La forma general de los poemas que antes advertíamos, se explica por ese constante murmurar, a media voz, que se confunde a veces con una honda meditación, pero en general se concreta en unas variaciones sin descanso sobre el fondo permanente del dolor.

VII

Tiene muy poco sentido, creo, decir, como lo van repitiendo algunos, que V. es el más grande poeta mundial en lo que va de siglo. Felizmente no existen medidas para ponderar el genio y el talento. Por lo tanto otras poesías que la de V. pueden imponerse a nosotros de modo tan inmediato, aunque diferente o divergente, sin que por ello V. pierda nada de su originalidad. Lo único importante para la crítica, frente a cualquier manifestación artística auténtica, es buscar los caracteres propios que esa obra determinada asume en el inmenso panorama del espíritu humano. Lo demás, el beneficio que tal o cual persona pueda sacar de ella, ya no le corresponde a la crítica determinarlo; es asunto estrictamente individual. Pues bien, si es verdad que

cada poeta tiene, según piensa Pedro Salinas, un tema vital que inspira cuanto enuncia o trata de enunciar, la poesía de Vallejo aparece como sostenida por aquél sentimiento de desamparo que no encuentra en el lenguaje sino un recurso limitado e imperfecto. Poesía del tiempo sufrido, poesía que carece tanto de las cualidades intelectuales como de las cualidades «imaginantes» que otras puedan revelar —sus mecanismos verbales representan la réplica y traducción necesaria de una angustia siempre por resolver. Conviene entonces recordar— y esas serán mis últimas palabras —al lado de la intuición de *Poemas humanos*: «La vida me ha dado ahora en toda mi muerte», la fórmula de *Trilce* que podríamos señalar como epígrafe a la obra poética de Vallejo: «Orfandad de orfandades».

UNA INTERPRETACION DE VALLEJO

Al profesor Luis Monguió tuvimos la oportunidad de conocerlo personalmente cuando estuvo en Lima, a principios del verano, en pos de datos e informes concretos sobre la realidad literaria peruana. El eminente catedrático no había esperado este su viaje a nuestra capital para interesarse por los aspectos más característicos o las figuras más destacadas de las letras del Perú, y ahora recibimos de Estados Unidos un libro suyo, recién editado pero cuya redacción precedió a la mencionada gira por nuestros medios naturales e intelectuales. El libro se titula: *César Vallejo. Vida y obra — Bibliografía — Antología.* Consta de dos partes: una crítica y otra antológica; el estudio constituye, sin lugar a dudas, y a pesar de su relativamente corta extensión, el trabajo más completo que hasta la fecha se haya escrito fuera del Perú sobre el poeta de *Los heraldos negros*[1]. Dicho estudio se divide a su vez en dos partes de más o menos igual importancia: *1. La vida y 2. La obra.*

Sobre la primera parte en la cual se encuentran objetivamente resumidas las fechas y circunstancias hasta hoy

---

* *Letras Peruanas*, N° 7, Lima, agosto de 1952.

1 No omitimos las publicaciones de José María Valverde: *César Vallejo y la palabra inocente —Notas de entrada a la poesía de César Vallejo—* cuyo interés hemos señalado en otras circunstancias pero que consciente y voluntariamente abarcan aspectos limitados de la sola obra poética de Vallejo.

comprobadas de *la existencia terrestre* de Vallejo, formularé *tan sólo unas pocas advertencias.* Utilizando especialmente los datos por mí reunidos en Santiago de Chuco, Monguió discute la fecha que personalmente había creído poder señalar para el nacimiento del poeta; una consulta más detenida de la que yo había logrado hacer en Lima, relativa a la celebración del día de San Abraham, lo lleva a la conclusión de que no podemos tener absoluta seguridad en cuanto al mes y al día del nacimiento, «aunque parece muy probable que fuese bien el quince, bien el dieciseis de Marzo de mil ochocientos noventa y dos»; la argumentación anteriormente aducida por el investigador español es perfectamente coherente y no formulo el menor reparo para avenirme a ella. Agregaré, sin embargo, que las investigaciones, tanto mías como las de Monguió (ya que las últimas en este punto se deducen de las mías), no encuentran la anuencia de la viuda de Vallejo, quien mantiene la fecha, por ella propuesta a los editores de *Poemas humanos*, del seis de junio de 1893; ésta parece ser efectivamente la fecha admitida por el mismo Vallejo y podemos pensar que él ya la aceptaba antes de partir del Perú, si nos atenemos, por ejemplo, a la ficha personal de la cárcel de Trujillo, en la que, en noviembre de 1920, se le atribuye (probablemente de conformidad con sus propias declaraciones) la edad de veintisiete años. En estas condiciones nadie podrá concluir definitivamente, aunque los que hemos estudiado los documentos más antiguos, los registros de la iglesia de Santiago de Chuco, no podemos dejar de referirnos a ellos como la fuente más adecuada para averiguaciones posteriores.

Al tratar acerca de la familia del poeta, Monguió afirma que el hermano mayor, don Víctor, cursó estudios superiores de médico: semejante aseveración me parece apoyarse en informes equivocados, si bien recibidos igualmente en otras publicaciones. Cuando comenta la época de *Trilce*, Monguió alude a la expresión del propio Vallejo en una

carta a Antenor Orrego: «el libro ha nacido en el mayor vacío», como refiriéndose a la acogida (o mejor dicho, la falta de acogida) que recibieron los poemas en el ambiente limeño de aquel tiempo; no estoy seguro de la legitimidad de tal interpretación, ya que, si examinamos las frases subsecuentes a esta primitiva declaración de Vallejo, tenemos más bien la impresión de que el poeta piensa más bien en el vacío interior en que escribió su obra, «temeroso de que todo se vaya a morir a fondo», y no en el vacío exterior que marcó su aparición pública.

Me detendré ahora, con mayor extensión, sobre la parte propiamente crítica del trabajo de Monguió y no podré dejar de confrontar sus conclusiones con las establecidas por mí en un estudio más extenso, todavía por publicar. Me interesarán únicamente las páginas dedicadas a los tres libros de poemas: *Los heraldos negros, Trilce, Poemas humanos* (incluyendo *España, aparta de mí este cáliz*).

Tocante a las influencias sufridas por Vallejo en sus primeros poemas, se ha hecho frecuente mención de la de Darío como de la de Herrera y Reissig. Monguió insiste en cambio sobre el influjo de Lugones: «no el Lugones de *Las montañas de oro* sino el de *Lunario sentimental*». Y aduce al respecto unas cuantas citas lo suficientemente convincentes como para comprobar su afirmación. No cabe duda, sin embargo, que el influjo más constante sigue siendo el de Herrera y Reissig, el cual señala ambientes lo mismo que inspira directamente numerosos versos y fragmentos de poemas (véase, por ejemplo, Vallejo: *Heces:* «en la abrupta arruga de mi hondo dolor» y Herrera: *Belén de amor:* «La arruga de mi mal se hizo más honda»); imágenes a la manera del poeta de *La torre de los panoramas* se encontrarán todavía en varios poemas de *Trilce;* y si Basadre cita el soneto *Bajo los álamos* como ejemplo más palmario de las correlaciones entre el vate uruguayo y el peruano, convendría se-

guir en muchas otras composiciones las alternativas del impacto inicial dado a la poética vallejiana por el autor de *Los éxtasis de la montaña.* La poetización de temas locales, entre otras cosas, se realiza acorde con la técnica de Herrera; es así como los «bardos prisioneros» de *Bajo los álamos* se transforman, en *Nostalgias imperiales,* en «trovadores incaicos en derrota». Por lo demás tal «localización» (en el presente caso diríamos «peruanización») de motivos y modalidades herrerianas se relacionan con una característica más general de la época en que ha sido escrito el primer poemario de Vallejo. Monguió señala al respecto correspondencias con el libro del mexicano López Velarde: *La sangre devota.* Pero no es necesario rebasar los marcos de la literatura peruana para advertir lo dicho: en *Panoplia lírica* de Alberto Hidalgo, una de las pocas obras poéticas exactamente contemporáneas de *Los heraldos negros* que presentan todavía interés, los campesinos también son cholos emponchados y cholas en faldas de franela, ebrios de chicha, mientras que la puesta del sol evoca la imperial majestad de un antiguo inca.

De todas maneras, los poemas de tema nativista son los más antiguos entre los publicados por Vallejo en su libro de 1918. *Aldeana* es, por lo menos, de principios de 1916, y de 1916 hemos encontrado igualmente versiones primitivas de *Hojas de ébano* y *Terceto autóctono.* Por lo tanto la importancia que algunos críticos peruanos han concedido al «nativismo» resulta casi siempre exagerada y, sin entrar en mayores distinciones entre nativismo externo e interno, no puedo sino adherir a las prudentes observaciones que en el capítulo «*El nativismo* y *Los heraldos negros*» presenta el profesor Monguió. Efectivamente, si en *Huaco* encontramos exclusivamente reivindicado un pasado prehispánico[2], dicha

2 En el momento de mayor blasfemia contra España y los símbolos cristianos que España trajo consigo, nótese cómo la influencia

reivindicación es meramente episódica y, de los poemas de inspiración local, más que las cosas y realidades evocadas nos interesan ciertos atisbos ambientales, propios ya de Vallejo, y que no pueden ser reservados a un medio geográficamente limitado; en los ojos del poeta, lo mismo que «en las viudas pupilas de los bueyes» «se pudren sueños que no tienen cuándo» y «esta amargura», mentada al principio de *Oración del camino,* pronto terminará con las formas tradicionales de la poesía en que encajan todavía los poemas nativistas. La autenticidad del poeta se revelará cuando las composiciones se liberen conjuntamente de los metros, estrofas e imágenes modernistas y de la localización temática precisa.

De ahí que me parezca demasiado radical la aserción de Monguió: «en materia de retórica... no hay grandes novedades en *Los heraldos negros;* lo sugestivo, al contrario, es estudiar cómo, bajo la presión del sentimiento íntimo, Vallejo, al principio con timidez, luego con más soltura, introduce novedades rítmicas y se emancipa luego de las formas heredadas. Ya el poema liminar del libro ofrece muestras de la lucha iniciada para lograr mejor adecuación del sentir y del escribir. Muy acertadamente Monguió ha dedicado a dicho poema un estudio minucioso en el que insiste en su significación «transicional entre modernismo y algo que ya no lo es». Quizá se hubiera podido caracterizar más aún ese «algo que ya no es modernismo» y es precisamente lo más personal de Vallejo; el poema constituye la confesión de una impotencia que nunca se resolverá; el último verso, aislado, repite el primero; no se ha adelantado nada; subsiste tan sólo un desasosiego fundamental que con el «yo no

---

modernista sigue aún predominando hasta inspirar la imagen paradójica de un joven cóndor sacrificado que flota en los Andes "como un perenne Lázaro de luz".

sé», primera palabra del libro inicial de Vallejo, domina toda la obra. Lo racionalizado, lo intelectualizado, en *Los heraldos negros,* representa siempre una fase transitoria; es entonces, por ejemplo, cuando el poeta se rebela irreverentemente contra Dios: *Los dados eternos;* lo profundo, lo intuitivo, al contrario, pone a prueba una inmensa piedad tan apasionada como carente de auxilios exteriores. En *Dios,* Dios deja de ser juzgado, se confunde con el dolor más hondo del poeta, un dolor jamás objetivado ni superado. En los poemas de amor observábamos en forma paralela la alternancia de una herencia modernista que lleva a afirmaciones trascendentes y de una sensualidad primitiva, casi infantil y hogareña; los poemas de amor más originales dan cuenta no tanto de la alegría o de la tristeza de amar como de un bienestar o de un malestar elementales (veáse *El palco estrecho),* de donde logra surgir solamente una que otra aspiración hacia la unidad *(Absoluta).*

Ya en *Las piedras* la expresión «Madre nuestra» sustituye el evangélico «Padre nuestro», y el único universo que proporcionaría algún calor, algún refugio contra el «yo no sé», es el universo ya perdido del hogar. Al hombre le falta el recurso a que el niño podía acudir y resulta, por lo mismo, tan desamparado como un niño extraviado y azorado. Una sola vez *(Enereida)* el tiempo todo se salva y recupera en la mañana triunfal; casi siempre, la vida, que la madre ha dejado de proteger aborta igual que la expresión del poeta: lluvia y tarde son experimentadas como tiempo de la muerte *(Heces)* y la vida misma en función de la tarde: «en todas las tardes de esta vida» *(Agape),* «pues de la vida en la perenne tarde» *(Deshora);* la vida, en definitiva, lleva más carga de muerte que de vida: «pues de la vida en la perenne tarde nació muy poco ¡pero mucho muere!» Tiene razón Monguió en recalcar en ciertas composiciones de la sección *Truenos* como anticipo y presagio de los poemas más celebrados de *Poemas humanos,* pero el profesor español parece

más sensible a la mención de posibles soluciones merced «al profundo sentimiento de solidaridad con el dolor de los demás», que a una definitiva incapacidad (insistiré más en ello cuando me refiera a *Poemas humanos*) para evadirse de la emoción inmediata ante las amenazas que circundan la vida; en *Agape* la humildad absoluta del idioma corresponde a la absoluta humildad del poeta, quien experimenta la vida como un latrocinio, pero conjuntamente empieza a narrar su muerte, narración que reiniciará veinte años más tarde.

En los párrafos que inician su comentario de *Trilce*, Monguió sitúa el libro en el momento de su publicación. Nacida paralelamente al ultraísmo español, la obra de Vallejo coincide con los movimientos europeos de vanguardia en su voluntad de liberarse de la retórica y de las esclavitudes formales; conserva sin embargo un fondo humano particular que bastaría para asegurarle una inconfundible originalidad. En ese aspecto esencial que él mismo llama «la carga emocional» de *Trilce*, el autor de *César Vallejo, Vida y obra*, considera las distintas fuentes de inspiración de los poemas: la madre, ya muerta, que intenta eternizarse en el tibio ambiente del hogar -el amor, que a su vez trata de prolongar o reconstituír el mundo privilegiado de la niñez-; la cárcel donde la madre subsiste igualmente como garantía de pan y libertad. Pero cada poema de *Trilce* ostenta una técnica propia, y la determinación de una temática obsesiva no puede eximir de un estudio más detenido de las composiciones más típicas. Monguió se contenta con analizar *Tr. II*, cuyo ambiente (el tiempo aburrido) y métrica no ofrecen sino una idea fragmentaria, incompleta, del conjunto de la obra; por otra parte el cotejo pictórico con *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, no logra convencerme de su eficiencia y necesidad. Quizás hubiese sido necesario precisar con más ejemplos las diferencias entre *Trilce* y la producción contemporánea de los creacionistas: Vallejo no suprime deli-

beradamente la anécdota; tampoco acumula imágenes breves y atropelladas con miras al descubrimiento de relaciones insospechadas y paradójicamente incontrovertibles entre los seres y las cosas; por fin, el carácter abstracto de su vocabulario indica un esfuerzo personal especialmente enderezado hacia una nueva justificación del idioma.

Ya desde el primer vistazo el lector de *Trilce* tiene que fijarse en la importancia excepcional conferida a la palabra en sí; el poeta no parece haber recibido en herencia un lenguaje completo con su código de usos y significados, sino que lucha muchas veces con elementos mal controlados que irrumpen y desaparecen, se presentan y escapan o se agotan sin cesar; huérfano de la madre, Vallejo en el momento de *Trilce* quedaba también «huerfano del idioma», y resuelve su orfandad según modos, de un poema a otro, muy diversos. Por tanto, después de analizar, *Tr. II* convendría analizar conjuntamente el poema que precede y los que le siguen, de alcances divergentes si bien todos asientan en una misma emoción fundamental. La palabra original del *Tr. I* «Quién...» no dice mucho más que el «Yo no sé» de *Los heraldos negros*, y en ese poema, que es el poema de la defecación, vemos la interrogación trascender apenas las funciones elementales y el origen corporal de la conciencia. *Tr. III* recupera el lenguaje de los niños (véase también *Tr. LI)* y vuelve en esa forma definitivo el desamparo del hombre; el tiempo no se acumula como en la poesía de Machado, por ejemplo; el presente no se enriquece con el pasado; a cada instante el yo experimenta la destrucción temporal en la soledad irremediable del ahora. Una sensación alucinada, la de carretas que rechinan, domina *Tr. IV,* y las palabras surgen tan estridentes e inexplicadas como el mecanismo exterior del ruido y el dolor. En *Tr. V* (véase también *Tr. IX)* la obsesión numérica se apodera de la evocación erótica en un afán de forzar los límites irremediables de la vida; el lenguaje mismo simboliza esos «lindes» infranqueables para

«el hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2».

Los poemas de *Trilce* nunca terminan; reciben de todas partes embates de lo incognoscible; empiezan, se detienen, vuelven a empezar, sin cuajar jamás en una conclusión verdadera; la última palabra de *Tr. XXXI* «Y basta» sugiere, mejor que cualquier otra, esa siempre latente inconclusión y al terminar *Tr. LIX* el vocablo «sí» cogido en el movimiento del poema, se deja arrebatar con creciente velocidad hasta estallar en su contrario: «Centrífugo que sí, que sí que sí que sí, que sí, que sí, que sí: No!». En *Tr. XXXVI* encontramos sintetizadas las condiciones profundas de todo el libro: el sufrimiento primario que choca por todos lados con los términos de una realidad inexplicable no alcanza en ningún momento mejor traducción en un lenguaje que a su vez pugna por violentar los límites: «*Pugnamos* ensartarnos...» el vocabulario mismo señala ese esfuerzo para liberarse de las obligaciones del «forajido tormento»; pero *Tr. XXXIII* ya contestaba: «No alcanzaré a librarme», y la Venus de Milo evocada fuera del simbolismo tradicional, como ejemplo de perenne imperfección en la tensión de su brazo mutilado, vanamente intenta evadirse de la determinación de la piedra. También es vano querer reconciliar, en un esfuerzo idéntico de liberación, la izquierda con la derecha o el día con la noche. No existe modo alguno de evasión. Trilce oscila, entonces, entre poemas como *Tr. XXV* y *Tr. LXXV;* el primero: «Alfan alfiles a adherirse...» representa el grado máximo de organización que pueden alcanzar las composiciones basadas en el desconyuntamiento del lenguaje, con apoyo objetivo vagamente sensible; el segundo no utiliza otros recursos que los vaivenes de un monólogo sin respuesta cuando en la noche las fronteras se irritan y al mismo tiempo se confunden. Con él quedan anunciadas las prosas finales de *Poemas humanos* y, simultáneamente, el fracaso definitivo: «Estáis muertos» retumba como el eco final del poema

y el presagio de las últimas experiencias del poeta. Cabía indicar brevemente unas cuantas direcciones de estudio antes de asentir plenamente la aseveración de Monguió: *Trilce* «es un libro de apertura y de clausura»; apenas si Vallejo volvió a escribir poemas hasta los meses postreros de su vida; siguió entre tanto otros derroteros que no nos incumbe recordar ya que examinamos solamente la obra poética.

Diré en seguida que disiento de Monguió en la interpretación de aquella: todo depende del significado que atribuyamos a *España, aparta de mí este cáliz.* Monguió insiste en «este sentir del triunfo sobre la muerte que Vallejo expresa en su poesía de la guerra española»; tiendo más bien a ver en ella el discurso patético de una agonía cuyos afanes de redención siempre terminan tropezando con el hecho innegable del morir corpóreo.

Conviene distinguir al prosista, al articulista político, del poeta; el primero, consciente lógicamente, elige razones y fomenta esperanzas; el segundo, por poco que permanezca fiel a su más radical intuición (anterior a la conciencia y a la lógica) es como el testigo de una de las posturas esenciales del hombre que rebasan ampliamente cualquier horizonte circunstancial determinado. Más que las semejanzas existentes entre Vallejo y los demás poetas de la guerra española, aprecio la diferencia fundamental que los separa. Para Neruda, por ejemplo, la guerra constituye una sorpresa, un acontecimiento exterior que transtorna los motivos íntimos y por consiguiente acarrea nuevas modalidades artísticas; el mismo Neruda declaraba en 1939: «el mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado», y luego dedica un poema entero de *España en el corazón* a «explicar ciertas cosas», es decir, justificar la renovación completa de su manera poética. En el caso de Vallejo, al contrario, no se pueden aislar las composiciones de *España, aparta...* de *Poemas humanos,* y éstos, a su vez, no hacen sino ampliar con la urgencia creciente de

la muerte, la angustia primitiva del artista: no hay en ningún momento ruptura; la vida misma de Vallejo, quien muere «de su edad» y «de su época» se juega en el conflicto que se desarrolla en torno a él.

El *Himno a los voluntarios de España,* siendo el poema más largo de Vallejo, es también aquel en el cual mejor se traslucen los caracteres del «profetismo» propio de Vallejo; pues bien, dicho profetismo carece del tono de recia certidumbre que caracteriza por lo común el profetismo. En el poema, zonas de luz y afirmación nacen del propósito evidente de superar las contradicciones del vivir y el morir; las estrofas VI y VII, estrofas centrales, marcan el momento cumbre en que las aspiraciones universales del poeta se proyectan en un tiempo indeterminado cuya perfección subraya más aún su irrealidad; el himno de gloria no deja nunca de ser simultáneamente el canto último de una agonía. El sentido desmedrado de la piedad y la ternura no basta para asegurarle una imposible victoria; apenas surge la evocación inicial, el poeta interviene directamente con el sentimiento de su impotencia («*no sé* verdaderamente qué hacer...») con su cuerpo («animal... cuadrumano...»), que se está muriendo; antes de que concluya el poema, y después de las aspiraciones desesperadas que trataban de levantar, a pesar de todo, la esperanza, invade nuevamente los versos mientras persiste una amenaza misteriosa nunca plenamente dilucidada, nunca del todo asumida. El mismo título: *España, aparta de mí este cáliz,* informa el sentido agónico de la obra y el poema cuyo título se confunde precisamente con el de toda la sección, nos ofrece, tal vez, la mejor demostración de una permanencia emotiva que no consigue disipar la tensión efusiva de la voluntad: en la perspectiva del fracaso temporal de la causa que él expresa el poeta vuelve a encontrar aquella voz de niño hablando a otros niños que había suscitado, por ejemplo *Tr. III* y *Tr. LI:* «está la madre España con su vientre a cuestas»; el sentimiento de orfan-

dad, latente ya en *Los heraldos negros*, patente en *Trilce*, no ha hecho sino multiplicarse hasta cobrar dimensiones universales; pero sigue siendo el signo del mismo tormento y la misma incompetencia.

Por eso no puedo adscribirme a la interpretación que da Monguió de *Poemas humanos* (ahora Vallejo «está seguro de saber por qué; pero también está seguro de dónde le viene una esperanza de resolver la ecuación del dolor»). Ha crecido el amor, ha crecido la ternura, pero no el poder de solucionar sus problemas; el final de *Los nueve monstruos* no creo que represente un grito positivo de acción sino, en lo más tierno de la ternura misma, la consagración decisiva de la aflicción irremisible. En un «ahora» continuo e interminable, el poeta experimenta el tiempo como una herida permanente y siempre por resolver, hasta que el agonizar se trastrueque en el estar muerto; la vida no habrá sido más que una perpetua agonía y los poemas una crónica del morir que termina en deceso. No ha habido progreso en la racionalización; al contrario: el poeta, despojado de todos los aditamentos de la existencia, sobrevive tan sólo en la desnudez ejemplar de una muerte progresiva; el hambre se ha vuelto una condición del hombre, el pan su evangelio; lo que permanece de vida está ligado a las manifestaciones más primitivas, casi viscerales del cuerpo que se va paulatinamente transformando en cadáver. La estructura de los poemas, lenta, intencionalmente apoyada, da fe de un soliloquio semi consciente, desgarrado e indefinidamente abortado.

No entraré por ahora en más detalles: sobran ejemplos que confirmen lo que acabo de anticipar. No pretendo por cierto que mi interpretación sea la única posible; después de leer la de Monguió, persisto en ella, eso es todo. No he buscado aquí sino precisar posiciones. Otros juzgarán y escogerán; prefiero terminar agradeciendo a Monguió la oportuni-

dad que su libro me ha proporcionado de entablar con él un diálogo, lo cual resulta siempre más provechoso que cualquier exclusivismo crítico.

CESAR VALLEJO, POÈTE DE L'HOMME

César Vallejo, poète péruvien, est mort à Paris le 15 avril 1938; quelques mois plus tôt il était allé en Espagne pour la dernière fois, invité au Congrès international des Ecrivains antifascistes qui s'était tenu à Barcelone, puis à Valence et à Madrid, en pleine guerre civile. Les déceptions ne lui avaient pas été épargnées alors, l'égomanie couarde, voire intéressée, de nombreux «congresistes» ayant rendu vaine toute tentative d'organisation —les belles paroles, absurdes, l'optimisme officiel, ridicule.

D'ailleurs, dès avant ce dernier contact avec l'Espagne, Vallejo n'était-il pas entré en agonie? Il n'y a pas que le poème toujours cité *Pierre blanche sur une pierre noire* («Je mourrai à Paris sous l'averse. Un jour dont j'ai déjà le souvenir...») qui témoigne d'une étrange prescience de la mort; un autre texte daté d'octobre 1936 (le titre en est justement *Paris, Octobre 1936*) sonne déjà le glas du départ: éloignement de tout — des choses et des lieux familiers, du corps, surtout du corps.

Certes, la lutte du peuple espagnol, que Vallejo ne confond pas avec quelques intellectuels égolâtres, a inspiré les quinze poèmes de septembre-novembre 1937 réunis sous le titre: *España, aparta de mí este caliz* (*Espagne, éloigne de moi ce calice*), mais ce ne sont pas, bien sûr (le titre est assez

---

* *Les Lettres Nouvelles,* N° 53, Paris, octobre 1957.

éloquent) des poèmes heureux, pas plus que des poèmes d'espoir, à moins que l'espoir ne naisse d'une confrontation mythique, dans une apocalypse d'amour et d'unité, en fait aussitôt niée que pressentie. Même l'*Hymne aux Volontaires d'Espagne* , le poème en apparence le mieux organisé du recueil, achoppe aux contradictions du réel, hymne de gloire grevé d'une menace mystérieuse, chant d'agonie, sans doute, plus que de triomphe: d'une «agonie mondiale» dont l'agonie personnelle du poète est à la fois le signe et le gage.

De là qu'il apparaît impossible, dans le cas de Vallejo, de séparer les poèmes d'*Espagne, éloigne de moi ce calice* , de l'ensemble des *Poèmes Humains* (recueillis par la veuve du poète et édités en 1939) dont beaucoup, d'ailleurs, ont été écrits vers la même date. La mort passe: c'est une mort espagnole (*Image espagnole de la mort*), c'est aussi la rivale propre du poète qu'elle attend «avec son cognac, sa pommette morale, ses pas d'accordéon, ses jurons», même lorsqu'elle fait semblant de l'ignorer. En butte à son pauvre corps d'anthropoide, l'âme n'avouait-elle pas l'ambiguité d'une vie qui vit de mort, mais de mort double: «tu meurs de *ton âge*», en effet, mais «hélas! aussi de *ton époque*».

Ne nous y trompons pás. L'*évènement* est difficile, et la poésie, plus que personne, risque de s'y brûler les ailes. Honneur des poètes, déshonneur des poètes, nous savons qu'il n'y a pas toujours loin de l'un à l'autre. Poésie qui naît des circonstances et qui ne survit pas aux circonstances, poésie par abus de langage: que de poètes (soi-disant) ont vécu d'Espagne! Quelques-uns en vivent encore (d'Espagne, puis d'autres Espagnes, —il n'en manque pas depuis vingt ans).

Il me faut bien nommer Pablo Neruda, Sud-Américain comme Vallejo, et puisqu'on se plaît, ici et là, à un parallèle

de toute façon abusif. Il fut un temps où Neruda (comme Aragon) était poète, poète habité de poésie; il a lui-mème renié publiquement —à Mexico, en 1949 entre autres— cette époque, il est vrai lointaine. On ne joue pas impunément avec la poésie. Il n'est que de lire telle déclaration de Neruda, dès la guerre d'Espagne, pour s'en apercevoir: l'évènement a surpris le poète, lequel décide de l'adopter, de s'adapter —«Le monde a changé; ma poésie a donc changé...»— et undes poèmes de *Espagne au fond du cœur* prétend «expliquer certaines choses», justifier le changement de ton d'une poésie qui renonce aux lilas et aux pavots pour raconter ce qui arrive. Justification qu'il vaut mieux ne pas élucider. De déboire en déboire ce sera bientôt le *Nouveau Chant à Stalingrad* dont la «poésie» n'accroche qu'au «regard de Staline sur la neige», regard dépoétisé depuis par un certain Khrouchtchev. Je passe sur l'attitude de Neruda dans l'intervalle; l'œuvre suffit à manifester l'imposture.

«Espagne, éloigne de moi ce calice...». Une tout autre voix: celle de quelqu'un qui n'ignore pas, lui, qu'il boira le calice jusqu'à la lie. Dans la poésie dernière de Vallejo, qu'elle soit écrite en Espagne ou un peu plus tard de retour à Paris, pas une ligne qui n'engage l'existence même du poète, qui n'exprime sa mort et ne cesse de la vivre, des semaines durant, avant que sa chair l'accomplisse. Certains evadés d'Espagne s'installent dans l'exil et la défaite comme dans une sinécure; cependant un homme, de bien loin venu, mais plus Espagnol que le plus Espagnol des Espagnols, parce que tout à fait homme, «enfant du monde», meurt strictement de misère et de douleur.

Sans doute convient-il de marquer le caractère *jusqu'au-boutiste* de la poésie de Vallejo. *Trilce*, le recueil antérieur (il date de 1922), allait aussi loin qu'on peut aller dans la «désintégration» du langage (les critiques espagnols n'en sont pas encore tous revenus) et l'auteur confiait alors à un ami:

«Dieu sait quels abîmes j'ai entrevus, comblé d'angoisse, craignant que tout ne sombrât *et ne* mourût pour ma pourve âme à vif...». L'ampleur de certains morceaux de *Poèmes humains,* le ton biblique, voire prophétique, des titres comme *Sermon sur la mort, Épître aux passants,* ne sauraient dissimuler d'un livre à l'autre l'unité de l'expérience de Vallejo, encore que celle-ci ait gagné en pathétique et en urgence ce ou'elle peut avoir perdu en agressivité ou en «stridence».

Il faudrait insister sur les moyens rhétoriques, profondément originaux, qui accusent cette expérience et détruisent, —à peine le rythme semble-t-il devenir plus étale, plus harmonieux,— tout essai d'organisation poétique, disons, traditionelle. Le choix de certains mots, ou mieux de certaines associations verbales persistantes, est à cet ègard significatif. Il ne s'agit pas pour Vallejo de mettre en présence deux objets, tenus à distance d'habitude, pour leur communiquer un «pouvoir» dont ils étaient privés jusque-là, libérant de la sorte un univers inédit, mais d'une évidence bientôt d'autant plus claire qu'elle aura été d'abord plus déconcertante : non, cela même que nous attendions de la poésie, de la seule poésie authentique, semblait-il, depuis plus de trente ans, Vallejo très exactement n'en a que faire. Pour une fois, un poète nous parle sans «images» et nous ne récusons pas ce qu'il dit —impossible: nous voilà «hantés», «entés» à une angoisse qui était nôtre dès le début et que nous avions oubliée: quel moyen d'habiter le monde si nous n'arrivons plus à nous en délivrer?

La poésie de Vallejo ne peut être une poésie «enchantée» parce qu'elle se tient au niveau primitif de l'expérience où le monde est senti comme quelque chose d'obscur, plein de menaces mystérieuses, qui échappent à l'investigation, mais pèsent étrangement sur le corps, notre corps, qu'à la longue elles finissent par tuer. Déjà dans les meilleurs poèmes des *Hérauts noirs,* livre de 1918, était sensible cette hantise

élémentaire et sans réponse de l'enfant, orphelin avant terme, de l'homme, à jamais privé de «ce qu'on lui doit», et en premier lieu du pain que sa mère ne lui partage plus avec ses frères.

«Notre pain» : une fois, une seule fois, tout au début, l'«agape», et depuis, chaque jour, le «souper misérable[1]». La tendresse, une tendresse humaine illimitée, s'impose dès ce moment comme le leitmotiv de l'unique espérance, même avortée— tendresse de l'orphelin pour d'autres orphelins, ses frères, tous les hommes: «hommes humains... frères humains...», invoqués dans une communion de «disgrâce», d'abandon aux «neuf monstres» qui les fouttent de leurs «neuf fouets» et se moquent d'eux de leurs «neuf rires».

«César Vallejo, je te *déteste* avec *tendresse*...» : les mots nous aideront-ils, en se heurtant, à résoudre l'insoluble contradiction? «Humaine faiblesse de l'amour», ne semblet-il pas plutôt que nous soyons dépourvus de toute aptitude au bonheur, et que l'amour, auquel le poète finira par convier ensemble l'ami et l'ennemi, le bon et le méchant, la victime et le bourreau, en même temps qu'il est tenace, irrésistible («Il me prend envie certains jours... —de baiser la tendresse sur ses deux visages...»), est lourd d'une impuissance fondamentale? Les terreurs irréfléchies, donc inconsolables, de l'enfant désemparé au milieu d'un monde hostile et *extérieur,*[1] «homme ne les assume pas davantage— il y aura toujours «dans une salle du Louvre, un enfant» (lui-même) qui «pleure de terreur à la vue du portrait d'un autre enfant».

L'écrivain espagnol José María Valverde a pu établir un parallèle entre certaines «formules» de Vallejo et d'autres, celles des classiques du «Siècle d'Or», Quevedo, Villamedia-

---

1 *Notre pain, Agape, Le souper misérable*: titres de poèmes des *Heraldos negros*.

na, par exemple. Il existe, en effet, une longue tradition espagnole de sagesse agonique, de *mort en vie* ou de *vie de la mort*, et Vallejo par un certain côté s'y rattache. Cela dit, l'expérience du temps propre du poète péruvien ne nous permet pas de pousser plus loin le parallèle. Valverde y a d'ailleurs insisté, la poésie de Vallejo est une poèsie du *présent:* le poète aux prises avec une souffrance actuelle, tel un enfant encore, répète indéfiniment ce qu'il souffre, incapable de s'évader du tourment du corps —état de l'homme, que l'enfant exhibe, antérieur à la pensée et au langage. Tandis que les classiques dominent et en quelque sorte comprennent, intellectualisent leur intuition de la vie et de la mort, dans une forme complète, achevée (en quoi ils sont classiques), Vallejo «invente» ses formules au fur et à mesure d'une souffrance continue et qui ne saurait être «parlée», ou exprimée, de maniere adéquate.

«Fouetté de dates avec épines », il éprouve le temps comme une blessure qui se renouvelle pour nous chaque matin, inaptes que nous sommes à «conserver un jour pour quand il n'y en aura plus/une nuit aussi pour quand il n'y en aura pas.». «C'est aujourd'hui dimanche et cela/fait beaucoup de siècles...». Aucune necul possible, aucune échappatoire — emprise de «maintenant», d' «aujourd'hui. «Hoy», «ahora»: jusqu'aux mots «aujourd'hui», «maintenant» qui reviennent à chaque page des *Poèmes Humains*, en tête de vers, en tête de strophe, en tête de poème. C'est dans l'instant que naît, parfois, la qualité prophétique du présent transmué en futur («Je mourrai à Paris», oui, mais «un jeudi peut-être comme *aujourd'hui*»), dans l'opiniâtreté douloureuse du «ahora» que les dimensions du temps s'abolissent et que surgit le souvenir authentique du futur («Je mourrai à Paris.../un jour *dont j'ai déjà le souvenir*»).

«Tant d'amour et ne rien pouvoir contre la mort!;»: n'allons-nous pas trouver dans ce cri la définition d'une

expérience aussi bien que le fondement d'une esthétique? Poésie étroitement liée aux conditions physiques de l'écriture, poésie de l'homme attentif aux péripéties de l'organisme : la mort y ronge chacun des actes de la vie, non pas pensée, assumée, mais vécue en même temps que détruite —irréparable. La sensation toujours renouvelée du présent s'accompagne de la sensation pareillement étendue de la mort, ou plutôt du « mourir », car il n'y a pas de minute de vie qui ne donne « une part à notre mort».

Même en rêve la vie cède a la mort, du moins ne tient qu'à elle:

> Tu as rêvé cette nuit que tu vivais
> de rien, que tu mourais de tout...

Pas d'autre cause à la mort d'ailleurs que la vie même:

> Lorsque je mourrai de vie
> Et non de temps...

«Blessé mortellement de vie», le poète interprète la mort comme la seule affirmation possible de la vie, et ne reconnaît —ilpas la vertu définitive, exemplaire de sa mort lors qu'il ecrit, fin novembre 1937:

«En somme, je ne possède, pour exprimer ma vie, que ma mort...»? Début de poème en forme de conclusion — conclusion d'un débat qui semblait interminable, — mais où la vie était défaite d'avance. La vie n'aura été qu'une agonie perpétuelle, et dans le *Sermon sur la mort*, le dernier des poèmes datés, est formulée la question décisive, qui n'attend même pas de réponse car des années de vie y ont répondu:

> C'est pour finir,
> demain...
> C'est pour cela que nous mourons autant?

Pour tout juste mourir,
Que nous devons mourir à chaque instant?

Nous mesurons mieux pourquoi la poésie de Vallejo se sépare dans son principe de toutes les poésies de l'*image:* l'univers extérieur, dans la diversité ou la richesse de ses gammes affectives, n'existe pas (ou plus); les sens qui s'ouvrent à la connaissance de ce monde, en quête de relations fatales, déroutantes, ne sont pas encore nés (ou déjà morts); nous habitons un monde non différencié —comment communiquer avec l'exubérance des choses, puisque nous voici greffés à un sixième sens qui n'entraîne qu'un «savoir» émotif primaire: douleur, plaisir— douleur presque toujours?

La vie... la mort... Triomphe de la mort. En fait, et par un paradoxe qui ne l'est plus, triomphe de la vie quand même, tant qu'elle l'exprime, d'une vie dépouillée des circonstances, des contingences, la vie telle quelle, sans masque, ni motifs— vie et mort affrontées dans la nudité absolue de l'existence :

Aujourd'hui la vie me plaît beaucoup moins,
mais vivre toujours me plaît...
J'aime la vie énormément
mais, bien sûr,
avec ma mort chérie...

«C'est la vie rien d'autre, seulement la vie...», la vie ramenée à ses manifestations les plus humbles, réduite à elle seule, confondue avec la douleur : tant pis. Et pourtant la duoleur, dès qu'apparue, s'installe au corps de l'homme, l'occupe, occupe l'âme, il n'y a plus qu'elle de réelle, en dépit de l'être qui la souffre («Je ne souffre pas cette douleur comme César Vallejo... Aujourd'hui je souffre quoi qu'il advienne... Aujourd'hui je souffre un point c'est tout...»). A moins que celui-ci, brusquement éveillé de la torpeur d'une anesthésie, ne se rebelle contre la médecine qui l'endort, pour revendiquer au contraire la doulur qui détruit sa vie mais

également l'assure: «Je demende qu'on me laisse... ma coutumière lèpre sensitive, quoi qu'il arrive... Laissez-moi souffrir si vous voulez, mais laissez-moi éveillé du sommeil...».

«Tout cela s'est passé entre deux paupières...»: c'est les yeux mi-clos, en tout cas fermés au spectacle du dehors, que se déroule le long monologue du poète; la conscience appliquée aux voies secrètes de la défection corporelle; la faim, la première des impressions douloureuses qui l'afflige (état de jeûne —comme il y a des états de grâce— où le pain devient l'evangile de l'homme— «hambre» et «hombre» s'équivalent).

D'un bout à l'autre du livre la narration s'établit dans une atmosphère obsédante, avec un rien (ou un plus) d'incohérence objective, qui souligne la permanence de la souffrance interne. L'homme qui se raconte tout du long à peine existe-t-il, si ce n'est d'une existence quasi animale, et comme une «tumeur de conscience» pour seulement enregistrer les progrès de la ruine! Actes et fonctions physiques sont ainsi évoqués sous le signe de la douleur («considérant que l'homme est triste... qu'il tousse, qu'il se peigne...», etc.), le sentiment de vivre tuojours lié à de telles instances: «comme *je tousse!* comme *je vis*.!.» (je tousse, je ne peux pas ne pas tousser, donc je vis).

Anthropoîde... singe... quadrupède... quadrumane... pachyderme... mâtin... mammifère... cétacé... plésiosaure... kangourou..., autant de noms que le poète donne a son propre corps: ironie douloureuse elle aussi, née d'un excès de tendresse, car ce corps trop lourd à porter, ou à traîner, est le seul bien de l'homme, cet «éminent lombric aristotélique».

L'attention refusée à l'univers, c'est donc le corps qui en bénéficie. «Voici mes écritures saintes...», lisons-nous dans l'*Épître aux passants*, «mon immensité brute... mon poids très

cher... mon bras qui, quant à lui, a refusé d'être aile...». Ailleurs Vallejo énumère l'un après l'autre ses organes, effrayé qu'ils lui échappent quand ils le constituent. Il n'est pas jusqu'aux mouvements cachés de l'existence organique que le poète ne perçoive avec une acuité accrue par la maladie et l'approche de la mort : témoignage des viscères ou des glandes, et les os qui font mal, tandis que «vaque l'estomac», que «vaque le jejunum».

D'où un ton de confidence, à peine élaborée plus d'une fois, et l'impression chez le lecteur de sur prende un langage qui ne lui était pas destiné, car celui qui murmure, —plus qu'il ne prononce,— les poèmes ne parle que pour soi, à demi-mot; parle, parle encore, mais sans besoin de s'expliquer sa peine, — il la connaît. Toujours impuissant à la conjurer, il ne l'explique pas, il la ressasse.

Chaque poème est un moment du soliloque ininterrompu du poète, un soliloque qui finira comme il a commencé, sans raison, sauf la vie ou la mort.

Le poète joue sa vie, et la perd. La gagne. L'œuvre de Vallejo occupe une place à part, considérable, dans l'en semble de la poésie d'aujourd'hui. Æuvre majeure, et reconnue pour telle, depuis quelques années, dans le monde hispanique et sur tout le continent américain, jusqu'aux États-Unis,il était inadmissible que le public français, sauf exception, continuât de l'ignorer — quitte à faire crédit à plus d'un arriviste qui l'exploite ou la galvaude — alors que c'est en France, à Paris, où Vallejo a vécu près de quinze ans et où il est mort, l'ayant voulu, qu'elle a gagné son caractère universel, même si elle défiait l'événement, à force d'exprimer la douleur la plus radicale et l'imminence charnelle d'une catastrophe, pour en tirer, paradoxalement, des motifs pathétiques de communion humaine et d'amour total.

VALLEJO Y LOS OTROS*

Si bien el libro póstumo de Vallejo, editado en París, en 1939, lleva, bajo el título, *Poemas humanos* las dos fechas: 1923-1928, no cabe duda de que gran parte de las composiciones en él reunidas, sin contar los 15 poemas de *España, aparta de mí este cáliz* han sido compuestas, y las demás revisadas, en un tiempo breve; después de la última permanencia de Vallejo en España, a mediados de 1937, y antes de que la enfermedad se volviese apremiante, definitiva, mortal. Dicha circunstancia confiere al libro su terrible, su aterradora unidad, bajo el doble signo de la ternura y de la muerte. Por otra parte subraya, si fuera necesario, las raíces comunes a los *Poemas humanos propiamente* dichos y a los nacidos más directamente de la tragedia española.[1]

Será tema fácil de propaganda interesada, incluir a Vallejo en una corriente poética surgida de la guerra civil, al lado de un Alberti, un León Felipe, un Neruda y otros tantos escritores, llamados revolucionarios, de aquellos años. En realidad, el caso de Vallejo es un caso aparte aislado, y sólo por ese ejemplar. Ya durante el *Congreso Internacional de Escritores Antifascistas,* celebrado en España en plena lucha, las rivalidades personales, los intereses, la egomanía cobarde de muchos participantes habían manifestado la divergencia entre quienes se aprovechaban de la guerra para

---

* *Cultura Peruana,* N° 114, Lima, diciembre de 1957.

1 (Conferencia sobre *Poemas humanos* ofrecida por el autor en la A.N.E.A. el año anterior).

cuidar de su propia figura, y los pocos, los poquísimos que habían identificado su dolor con un dolor multitudinario hasta morir de él. Refugiados más tarde en París la mayoría de dichos intelectuales o poetas seguirían sacando provecho, hasta provecho material, de la República, mientras Vallejo agonizaría solo, después de larga miseria, llevada con constante dignidad, sin que ello impidiera que lo censuraran y hasta lo calumniaran los «compañeros de lucha» más acomodadizos o acomodados.

Rey número 1 del acomodo, el otro poeta suramericano que muchos oradores, en plan de paralelismos fáciles, persisten en asociar al autor de *Poemas humanos;* quiero hablar de Pablo Neruda. Es interesante advertir que, aún sin conocer hechos concretos, circunstanciales, de las biografías tan opuestas de Vallejo y de Neruda, la sola lectura de los poemas permite sacar conclusiones, ya de por sí reveladoras, en cuanto al nivel diferente de autenticidad que separa entonces a los dos hombres, y acarrea consecuencias inmediatas en las obras.

Ya lo anticipé, en el caso de Vallejo, no es posible apartar las 15 composiciones de *España, aparta de mí este cáliz* del conjunto de los *Poemas humanos;* hay que agregar ahora que éstos, a su vez, no implican una ruptura con la experiencia primitiva del poeta, desde *Los heraldos negros* sino más bien una extensión, un ahondamiento de la misma con la urgencia de la muerte.

En cambio es evidente que la guerra sorprende a Neruda como un acontecimiento exterior que trastorna la aparente coherencia del universo personal, un choque sentido de afuera y del todo ajeno a la experiencia íntima hasta aquella fecha. La poesía de Neruda se transforma por la fuerza de las circunstancias, es decir que el poeta resuelve escribir poesía adaptada a las circunstancias. En 1939 en *Las furias y las penas,* él anotará: «*El mundo ha cambiado* y mi

poesía *ha cambiado*. Juro defender hasta mi muerte lo que se ha asesinado en España: el derecho a la felicidad». Necesita jurar; su decisión, supongamos que le demos crédito, es una decisión voluntaria que no arraiga en las honduras de la experiencia personal. En realidad, el mundo no ha cambiado, el mundo nunca cambia: escribir que el mundo ha cambiado únicamente porque la guerra ha estallado en España, es como decir que anteriormente a la guerra todos los hombres eran felices, es burlarse, entonces, con ligereza o inconciencia, de todo el sufrimiento anterior.

Sin embargo no sólo en prosa, sino también en verso, Neruda siente la necesidad de «explicarse», de justificarse, como si temiera que no se lo creyera; uno de los poemas de *España en el corazón* se titula efectivamente *Explico algunas cosas* y empieza rastrera, pesadamente:

Preguntaréis: ¿Y donde están las lilas?
¿Y la metafísica cubierta de amapolas?...
Os voy a contar todo lo que me pasa...

Cuente que cuente, la poesía de Neruda está ya amenazada por todos los peligros de la poesía de circunstancia, si es que se la puede llamar poesía, la cual nace y muere con las circunstancias, poesía periodismo, que pronto habría de culminar en el *Nuevo canto de amor a Stalingrado,* poema sin mayor huella de poesía que la «mirada de Stalin a la nieve», la cual, suponemos no le parecerá tan poética al Sr. Neruda, desde que el Sr. Kruschev en persona la «despoetizara».

En 1949, en Congreso celebrado en México, el autor de las primeras *Residencias en la tierra,* en un discurso que merecería integrar cualquier antología de la polinodia a través de los siglos, llegaría al colmo de la «frescura» intelectual, renegando en público de todos sus escritos anteriores a la guerra y a la conversión, sus libros de cuando era sencilla-

mente poeta. Es de creer que algunos hombres han nacido para renegados: hace tiempo que Neruda, comiendo de todos los carrillos, y viviendo a sus anchas en el sentido más concreto de la palabra, pasea por el mundo su figurón hinchado de vanidad y de viveza, entre algunos otros «personajes» tristemente continentales como los pintores Diego Rivera y David Siqueiros; hace tiempo que la poesía de Neruda ha dejado de importarnos, tiempo que no tiene nada que decirnos.

A un gran poeta tenemos el derecho de exigirle que ratifique su poesía con su vida, y para quienes saben leer, y no están dispuestos a «pasar» cualquier menjunge porque el mismo autor lo ha llamado poema, es notable como el debilitamiento del sentido moral del poeta (por sentido moral, entiendo el de la mayor autenticidad personal) se transparenta inmediatamente en la pérdida de poder poético de la obra. Todo poeta auténtico es un testigo de la condición del hombre, de cada hombre: de cada uno de nosotros, de cada uno de quienes transitan por las calles si ellos consintiesen en ser realmente lo que son y ver realmente lo que es.

Existen por de pronto varias maneras de constituirse como testigo; de ahí que podamos, no solamente admitir, sino sentir, amar, poesías totalmente diferentes unas de otras; pero en todas ellas lo que experimentamos es la presencia menos de un autor que de un «hermano humano», alguien que ha vivido su vida intensamente, sin medirla a las pautas vigentes, sin preocuparse por intereses inmediatos, menos que todo por gloria literaria entre los adulones de la fama —alguien que escribía para descargar sus tormentos, o sus alegrías, tan tormentosas a veces como los tormentos— y no con miras al «efecto», al resultado ante el público.

No sobreviven en buena cuenta más que las obras escritas sin pensar en un posible lector, ni siquiera en que

pueden tenerlo, porque, paradójicamente, son ellas las únicas obras que encuentran correspondencia en cualquier lector, cuando éste logra despojarse del atavío superficial de su existencia cotidiana y admite la verdad profunda, admirable y pavorosa al mismo tiempo, de cualquier existencia. Podemos entonces compartir o no ciertas tomas de posición del escritor en los campos de batalla de la vida; coincidimos en un acuerdo esencial que las desavenencias no perturban –el cual estriba, insisto, en el menor o mayor grado de autenticidad alcanzado.

Es así como, por el año 1937, la poesía de Vallejo está situada a pesar de algunas apariencias, muy lejos de la poesía de Neruda. El título mismo *España, aparta de mí este cáliz* indica lo suficiente que la propia existencia del poeta, y no solamente su vanidad, se está jugando en la guerra llevada a cabo por el pueblo español. La muerte ocupa todos los momentos de la vida —presencia impresionante en poemas que, no obstante, han sido escritos, algunos, muchos antes de que el escritor cayera en cama para no levantarse. Y es también la proximidad de la muerte la que, frente al conflicto interno de España, inspira a Vallejo una visión más trágica que la de los demás poetas de la época, obligándole a escribir los versos significativos:

Cúidate, España, de tu propia España!
¡Cúidate de la hoz sin el martillo!
¡Cúidate del martillo sin la hoz!
¡Cúidate de la víctima a pesar suyo,
del verdugo a pesar suyo
y del indiferente a pesar suyo!...

Para concluir:

¡Cúidate de los que te aman!
¡Cúidate de tus muertos!

¡Cúidate de la República!
¡Cúidate del futuro!...

Versos a primera vista extraños y poco citados porque denuncian precisamente a todos los partidarios interesados, a todos aquellos que luchan en el campo público para oír retumbar su propia voz con palabras aprendidas, nobles, rimbombantes, y huecas de significado, por causa de la boca que las pronuncian — todos aquellos que en la lucha política, y bajo apariencia de apóstoles, no persiguen, sino la autoalabanza y la satisfacción de sus rencores o de sus odios.

¡Cúidate España, de tu propia España!

Cuidemos nosotros de algunos turiferarios de Vallejo que prefieren su propia persona y sólo exaltan a Vallejo para sacar algún beneficio, mientras quedan para siempre extraños al dolor mismo del poeta, a su ejemplo.

Si iniciamos la lectura de *Poemas humanos* después de terminar la de *Trilce,* nos damos cuenta inmediatamente de que la forma de los versos, en el libro póstumo, resulta por lo general mucho más amplia, menos cortada y agresiva, sin que eso signifique un retroceso hacia las leyes tradicionales de la organización estrófica: es un concepto nuevo de la unidad del poema él que va surgiendo ahora a partir del movimiento propio de las vivencias interiores. De todos modos la no usada amplitud del ritmo contribuye a crear la impresión de un pensar religioso, serio o patético, que señalan títulos como «*Epístola* a los transeúntes, *Sermón* sobre la muerte, etc.»; oímos como un eco de las grandes voces bíblicas, pero al servicio de una experiencia fundamentalmente original, ya que las palabras que por lo común se refieren a lo Divino cobran aquí función ante todo humana. En esta forma, la Trinidad anda por las calles de París —una mujer, un hombre y un niño: «Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, cortados los emblemas e

insignias de sus cargos». Por otra parte esa humanización de lo divino arraiga en la conciencia, cada vez más lastimosa que el poeta, como lo vamos a ver, tiene de su cuerpo personal: «Estas son *mis sagradas escrituras*», leemos por ejemplo en la *Epístola a los transeúntes,* después de evocar los fundamentos corporales y animales de la conciencia, «la inmensidad en bruto... el grato peso... el brazo que por su cuenta rehusó ser ala...».

No tengo tiempo para detenerme a examinar el aspecto verbal de la última poesía de Vallejo. Uso del lenguaje familiar, reconstrucciones de vocablos y modismos, acumulación de adjetivos o adverbios —desde el principio la poesía de Vallejo se ha particularizado por el hecho de no alcanzar una expresión equilibrada para la experiencia de zozobra, angustia y desamparo propia del poeta: de ahí cierto abandono a las solicitaciones internas de las palabras, fenómeno ya patente en *Los heraldos negros* pero que, después de abandonadas las violencias de *Trilce* adquieren en *Poemas humanos* su significado más hondo y definitivo.

Las series retóricas, las asociaciones verbales por adición o más a menudo por oposición tienen una importancia determinante en casi todos los poemas. Bruscamente las contradicciones y los límites de la vida se resumen en la imposibilidad de reunir la izquierda y la derecha, esos dos términos para siempre separados, que designan los dos lados o costados del hombre. La «mañana» para siempre excluye la «tarde», lo mismo que el «día», la «noche» y el «sábado», el «domingo» o el «lunes» —diferencias y exclusiones que atormentan sin cesar al poeta. De todos modos la agonía marca el término, el «fin final» y palabras como «siempre», «jamás» o «nunca» fijan la ignorancia angustiada del hombre frente a la muerte, palabras que el escritor repite, reune o acerca, sin poder escapar a su incontrastable realidad:

Oh siempre nunca dar con el jamás de tanto siempre, etc.

Podemos ahora calar más profundamente en la experiencia vital que es base de los poemas. Desde la primera hasta la última página la narración poética se desarrolla en una atmósfera cargada de obsesiones, y se va creando a medida desde adentro, con cierta incoherencia objetiva que ayuda a subrayar la permanencia del sufrimiento humano indefectible. El esfuerzo verbal de comunicación y la intuición poética del poeta quedan estrechamente vinculados, a lo largo del libro, en la persecución apasionada de una unidad en la cual se reconcialiarían todos los contrarios, la vida del hombre con su propia muerte, y asimismo el hombre con el hombre —una unidad en la cual el bien se reconcilia con el mal y por tanto el bueno con el malo, pues acaso ¿hay algo más desesperante en la tierra que la imposibilidad para «el hombre feliz de ser infortunado» y para «el hombre bueno de ser malvado»?

Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo...
ayudarle a matar al matador...

La *ternura* persiste como el leit-motiv de la esperanza: «entiendo que el hombre ha de ser bueno sin embargo...» Ella afianza la comunión con los demás hombres, tanto más apremiante cuanto que marcada en su principio por la imperfección fundamental, «la indocta, la humana flaqueza del amor».

La amenaza de la muerte pesa constantemente en los poemas. La ternura es el único recurso que se le opone, sin que pueda ocultarnos la carencia de aptitud para la felicidad, en ningún momento tan definitiva como cuando el poeta pretende paradógicamente afirmar dicha felicidad y convencerse a sí mismo de que la posee, a pura fuerza de palabras, como en el texto que empieza: «Pero antes que se

acabe toda esta dicha...» La felicidad se reduce en definitiva a una aspiración que surge del fondo mismo del sufrimiento: «*Quisiera hoy ser feliz* de buena gana...», y apenas oculta un fracaso.

Las palabras «*vivir*» y «*morir*» aparecen a cada instante en los poemas y sostienen muchas de las asociaciones retóricas que antes señalé.

«Tanto amor y no poder nada contra la muerte»: encontramos en ese grito del poema *Masa*, al mismo tiempo, la definición de toda una experiencia y los fundamentos de toda una estética siendo la segunda la consecuencia directa de la primera. De su incapacidad misma para resolver la presencia indefectible de la muerte, en concurrencia con la presencia de la vida, el poeta extrae la esencia desconocida de un hablar original.

José María Valverde no ha vacilado en comparar ciertas fórmulas de Vallejo con algunas de Quevedo y otros escritores clásicos, pero los clásicos dominan y en cierta manera comprenden e intelectualizan su intuición del vivir y del morir, le dan una forma completa y acabada; Vallejo incapaz de substraerse a la visión o a la sensación concreta del presente, del «hoy», del «ahora» (adviértase la frecuencia de estas palabras en *Poemas humanos*), sitúa sus fórmulas al nivel exacto de un dolor continuo y que nunca logra ser hablado o expresado de un modo adecuado.

Poesía estrechamente vinculada con las condiciones físicas de la escritura, poesía del hombre sensible a los accidentes de su cuerpo; la muerte corroe en ella cada uno de los actos de la vida, una vida nunca pensada y asumida plenamente, sino más bien experimentada a diario en su destrucción continua e irreparable:

Ofrece asiento el existir,
condena a muerte...:

la sensación siempre renovada del presente va acompañada de la sensación igualmente interminable de la muerte, o más bien del morir, pues no hay instante de la vida que no dé «una parte a nuestra muerte».

Es así cómo la afirmación de la vida lleva consigo la afirmación de la muerte. Cada mañana la vida se alimenta únicamente de muerte: «has soñado esta noche que vivías/de nada y morías de todo». La muerte constituye la raiz misma de la vida: «herido mortalmente de vida». Las causas aparentes de la muerte, interpretada en su sentido limitado de cesación de la vida, esas causas, pues, no pasan de ser unos accidentes; la vida es la que carga sola con todo el peso de la muerte: «como yo muera/de vida y no de tiempo...», etc.

Una como aceptación, por parte del poeta, de la virtud ejemplar y definitiva de su muerte, hace que exclame, en una de las últimas fechas en que escribe: »En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte...», principio de poema en forma de conclusión y, efectivamente, conclusión de un debate largo, en el cual la vida resulta vencida de antemano. La vida no habrá sido sino una incesante agonía; en el *Sermón sobre la muerte,* oímos la pregunta decisiva que se eleva como última expresión de la conciencia derrotada: «¿Es para terminar,/mañana.../Es para eso, que *morimos tanto*?/ Para sólo morir,/tenemos que morir a cada instante?».

El sentimiento de la agonía arraiga en el sentimiento mismo de la existencia: «Haber nacido para vivir de nuestra muerte...», y a nada lleva al final sino al adiós para siempre, a la «despedida recordando un adiós»: «Adiós también, me dijo a mi mismo...», leemos cuando, de tanto escribir la relación de una vida en trance constante de muerte, el poeta

empieza a dudar hasta de su verbo personal y de la eficacia de sus propias palabras:

Y si después de tántas palabras,
no sobrevive la palabra

Entonces la muerte como negación total de la vida es evocada, y casi deseada: «Más valdría, en verdad/que se lo coman todo y acabemos...»

La vida y la muerte se enfrentan en la pureza de su respectivo sentimiento... Aligerada la existencia de cuantas circunstancias llenan todos los días humanos, la vida y la muerte se responden en la desnudez ejemplar de semejante experiencia:

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir...
Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,
con mi muerte querida...

La tranquilidad aparente que encontramos en los versos citados, y que nace por un instante al amparo de una de esas sensaciones confusas de descanso y bienestar que pueden iluminar a veces la miseria, apenas nos oculta las contradicciones desgarradoras, aunque voluntariamente atenuadas, que pretende cubrir.

En varias oportunidades, la presencia de la vida —aun reducida a sus más humildes manifestaciones— es afirmada tan sólo para subrayar las fórmulas dedicadas al dolor, con el cual la vida misma se confunde:

Todo está alegre, menos mi alegría.

«Hoy sufro solamente... Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente...»: del dolor que constantemente

afirma, «el dolor joven, el dolor niño, el dolorazo», el poeta no puede evadirse, ni para descubrir su origen; seguimos oyendo el eco sordo y jamás individualizado de «los golpes» que «hay en la vida» y si el «yo no sé» inicial ha desaparecido, la interrogación que nace del dolor tropieza siempre con la misma incógnita: «El placer de sufrir... *Quién? a quién?* / quién las muelas? a quién la sociedad?...» —«César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada...». Y hasta el remordimiento de no sufrir todavía lo suficiente reaparece, veinte años después de Agape de *Los heraldos negros*, en el exceso de dolor de la agonía: «Y de sufrir tan poco estoy muy resentido».

De su muerte parece que Vallejo levantara acta seguida hasta el momento en que la agonía acaba en defunción y el espanto queda fijado en las palabras «jamás» o «siempre»:

«que jamás de jamases su jamás!»
«¡y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!»

Cuando el poeta habla de la muerte de los demás lo hace a cuerpo presente, a cadáver presente, con algunos objetos que eran familiares al muerto en vida: el zapato de Ernesto Zúñiga, el pantalón de Ramón Collar, la cuchara, muerta también, de Pedro Rojas. Viviendo su propia muerte, nos la «presenta» (dando a la palabra su sentido más directo), en el tormento prolongado de su cuerpo.

Volviendo a la vida, el *hambre* es la primera de las sensaciones que atormentan al cuerpo. Entonces en medio de la total privación, en pleno estado de ayuno (como existe, para otros, un estado de gracia), Vallejo evoca el pan con un respeto que va creciendo hasta cobrar matices religiosos: los «mendigos pasan con «migaja al hombre» y el propio poeta anda «con un pan en la mano, un camino en el pie». Luego el alimento básico aumenta de volumen, obsesionante: «sobre un

pequeño libro, un pan tremendo», personificado a veces como una divinidad que se niega a sus fieles, otras veces llega a sufrir, a la cabeza de las demás divinidades alimenticias; y es el hombre quien se apiada de él: «Estoy triste.../de ver al pan crucificado, al nabo/ensangrentado/llorando a la cebolla...», etc. Al tiempo que el hambre se vuelve la condición del hombre, «su fórmula famélica de masa», el pan adquiere categoría de evangelio: «los 14 versículos del pan».

La poesía se mantiene en aquella zona primitiva de la conciencia que transmite tan sólo las necesidades y malestares del cuerpo. La comunicación con el universo no se realiza sino en el reino de la desgracia física. El hombre que está narrando su historia apenas tiene existencia («así, casi no soy») que no sea la existencia animal, con solamente un «tumor de conciencia» para grabar o impresionar los progresos más ínfimos de la defección corporal.

Los actos, sensaciones y funciones de la vida física están constantemente indicados, subrayados:

«y me esfuerzo, palpito, tengo frío...»
«considerando... / que el hombre es triste, tose...
y se peina... / que... se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar, / y suda, mata
y luego canta, almuerza, se abotona...»
«oh revolcarse, estar, toser, fajarse...» etc.

La sensación de estar en vida va siempre ligada con sensaciones de esta clase:

'¡Cómo toso*! ¡cómo* vivo*! como me duele el pelo...'*

La percepción de la animalidad es constante:

«¿Me percibes, animal?» (Es Vallejo quien se habla a sí mismo).

«*Tengo un miedo terrible de ser un animal*»: a cada momento el animal se adelanta al hombre y lo excluye: «*Quiero escribir, pero me sale espuma*». De su cuerpo, del que está sufriendo, el poeta lleva el peso enorme e indeterminado; el alma, ese tumor de conciencia adolorida, no se cansa de platicar con ese cuerpo que la agobia y la arrastra, como si fuera un animal pegado a la tierra y lastimoso: «antropoide, mono, cuadrumano, cuadrúpedo, perrazzo, paquidermo, cetáceo, plesiosaurio, kanguro, jumento, etc.».

«Bestia dichosa... dios desgraciado...»: a veces los juegos verbales tratan de encontrar la salida imposible. De la ternura excesiva que Vallejo conserva por un cuerpo tan pesado de llevar, surge nuevamente, como frágil recurso, una ironía dolorida, patente en expresiones como:

«*la eminente lombriz aristotélica...*»
«*el bimano, el muy bruto, el filósofo...*»
«*lo intuyo cartesiano, autómata, moribundo...*», etc.

«*Reanudo mi día de conejo / mi noche de elefante en descanso...*»: la atención que el poeta ha retirado del universo, la ha volcado íntegramente en las manifestaciones internas de la ruina del cuerpo, del cual registra las pulsaciones más secretas, conforme lo va abandonando para siempre.

De las cosas, las más pegadas al cuerpo, casi identificadas con él, el pantalón, la camisa, son entre las que aparecen, y la sensibilidad de Vallejo capta las manifestaciones más hondas de la vida orgánica, que escapan de ordinario a la conciencia: su propio esqueleto le es tan familiar como su cuchara o su cuchillo, sus visceras también, y la tortura de sus órganos hambrientos:

vaca mi estómago, vaca mi yeyuno.

Pero ese cuerpo que tanto lo ha hecho sufrir, ese cuerpo

cuyo misterio de inercia y de tormento no será jamás dilucidado, es lo único que la conciencia conserva todavía para registrarlo. Y ocurre que el escritor ya no sabe sino pasar lista a sus órganos, enumerándolos, espantado de que dicho organismo se le escape, estándole adherido al mismo tiempo: «éste ha de ser mi estómago... ésta, aquella cabeza... éste ha de ser mi ombligo... ésta, mi cosa cosa, mi cosa tremebunda». Con todo, sin nada que la redima, la vida animal en estado constante de sufrimiento, es aún la vida, y por tanto deseable; «*Me* gustaría *vivir siempre, así fuese de barriga*».

La perspectiva según la cual Vallejo percibe su cuerpo, lo conduce a un perpetuo desdoblamiento. No es mera casualidad si en «*Nómina de huesos*» —esa letanía de los imposibles— el hombre ejemplar no puede ser comparado «consigo mismo» . En varios poemas de *Trilce* ya podíamos sorprender a Vallejo en una especie de monólogo secreto, urgente, apenas elaborado, recitación a media voz efectuada por un niño para otros niños y en *Poemas humanos* los llamados que el escritor dirige a algunos muertos: Alfonso de Silva o Pedro Rojas, participan en el fondo de la misma fórmula. Pero, ante quien Vallejo monologa constantemente en lo sucesivo, es ante el bimano del cual no puede nunca apartarse, ante el cuerpo que es el suyo: «De disturbio en disturbio / *subes a acompañarme a estar solo*», principia un poema que hasta el final prosigue la ficción. En todo el contenido del libro el poeta habla junto a su cuerpo: su voz no hace, en última instancia, más que sellar su soledad. A menudo él mismo nos explica que conversa consigo mismo: «Y entre mí digo —«Pregúntome entonces»— «Y en estos pantalones yo me digo».

De ahí parte un tono menor de confidencia y nace en el lector la impresión de sorprender frecuentemente vocablos que no le estuviesen destinados; de ahí tantos trozos no siempre completamente claros, pues el que los murmura habla tan sólo para sí y comprende a medias palabras su propio sentimiento:

«Ahora mismo hablaba de mi conmigo». El desdoblamiento, en último análisis, no traduce más que una nueva impotencia para resolver la dualidad de la muerte y de la conciencia. Simultáneamente revela un esfuerzo por sobrepasar de nuevo, por medio del lenguaje, esa mortal insuficiencia, y salvar como una esperanza a fuerza de cimentar la afirmación: «Sé que hay una persona que me busca... una persona compuesta de mis partes... Pero me busca y busca, es una historia...».

Huyendo de sí mismo y concediendonos el adios que uno acuerda a los demás («Adiós también me digo a mi mismo»), el poeta, «sentado apócrifo», encuentra en esa forma la manera de referir por anticipado su propia muerte, cual la de una persona extraña, y de vivir en el presente el tiempo posterior a la muerte: «César Vallejo ha muerto, le pegaban...». César Vallejo, de quien César Vallejo se arranca lo bastante para llamarlo varias veces por su nombre: «César Vallejo el acento con que amas...», y para rechazar todas las particularidades circunstanciales que lo caracterizan: «Yo no sufro este dolor como César Vallejo». En este último caso, el desdoblamiento consigue identificar a aquel que habla con el dolor en general; en otros momentos el mismo fenómeno permite trascender la experiencia individual en una perspectiva propiamente fraternal y redentora, como en *Invierno en la batalla de Teruel,* donde el poeta renuncia a su agonía personal para descubrir la de los soldados muertos en la lucha. En realidad no hace sino multiplicar esta agonía. Uno muere de sí mismo y, al mismo tiempo, de los demás:

Tú, pobre hombre, vives; no lo niegues,
si mueres; no lo niegues,
si mueres de tu edad ¡ay! y de tu época...

A lo largo del libro, el monólogo a media voz del poeta es detenido por el retorno insistente de los «leit-motiv» fundamentales del sentimiento que, después de muchos circun-

loquios emocionales, en los poemas aparentemente mejor desarrollados, no logran nunca concluir. El estudio de composiciones como *La epístola a los transeúntes, La rueda del hambriento, Los nueve monstruos,* nos ofrecería ejemplos particularmente reveladores. Prefiero insistir en en poemas de *España, aparta de mí este cáliz,* en forma especial en el mayor de ellos, para marcar esa unidad profunda de la experiencia poética vallejiana que anunciaba al principio de la charla de hoy.

El *Himno a los voluntarios de España,* siendo el más largo de todos los poemas de Vallejo, es también aquel en donde mejor se traslucen los caracteres del «profetismo» propio del poeta. Recordemos que «profeta» no significa, como muchos lo imaginan, el que anuncia unos acontecimientos futuros precisos, determinados, sino el que revela, «profiere» la verdad espiritual oculta tras lo circunstancial de los hechos políticos o sociales, el que conoce el sentido real, profundo de la «batalla entre los hombres». Pues bien, en el poema aludido, las zonas de luz y afirmación «profética» nacen del afán primitivo de superar esas contradicciones del vivir y el morir que antes recordamos, contradicciones tanto más fuertes ahora cuanto que, en la guerra (y Vallejo en ningún momento duda de la necesidad de llevar a cabo la guerra), uno no vacila en matar para no ser matado, pero sobre todo para dar más vida a la vida, en un conjuro universal de amor: ¿cómo realizar tal paradoja?

Las estrofas 6 y 7, estrofas centrales, indican el momento cumbre en que las aspiraciones universales del poeta se proyectan en un tiempo mítico cuya perfección subraya más aún su indeterminación: «Se amarán todos los hombres... Sólo la muerte morirá...». Pero el himno de gloria no deja nunca de ser simultáneamente el canto de una agonía; apenas surge la evocación inicial, el poeta interviene con el sentimiento de su impotencia («*no sé* verdaderamente qué hacer...»), con su cuerpo («*animal*... cuadrumano») que se está

muriendo; antes de que concluya el poema, y después de las aspiraciones apasionadas que trataban de levantar, a pesar de todo, la esperanza, él invade nuevamente los versos mientras persiste una amenaza misteriosa nunca plenamente dilucidada, nunca del todo asumida.

El sentido desmedrado de la piedad y la ternura no basta para asegurar una imposible victoria: mas sigue siendo, y mejor que nunca, el único auxilio, el llamado a alcanzar no tanto una victoria material inmediata, como el despertar de una conciencia fraternal en los más hombres posibles, sobrepasando los odios partidarios, con esa «gana dantesca, españolísima, de *amar, aunque sea a traición a su enemigo*», que Vallejo atribuye al combatiente de la guerra tal como él la mira y la sueña, se empeña en mirarla y soñarla no obstante las desilusiones de la política, no obstante las pasiones circundantes y el presentimiento del fracaso.

En el poema que lleva el mismo título que la sección entera: *España, aparta de mi este cáliz,* es la perspectiva de ese fracaso temporal lo que prodomina. Vallejo se dirige a los niños del mundo, exactamente como otrora, en los tiempos de *Trilce,* lo hacía a sus solos hermanos en la ausencia terrible de su madre, su «madre inmortal», pero ya muerta.

En un principio está la orfandad: «Orfandad de orfandades» leiamos en *Trilce,* y luego la vida que la muerte no deja ni un momento de azotar:

> *Has soñado esta noche que vivías*
> *de nada y morías de todo...*

reza uno de los más patéticos entre los *Poemas humanos.* Sólo tenemos para ayudarnos la ternura, no una ternura hipócrita, superficial, palabrera, que redunda en beneficio social del que la luce, sino el sentimiento desgarrado, y nunca satisfecho, cuyo eco oímos en los versos de *Traspié entre dos estrellas:*

Amadas sean las orejas Sánchez
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos...

el sentimiento que todo lo humaniza y, en la guerra misma, evoca el más allá de la guerra, el sueño de un universo enteramente humanizado por la piedad, aún cuando la guerra (mucha guerra ha pasado desde entonces) demuestra más bien lo contrario y el sacrificio de los «buenos» termina desfigurado, traicionado por los políticos de profesión:

pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre,
y hasta el ribazo, un hombre,
y el mismo cielo, todo un hombrecito

Muy lejos estamos de ver el sueño realizado; tal vez, más lejos cada día. Y el poeta ha muerto, como había muerto la madre, quejándose: «Cuán poco tiempo he vivido... Si acabo de nacer. Si aún no he vivido todavía...».

Al hablar de una poesía profunda, definitivamente original, no podemos sino tratar de sorprender las «constantes» afectivas que la sostienen, para hacer más fecunda una segunda lectura consciente e informada. Todo comentario a la obra de un poeta debería ser antes que todo una «invitación a la lectura». Por lo cual no puedo dejar de insistir, en conclusión, sobre la distancia enorme, infranqueable, que

existe entre la poesía misma de Vallejo y muchas, para no decir la mayoría de las manifestaciones realizadas en torno a Vallejo. Tenemos por una parte *Los heraldos negros, Trilce, Poemas humanos,* y por otra, un fenómeno Vallejo, creado y mantenido con unos cuantos lemas de propaganda que desconocen o interpretan parcialmente los libros poéticos, para fines ajenos a ellos; comentarios a partir de un nombre, el nombre de Vallejo, los cuales utilizan ese nombre, en vez de servirlo.

Ya por el año de 1944, el fenómeno había empezado a desarrollarse en forma inequívoca. Después de años de silencio forzoso, en el momento presente de euforia ilusoria, hay el peligro de que vuelvan a reinar todas las confusiones, cuando no un confusionismo deliberado - no salgo del campo literario y de las repercusiones vitales que en cada uno de los lectores tendrían las grandes obras auténticas, si no resultaran muchas veces alteradas por la orientación general del ambiente, a cargo de unas cuantas personas bien o mal intencionadas.

Concretándonos a Vallejo, vemos cómo tratan de aislarlo, separarlo de los otros pocos verdaderos creadores de la literatura peruana de este siglo. Dada la casi imposibilidad material en Lima de publicaciones numerosas y diferenciadas, cada cual expresándose con una voz propia, sería de esperar que ciertos órganos de información cumplieran, en el campo cultural como en otros, simplemente con la obra de información completa y generosa: en vez de lo cual nos encontramos a menudo con el silencio apenas disfrazado o la información fragmentaria, engañosa, errónea. No quiero hablar de casas recientes, pero tras el afán de ciertos turiferarios de tomar a Vallejo como banderín de combate, es notable por ejemplo la parquedad de las referencias al otro gran poeta, José María Eguren.

De hecho, las referencias prolongadas a Vallejo en algunas bocas o bajo algunas plumas, se proponen en los más casos hacernos «tragar» (disculpen la palabra), al amparo de

un nombre prestigioso, cualquier obra, cuando no artículo de tema vagamente nacionalista, regionalista, provinciano (literatura con sentido «provinciano»), o cualquier «poesía» también vagamente inspirada por preocupaciones sociales, socialistas, humanitarias o «telúricas» —obras y poesías que no surgen de la experiencia honda, carnal, cotidiana del dolor o de la ternura, como la poesía de Vallejo, sino de una complacencia retórica, literaria por vocablos sin contenido personal, que nacen en la garganta o en la boca, y no en las entrañas del cuerpo y del alma.

Ya tenemos poetas «inspirados» en Vallejo; es probable que tendremos más; en realidad ellos recogen tan sólo unas palabras, unas fórmulas que acomodan al flujo, casi siempre incontinente, de su propia «musa»; discursos poéticos chocanescos con palabras y fórmulas de Vallejo. Más absurdo aún: partir de Vallejo para «superarlo» y lanzar una poesía optimista, diría confianzuda, la poesía de un mundo (?) sin angustia alguna ni amenaza de muerte; sin embargo, tal absurdo prevalece.

De ahí que, hace un instante, les recomendara releer, directamente a Vallejo: las audiciones de poesía puede ser que sirvan para rendir homenaje colectivo a un gran poeta, pero siempre que estén acompañadas de la lectura individual. Demasiados elementos extraños a la poesía intervienen en la lectura pública, donde lo altisonante impresiona a buena parte de los oyentes, lo que entre paréntesis, explica el interés de los poetas menores por las lecturas públicas: declamando es más fácil disimular los defectos y sacar a reducir las bellezas postizas; pocos son en cambio los que resisten la prueba de una, dos y más lecturas solitarias.

Creo que en Vallejo podríamos encontrar una última lección poética. La poesía se elabora en el silencio y la abundancia de la obra no tiene nada que ver con su calidad, su

intensidad, su importancia; en la mayoría de los casos, al contrario. Los más grandes poetas del siglo XIX, Novalis, Nerval, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, tienen una obra de volumen reducido.

Entre 1923, fecha de *Trilce*, y la muerte de Vallejo, con publicación póstuma de *Poemas humanos*, han pasado 15 años —15 años y un solo libro—. En 1927, en carta enviada a L.A. Sánchez y publicada entonces en *Mundial*, Vallejo escribía: «Usted sabe que soy harto avaro de mis cosas inéditas... Aún cuando se me ha solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito: no publicar nada, mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria...».

Advertencia para todos aquellos «poetas», de cualquier estética, que nos agobian con sus obras, y aprovechan cualquier ocasión para ofrecerlas, «colocarlas» como un producto, demostrando así que escriben no movidos por la necesidad interior imprescriptible, sino con miras a la publicidad inmediata.

La eficacia poética no puede medirse por la cantidad del papel impreso o del verso declamado, y cincuenta poetas fichados, registrados, en corrillo, no equivalen a un solo poeta que vive aparte la vida intensa, la vida tremebunda, sin preocuparse por el ¿qué dirán? —que vive, hasta morir de vida, « un día del cual (tiene) ya el recuerdo... tal vez un jueves», como es hoy y como reza el poema *Piedra negra sobre una piedra blanca.*

II

VALLEJO, ESPAÑA Y LA MUERTE*

Vallejo murió en París el 15 de abril de 1938; meses antes (julio de 1937) había estado en España por última vez, participando en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en plena guerra civil. Congreso vano, del cual sólo había traído decepciones y la convicción desesperada de la inminente catástrofe, pues la egomanía cobarde o interesada de muchos «congresistas» había impedido toda tentativa de organización, sin que las bonitas palabras y el optimismo oficial lograron ocultar a quienes —muy pocos— no cuidaban de su propia figura, la verdad de los hechos: una verdad absurda, despiadada.

¿No podríamos decir, además, que Vallejo desde antes de ese último viaje a España, había entrado en agonía? No es sólo el poema siempre citado *Piedra negra sobre una piedra blanca.* («Me moriré en París con aguacero,/un día del cual tengo ya el recuerdo...») el que atestigua una extraña presciencia de la muerte; otro texto con fecha de octubre de 1936 (se titula precisamente *París, octubre 1936*) ya toca como a despedida: el poeta parte, se aleja de todo, de las cosas y los lugares familiares, hasta de su cuerpo sobre todo de su cuerpo.

Es cierto que la lucha del pueblo español, que Vallejo no confunde con un puñado de intelectuales «revoluciona-

---

* *El Mundo*, Córdoba, Veracruz, México, 28 de abril de 1963.

rios», ha inspirado los quince poemas de septiembre-noviembre de 1937 reunidos bajo el título *España, aparta de mí este cáliz*, pero no son esos poemas felices (el título es bastante elocuente), tampoco poemas de esperanza, a no ser que la esperanza nazca de una confrontación mítica, en un apocalipsis de amor y unidad tan pronto negado como presentido. Hasta el *Himno a los voluntarios de la República*, el poema aparentemente mejor organizado de la serie, tropieza con las contradicciones de la realidad, himno de gloria cargado de una misteriosa amenaza, canto de agonía, en definitiva más que de triunfo: de una «agonía mundial», de la que la agonía personal del poeta es al mismo tiempo el signo y la garantía.

De ahí que parezca imposible en el caso de Vallejo, separar los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* del conjunto de *Poemas humanos*, muchos de los escritos en las mismas fechas. Pasa la muerte: es una muerte española *(Imagen española de la muerte);* es también la enemiga íntima—, como hay amigos íntimos— del poeta al que anda buscando «con su coñac, su pómulo moral,/sus paso de acordeón, su palabrota», aun cuando simula ignorarlo. Expuesta a su pobre cuerpo de antropoide, el alma ya confesaba la ambigüedad de una vida que vive de muerte, y de muerte doble: «si mueres *de tu edad ¡ay! y de tu época*».

No nos dejemos engañar. El *acontecimiento* no es cosa fácil, y más que nada la poesía corre el riesgo de quemar sus plumas al contacto. Poesía que nace de las circunstancias y no sobrevive a ellas, poesía por abuso de lenguaje: ¡Cuántos llamados poetas han vivido (hasta materialmente) de España! ¡Cuántos siguen viviendo! No faltan las Españas en los últimos años.

¿Cómo no nombrar a Neruda, ya que tantos paralelos se han esbozado, se esbozan aun entre él y Vallejo? Hubo un tiempo en que Neruda, poeta visitado por la poesía, fue

poeta; él mismo se ha encargado en varias oportunidades (recordamos un congreso celebrado en México en 1949) de renegar públicamente de aquella época, ya lejana por cierto. No se juega impunemente con la poesía. Basta leer tal o cual declaración de Neruda, cuando la guerra de España, para comprobarlo: el acontecimiento sorprendió al poeta, el cual decide adaptarse a él —«el mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado»—; es una decisión tomada desde afuera, y en uno de los poemas de *España en el corazón* juzga necesario «explicar algunas cosas«, justificar la renuncia a las lilas y a las amapolas para contar lo que sucede. Pronto vendrá el *Nuevo canto de amor a Stalingrado,* cuya poesía brotará de «la mirada de Stalin a la nieve», una mirada que el propio Kruschev ha «despoetizado» desde entonces en forma brutal, política. ¿Para qué hablar de las «actitudes» de Neruda, si la obra manifiesta por sí misma la impostura?

En *España, aparta de mí este cáliz...* oímos una voz muy distinta: la de alguien que, al contrario, sabe que ha de beber el cáliz hasta las heces. En la poesía postrera de Vallejo, escrita en España o en París al volver, no hay línea alguna que no comprometa la existencia misma del poeta, expresando su muerte, viviéndola, durante semanas, hasta que su carne la consume. Algunos evadidos de España se instalan en el exilio y la derrota como en una sinecura; mientras tanto un hombre, nacido muy lejos, pero más español que el que más por ser hombre totalmente humano, «niño del mundo», muere literalmente de miseria y dolor.

A PROPOSITO DE *NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS* DE CESAR VALLEJO*

La edición de *Novelas y cuentos completos* de Vallejo que acaban de proporcionarnos Francisco Moncloa Editores (Lima, 1967) viene a llenar felizmente un vacío que sentían todos aquellos que, en una u otra forma, y en cualquier lugar, se sienten comprometidos con el sumo poeta peruano. Por otra parte, el hecho de que nos llegue desde Lima un libro excelentemente presentado y objeto del mayor cuidado no puede dejar de producirnos la más grata impresión a quienes conocimos las deficiencias materiales que, no hace tantos años, señalaban todo o casi todo lo que se publicaba en el Perú.

Volviendo a Vallejo, creo no equivocarme si recuerdo que el único intento de reunir en un solo volumen su obra narrativa se remontaba a 1948, con la edición de las *Novelas* de la editorial *Hora del Hombre,* libro que reunía —según una ordenación ya de por sí equívoca, puesto que contraria al orden cronológico— *Tungsteno* (en lugar de *El tungsteno), Fabla salvaje* y *Escalas melografiadas,* omitiendo *Hacia el reino de los Sciris,* fragmentos ya presentados por la revista *Nuestro Tiempo* en 1944, lo mismo que *Sabiduría,* «capítulo de una novela inédita» dado en *Amauta* en 1927. Faltaban también, desde luego, *Paco Yunque,* aun entonces sin publicar, y los 4

---

* *Visión del Perú,* Nº 2, Lima, agosto de 1967.

Cuentos que cierran la edición de 1967, recién entregados por Georgette Vallejo.

Ahora bien, la *Noticia* que encabeza las *Novelas y cuentos completos* omite toda referencia a un problema relacionado con la creación de *El tungsteno,* problema que, sin embargo, la simple lectura de los textos actualiza. En el libro *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón,* publicado por la Universidad de Córdoba (Argentina) en 1957, va incluido, a continuación del texto de la conferencia de Juan Larrea que da su título al volumen, «un ensayo cronológico», obra de varios discípulos de Larrea, y que ha de recoger, por lo tanto, sobre todo en lo que atañe a los años europeos de la biografía de Vallejo, datos proporcionados por el mismo Larrea. Para 1931, dicho «ensayo» indica: «(Vallejo) publica su novela *El tungsteno.* Esta obra la rehizo sobre una serie de apuntes que con el título de *Código civil* guardaba inéditos, excepto aquel capítulo intitulado *Sabiduría,* anticipado en *Amauta.*

Es de pensar que Larrea conocía la existencia de *Código civil,* novela empezada entre 1926 y 1927 y que nunca se llegaría a concluir; de ahí que nos sorprenda la advertencia de la *Noticia* de la edición de Moncloa respecto a *Sabiduria,* calificada como trozo de una obra «de la que nada se sabe». Visiblemente los editores de 1967 se han dejado convencer por las afirmaciones de Georgette Vallejo, en sus *Apuntes biográficos de César Vallejo* (*Los heraldos negros,* Lima, Editora Perú Nuevo, 1960), donde la autora ironiza sobre los «apuntes» señalados por Larrea: «Los habrá tenido Vallejo en su memoria, porque mientras él escribía esta obra —que yo copiaba directamente en la máquina de escribir— no vi nunca otra cosa que su mano y el papel». No tenemos por qué poner en duda esa última afirmación, pero no vemos en que anula el testimonio de Larrea. Algún momento habría en que Vallejo consultaría los fragmentos de *Código Civil* cuando escribía *El tungsteno,* pues tenemos al menos, a falta de

otros borradores, el texto mismo de *Sabiduría*, que ni Georgette Vallejo, ni Moncloa Editores se han preocupado en leer para cotejarlo con el correspondiente de *El tungsteno* y sacar las conclusiones que, aún si no tuviéramos el testimonio de Larrea, saltan inmediatamente a la vista.

Desde su segundo párrafo («La señora se levantó...» —Ed. Moncloa, p. 121) hasta su penúltimo («...dejó al silencio mudo[1] para siempre»— íd., p. 128), el texto de *Sabiduría* vuelve a aparecer en *El tungsteno* con variantes mínimas, breves agregados y supresiones, de las cuales la más larga es la que corresponde a la segunda mitad de la p. 126 y primer tercio de la p. 127; hay párrafos, páginas enteras extactamente reproducidos (ver *El tungsteno* —ed. Moncloa— desde la p. 188 hasta la 195), lo que no puede ser producto de la mera «memoria» invocada por Georgette Vallejo. Por otra parte —y eso es todavía más importante, corroborando lo dicho por Larrea— están dados en *Sabiduría* los elementos de una trama novelística que encontramos desarrollados en *El tungsteno;* no sólo Benites se llama ya Benites y tiene alucinaciones seudomísticas que son las del Benites defintivo, sino que también su posición y el trato que mantiene con distintas personas concuerda con lo que refería la «novela proletaria» de la editorial Cenit: se desempeña en las minas de Quivilca, cerca del Cuzco, pertenecientes a la «Mining Societed» [sic], cuyo gerente gringo le inspira pavor, y paralelamente tiene «un negocio en sociedad con Marino» (en *El tungsteno:* Marino y Rubio), con el fin de conseguir más rápido «un capital suficiente para ir en seguida a Lima a terminar lo más pronto posible sus estudios de ingeniero» (p. 122).

La novela iniciada en 1926 no había de ser aún una «novela proletaria» en el sentido comunista de la palabra

---

1 La edición Moncloa dice "mundo": errata evidente.

(Vallejo distaba mucho entonces —sus artículos lo comprueban— de adherir al dogma partidario), pero sí una novela de la miseria humana, en un ambiente determinado, que él conocía y cuyo recuerdo lo obsesionaría[2]. Esa novela estaría asimismo centrada sobre el personaje de Benites, esencialmente ambiguo. En la primera parte de *El tungsteno*, Benites ocupa un lugar privilegiado (que sólo le será devuelto en el último capítulo, pero entonces con una finalidad diferente, pues dejará de interesarnos como Benites, convertido en tipo del «pequeño burgués criollo», del cual se ignora si queda aún recuperable para la causa de la lucha obrera). Eso se debe probablemente a que, si bien las situaciones de *Código civil* anunciaban las de *El tungsteno*, el enfoque y la

---

2 Huelga advertir que Quivilca, aunque situado en la zona del Cuzco, evoca Quiruvilca, el sitio minero que se levanta entre Santiago de Chuco y Huamachuco, por donde Vallejo pasó probablemente en varias oportunidades y hasta es posible que trabajó un tiempo en 1910; personalmente estuve en Quiruvilca en 1949, las condiciones de vida de la población obrera seguían siendo espantosas. Georgette Vallejo (art. cit.) relaciona la elección del tema de *El tungsteno*, con "el oscuro recuerdo de la Hacienda Roma", hacienda azucarera de la cercanía de Trujillo, en la que Vallejo se empleó de ayudante de cajero en 1912; el error es patente. En *El tungsteno*, la única escena que procede de Roma es la que sucede "en una hacienda de azúcar de los valles de Lima" (notemos de paso, el cambio de lugar: los valles de Lima en vez de los valles de Trujillo, lo mismo que Quivilca está cerca del Cuzco mientras Quiruvilca pertenece al departamento de La Libertad) (Ed. Moncloa –pp. 275-277). Dicha escena no pertenece a la acción misma de la novela, aunque extiende su campo, pues es una escena de horror evocada por Benites cuando escucha a Huanca denunciar los atropellos sufridos por los indios. No sólo en las minas se dan esos atropellos. Agregaré, sin embargo, que hasta en la condición miserable impuesta a ciertos hombres no deja de haber grados; y por más horrible que sea la escena que acabo de mencionar, no cabe duda que la miseria de los mineros de las alturas, agravada por las condiciones geográficas y atmosféricas en que funcionan las minas, es en general más tremenda que la de los peones de la costa; de ahí que Vallejo escoja como tema central de su denuncia un nuevo Quiruvilca y no una nueva Roma.

estructura habían de ser muy distintas. Así explicamos la despreocupación, como la diversidad de estilo, en la novela de 1931, entre la presentación de Benites, quien merece un verdadero estudio sicológico, y la de los demás personajes, todos esquemáticos, revelados no desde adentro, sino a partir de las funciones que ocupan y de los actos que perpetran. Que, de todos modos, varios de esos personajes tenían existencia en la mente de Vallejo desde 1926, ya lo hemos comprobado: en *Sabiduría*, Benites cuando delira no ve a ningún sora (lo que indica que el tema de los soras no había de aparecer en *Código civil);* pero ve a Marino robándole su dinero, y al jefe cuzqueño de la empresa norteamericana notificándole su despido.

Quedando eso establecido, podemos ahora aceptar que la versión de *El tungsteno* que conocemos fue escrita, —como lo afirma Georgette Vallejo—, «de un solo trecho en tres semanas». La enfermedad de Benites constituye en ella un *hors d'oeuvre;* el resto de la novela gira en torno a tres escenas de violencia cuyo impacto —inmediato— se explica por los hechos mismos que relatan, sin que tengamos muy en cuenta la forma del relato. Es probable además que Vallejo ya pensara en esas escenas, o en parte de ellas, cuando comenzó *Código civil* y que, al escribir *El tungsteno,* únicamente las ordenara según una nueva perspectiva, descartando el análisis sicológico, para llevarlas hasta la rebelión frustrada de los indios y esa conversación final entre Benites y el herrero Servando Huanca que refleja —ella— las preocupaciones conscientes del Vallejo de 1931, aún cuando la exhortación de Huanca («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 nuestra órdenes y al servicio de nuestros intereses... Más tarde ya veremos...») no es en sí propia del marxismo-leninismo y el autor tiene que intervenir directamente para explicarnos el alcance socio-ideológico de su obra.

Cabe precisar aquí que si nos felicitamos por la publicación de la narrativa completa de Vallejo, es porque justamente se trata de la narrativa de Vallejo, el cual nos concierne como poeta de modo que cuánto él lleve escrito en otros campos nos interesa, aunque no llegue a la altura de su poesía. Y no cabe duda que en ningún momento las novelas y cuentos de Vallejo llegan a la altura de su poesía, por la sencilla razón que, si existe un estilo poético de Vallejo —que percibimos desde *Los heraldos negros* y que culmina en *Poemas humanos*—, no existe un estilo narrativo correspondiente. Sólo una emoción común une todos los textos recogidos por Moncloa Editores y hace que recibamos, por ejemplo, los cuatro cuentos inéditos que, si no, nos resultarían anodinos; pero la emoción es el punto de partida de la obra literaria, no basta para constituirla. Cuando apareció Vallejo en la liza de las letras peruanas, el Perú tenía a un gran prosista nato: Valdelomar, del cual se olvida fácilmente que era de la misma generación de Vallejo (le llevaba a éste 4 años) porque murió prematuramente en 1919— y es como si Vallejo hubiera muerto en 1923, a raíz de publicar *Trilce.* Una sola vez Vallejo, en su obra de ficción, manifiesta una inquietud paralela a la que revela su obra poética: es en *Escalas melografiadas,* obra no exactamente lograda, pero que nos ayuda a entender, derivados de una experiencia humana original, ciertos mecanismos de creación significativos de *Trilce.* Años más tarde, ansioso de escribir una obra pulcra que evocara el pasado incaico, Vallejo había de producir *Hacia el reino de los Sciris,* que podría ser firmada por Ventura García Calderón.

Verdad es que *Hacia el reino de los Sciris* coincide, por la fecha de su elaboración, con los artículos en los cuales el autor de *Trilce* lanzaba lo que Estuardo Núñez llamó, en su *Panorama actual de la poesía peruana* (1938), la «llamada al orden». En realidad, esa «llamada al orden» ya la había dado, en 1921, el mismo Ventura García Calderón, al felicitar, en las páginas de *Variedades,* a Alberto Guillén por su segundo

libro *Deucalión* («Ya en Francia asistimos a una resurrección del alejandrino y de las modas de 1830... a pesar de los vientos de sedición de días anteriores a la guerra...»). Es la eterna llamada al orden de los reaccionarios de toda laya, y no podemos ocultarnos que la crítica de Vallejo, por más que siempre tenga algo que decirnos, es en muchos casos reaccionaria, una vez que quitamos al adjetivo la connotación abusiva que lo enlaza únicamente con una política de derecha.

Al margen de su fidelidad a Darío, como a su propia obra, especialmente a *Trilce,* Vallejo tuvo razón por cierto en censurar en la «poesía nueva» (*Favorables* —julio de 1926) «a base de palabras o de metáforas nuevas», la «pedantería de novedad», distinguiendo así entre los nuevos poetas a los verdaderamente nuevos y los simplemente novedosos. Pero, llegado el caso de citar a un poeta verdaderamente nuevo, Vallejo no lo encuentra o, después de pasar lista a los procedimientos técnicos que permiten escribir sin riesgo poemas aparentemente nuevos (*Contra el secreto profesional —Variedades—* 7, V, 27), se pone a ensalzar —en contraste— el libro de Pablo Abril de Vivero —*Ausencia*— cuyo elogio, si bien pudo ser dictado por la amistad, nos parece con el correr del tiempo bastante exagerado, sobre todo cuando encierra frases como las siguientes: «Este libro es... de los nobles de América. Abril pudo enredar la sintaxis y otro poco la lógica y habría así, por este solo hecho, ingresado a esas masas de chiflados que, bajo tal o cual rótulo vanguardista, infestan todo el ambiente...». «Esas masas de chiflados»: el tono y los argumentos son exactamente los mismos que los empleados, en 1917, por Clemente Palma, cuando largaba al canasto, en su *Correo Franco,* un «mamarracho» de Vallejo, titulado *El poeta a su amada,* y mandaba al autor a Malabrigo.

Convertido al comunismo, Vallejo poco se ocupará de literatura; existe, sin embargo, el famoso texto de 1930 —*Au-*

topsia del Superrealismo—, —famoso porque reproducido acá y acullá—, en el cual el articulista da como un hecho cierto la «muerte oficial» del movimiento incriminado. Sabemos a qué atenernos al respecto: «Los muertos que vos matáis/ Gozan de buena salud». A pesar de aquellos que siguen encontrando en *Trilce* surrealismo *avant la lettre*, Vallejo nunca tuvo nada en común con el surrealismo, pero ningún credo político lo disculpa de calificar a Breton de «anarquista de barrio» y —lo que es un colmo— de «polemista estilo Maurras», fórmula en que el error redunda en calumnia policial. Por lo demás, hasta desde un punto de vista estrictamente comunista, dicho artículo implica el desconocimiento total de lo que sucedía por aquellos días, pues 1930 es el año en que sale a luz *El Surrealismo al servicio de la revolución* y se concretan los esfuerzos patéticos de Breton y sus amigos para colaborar, cueste lo que costara, con la Tercera Internacional. La ruptura definitiva de los surrealistas con los comunistas sólo se producirá —y no por culpa de los surrealistas— en 1935, cuando el grupo de Breton quedará convencido (y sabemos hoy hasta qué punto estaba en lo cierto) de que se ha establecido «en la patria de la Revolución» «un nuevo culto idólatra», y se está llevando a cabo un «proceso de regresión rápida» y de cretinización de los espíritus (Texto colectivo: *Du temps que les surréalistes avaient raison).*

Lo que, pasados los años, nos admira en las innumerables tomas de posición de los surrealistas entre 1930 y 1935, es su extraordinaria lucidez, de la cual nunca se apartan, aún cuando tienen que corregirse o contradecirse, pues no son ellos, sino la historia la que varía. En cambio, los libros de Vallejo sobre Rusia han perdido toda actualidad en cuanto adoptan siempre los puntos de vista oficiales sin discutirlos, y si nos conmueven es por esa renuncia total del escritor a su propia libertad mental, sobre todo cuando percibimos el esfuerzo que le cuesta aceptar lo que es en aras de un futuro que cree próximo (como en ciertas páginas de los capítu-

los X o XX de *Rusia en 1931*) o cuando lo seguimos en su persecución del hombre cotidiano, mientras sus informantes quieren atiborrarlo de cifras y de diagramas. De todos modos, ¿qué podían descubrir sus reportajes que no le fuera intencionalmente mostrado cuando, en su último viaje, por ejemplo, —el de 1931, a base del cual escribió *Rusia ante el segundo plan quinquenal*—, pasó en la URSS —según se deduce de la introducción de Georgette Vallejo a la primera edición (1965)— menos de dos semanas, siendo llevado a un ritmo vertiginoso de Moscú hasta el Dnieper y el Cáucaso, antes de regresar, apurado, a Moscú para, «después de dos días de entrevistas con miembros de Comités y Oficinas de Relaciones Culturales», tomar el tren directo de vuelta a Madrid. No nos extraña, entonces, que, confiado en las informaciones de intérpretes, escribiera que «el organismo sindical» soviético se estaba «apoderando rápidamente... de las esferas económicas directrices y estatales de la industria» —en una fecha en que, más bien, Stalin comenzaba a afianzar, a través de una burocracia cada vez más opresiva, su poder omnímodo y uno de los más feroces terrorismos políticos de todos los tiempos.

Vuelve a plantearse la pregunta: acaso ¿nos interesarían *Rusia en 1931, Rusia ante el segundo plan quinquenal,* y los leeríamos todavía si no fueran de Vallejo y si no conociéramos primero la poesía de Vallejo? Por mi parte, contestaré francamente que *no,* lo que no me impide esperar que sigan a las *Novelas y cuentos completos* de Moncloa Editores otros tomos que vayan constituyendo poco a poco el *corpus* de las *Obras completas* de Vallejo que, casi 30 años después de su muerte, aun nos hace falta. De un poeta como Vallejo —repito— ningún fragmento nos deja indiferente, por más que valoremos en distintos niveles las distintas ramas de su producción. Nos consta que sólo en la poesía Vallejo fue genial: que sólo en su poesía fuera verdaderamente lúcido. Pero igualmente sospechamos, por lo poco que de él cono-

cemos que —por encima de su narrativa, muy por encima de su crítica o de sus ensayos políticos— el sector de su obra cuyo valor sigue inmediatamente al de su poesía, es su teatro ¿Cuándo tendremos en manos el *Teatro completo* de Vallejo?

CESAR VALLEJO, VIDA Y OBRA*

1. DE SANTIAGO DE CHUCO A TRUJILLO

Santiago de Chuco, capital de la provincia del mismo nombre del departamento de La Libertad, en el norte del Perú, configura una típica población andina, situada a más de tres mil metros de altura, en medio de un valle agrícola, que limita el horizonte mineral, abrupto, de los «cerros» (P. H.)[1]. Sus fundadores la colocaron bajo el patronato del Apóstol venerado en Compostela, el mismo que, después de reinar durante siglos sobre el *finis terrae* del Viejo Mundo, pasaba a ser entonces el heraldo de la conquista indiana, antes de convertirse hasta nuestros días en «moderno dios-sol para el labriego» (L.H.N.). La región santiaguina es una de las regiones serranas de mestizaje más avanzado; en ella sólo se habla español; un español rico en expresiones coloquiales, algunas arcaicas, que adornarán los versos de *Trilce* y *Poemas humanos.*

César Abraham Vallejo[2] nace en Santiago de Chuco el 16 de marzo de 1892, undécimo y último hijo del matrimo-

---

* *Visión del Perú,* Nº 4, Lima, julio de 1969.

1 En las citas que hacemos de obras de Vallejo, adoptamos las siguientes siglas: L.H.N (*Los heraldos negros*), Tr. (*Trilce*), E.M. (*Escalas melografiadas*), P.H. (*Poemas humanos*), Esp. (*España, aparta de mí este cáliz).*

2 De niño, lo llamaban Abraham. Cuando publicó sus primeros libros, hasta *Escalas melografiadas,* firmaba aún César A. Vallejo.

nio formado por D. Francisco de Paula Vallejo y doña María de los Santos Mendoza. Su padre tiene a la sazón 52 años, y su madre, 42; ambos le trasmiten sangre española mezclada con sangre indígena. En sus poemas como en sus cuentos Vallejo recordará siempre a los suyos y a la casa donde trascurrió su niñez: un hogar modesto, pero sin estrecheces; de ambiente quieto, religioso, en la vecindad de la iglesia y del «blanco panteón».

El pequeño anhelaba ser obispo y gastaba horas en Santiago, «el buen ciego médico» que tocaba las campanas parroquiales. También solía despertar, en medio de la noche, para llorar de hambre: una vez que cuidaba el horno donde cocían el pan de la familia, aprovechó para hurtar bollitos; sorprendido de noche mientras los comía, se disculpó: «Estoy soñando que estoy comiendo el pan que hemos amasado hoy». Otro día, al trazar garabatos en el suelo, explicó: «Le escribo a mamita que tengo hambre».

No por eso despreciaba los juegos de su edad; corría tardes enteras, «montando en pelo por rúas y por cercas», o amanecía riendo, bajo «las tibias colchas de vicuña», entre cosquillas y risas. Pero, así como ya sabía de penas y espantos a la hora en que se sentaba a la mesa para uno de esos «almuerzos musicales», durante los cuales su madre repartía «ricas hostias de tiempo», algo seguramente le decía que cumplía un rito que, una vez alcanzada su «mayoría en el dolor sin fin», no podría repetir, o lo haría entonces solo, huérfano, recogiendo migajas de un «amor ajeno en vez del propio amor, reducido a soñar con un desayuno capaz de reunir a toda la humanidad entera» «al borde de una mañana eterna» para siempre (L.H.N. y Tr., *passim*).

Concluidos sus estudios primarios, Vallejo deja Santiago para ir a Huamachuco, otra ciudad serrana, donde, entre abril de 1905 y diciembre de 1908, cursa los cuatro años de

enseñanza media. Es cuando descubre la literatura y empieza a borronear versos.

Su familia conoce dificultades económicas, de modo que él se queda en 1909 en Santiago, y si bien inicia estudios universitarios, en 1910 en Trujillo y en 1911 en Lima, no llega a formalizarlos. Ha de emplearse un tiempo en las minas de Quiruvilca, entre Santiago y Huamachuco; luego lo encontramos de preceptor en una hacienda del departamento de Huamachuco; finalmente —en 1912— de ayudante de cajero en la hacienda azucarera Roma, próxima a Trujillo. Durante ese período, ha conocido de cerca la miseria de los mineros de las alturas andinas, como de los peones agrícolas de los valles costeños de su tierra. La primera es peor que la segunda y en ella se inspirará el escritor cuando más tarde redacte *El tungsteno.* En 1913, Vallejo cursa el primer año de Letras, en la Universidad de Trujillo, capital del Departamento de La Libertad; en 1914, continúa la carrera, y en setiembre de 1915 se gradúa de bachiller con una tesis sobre *El Romanticismo en la poesía castellana.* De 1915 a 1917, estudia igualmente Jurisprudencia. Para sustentarse trabaja de preceptor en un Centro Escolar; luego, de maestro de primaria en el Colegio Nacional de San Juan. El Centro editaba la revistilla *Cultura Infantil* en la que él publica, a partir de 1913, una serie de composiciones en verso, de carácter generalmente didáctico.

Trujillo era en aquello días una ciudad de vida plácida, cuya «sociedad» si bien admitía los nuevos ricos del azúcar, perpetuaba en más de un aspecto la colonia, y mantenía marginado al sector mayoritario de la población estudiantil, oriunda del interior de La Libertad y de los departamentos cercanos. A partir de 1914, vientos nuevos empiezan a soplar, lanzados por un grupo de jóvenes, cuyos adalides son Antenor Orrego y José Eulogio Garrido; figuran también Alcides Spelucín y, algo menor, Víctor Raúl Haya de la To-

rre, el futuro líder del Apra, primer partido sudamericano con vocación auténticamente popular.

Vallejo se acerca Orrego a fines de 1914. Hasta la fecha, ha leído extensamente a los clásicos españoles, pero su cultura poética moderna sufre cierto atraso, detenida en escritores como Manuel Acuña y Juan de Dios Peza o, en el mejor de los casos, Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera. 1915 representa un año decisivo para su evolución posterior. A través de Orrego se liga a aquellos muchachos que en adelante llamará sus «hermanos», y que el poeta capitalino Juan Parra del Riego pronto dará a conocer al público limeño bajo el apelativo: los «bohemios» de Trujillo. En torno a una mesa de café, en el departamento de uno de ellos, o en largos paseos nocturnos hacia las playas vecinas, los jóvenes discuten, leen, declaran. Orrego comenta a Rodó, Emerson y Unamuno. Todos devoran y glosan cuanto alcanzan de literatura modernista, de Darío a Herrera y Reissig y al primer Juan Ramón; también traducciones de Whitman, y de los simbolistas y post-simbolistas franceses, como los que figuraban en la antología *La poesía francesa moderna* de Díez-Canedo y Fortún (Baudelaire, Verlaine, Samain, Maeterlinck, Laforgue, Jammes, etc.).

En pocos meses la poesía de Vallejo se transforma. En diciembre, Orrego saluda como un acontecimiento literario la composición de *Aldeana,* el más antiguo entre los poemas recogidos en *Los heraldos negros:* típicamente modernista en cuanto a técnica y expresión, pero con una nota de secreta tristeza asociada a recuerdos de la niñez andina, que ya revela originalidad.

A partir de 1916, conforme sus versos empiezan a aparecer en los periódicos de Orrego y Garrido, Vallejo ahonda en lo que su experiencia tiene de singular, mientras va forjando un instrumento que le permitirá expresarse libre de

todo influjo ajeno. Vive dos años de extraordinaria tensión espiritual, en los que se define como creador, al tiempo que lo azotan los goces y dolores del amor, bajo su doble forma: ideal, una, ansiosa de unidad, más allá del tiempo y de la muerte; tormentosa, carnal, la otra, aquella que se cifra en la persona de Mirtho y lleva al poeta a la desesperación, hasta que decide huir de Trujillo para Lima, en diciembre de 1917.

2. LIMA, 1918

No bien se encuentra en la capital, Vallejo visita al guía y maestro de la juventud, Manuel González Prada, entonces director de la Biblioteca Nacional, a quien dedicará *Los dados eternos*, coincidiendo en el concepto de un arte «bravío» y «selecto», que le ha de dictar el orgulloso, aunque evangélico epígrafe de su primer libro: «Qui potest capere capiat». Es recibido igualmente por José María Eguren, el poeta brujo de *Simbólicas* y de *La canción de las figuras*, cuyas raras sugerencias y tenues armonías no tienen equivalente en toda la lírica de la lengua castellana; el genio de Vallejo difería por completo del genio de Eguren; sin embargo sospechamos que la lectura del eximio artífice, al que admiraba desde Trujillo, muy bien puede haber inducido al autor de *Los heraldos negros* a arriesgar versos como: «en la multicencia de un dulce no ser», títulos como *Enereida* y *Espergesia*[3].

Por esos mismos días, Vallejo inicia un trato más asiduo con el abanderado de la última generación, apenas cuatro años mayor que él, el multifacético prosista y poeta,

---

3 *Enereida:* canto de enero. *Espergesia:* —según Juan Larrea— "probable contracción de *esperanza y genesia*". El primer título refleja la atmósfera de los versos que encabeza. El segundo es, por el contrario, un título antifrásico, cubre el último poema del libro, dedicado al Misterio triste "que a distancia denuncia / el paso meridiano de las lindes a las Lindes".

Abraham Valdelomar. Vuelto de Italia, donde ocupaba un puesto de Secretario de la Legación del Perú, éste se dedicaba desde 1914, a escandalizar a Lima con gestos y poses que ocultaban a los beocios hondas inquietudes artísticas, o simplemente humanas. En 1916, en su revista *Colónida,* Valdelomar había pagado tributo a Chocano, pero también había redimido a Eguren del ostracismo al que lo condenaba la crítica oficial.

Junto con Federico More, Alfredo Gonzáles Prada, Pablo Abril de Vivero y otros poetas jóvenes, el autor de *El caballero Carmelo* no hacía mucho que editara *Las voces múltiples,* libro de versos colectivo y efectivamente múltiple, donde prodominaba aún la retórica modernista, pero asimismo quedaba abierto, por primera vez en el Perú, a la «poesía de vanguardia» vigente en Europa desde los años de preguerra, con todo lo que ello implicaba de ruptura tanto en el terreno de la métrica como en el de los temas y de las estructuras.

Ningún «colónida», en verdad, fue poeta de primera magnitud; el mismo Valdelomar no sobresalía en ese campo. Pero —aún descontando que varias piezas suyas de tema familiar se adelantan a las *Canciones de hogar* de Vallejo— no cabe duda de que la amistad del Conde de Lemos[4], notable prosista y personalidad fuera de lo común, descubrió al provinciano, recién desembarcado de Trujillo, horizontes más amplios, confirmándolo en la idea, ya oída de labios de Orrego, de que él era el único responsable de su poesía y, en un momento en que «poetas de los cinco continentes»[5] rom-

4 Uno de los varios seudónimos que solía usar Valdelomar.

5 En 1923, el poeta francés Ivan Goll publicará un balance de la poesía mundial bajo el título: *Antología de los poetas de los cinco continentes.*

pían los viejos moldes, podía atreverse a todo siempre que buscara ser fiel a un dictado íntimo.

De hecho, durante el verano de 1918, Vallejo selecciona y corrige los poemas que trajo de Trujillo y escribe unos cuantos más, conformando un libro cuyos originales entrega, a mediados de año, a una imprenta que empieza de inmediato a componerlo.

Desde marzo, el poeta trabaja como maestro de primaria en uno de los mejores colegios particulares de Lima, y cuando en setiembre muere el fundador del plantel, él intenta, con ayuda de colegas, reorganizar la empresa, de la cual pasa a ser director responsable. Mientras tanto, en agosto, ha recibido la noticia de que su madre acaba de morir en Santiago. Nunca se cerrará en él la herida de ese golpe y pronto la imagen materna invadirá los versos de *Trilce* hasta cobrar con el curso de los años una dimensión cósmica. *Los heraldos negros* ya estaban compuestos en esa fecha; sin embargo, es probable que, mientras esperaba el prólogo que le prometiera Valdelomar y que nunca fue escrito, Vallejo alteró, en las mismas pruebas de galera, alguno de sus poemas anteriores *(Hojas de ébano)* y agregó por lo menos dos nuevos, entre los mejores del libro: *Los pasos lejanos* y *Enereida*, difícilmente explicables si viviera aún la madre cuando fueron escritos.

Fracasados los planes del Instituto Nacional, el poeta atraviesa en período difícil; todo se le complica debido a la pasión celosa que siente por Otilia, inspiradora, en su papel de «nueva madre»[6], de muchos poemas de *Trilce*, algunos

---

6 «Oh nueva madre mía!»: la expresión pertenece a *Nervazón de angustia*, poema de la época de Trujillo, pero señala una modalidad permanente en la poesía amorosa de Vallejo.

tratados con un humor amargo, algo condescendiente, que Vallejo nunca usara con Mirtho.

Los heraldos negros cuya portada reza: 1918, salen a luz en realidad en julio de 1919, cuando Vallejo emerge de su múltiple crisis y tiene ya compuesta, en primeras versiones, parte de los textos destinados a *Trilce.*

La crítica recibe el libro con mezcla de asombro y de admiración. No en vano ha estado luchando Valdelomar para despertar la sensibilidad limeña hacia nuevos estilos y valores, aunque no todos con perspectivas duraderas. En Arequipa [7], Alberto Hidalgo y Alberto Guillén acababan de lanzar sus obras primerizas —*Panoplia lírica* y *Prometeo*— ambas, rebeldes: la de Hidalgo, alardeando, en una de sus secciones *Plus ultra,* dedicada a predicar un egotismo altruista y viril, con citas de Nietzsche, de Stirner y de Whitman.

En realidad, los versos agresivos de los arequipeños se inscribían en una doble corriente de poesía predicante y agolátrica, más novedosa que verdaderamente nueva, y cuya moda, sabemos hoy que pasajera, no bastaba para ocultar su limitaciones. La originalidad de Vallejo, menos ostentosa, era más profunda. El tono inconfundible de las mejores páginas de *Los heraldos negros,* se debía a que el autor, sin romper abruptamente con el modernismo, se había emancipado de modo lento, progresivo, pero seguro, alcanzando la expresión genuina al margen de toda referencia a cualquier movimiento circunstancial de aquellos años.

---

7 Es Arequipa la capital del sur del Perú, como Trujillo lo es (o lo era) del norte del país.

3. *LOS HERALDOS NEGROS*

El título general del libro es doblemente simbólico; alude al clima de presagio pesimista (la muerte anunciándose a la vida) que preside la mayor parte de los poemas, como a su aristocrática filiación modernista[8]. Diremos nosotros que señala la tensión existente en la primera etapa creadora, entre lo tradicional y lo ya personal —tensión que una lectura atenta advierte en la forma misma de los versos, los cuales obedecen, algunos, a las viejas estructuras métricas y otros las maltratan, cuando introducen líneas disímiles, abandonan la rima, o reinciden en palabras que suenan como ecos. Todos esos rasgos apuntan hacia una nueva definición de la unidad del poema, más sutil que la simplemente lograda por las leyes de la vieja retórica.

Por Rubén Darío, Vallejo sintió desde el principio una admiración que nunca desmintió: en *Retablo* el nicaragüense se presenta como el dechado de los «brujos azules» que vagan por la catedral de las musas, no tanto en procura de una belleza de sueño y leyenda ajena a los azares de la vida, sino para llorar, con su lira enlutada, «el suicidio monótono de Dios».

Pero aunque Darío fue para Vallejo más que un maestro, un espíritu fraterno, quien al principio influyó más en el lenguaje del autor de *Los heraldos negros*, fue Herrera y Reissig cuya impronta se manifestó, en primer lugar, en los poemas de temática autóctona. En dichos poemas Vallejo evoca paisajes y escenas de la sierra y de la costa peruana, recogiendo sensaciones propias, pero que sólo alcanzan dignidad artística a través de metáforas y alianzas verbales que derivan, directa o indirectamente, del poeta uruguayo, quien

---

8. J.M. Oviedo. *César Vallejo*. Lima, Editorial Universitaria, 1964, p. 82.

inspiró también aquella fusión de lo bíblico y lo indígena que traduce literariamente el sincretismo religioso observado en el culto del Apóstol Santiago. Con todo, Vallejo, desde *Aldeana*, no se limita a «peruanizar» a Herrera: en «*Nostalgias imperiales*», cunde una atmósfera de «cansancio» y «derrota» que de nadie procede, y en *Huaco* la reivindicación antihispana importa menos que el sentirse abandonado del poeta, sentir que tal vez origina la protesta, pero simultáneamente la sustrae a cualquier historia particular.

Tanto Darío como Herrera se han complacido en acercar erotismo y mística; Vallejo no podía menos que observar, a su vez, los ritos de la llamada «liturgia erótica», a pesar de que no parece haber confiado mucho en ellos. En verdad, si la fórmula modernista del amor se acomoda del vocabulario cristiano, más a menudo que celebra una misa, o pone los términos de una trama: carne y espíritu, orgía y pureza, blasfemia y súplica, satanismo y angelismo, condena y salvación todas alternativas que encontramos expresadas en *Los heraldos negros* de acuerdo al simbolismo vigente.

Pero lo significativo es que, salvo contadas excepciones, hasta en sus poemas más simbolistas, uno que otro elemento revela que Vallejo, mientras utiliza cuantos medios ofrece la herencia compósita del modernismo, los va plegando más y más a fines especiales: así acumula de un modo barroco las imágenes, como si aspirara a la incoherencia, o de repente quiebra el ritmo e interviene con su voz familiar, mezclando lo trivial y lo enfático. Las veces que recurre a la imagen de la cruz, signo de pasión y redención, no logra plasmarla en versos armoniosos; olvidado de que como poeta le pertenece, igual que cualquier otra imagen, la asume como hombre *(Nervazón de angustia)*, y tiende a identificarse con el Cristo que amó su infancia, sólo que se trata ahora de un Cristo exclusivamente humano, nacido al mundo y al pecado «un día que Dios estuvo enfermo» *(Esper-*

gesia). Paralelamente, el fracaso continuo de la vida, sufrido en la ilusoria posesión amorosa, conduce a una afirmación de la muerte como única salida posible «en una cita universal de amor» *(El tálamo eterno).*

La experiencia amorosa, aunque privilegiada, nos remite a la experiencia en general, cuyo lenguaje es uno en cuanto se despoja de las viejas galanuras literarias. Las referencias a Dios en *Los heraldos negros* oscilan entre una rebeldía irreverente *(Los dados eternos)* y una ternura apasionada (Dios). Ambas actitudes corresponden a dos planos fundamentalmente distintos: reflexivo, aquél; intuitivo, éste, y más profundo.

A medida que abandonan la preocupación por la palabra bella y el ritmo cadencioso, renunciando al prestigio de las metáforas y de toda figura, los poemas de Vallejo comienzan a progresar fuera de la lógica, a partir de unos «pues», unos «porque» que introducen argumentos puramente emotivos. Por su vocabulario como por su estructura, más próxima a la lengua hablada, (y a la lengua hablada por los niños) que a la lengua escrita, son poemas balbuceados e inconclusos: a diferencia de los poemas intimistas o «sencillistas», con los cuales a veces podrían coincidir; no se detienen en la anécdota, sino que al contacto de las cosas humildes, a cada hora que pasa, experimentan la angustia del desamparo y el tormento del tiempo. Se restringen entonces a afirmar una y otra vez las amenazas oscuras que pesan sobre el hombre o los deseos elementales que lo afligen, sin lograr generalmente individualizarlos.

«Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!». Lo mismo que «Hay golpes», «Hay ganas», que afloran de no se sabe dónde: ganas de comer, de beber, sin que nada asegure que puedan quedar satisfechas desde que la madre ha dejado de alimentarlas. El «yo no sé» que cierra el primero y el

último verso del poema inicial repercute por todo el libro. Si el poeta aún alcanza a nombrar a Dios, es para envolverlo en su propia ignorancia *(La cena miserable)*. Unicamente siente que nada puede contra lo absurdo y lo fatal, con el agravante de que igualmente intuye que, por el simple hecho de vivir, él mismo resulta culpable, pues les quita a otros hombres desde los huesos que conforman su cuerpo hasta el café y el pan que hoy desayunó *(El pan nuestro)*. Es tal la vehemencia de esa intuición suya que llega a olvidarse de gritar porque lo frustran y se asombra en cambio de tener algo propio: casi nada, algo, de todos modos, que nadie le pide y que le sobra *(Agape)*.

Incapaz de desligarse de sus vivencias infantiles para asumirlas en forma adulta, el huérfano no puede sino aspirar a un momento que supla las carencias y destruya los límites de que padece, y también padecen por su culpa los demás: un momento en que estaríamos todos «desayunados» para siempre en la eternidad, ahí donde no cabe ni hambre, ni llanto, ni desvelos *(La cena miserable)*. El anhelo de unidad, que arranca del dolor con acentos de una ternura apasionada, dedicada a cuanto tiene vida (Hasta a las piedras), es anhelo de totalidad, de un perderse salvándose en «lo que es uno por todos»:

> Amor contra el espacio y contra el tiempo!
> Un latido único de corazón;
> un solo ritmo: Dios! (Absoluta)

Entre tanto, seguimos oyendo ecos del «Yo no sé»:

> Todos saben que vivo,
> que soy malo; y no saben
> del diciembre de ese enero.

rezará el poema final *(Espergesia)* , uno de los que trasmiten la experiencia de una vida con más carga de muerte que de vida a través de un vocabulario temporal que no debe más nada a Herrera y Reissig. Cabría insistir. Nos hemos referido a aquella hora a la cual nos convida *(La cena miserable):* «Mañana eterna» de un «día eterno», como el instaurado excepcionalmente en *(Enereida)* casi siempre la vida, por lo contrario, es vivida como «perenne tarde» —siendo «la tarde», unida a la «lluvia», el signo por excelencia de la muerte: una muerte que el hombre no deja, en ningún minuto de morir, mucho *(Deshora)* o poco *(Agape)* según llora por lo que le niegan o por lo que él niega sin quererlo a uno u otro de sus semejantes.

4. AÑOS DE *TRILCE*

Manuel González Prada ha muerto, a los 70 años, en julio de 1918. En octubre de 1919, lo sigue «en el viaje», ya cumplidos 86 años, su viejo enemigo, el «tradicionalista» Don Ricardo Palma. No pasa un mes cuando también desaparece, con sólo 31 años, Abraham Valdelomar, quien, tirada la máscara del esteta, y después de dos giras exitosas por ciudades del norte y del sur del Perú, asistía entonces, como diputado por Ica, a un congreso político en Ayacucho: a su amigo, su «hermano en el dolor y en la belleza», «hermano en Dios», Vallejo dedica un adiós conmovido en *La Prensa* de Lima del 4 de noviembre.

Por esos días José Carlos Mariátegui, que se diera a conocer con los «colónidas», se preparaba a dejar el Perú, donde volvería en 1923, convertido a los nuevos dogmas socialistas. Paralelamente, en los principales centros del país, cundía en torno de Haya de la Torre, el movimiento pro Reforma Universitaria.

Aunque matriculado en 1919, en los cursos de doctora-

do de la Universidad Mayor de San Marcos, amén de ser amigo de varios líderes juveniles, Vallejo no toma parte activa en la agitación de los claustros. Su vocación es otra. Lacerado de ternura, ha escrito:

> Yo vine a darme lo que acaso estuvo
> asignado para otro;
> y pienso que, si no hubiera nacido,
> otro pobre tomara este café.

Desde entonces asume la carga del dolor ajeno, al igual que la del dolor propio; pero no acepta someterse a ningún imperativo de la estrategia política. Hasta 1928, podrá demostrar simpatía por sus compañeros empeñados en el combate social, y aplaudir, en un sentido lato, la «acción renovatriz»[9] de su generación, pero siempre cuidará de preservar su libertad de hombre y de artista.

Quebrado el «negocio» del Instituto Nacional y perdida la novia de las »palabras tiernas como lancinantes lechugas recién cortadas», Vallejo se ha instalado en casa de unos amigos trujillanos y trabaja en la sección primaria del Colegio Nacional de Guadalupe. Pocos amigos sospechan el desgarrador proceso íntimo por el que está pasando mientras esboza muchos poemas que integrarán *Trilce,* y se hunde en forma intermitente en la «bohemia» de las tabernas y los fumaderos de opio, alternando «las más agudas caídas» en los baños lustrales que le devuelven su «pureza de animal», mientras sigue preguntando —preguntas sin respuesta—.

---

9 De una carta de Vallejo a Mariátegui –París, 10-XII-26–, después de recibir el primer número de *Amauta.*

... por el eterno amor,
por el encuentro absoluto,
por cuanto pasa de aquí para alla. (Tr., *passim*)

Hace tiempo que madura el proyecto de huir más lejos, hasta «un sitio muy grande y lejano y otra vez grande», «un sitio en el mundo que se llama París» *(El buen sentido,* P. H.*)*. Antes quiere despedirse de su «muerta inmortal» que yace en Santiago y a quien ha prometido ir a «mojar(se)» por última vez «en (su) bendición y (su) llanto». Con ese fin se embarca para Salaverry, el puerto de Trujillo, en los últimos días de abril de 1920. A principios de mayo vuelve a cruzar, a lomo de mula como lo hacía anualmente cuando estudiante, las alturas de los Andes, y llega al cabo de tres días a su ciudad natal donde, si no fuese el silencio materno, el tiempo correría puro y feliz. A comienzos de julio el poeta retorna a Trujillo, decidido a seguir luego para Lima.

¿Por qué modificó sus planes? Sin duda tenía que cumplir con su destino. Lo cierto es que, sin decir nada a nadie, resuelve postergar su regreso a la capital y subir otra vez a Santiago para celebrar junto a los suyos las fiestas patronales ya cercanas. Pasa por Huamachuco, donde está de juez su hermano Néstor; ahí, durante una velada, afirma públicamente que será un día tan famoso como Rubén Darío. En Santiago, la semana del Apóstol, trascurre sin mayor incidente hasta que el domingo primero de agosto se amotinan los gendarmes contra las autoridades; hay un muerto, asalto a oficinas oficiales, y la noche culmina con el incendio, que ha de obedecer a oscuras venganzas, de la mayor casa comercial de la ciudad. Vallejo todo el tiempo ha acompañado al subprefecto en sus intentos para dominar los disturbios. Sin embargo se halla envuelto en la denuncia que hacen los damnificados del siniestro nocturno, una familia pudiente, hace poco alejada del mando político de la provincia.

El poeta se esconde, primero en la sierra, luego cerca de Trujillo, en Mansiche, y solo una desgraciada casualidad hace que caiga preso, el 5 de noviembre, con otro de los inculpados, mientras sus demás compañeros nunca serán detenidos. Queda encerrado en la cárcel de Trujillo por un lapso de tres meses y medio. Después de que intervienen en su favor las asociaciones estudiantiles y numerosas personalidades intelectuales del Perú, recobra su libertad el 26 de febrero de 1921; pero el proceso sigue, y preocupará todavía a Vallejo, en 1926, en París. Además su experiencia de la cárcel lo habrá marcado para siempre; «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú», rezará en un texto de 1924, recogido en *Poemas humanos.* Entre las paredes de la celda ha escrito una serie de versos y corregido muchos otros que aparecerán en *Trilce.* También ha compuesto las prosas de *Cuneiformes.*

En marzo, Vallejo ya está en Lima. Vive otros meses difíciles. Cuando lo reincorporan como maestro y su existencia se estabiliza, decide publicar su segundo libro de versos. Tiene que esperar hasta cobrar el monto de un premio que le vale uno de sus cuentos: *Más allá de la vida y de la muerte. Trilce* sale de las prensas de la penitenciaría de Lima en octubre de 1922. Lleva un prólogo profético de Antenor Orrego, pero cae en la indiferencia o el rechazo general.

A principios de 1923, los mismos talleres penitenciarios imprimen *Escalas melografiadas,* libro que reúne *Cuneiformes* y, bajo el título *Coro de vientos,* cuentos más largos escritos en Lima en 1921 y 1922. En mayo sale *Fabla salvaje,* un relato que le pidió al autor de *Trilce* el director de la colección *La Novela Peruana.* Ya en esa fecha Vallejo ha sido declarado cesante en el Colegio de Guadalupe, por reducción de las clases de primaria. Con el monto de varios sueldos atrasados adquiere en seguida un pasaje para Europa: deja Lima, el 17 de junio de 1923, decidido a «comer piedrecitas» con tal de escapar hacia horizontes más amplios.

5. EN TORNO A *TRILCE*

Fabla salvaje narra el «idilio trágico» de dos jóvenes campesinos, cuyo amor de pronto se estremece en la atmósfera «preñada de electricidad» de las cumbres andinas. Desde entonces la ternura lucha con la angustia, hasta que termina derrotada, pudiendo más los presagios y las pesadillas que la «viril dulcedumbre» del cholo Balta, apoyada en la gracia humilde y paciente de su mujer. La prosa de Vallejo no es excepcional —nunca lo será—, pero tras el personaje principal, percibimos al autor con su sensibilidad «plena de prístinos poros receptivos» y siempre dispuesto, aunque peligre su dicha o su vida, a recibir los recónditos avisos que le permiten otear «el eterno misterio del tiempo y del espacio».

Los textos que componen *Escalas melografiadas* son otras tantas aproximaciones a aquel misterio, el cual encierra el perpetuo misterio del dolor. *Liberación* corresponde al momento en que, durante la impresión de *Trilce* en los «talleres tipográficos del Panóptico», Vallejo, ex-penitenciario, vuelve a tomar contacto con el mundo de los reclusos: mundo de los «buenos», «ya que son buenos todos los delincuentes del mundo».

Los cuentos mismos de la cárcel *(Cuneiformes)* se detienen a menudo en el acto del «yantar»: mientras toma el desayuno con sus compañeros de desgracia, el narrador recuerda otros desayunos, los desayunos felices de su infancia, aunque ya entonces a veces, sobre las «trenzas nazarenas» del «pequeñuelo» caían, como una secreta advertencia, «dos ardientes lágrimas de madre». Ahora el hombre no tiene más a quien robarle el pan y el azúcar, ni tampoco a quien acudir cuando lo asusta un mundo hostil e insensato, y se dice que cuantos lo rodean, comparten su miedo o su ignorancia.

Sólo los fariseos creen que saben algo y gozan de esa buena conciencia que les permite erigirse en jueces de sus semejantes. Se engañan y nos engañan. «La justicia no es función humana. No puede serlo... Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre...». La piedad desgarrada del huérfano perdido entre otros huérfanos abarca a todo aquel que gime y no entiende: lo mismo que surgió en la cárcel surge en el manicomio o en cualquier lugar de la ciudad donde topa con cualquier infeliz. El único refugio lo proporciona el amor, cuando el hombre se acerca a la mujer y logra entregarse al suave palpitar de su vientre; resulta un refugio frágil, pues la entrega no dura, y quien gritaba «Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!» vuelve a tropezar con la realidad no bien recupera la conciencia de su cuerpo, de nuevo separado, y, ya que separado, amenazado.

Todo se revela incierto. La conciencia —decimos— separa, pero como es conciencia desdichada, se presta, al mismo tiempo, a todas las ambigüedades. Si ignoramos la frontera entre la inocencia y la culpabilidad, igual que entre la razón y la locura, también ignoramos qué es lo que divide la vida de la muerte o un *yo* de otro *yo* y, por otra parte, porqué *eso* es *eso* y no *aquello* y *aquello, aquello* y no *eso.* La obsesión de los límites, y de cuanto se opone y excluye, nos perturba y confunde, bajo las formas diversas.

La celda es recinto de muros: cada muro es uno y no otro, está aquí y no allí, y todos juntos los muros son 4, aquí, aquí, aquí, aquí; son 4 hoy, como lo fueron ayer, que ya fue hoy, y lo serán mañana, que a su vez también será hoy: misterio del espacio y misterio del tiempo, que el número señala, y el lenguaje abarca, cifra y fatalidad de todo lo humano. El escritor insiste en los adverbios loco-temporales como en los símbolos matemáticos, mientras entrechoca verbos, sustantivos y epítetos en asociaciones insólitas, algunas aún proce-

dentes de cierto barroquismo posmodernista, pero las más, fruto de un estridentismo que trastrueca las categorías lingüísticas, con la ilusión de acabar milagrosamente con cuanto obstáculo encuentran las cosas y los seres.

«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...». Consta que las prosas de *Escalas melografiadas* son contemporáneas de los poemas de *Trilce.* Ahora bien, Vallejo era ante todo poeta. Sus cuentos presentan muchos fragmentos torpes, desleídos, o que al contrario, se retuercen trabajosamente, por faltarles aquella tensión propia del poema que salva hasta los versos más riesgosos, los que hoy parecen tal vez superfluos o inúltimente chillones.

Aun así las prosas nos ayudan a imaginar cómo Vallejo en *Trilce* fue llevado a «(guillotinar) sílabas, (soldar) y (encender) adjetivos» (E.N.). Igualmente autentifican la seriedad de los versos, que los primeros lectores juzgaron disparates puros, escritos con el solo fin de que nadie los entendiera. No olvidemos que a raíz de la publicación de *Trilce,* Vallejo escribió a su amigo Orrego: «El libro ha nacido en el mayor vacío... 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...».

Nacido en el vacío, era natural que *Trilce* también cayera en el vacío. Muerto Valdelomar, cuya obra, trunca, apenas empezaba a imponerse, Lima entera se volcaba a los pies de Chocano: la prisión *del vate en Guatemala* —caso simultáneo pero tan diferente a la de Vallejo en Trujillo— había conmovido a la opinión mundial, y el regreso del autor de *Alma América* a la ciudad de los virreyes, a fines de 1921,

cobró contornos triunfales. Meses más tarde -noviembre de 1922- fue la apoteosis al coronar solemnemente al «poeta de América»; sus admiradores llegaron a rezarle: «Padre nuestro que estás en el verso, glorificado sea tu nombre, ahora y siempre por los siglos de los siglos. Amén». Aunque Vallejo respetaba en Chocano a un artista mayor, su actitud tanto humana como poética lo situaba a miles de leguas de distancia.

Lo que Vallejo pudo alcanzar entonces de los «movimientos europeos de vanguardia», fue a través de las revistas españolas —*Cervantes* y, más tarde, *Ultra*— que pudo consultar en la librería «La aurora literaria». En tales revistas, bocinas de los ultraístas peninsulares, captó lo que significaban los «ismos» anteriores al ultraismo: futurismo, cubismo, creacionismo, dadaísmo, así como los ejemplos americanos de un Tablada o un Huidobro, sin que valga destacar especialmente —como se empeña en hacerlo Xavier Abril[10]— la lectura de *Un coup de dés* de Mallarmé, en traducción de Cansinos Assens: efectivamente, aun cuando el genio impar de Mallarmé dio origen a la «moderna sintaxis lírica», ésta ya ostentaba muchas modalidades buenas o malas; las utilizaba cualquiera y bastó quién sabe qué encuentro ocasional para que a un creador tan auténtico como Vallejo, desde que ya no respetaba las viejas estructuras del discurso, se le planteara el problema del lenguaje que debía inventar para dar salida a su caos interior, sin perder por ello, toda posibilidad de comunicación.

Vallejo se inscribe, pues, en un movimiento general que desprecia la rima, los ritmos regulares, «las cadenas de

---

10 En sus dos libros sobre Vallejo —Buenos Aires, 1958, y Madrid, 1962— y en su intervención en el Simposium Vallejiano de Córdoba, Argentina de 1959, Mallarmé y Vallejo son, además dos poetas tan antitéticos que el cotejo que tan a pecho lleva Abril no pasa de ser una elucubración.

enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia», suprime o utiliza libremente la puntuación, perturba la tipografía (espacios, líneas en mayúscula, escritura vertical, diagonal, etc.) y deja de tener en cuenta las cualidades musicales y auditivas del poema en busca de una «arquitectura visible o invisible»[11].

Pero no impide —de acuerdo a la carta citada a Orrego— que el poeta «(asuma) toda la responsabilidad de (su) estética». Influye en él el «aire del tiempo», y nada más. El tal «aire» sabemos condiciona la creación de los artistas menores, mientras que, en el caso de los más excelsos, solamente la informa, cuando no se les vuelve una treta más que sortear.

El carácter a menudo abstracto de su vocabulario (los poemas propiamente ultraístas de *Cervantes* ofrecen por los contrario, una sucesión de hallazgos líricos con trasfondo descriptivo) y la distorsión particular, consecuencia de una apremiante necesidad expresiva que impone a la lengua, bastan para asignar a *Trilce* un lugar aparte en la producción poética del idioma español de los años 20.

Quedaría por agregar, para deshacer confusiones que por ahí circulan, que la poesía de *Trilce* nada tiene que ver con la poesía surrealista, sin que ello implique un juicio de valor. Cuando, en 1930, escriba uno de esos múltiples artículos «necrológicos» con los que periódicamente se ha buscado enterrar el surrealismo, Vallejo no hará sino sellar discrepancias que venían de lejos. Tanto el humor, que destruye las apariencias para entregar el mundo a las flechas de fuego del deseo, como aquella persecución apasionada de la *maravilla* que, junto con el humor, caracteriza las obras su-

---

11 Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia.* Madrid, Caro Raggio, 1925, *passim.*

perrealistas, siempre han sido extraños a Vallejo; y no bastará un verso, una figura que alguien tal vez alegue para ocultarnos la oposición fundamental entre el poeta de *Trilce* y los de la *razón ardiente,* entre los cuales militó desde 1926 y 1933 otro peruano, César Moro.

6. *TRILCE*

El título del libro fue hallado a última hora. No podía darse neologismo más feliz para encabezar poemas donde los números literalmente cobren vida, cada uno exclusivo, y sin embargo llamado por el que lo precede, como llama a su vez al que lo sigue, y así hasta lo infinito, cualquier guarismo «(acabando) por ser todos los guarismos la vida entera» (XLVIII)[12]. Cunde la obsesión numérica cuyo sustrato vital descubrimos en *(Cuneiforme).*

> Pues no déis 1, que resonará al infinito.
> Y no déis [cero], que callará tanto,
> hasta despertar y poner de pie al 1 (V):

¿Cómo impedir, no bien pensamos 0 y decimos 1 que nos arrastre el sinfín de las cifras? Aunque por otra parte, llegue a faltarnos el lenguaje numérico, y es como si nos faltara el lenguaje todo y, con el lenguaje, nuestro mismo ser (XLIX).

Signo aparte, de cualquier manera, el 1: lo mismo que inaugura la serie fatal, podría resolverla, de responder al ansia ecuménica de *Los heraldos negros:* «¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno por todos!» Por ahora el 1 es indicio de la propia existencia; y, a la vez su *incompletud.* Atrae entonces al 2, y el novio y la novia —el «grupo bicardíaco»—, seguros de que uniéndose van a cerrar la cuenta para siempre,

---

12 La cifras romanas entre paréntesis corresponden a poemas de *Trilce.*

ceden a la «quemadura del segundo en toda la tierna carnecilla del deseo» (XXX), hasta que se percatan del engaño, pues siguen siendo 2 y para librarse tienen que apelar al 3, como si de alcanzarlo algo les asegurase que llegarían a detenerlo y podrían excusarse de «(glisar) en el gran colapso»:

> Grupo dicotiledón. Oberturan
> desde él petreles, propensiones de trinidad (V).

El 3 tiene la misma ambigüedad que el 1: es parte de la serie infinita, pero también figura, en otro plano, la esperanza de una salvación. Para el hombre condenado a ser 1 —no por todos ¡ay!, sino por sí solo—, y que el 2 no redime, más bien por el contrario, pues, —de pronto lo recuerda— le resulta tan pegado como el 1 (¿no son 2 acaso sus lados? ¿2 sus brazos?, etc.); para el hombre —digo—, preso del 1 y del 2, si le queda una salida, sería conquistado el 3: el tercer lado, el «terciario brazo», el único que podría pupilar, «entre (su) donde y (su) cuando», la «mayoría inválida» del hombre (XXVIII).

Por algo la palabra *Trilce* deriva de 3. Es *tres* dulcificado por cuanto representa: «Así como de *duple* se pasa a *triple* —apunta Juan Larrea,[13] de *duo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *Trilce*».

Al 3 se opone el 4, que en cierta línea profética[14], remite al Ser Divino en cuanto aprehende la totalidad del horizonte, y asimismo a la conciencia del hombre, microcosmos que repite al macrocosmos. Pero en *Trilce*, el 4, por el contra-

---

13 En Actas del Simposium de Córdoba, Aula Vallejo, 2, 3, 4, Córdoba, Argentina, 192. p. 242.

14 Juan Larrea. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón.* Córdoba, Argentina, 1958, p. 33.

rio, nos sujeta al calabozo terrenal, tal como Vallejo lo sufre y lo sufrió especialmente en la cárcel, con sus cuatro paredes cerradas a todo horizonte (XVIII), volviendo a sufrirlo después en ocasión de un revés amoroso (LXXII) o de cualquier otro suceso de la vida cotidiana.

Los poemas de *Trilce* no llevan título; sólo van numerados; con eso, el conjunto adquiere una unidad orgánica: cada pieza de tono como de estructura distinta, corresponde a un momento de la inspiración poética, pero simultáneamente irradia sobre las piezas vecinas, y, para quien sabe oir la misma voz salva las diferencias, hasta las divergencias del contenido. Los textos suman 77. El hecho no puede ser fortuito: hay en 77 diez veces 7 más 7: gráficamente un 7 al lado de otro 7; y 7 equivale a 3 + 4, siendo 3 y 4 los dos números cuyas funciones respectivas acabamos de examinar.

Desde los poemas iniciales, no obstante lo variado de la expresión y, en consecuencia, del grado de «dificultad» de los versos, reconocemos la actitud del hombre que vive en el «ahora» y, desde niño, se enfrenta con algo oscuro, algo que percibe hostil sólo porque existe, siendo la existencia de por sí un escándalo. Escándalo de «el este y el aquél» (LVII), y «escándalo de miel de los crepúsculos». ¿Será menos el escándalo si juntamos términos contradictorios como «estruendo mudo»? ¿O para vencer lo invencible habrá que invertir hasta las letras de dichos términos: «odumodneurtse»?

Los temas líricos se presentan a veces con toda sencillez: la cárcel de horas aburridas, en la que irrumpe la niñez —presencia padecida como ausencia, o ausencia padecida como presencia—, por causa de la madre, llorada viva en muerte, o muerta en vida, como la «tahona estuosa», dispensadora de un «pan inacabable» sin embargo acabado (XXIII); asimismo, el amor, cuando la amada es llamada a «nueva madre» y sólo cumple con el oficio en los instantes,

naturalmente fugaces, en que da de palpar su «botón de dicha en sazón» «ante el hijar maduro del día» (XIII). En esa serie de poemas, el poeta habla que habla, conforme las vueltas y los silencios de un monólogo que el lector sorprende como si no le estuviera destinado.

Cuando así no sucede, tenemos las páginas que más desconcertaron a quienes creen que la poesía, aun desgarrada, ha de ser objeto de deleite. En dos oportunidades, se diría que el autor de *Trilce* quiso constestarles de antemano, conminándolos a deponer la actitud distante que requiere de ordinario la lectura, para que se dejen sobrecoger por algo que les llega a lo más hondo. El primer ejemplo alude a un hospital y define, en contraste con la poesía «impresionista», una poesía que se sabe y se quiere «expresionista»:

> Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.
> Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabella perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño (LV)

En el segundo ejemplo (XXXVI), borrado hasta el punto de partida del poema, los versos claman el esfuerzo por escapar de lo que es sin más razón de que efectivamente es. La nueva «arte poética» recoge uno de los prototipos de la armonía clásica —la Venus de Milo— y se vale de la imperfección —fruto del azar— que lo altera para utilizar el brazo mutilado de la estatua como símbolo de cuanto trata de «encodarse» y busca ser, no sido. Formulamos el principio negativo:

> Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
> en la seguridad dupla de la Armonía,

al que se opone, al final el de la esperanza que late en el 3: «¡Ceded al nuevo impar potente de orfandad!»

Pero ¡qué esperanza! Sellada aquí del signo de la orfandad. Lo pecualiar de *Trilce* es que la orfandad es cosa también del lenguaje (Vallejo se decía «huerfano del lenguaje»). La vida no nos pega sólo con grandes golpes «como del odio de Dios». En cada sensación nuestra acecha un suplicio (todo es suplicio para un desollado): carretas que rechinan «hasta los lagrimales trifurcas» (IV), uñas que «crecen para adentro» (XXVI). Acaba triunfando un nuevo «ay», con el sabor amargo del fracaso: ese fracaso inevitable, que el escritor tan sólo detenía mientras pugnaba «ensartar (se) por un ojo de aguja»: (XXXVI)

> ¿Qué se llama cuanto heriza nos?
> Se llama Lomismo que padece
> nombre nombre nombre (II)
>
> Veis lo que es sin poder ser negado,
> veis lo que tenemos que aguantar,
> mal que nos pese. (LIII)

La poesía tiene que darse a la fuerza con palabras. Pero en *Trilce* tenemos a menudo la impresión de que éstas apenas pre-existen vagamente al poema, surgiendo como rachas que luego se agotan o como relámpagos que no bien fulguraron se apagan. Se diría, en efecto, que Vallejo no heredara un lenguaje ya estructurado, sino que tuviese que montarlo a medida, con las fallas, los estallidos, las rupturas, que aquello implica. Cuando Bergamín escribía[15] que una de las cualidades de *Trilce* consistía en «su arraigo idiomático español», con eso entendía que la poesía de Vallejo

---

15 *Prólogo* a la 2a. edición de *Trilce*, Madrid, 1930.

era especialmente intraducible, pues, cuanto más fragmentado y vano le parece el instrumento que recibe, tanto más se aferra el artista a lo que ese instrumento le ofrece para intentar forzar lo indecible: giros locales; cuchicheos infantiles; arcaísmos y neologismos; grafías deformadas o que reflejan los defectos e intenciones del habla; sustantivos trocados en adjetivos; voces opuestas que se unen; otras atraídas por similitudes sonoras; momentos del tiempo humanizados: junios hechos nuestros con sus «21 uñas de estación» (XVII), julios que están «de nueve» (LXXII), diciembres en desgracia «con sus 31 pieles rotas» (XI), etc. Los versos no concluyen, ni siquiera avanzan, con sus «pero» y «pues», que no tienen más función que la de marcar la persistencia del íntimo disgusto, hasta que éste ya no puede y calla. Algunos rasgos similares aparecían en *Los heraldos negros;* solamente ahora alcanzan toda su extensión.

Un poema de *Trilce* corre varios peligros: por permanecer fiel a lo inmediato puede extraviarse en un inútil «trrraprrr rrach» (XXXII) o abandonarse a un nuevo verbalismo que roza alguna vez la gratuidad (XXV). Igualmente tiene que defenderse de la tentación del simple prosaísmo. El libro todo tendía a explorar los límites de la poesía, y el autor no ignoraba a posteriori que había vencido la prueba a costa de los mayores riesgos.

7. «PARIS, CIUDAD COSMICA»

Vallejo llega a París en julio de 1923. Pasa unos meses de penuria, que el invierno agrava, hasta que el escultor costarricense Max Jiménez abre al poeta su taller. En 1924, Vallejo conoce a Juan Gris, también a Huidobro, en casa de quien entabla larga y honda amistad con Juan Larrea, traduce al español una obra del general Mangin; pero sigue tan mala su situación, después de que lo operan de una hemo-

rragia intestinal, que piensa en volver al Perú donde además acaba de morir su padre.

Finalmente, en 1925, consigue un empleo en el recién fundado «Bureau des Grands Journaux Iberoaméricains» y empieza a escribir regularmente para el semanario limeño *Mundial;* luego, a partir de 1926, para *Variedades* y, entre 1929 y 1930, para *El Comercio,* con algunas otras colaboraciones a revistas como *Amauta,* el órgano revolucionario fundado por José Carlos Mariátegui.

En junio y octubre de 1926, Vallejo y Larrea publican dos números de *Favorables, París, Poema,* «cuadernillo voluntariamente chaplinesco» (Larrea *dixit*[16]), cuyo sumario une al de los directores, los nombres de Tzara, Reverdy, G. Diego, J. Gris, Huidobro, Neruda, etc.. En octubre de 1925, Vallejo ha ido a España a cobrar el monto de una beca conseguida por intermedio de su amigo Pablo Abril de Vivero. En París frecuenta los cafés de Montparnasse o el de la Régence, cerca del hotel donde vive. Rodeado de otros latinoamericanos, penetra, sin embargo, en el mundo literario y artístico francés, de modo que las crónicas que manda al Perú abarcan los más variados aspectos de una capital donde convergen las inquietudes y embriagueces de una sociedad que la guerra ha sacudido profundamente y que no ha vuelto a encontrar su equilibrio. Vallejo no se limita a ser testigo de ese mundo —del que, por cierto, no poco lo seduce— sino que lo juzga, se le opone, apelando a «nuevas disciplinas», cuyos signos precursores trata de intuir. Propugna una voluntad de orden y, más que todo, de autenticidad, la cual dicta

16 Cuando tengamos por fin la obra completa de Vallejo, tendremos que contemplar la relación del poeta con Chaplin, figura moderna irrisoria y patética (hablo del personaje, no del hombre) del mártir del Gólgota.

sus juicios sobre los hombres y las obras. No siempre tal voluntad acierta. Ya adelantamos por ejemplo, cómo Vallejo no entendió el surrealismo. De igual modo, aunque en el otro polo del campo de batalla espiritual, no sospecha los abismos que explora *Bajo el sol de Satán,* la primera novela de George Bernanos, único escritor del siglo XX que pueda equipararse con Dostoievsky.

Al tratar de las literaturas de lengua castellana, el peruano niega que España y América hayan dado en las últimas décadas maestro alguno (no salva a Unamuno), con excepción de Rubén Darío. «La actual generación de América —agrega— es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega»; sigue mirando hacia Europa y practicando una literatura prestada; en poesía ha sustituido'el celestinaje del claro de luna» por «el celestinaje del cinema»: conceptos todos con los cuales concordamos en la medida en que denuncian lo novedoso a menudo confundido con lo nuevo, como ya lo dijimos a propósito de Guillén y de Hidalgo. Pero Vallejo extiende su condena a cuanto se escribe de este lado del Atlántico; según él «un verso de Neruda, de Borges, de Maples Arce, no se diferencia en nada a uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy». Lo malo es que, cuando admite alguna excepción, el autor de *Trilce* —libro cuyos méritos se niega a discutir, también a explicar— se pone a celebrar, contra «el charleston vanguardista», «la llana ejecución y la rara virtud emocional» de unos poemas de Pablo Abril de Vivero: el ejemplo no podía ser más anodino.

A partir de los hechos literarios, el cronista encara el problema del ser latinoamericano o, en un sentido a la vez más amplio y más restricto, indoiberoamericano. Se refiere a los debates entre intelectuales de credos más diversos, que desean sacar a sus respectivos países del estado de «sociedades coloniales» en que perviven. Por ahora él no opta

por una tendencia determinada. No es un ideólogo. Guarda los ojos abiertos sobre el espectáculo de la miseria, y habla de los infelices que mueren en el invierno de París, mientras el opulento embajador del Soviet lleva la vida elegante de la capital francesa.

Por otra parte, sigue creyendo que la vocación artística no tolera ninguna consigna y actúa en otro nivel que la simplemente política, sin ser por eso menos revolucionario, al contrario. Cita a Chaplin, al mismo Proust, y en el pasado, a Dostoievsky: «Cualquiera versificador, como Maiakovsky, puede defender en buenos versos futuristas la excelencia de la fauna soviética 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 setiembre de 1928 en vísperas de su primer viaje a Rusia, Vallejo se negará aún a someter su libertad de artista a cualquier propaganda política, reiterando que como hombre puede «simpatizar y trabajar por la Revolución, pero como artista no está en manos de nadie ni en las (suyas) propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en (sus) poemas».

En 1926, el autor de *Trilce* reside en el Hotel Richelieu, rue Moliére, con Henriette Maisse. Tiene escrita en gran parte una novela de tema incaico —*Hacia el reino de los Sciris*—, que abandona al ver que no la puede publicar. En 1927, renuncia a su puesto de los Grandes Periódicos Iberoamericanos, no contando en adelante con más dinero que el que le rinden sus crónicas. Va haciéndose a la idea de que «la suma miseria» es su «vía auténtica y única de existencia» [17] aunque otras veces se rebela: «¿Hasta cuándo durará

17 De una carta a Pablo Abril de Vivero, del 12-IX-27.

mi pobreza mortal? Pobreza al día, al año, a la eternidad»[18]. Escribe pocos poemas, entre ellos uno de gran trascendencia para su obra futura: *Lomo de las sagradas escrituras.* En 1928 cae gravemente enfermo. Con ayuda de algunos amigos logra ir a pasar el verano en el campo, no lejos de París; lo acompaña Henriete hasta que se recupera física y moralmente.

Atraviesa entonces una crisis, de orden espiritual más que meramente intelectual. La miseria ajena y la miseria propia, dos caras de un mismo mal, le plantean el cruel interrogante de la injusticia y de lo absurdo de ella. Podrá haber -inquiere- una solución colectiva válida para ¿todos? El que hasta la fecha despreciaba las ideologías, se pone a asistir a cursos y conferencias dadas en círculos de amigos de la Unión Soviética, y a leer intensamente cuanto alcanza sobre el materialismo dialéctico y la revolución bolchevique. En setiembre consigue un pasaje oficial para regresar al Perú; lo trueca en dinero y emprende su primer viaje a Moscú, donde tiene la intención de establecerse definitivamente e ignoramos por qué sólo permanece dos o tres semanas, volviendo luego por Budapest y por Berlín.

8. PARIS, MADRID. «LA URBE SOCIALISTA»

«Vallejo queda... indeleblemente marcado por su primer contacto con la realidad Soviética»[19]. Pero todavía duda; sigue estudiando, se acerca a células obreras, cuya intrepidez le recuerda la de los primitivos cristianos; finalmente adhiere a la causa representada por Moscú. No ignora los peligros que implica su *sí* (a fines de año, por ejemplo, saluda la insurrec-

---

18 De una carta a Xavier Abril, del 9-I-28.

19 Georgette de Vallejo. *Apuntes biográficos de César Vallejo.* Lima, 1959, p. 13.

ción trotskista como «un movimiento de gran significado en medio de la incolora conformidad espiritual del mundo comunista»). Tampoco espera que el marximo logre satisfacer nuestras necesidades extracientíficas, tan naturales como las comúnmente llamadas naturales.[20] Pero admite un orden de preferencia; y es lo que determina su elección.

Ha estrechado el trato con Georgette Philippart, una joven que vivía, rue Molière, frente al hotel donde él mismo se hospedaba. Georgette acaba de perder a su madre, y dispone de cierto dinero con el cual la pareja viaja, en julio, a Bretaña y, a fines de setiembre, al este de Europa; Berlín, Leningrado, Moscú (en total dos semanas en Rusia), Varsovia, Praga, Budapest, prolongando la gira hacia Roma y Niza (noviembre).

Desde la fecha los artículos que Vallejo aún manda a Lima —los últimos saldrán en *El Comercio* en diciembre de 1930—, no ocultan que se encuentra ahora *comprometido* en una lucha cuya victoria llega a imaginar inminente.[21] lo cual explica sin duda que, acallando viejas y motivadas convicciones, él propicie un tiempo la literatura proletaria, adoptando el criterio que, en su novela *El tungsteno*, el herrero, Servando Huanca, manifestará al agrimensor Leonidas Benites: «Lo único que pueden hacer ustedes (los intelectuales) por nosotros (los pobres, los obreros) es hacer lo que nosostros les digamos... Hoy por hoy, ésta es la única manera como podemos entendernos. Más tarde, ya veremos...»

---

20 En junio de 1929, escribe aun a su hermano Víctor para rogarle que mande decir en su nombre una misa a Santiago: "Le he pedido al Apóstol que me saque bien de un asunto. Le suplico mucho mande decir esa misa. Así me he encomendado ya".

21 Georgette de Vallejo. *Apuntes biográficos de César Vallejo* (ver *supra*), p. 14.

Es cuando Vallejo juzga al surrealismo moribundo, tildando a Breton de «anarquista de barrio y, a la vez de «polemista estilo Maurras».

Pablo Abril de Vivero lanza en Madrid un quincenario —*Bolívar*— que desde el 1 de febrero hasta el 15 de julio de 1930, incluye 12 entregas[22] de *Un reportaje en Rusia,* donde Vallejo utiliza el material que trajo de sus dos incursiones en el mundo soviético. En mayo él mismo se pasea por España, y accede a una reedición de *Trilce,* que saldrá en julio, con un prólogo de José Bergamín y un poema liminar de Gerardo Diego.

En este mismo año —1930— Vallejo, cuya actividad poética se ha vuelto casi nula, se orienta hacia el teatro: éste siendo «drama» y prestándose tanto al juego del diálogo como a la inquisición de los motivos de cada personaje, debería permitirle al artista alcanzar la eficacia que ahora procura, salvándolo simultáneamente de caer en las simplificaciones impuestas por el artículo o el ensayo. Desgraciadamente, si conocemos gran parte de los textos polémicos de Vallejo —muchos de los cuales nos interesan más por ser de él que por lo que nos pueden enseñar—, su teatro queda todavía en su mayoría inédito, aunque sospechamos, por algunas escenas sueltas que, descartando los poemas, ha de ser lo mejor de su obra.

De *Mampar,* su primer ensayo que lo deja insatisfecho, destruye pronto el manuscrito. Trabaja mucho, en cambio, sobre *Moscú contra Moscú* —luego llamado *Entre las dos orillas corre el río*— donde enfrenta, después de la victoria bol-

---

22 Varias de ellas, con o sin variantes, aparecen también, por la misma época, en Lima y en Buenos Aires.

chevique, a una princesa nostálgica del zarismo, con su hija. *activista* de la nueva sociedad.

En los últimos días de 1930, Vallejo cuyos pasos en calidad de extranjero venía vigilando la policía del prefecto Chiappe, recibe orden de salir de Francia con motivo de su actividad política. Se traslada a Madrid con Georgette. Vive de escasos artículos y de traducciones de Barbusse y de Marcel Aymé, hasta que, ingresando al partido comunista español, propone a la editorial Cenit editar una novela proletaria de ambiente andino. La historia sucede en un lugar minero cuyo nombre —Quivilca— recuerda Quiruvilca, sitio de altura que está en el camino de Santiago de Chuco a Huamachuco. Capitalistas extranjeros, hacendados locales y representantes de la ley se unen para explotar a la «indiada» que traen desde lejos, antes de despojar a los indígenas de la zona. Terminan enfrentando a un héroe popular, con clara conciencia de clase, el ya citado Huanca, a quien se une *in extremis* el «intelectual» Benites, de turbios antecedentes seudomísticos.[23] Los episodios principales (violación múltiple de una india indefensa) con muerte de la misma, desahogos eróticos de dos hermanos ricachones, horrores de la leva de conscriptos, intento de rebelión de las víctimas que termina en un baño de sangre) son tratados en una forma cruda, muy poco elaborada (la obra fue escrita en tres semanas), pero cuyo impacto es innegable, y nos hace aceptar la intimación final del herrero al agrimensor.

Después de *El tungsteno*, y sobre la necesidad de que los «intelectuales» se pongan a la orden de «los pobres, los

23 La escena de Benites enfermo y presa de visiones seudomísticas —cuyo estilo es tan diferente del resto de la obra— procede de un fragmento de la obra publicado en *Amauta*, en 1927, bajo el título de *Sabiduría*.

obreros» a partir de una situación similar, Vallejo redacta un cuento —*Paco Yunque*— que enseña cómo las inquietudes de los adultos repercuten en el mundo de los niños en la escuela; el relato es llano, límpido, algo arbitrario y fácilmente conmovedor; con todo la editorial Cenit no accede a publicarlo por juzgarlo muy triste para el público infantil al que lo destinaba.

El 14 de abril, le ha tocado a Vallejo presenciar sin mucha ilusión, el nacimiento de la República española, cuya agonía coincidirá, años más tarde, con la suya.

En junio la Editorial Ulises lanza el primer tiraje de *Rusia en 1931,* obra recomendada por la Asociación del Mejor Libro del mes. El éxito es inmediato por tratarse de un testimonio directamente escrito en castellano, y en que el didactismo simula derivar del reportaje no exactamente sobre la Rusia de 1931, sino la de 1928 y 1929. El autor insiste en que «trata de exponer los hechos» como los ha visto y «también de descubrir en lo posible su perspectiva histórica», partiendo del principio «según el cual los acontecimientos no son buenos ni malos por sí mismos... sino que tienen el enlace y la significación que les da su trabazón dentro del devenir socialista». No todo —dice— es perfecto en la Rusia contemporánea, pero las imperfecciones son lacras que derivan del estado de cosas anterior y tienden fatalmente a desaparecer; las represiones organizadas por el gobierno, que sus enemigos —además— «exageran», están justificadas porque a la postre intentan 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» son ciertos «funcionarios subalternos».

En realidad, Vallejo nunca ha permanecido mucho tiempo en Rusia. Ha visitado centros especialmente escogidos,

por los órganos del Inturist, donde el trabajo constituye no una fuente de humillación, sino de orgullo para una *elite* de trabajadores identificada con los fines globale que predica el Partido. Ha conversado con obreros modelos, directores de sindicatos, secretarios de institutos científicos, quienes lo han seducido por su amabilidad en contestar sus preguntas, y por su fe desbordante en el futuro. De modo que, cuando, una vez, logra hablar, vencido el miedo que ellos tienen a los soplones, con dos «ferroviarios reaccionarios», le aflige el contraste entre los obreros ejemplares que conoció y aquellos «infelices» que no logran concebir «la noción leninista del Estado»; y cuando, otro día, descubre la miseria de Smolensky, —algo como el rastro de Madrid—, se deja convencer por una fervorosa «konsomolka» de que los desgraciados que allí pululan son vagabundos, bohemios, ociosos temperamentales, que no merecen la menor lástima.

Interpretando todo a la luz de lo que estima las «verdades» marxistas-leninistas, vaticina que la existencia y el rol del Estado, tales como los advirtió en la URSS, no son más que provisorios, ya que —le parece— «el organismo sindical (soviético) va apoderándose rápidamente... de las esferas económicas directrices y estatales de la industria». Con el crédito cerrado que le inspiran los dogmas oficiales ¿cómo podría distinguir que ése es el momento, por lo contrario, en que se está asentando el poder omnímodo de Stalin, el cual instaura, con el culto de su personalidad, uno de los más feroces terrores policíacos de la historia, que alcanza hasta los límites del «universo concentracionario»?

De nada le sirve un tercer viaje a la URSS, realizado en octubre de 1931, para participar en un Congreso Internacional de Escritores. Encuentra Moscú cambiada, embellecida y le gustaría detenerse pero no puede, pues, en un lapso de diez días y a un ritmo vertiginoso, los miembros del Congreso son llevados a visitar las grandes obras del régimen:

por Kiev, Karkov, hasta Nieprestroi, donde se está construyendo la central eléctrica más poderosa del mundo; más allá aún, hasta el Cáucaso, donde funcionan numerosos «koljozes» y «Sovjozes». Ahí Vallejo no aguanta más, abandona al resto de los delegados que siguen hacia los Urales, y regresa precipitadamente a Madrid, parando en Moscú sólo dos días, que dedica a entrevistas oficiales.[24]

De regreso en España empieza a escribir *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal,* obra que no logra publicar y que únicamente conocemos desde 1965. Vano sería epilogar sobre los desmentidos que los años intermedios han inflingido a las predicciones, con base «cientista», propias de la época, expuesta en el libro. Más vale apuntar cómo, de un viaje en que le impusieron un recorrido técnico, atiborrado de cifras y diagramas, Vallejo, quien confiaba en los especialistas para establecer las bases de la «estandardización» y, por otra parte, siempre fue ciego a la política que estaba fraguando una burocracia opresiva, trajo sobre todo notas referentes a lo que llegó a conocer, en tan breve tiempo, de la vida cotidiana de algún «camarada» de la ciudad o del campo, en el lujoso hotel para extranjeros de Moscú o en la represa de las orillas del Nieper, sobre cuyo puente, cuando lo cruzó la comitiva internacional, yacía una mujer, muerta de frío, como podía haber muerto en cualquier otra parte del mundo.

Vallejo está cansado de Madrid. Ha acabado un nuevo drama de tema social: *Lock out.* Quisiera regresar a París. Georgette va primero, y él sigue, en febrero de 1932, llevando una existencia clandestina, hasta que una amiga de su mujer le consigue el permiso para quedarse, con tal de abstenerse de toda militancia política.

---

24 Georgette de Vallejo. *Prólogo* a la edición de *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal,* Lima, 1965.

Antes de dejar Madrid, en enero, le ha escrito a Juan Larrea, entonces en París, una carta[25] que revela la dualidad en que se mueve. Persuadido de que, por primera vez en la historia, una sociedad distinta de cuantas existieron y existen está en vísperas de suprimir la explotación del hombre por el hombre, se ha alistado, sin medir sus fuerzas, en las filas del futuro inmediato. No olvida, sin embargo, que el hombre no es sólo un producto social y que, una vez resueltos los problemas de la convivencia colectiva, seguirá tan aguda como siempre la angustia metafísica: «Comparto mi vida —escribe— entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal, y mía para adentro». Hasta en *Rusia en 1931*, ¿no expresaba acaso que si bien la revolución tenía que chocar forzosamente con ciertas estructuras eclesiales, no le correspondía fijar, por «su esencia laica» «la suerte que tendrán» en el porvenir «las creencias religiosas»?

9. «MADRE ESPAÑA». MUERTE EN PARIS

Los años que siguen son años de espera de algo que sellará la suerte de quien ha de morir -lo dice- «azotado de fechas con espinas». ¡Qué vida, mientras tanto, la que se vive cada día, con el alma a cuestas o «de la mano», y el cuerpo «solidario», «(vaque el) estómago» o »(vaque el) yeyuno»! A pesar de las promesas que han surgido al Este, «el dolor crece en el mundo a cada rato»; y, no obstante los desvelos de la mujer, entregada a su papel de «hermana», de «esposa» y de «madre», el hombre sigue siendo un huérfano. Lo angustian los hijos que no tuvo y, tal vez, hubieran podido salvarlo; por ahora, donde vaya, cualquiera le da «duro con un palo y duro también con una soga» (P.H., *passim).*

---

25 J. Larrea. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (ver *supra*), pp. 21-22.

En 1932 ó 1933, se le ofrece una nueva posibilidad de regresar a Lima, renuncia al viaje por un sueño de su mujer, pero también porque es en París donde le espera el destino, «y no (se) corr(e)». A partir de junio de 1933, la revista izquierdista *Germinal* publica una serie de artículos suyos sobre lo que pasa en el Perú. A fines de año, vendido el departamento de la rue Moliére donde Georgette viviera desde niña, el poeta y su compañera se mudan a un hotel del boulevard Garibaldi. Ahí seguían viviendo cuando, en octubre de 1934, contraen matrimonio; ahí Vallejo escribe *Colacho hermanos,* farsa que satiriza al mundillo oficial de la provincia peruana, y ordena dos volúmenes de ensayos: *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional*[26]. También gestiona vanamente, en 1935, la publicación de todos sus textos poéticos posteriores a *Trilce.*

En el curso de 1936, los Vallejo se instalan en un hotel de L'avenue du Maine, cerca de Montparnasse. Por esos meses, tanto en Francia como en España, las izquierdas unidas en un Frente popular ganan las eleccciones legislativas. Pero, en España, el ejército no acata el veredicto de las urnas y en julio se desencadena la más cruenta de las guerras civiles. Profundamente perturbado, Vallejo no se limita a asistir a asambleas y mítines, sino que toma parte activa, anónimo, en las colectas callejeras de ayuda a la República. A fines de diciembre va a Barcelona y a Madrid. Once años atrás, al acercarse por primera vez a España, anotaba: «Voy a mi tierra sin duda. Vuelvo a mi América Hispana reencarnada por el amor

---

26 Ambas obras acaban de ser publicadas por Mosca Azul (Lima, 1973). La primera (1930-1932) poco agrega a lo que ya conocíamos del *pensamiento* de Vallejo. La segunda en cambio si bien más breve, más dilatada en el tiempo –a la vez que refrenda la especificidad del hecho poético, descubre los *secretos del taller:* chispazos, cosas vistas, humorismos, y ofrece varios textos entre cuentos y poemas en prosa reveladores de facetas poco o nada sospechadas.

del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras coloniales». ¡Con cuánta más razón, cuando la tragedia se abate sobre España, lo vemos identificarse con un pueblo cuya pasión heroica excede las ideologías para defender simplemente el derecho que tiene cualquier hombre a vivir o a morir luchando! Ya no es tiempo de sacar «las lecciones del marxismo», se trata de algo que atañe a zonas más hondas del ser, siendo el «palpitante humano y universal desgarrón español, 'el espejo' en el que el mundo se inclina a mirarse,... sobrecogido a un tiempo, de estupor, de pasión, y de esperanza».

A poco de estallar el conflicto ibérico, el poeta que hacía tiempo, si no callaba del todo, nada publicaba, tituló uno de sus versos *París, octubre 1936*, como si entendiera que un año antes de su última explosión lírica, tenía que prepararse a despedirse de la vida. En su caso, el hombre exterior, entregado a un combate de carácter sociohistórico, podía conservar esperanzas; más el hombre interior que alimenta al primero sin que ése nunca lo agote, ya se movía con plena conciencia agónica.

No bien Vallejo pisa el suelo de España, conscientemente observa que los dados aún no están echados, pero oscuramente sabe que las cosas son otras: a mayor sacrificio ha de corresponder mayor derrota. Los meses del verano y el otoño de 1936 han representado una epopeya única en la historia de la humanidad: «En ese instante al menos (Vallejo hace suya la frase de Malraux) una revolución ha sido pura para siempre» ¡todo lo hizo el pueblo en un «desorden genial de gesta antigua»! Desgraciadamente, pronto los políticos han recobrado la iniciativa perdida y lo que fue un formidable estallido muy superior —según Vallejo— al de Francia, de 1789 y al de Rusia de 1917, ya se está empanta-

nando en las aguas sucias de los intereses, las ambiciones y las mediocridades.[27]

Desde que dejó a su madre, y su madre a su vez lo dejó, Vallejo ha invocado el nombre y la imagen querida hasta llegar —en uno de los poquísimos poemas que dio a la imprenta después de *Trilce*[28] a exaltarlos ecuménicamente confundiendo su propio yo con el de cualquier hombre: «HIJO ETERNO» de una «madre unánime», la cual ahora identifica como la patria de Cervantes, de Quevedo, de Teresa, «mujer que muere porque no muere», o de los desconocidos Ramón Collar, Pedro Rojas y Lina Odena «en pugna en más de un punto con Teresa», ¿qué lo impulsa entonces, a pesar de cuanto lo detiene, a querer apartarse del lugar de la tragedia? lo cierto es que, en enero de 1937, gestiona una vez más un pasaje de regreso al Perú; sólo desiste cuando la Embajada peruana lo pone a escoger entre las ideas del Gobierno y las suyas, y naturalmente opta por las suyas[29].

Se morirá en París —ya está dicho—, recordando al Perú —«Perú del mundo y Perú al pie del orbe»—, y simultáneamente dedicando a España lo que le queda de vida.

Esboza un *Charlot contra Chaplin,* con la esperanza de aliviar su situación material. Pero más le interesa concluir (diciembre) el tributo que debía a sus abuelos indios: se trata de la *La piedra cansada,* grandioso fresco incaico, cargado de presagios y cuyo protagonista, albañil que asciende a Inca porque amó a una ñusta y llegó la hora del pueblo, acaba rindiéndose al mismo destino cuyo fascinio ya atraía al

---

27 Cf. *Los enunciados populares de la guerra española,* artículo de febrero o marzo de 1937.

28 *Lomo de las Sagradas Escrituras,* en *Mundial,* 18-XI-27.

29 De una carta a Juan Larrea, del 11-VI-37.

Edipo griego. Mientras tanto, reserva lo mejor de su genio para esos poemas que escribe en comunión de muerte con la nación hispana, a la que dedica asimismo unos artículos embargados de emoción, sin tener que apelar a los dogmas marxistas-leninistas, de los reportajes de los años 30 o 31. A principios de julio, sesiona en Valencia y en Madrid el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Las rivalidades mezquinas y la cobarde egolatría de muchos participantes condenan al fracaso a la reunión y aíslan a quienes, como Vallejo, creían que algo se debía y se podía. Cansado de tanto intelectual, e irritado por la hostilidad de un Neruda, cuyo comportamiento juzga «ligero, demagógico e interesado»[30], consciente además de la inercia o la ineficacia del poder y enterado de los choques, muchos terribles, que, dentro del mismo campo, republicano, oponen a comunistas, anarquistas, socialistas y otros, sólo le queda a Vallejo el consuelo —si cabe la palabra— de visitar el frente para presenciar de las proezas de los simples milicianos; proezas ya tal vez inútiles, pero por eso mismo más dignas, más significativas.

De regreso a París, el peruano insiste en un combate que no admite desertores mientras haya «pobres hombres» que mueran por Madrid. Figura entre los fundadores del Comité Iberoamericano para la Defensa de la República Española, pero ahí igualmente se halla «entre lobos» y abandona a un «nerudiano» la dirección del boletín *Nuestra España*. Su última intervención pública (enero de 1938) será en favor de sus viejos «hermanos» de Trujillo, casi todos apristas, a quienes entonces perseguía el gobierno dictatorial del mariscal Benavides.

Entre setiembre y diciembre de 1937, luchador incansable, pero ya definitivamente excluido del «mundo de la salud

---

30. J. Larrea, en *Actas del Simposium de Córdoba* (ver *supra*), p. 143.

perfecta», se ha dedicado a expresar su muerte, antes de consumirla en cuerpo y espíritu, a través de una serie de poemas —(la mitad de su obra lírica)—, algunos derivados de versiones anteriores, pero los más, brotados afiebradamente en aquellos días, del abismo de su miseria y de su soledad.

El 13 de marzo de 1938, Vallejo se echa en cama —dice— a «descansar». En realidad, no volverá a levantarse. Gracias a la intervención del delegado del Perú ante la SDN, el insigne historiador Raúl Porras, pudo ser trasladado a la clínica Arago, donde se le hicieron, sin resultado alguno, toda clase de análisis.

En la tarde del 29, el enfermo llama a Georgette[31] para dictarle la frase que figura en la página final de la edición Príncipe de *Poemas humanos:* «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios».

Lo aqueja una fiebre misteriosa. El 13 de abril empieza a delirar: «Voy a España... Quiero ir a España...». Muere en la mañana del 15, Viernes Santo, y será inhumado al medio día del martes 19 en el cementerio de Montrouge. Desde el jueves 14, las tropas franquistas han alcanzado el Mediterráneo al norte de Valencia, cortando en dos el territorio que aún seguía dominado por el Gobierno republicano.

10. *POEMAS HUMANOS*, Y, *ESPAÑA, APARTA DE MI ESTE CALIZ*

En julio de 1939, la viuda de Vallejo y el doctor Raúl Porras Barrenechea llevan a cabo la publicación de los poemas y prosas poemáticas escritos desde 1923. El título del

---

31. Georgette de Vallejo: ***Apuntes biográficos...*** (ver *supra*), p. 29.

volumen —*Poemas humanos*— les pertenece, y Juan Larrea lamenta que el libro no ostente otro nombre, según él más vallejiano, ya que designa uno de los textos del libro: *Nómina de huesos*. En realidad, *Nómina de huesos* puede haber sido el rótulo en que pensaba Vallejo en 1935, cuando intentó publicar un libro heterogéneo que nunca vio la luz. En cuando a *Poemas humanos*, subraya el valor universal de una poesía que extrae del exceso del sufrimiento y de la inminencia de la catástrofe, paradójicos motivos de comunicación; no tiene en cuenta, en cambio, la virtud propiamente poética de los versos, que estriba en su lenguaje y asimismo en sus silencios.

La edición de 1939 no obedeció a ningún criterio de ordenamiento, mezclando composiciones de fechas muy distintas, y sin atender a la voluntad claramente expresada por el poeta de conferir a los meses de setiembre-diciembre de 1937 un valor aparte, sea que retomara entonces obras anteriores para corregirlas, sea que escribiera obras nuevas, todas imbuidas en un mismo clima, a la vez agónico y redentor. Por lo tanto, estimo que toda edición futura de *Poemas humanos* debería olvidarse de la disposición arbitraria de la primera edición, y repartir los poemas en dos grupos. 1) los que llevan fecha de las últimas semanas de 1937 y conforman un conjunto perfectamente coherente; 2) los demás versos y «prosas», que corren desde 1923 hasta 1937 y tendrían que ser dispuestos, en lo posible, de acuerdo al orden cronológico.

Dicho lo cual, hasta que tengamos la edición fidedigna que reclamamos, y por más que estemos convencidos de que los meses finales de 1937 son, sin duda alguna esenciales, consideraremos el libro póstumo como formando un todo, en el cual Vallejo no reniega de sus conquistas de los años 20 y, aunque los versos se leen -digamos- con menos sobresalto que los de *Trilce*, no se ofrecen en una forma más

fácil, más amplia, eso sí a menudo devuelta a ritmos clásicos, con su carga de patetismo y un choque emocional inmediato que suelen percibir hasta los lectores más desconcertados por los detalles expresivos.

No quedan rasgos de agresividad en aquellos largos períodos, comúnmente devastados por los peores cataclismos, pero siempre solemnes, graves, religiosos: *Epístola a los transeúntes, Sermón sobre la muerte,* etc.

Oímos como un eco de las grandes voces bíblicas, acordadas de pronto a una experiencia actual, algo afín con la del mejor Walt Whitman, cuando humaniza lo divino y saluda, por ejemplo, a la Trinidad que deambula por las calles del París bajo el aspecto de un hombre, un niño y una mujer, pero sin paragón alguno cuando reza una y otra vez la fatal sujeción del alma al cuerpo: «Estas son mis sagradas escrituras» —dice— después de evocar su «inmensidad en bruto», la que lo ata a la tierra y le veda emprender el vuelo. Como en su primer libro, y más en el segundo, el poeta se da «contra todas las contras» —izquierda y derecha, domingo y lunes o sábado— e intenta vencerlas, a sabiendas de que nunca lo logrará.

Oh siempre, nunca dar con el jamás de tanto siempre.

Si se vuelve ahora más desesperada que nunca la persecución de la unidad, es porque los poemas se desarrollan en una atmósfera mortuoria exagerada por las circunstancias, personales y colectivas, que impiden que la poesía de Vallejo caiga en la inepcia de la precisamente llamada poesía circunstancial.

«Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo»: sólo puede formular semejante deseo quien abriga infinitas reservas de ternura, a pesar de que conoce «la humana fla-

queza del amor» y mantiene con la desgracia un trato pertinaz que apenas alcanza a aspirar:

«Quisiera hoy ser feliz de buena gana». «¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!»: ese grito de *Masa* descubre el secreto fundamento de una poesía ligada al acto físico de escribir y en la que la muerte corroe uno a uno los actos de la vida, una vida nunca pensada, más bien sentida como un vivir muriendo, sin respiro, ni siquiera durante el sueño:

> Has soñado esta noche que vivías
> de nada y morías de todo

«En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte», comienza un poema, a modo de conclusión de un debate en el cual reincide, y luego transfiere al poema que lo sigue y al que sigue al que lo sigue:

> Es para terminar,
> mañana...?
> Es para eso que morimos tanto?
> Para sólo morir
> Tenemos que morir a cada instante?

Aunque duda a veces de que le sobreviva su palabra —y entonces «más valdría... que se lo coman todo y acabemos»—, el poeta generalmente porfía en afirmar la vida, pero sin olvidar de asociarle su muerte, a la cual ha de querer mal que le pese, pues ha nacido para agonizar, y le gusta vivir a pesar de todo, hasta que su agonía acabe en defunción y su espanto se detenga, fijado para «siempre» en un «jamás».

Al dolor del cual siente que lo encamina, «hoy» tras «hoy», hacia «su fin final», Vallejo desde niño ha asociado el hambre. Ahora hace del hambre la condición del hombre, y confiere al pan, con sus «versículos», calidad de evangelio,

a no ser que lo vea como el sujeto doliente de una crucifixión que abarca también al nabo y la cebolla.

Citando al agua, al vino, a la harina, nos narra su historia -se la narra a sí mismo, pero la narración es contagiosa- alguien cuya existencia atiende a las funciones fisiológicas, con sólo un «tumor de cociencia», que graba o impresiona el quehacer del «bruto». «¡Cómo toso! ¡Cómo vivo!: toso, luego vivo; bostezo, sudo, luego soy. A veces el hombre elude el hambre, y anda «con un pan en la mano», «un pan tremendo»; entonces «cant(a), almuerz(a), (se) aboton(a)». Pero, tanto en sus ratos de descanso —en que su muerte— ella, no descansa como en sus largas horas de tener frío o de «(dolerle) el pelo», sigue arrastrando el peso de su «masa» y de sus órganos, percibiéndose menos como hombre que como animal: «antropoide, mono, cuadrúpedo, perrazo, plesiosaurio». Por más que xonice sobre «la eminente lombriz aristotélica», guarda «un miedo terrible» que no logra exorcizar.

Cuando la enfermedad —sumando su tortura a la del hambre, temida o verdadera— desvía sus sentidos del espacio de fuera, para volcar íntegramente su atención hacia el «espacio de adentro», ahí donde funcionan sus vísceras y le entran «paellos» a los huesos, él no tiene más remedio que dedicar su ternura, igual que a las cosas humildes que lo visten (pantalón, camisa) o le sirven (navaja, cuchara, cigarro) a la «maquinaria»de su organismo, su «cosa cosa», su «cosa tremebunda». La manera como Vallejo registra la ruina de su cuerpo lo conduce a un perpetuo desdoblamiento. Ante quien constantemente monologa es ante el «bimano», con el cual los demás lo confunden, es él, en efecto, sin serlo.

Alternativamente, como en *Los heraldos negros*, el poeta «reclama» por qué le «dan así tanto en el alma» sin que él haya hecho nada, o por el contrario, se juzga a sí mismo culpable «y de sufrir tan poco está muy resentido».

Llega a referirse a su muerte en pasado, como si se tratara de la muerte de un tercero («César Vallejo ha muerto, le pegaban...», o se dirige a su propia persona viva del mismo modo que podría hacerlo con cualquier otra («César Vallejo, te odio con ternura»), aun sabiendo que es imposible que nadie, de verdad lo llame por su nombre.

Así, despersonalizándose, despersonaliza igualmente su dolor («Yo no sufro este dolor como César Vallejo... Hoy sufro solamente...»), con lo cual —ya en 1924— trasciende su drama individual y asume de lleno esa figura de Cristo —«Un Cristo caído en la naturaleza humana»—[32] con la que tropezaba en *Los heraldos negros*. De ese modo varios versos nos remiten directamente al Evangelio:

> Una piedra en que sentarme
> no habrá ahora para mí?
>
> Acaba de pasar el que vendrá...
> el que vino en un asno a enflaquecerme...
> (P. H., *passim*)

En cuanto a la estructura del libro, cada poema —hasta entre los que alcanzan un grado máximo de organización— no es sino un fragmento del soliloquio nunca interrumpido del poeta, del cual ignoramos por qué *aquí* empieza y *ahí* termina, o más bien acalla, para volver a dejarse oir hasta que el cadáver lo acalla definitivamente.

Ahora bien, la narración hablada o silenciosa de la agonía de Vallejo supone que por ella se expresen todas las agonías de todos los hombres y, particularmente, aquellas

---

32 J. Larrea, en *Actas del Simposium de Córdoba* (ver *supra*), p. 254.

que tras los Pirineos el pueblo español en ese mismo instante ofrenda a su vez por el resto del mundo.

No se pueden separar los *Poemas humanos* de los quince integrantes de *España, aparta de mí este cáliz,* conjunto excepcional entre los inspirados por la guerra civil española, el cual descalifica, desde su título, a tantas *España(s) en el corazón* de Neruda y compañía. Vallejo llega a renunciar a su propia muerte para decir la de un «soldado raso» de «*La batalla de Teruel*» (Esp. X) o del «*Frente de Madrid*» (VIII). No tenía por qué renunciar. El «(muere) de (su) edad ¡ay! y de (su) época»; y si desde el umbral de su tumba saluda al «obrero» como al«salvador», al «redentor» que «marcha a matar con su agonía mundial», es porque, por su lado, asimismo agoniza mundialmente.

Tiene que pagar el precio para que, a ratos, lo arrebate el don de profecía. Recordemos *Enereida:* el profeta no es quien anuncia un suceso futuro determinado, sino quien —entregado al dolor, un dolor que no es más suyo ni de nadie— «profiere» la verdad universal —sin límite de clase, de partido o de patria— oculta tras los hechos de las luchas humanas. En ningún momento Vallejo 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! (I);

pero, por más que lo aflija la idea (su derrumbe personal lo instruye), tampoco duda de que los malos pronto vencerán, y con ellos la muerte. De pronto abandona las categorías de «buenos» y de «malos» o de «vida» y de «muerte»; diremos más bien que las proyecta hacia un más allá de la historia, para el caso imposible de que el triunfo refluyera al campo republicano, advierte a los mejores entre los combatientes

de que la causa más justa nunca está salvo siquiera de los suyos:

> Cúidate, España, de tu propia España!...
> Cúidate de los que te aman!
> Cúidate de tus héroes!
> Cúidate de tus muertos! (XV)

En realidad, esfumada su última esperanza en un triunfo guerrero, el poeta con su gana «dantesca españolísima de amar, aunque sea a traición a (su) enemigo» (I), el poeta revela cuál era para él el verdadero sentido de la guerra: superadas las vicisitudes del combate, en las que sólo piensan quienes todo lo miran 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!... (II)

La vida de Vallejo habrá sido «orfandad de orfandades». Pero ahora que ya no tiene nada que oponer a su muerte y, fuera de los «mendigos» (IV) y los «niños» (XIV), nada ni nadie tampoco que oponer a la muerte de España, madre caída con sus hijos caídos o por caer, y de cuyo cuerpo sólo sube el polvo, único «Padre nuestro» (XIII) —ahora es cuando Vallejo, negando el tiempo y sus desastres, coloca su poesía en un plano profético, el de un supremo conjuro universal que justifica el mito milenarista de una esperanza que la historia persigue sin poderla fundar.

Se amarán todos los hombres...
Sólo la muerte morirá (I):

son palabras de Isaías y de San Pablo que -inspirado por el mismo espíritu del cual las iglesias no tienen la exclusividad —Vallejo lo repite, con su voz de siglos— sin embargo, tan propia, tan inconfundible- en vísperas de irse de sí mismo, ya dado el «traspié entre dos estrellas» y legándonos una última palabra de amor:

Amadas sean las orejas sánchez...
Amado sea
el que tiene hambre o sed, pero no tiene
hambre con que saciar toda su sed,
ni sed con qué saciar todas sus hambres!

11. CUADRO CRONOLOGICO

1892: Nace Vallejo el 16 de marzo, en Santiago de Chuco, La Libertad, Perú.

1905-1908: Cursa estudios secundarios en Huamachuco.

1910-1912: Ocupa varios empleos: probablemente en un centro minero, seguramente en una hacienda azucarera, etc. Piensa en estudiar medicina en Lima.

1913-1915: Estudia Letras en la Universidad de Trujillo, graduándose de Bachiller. Colabora en *Cultura Infantil,* revistilla editada por un Centro Escolar en el que él trabajó, antes de ingresar al Colegio Nacional de San Juan.

1915-1917: Se une al grupo literario y artístico que encabezan Antenor Orrego y José Eulogio Garrido. Se enamora de Mirtho. Escribe muchos de los poemas que inte-

grarán *Los heraldos negros,* publicando algunos —en versiones primitivas— en *La Industria* y *La Reforma* de Trujillo.

1918: No bien llega a Lima, entabla amistad con Abraham Valdelomar. Completa *Los heraldos negros.* Ama a Otilia. En agosto, muere su madre en Santiago. Honda crisis anímica y económica.

1919: Trabaja en el Colegio Nacional de Guadulupe. A mitad de año lanza *Los heraldos negros.* Escribe las primeras versiones de muchos poemas de *Trilce.*

1920: En julio está en Santiago de Chuco, donde resulta envuelto en violentos incidentes que oponen a los dos bandos que dominan la ciudad. Se oculta un tiempo, pero en noviembre cae preso y queda detenido en la cárcel de Trujillo.

1921: Sale libre en febrero. Vuelve a Lima. Su cuento *Más allá de la vida y de la muerte* le vale un premio literario.

1922: En octubre publica *Trilce,* con prólogo de Antenor Orrego.

1923: En marzo publica *Escalas melografiadas:* en mayo, *Fabla salvaje.* En junio se embarca para Francia; llega a París el 13 de julio.

1924: Pasa meses miserables. Su padre muere en Santiago. El sufre una dolorosa operación. Escribe varios de los «poemas en prosa» que figuran al final de *Poemas humanos.* Conoce a Vicente Huidobro. Traba honda amistad con Juan Larrea.

1925: Trabaja para los Grandes Periódicos Iberoamerica-

nos. Inicia su colaboración en *Mundial*, de Lima. Viaja por primera vez a España, a cobrar el monto de una beca.

1926: Con Juan Larrea edita dos números de *Favorables París 1926*. Vive con Henriette Maisse. Manda sus primeras crónicas a *Variedades*. Borges, Huidobro e Hidalgo lo incluyen en su *Indice de la nueva poesía americana*. Escribe la novela *Hacia el reino de los Sciris*.

1927: Publica en *Amauta, Sabiduría*, capítulo de una novela que nunca continuará. Renuncia a su puesto en los Grandes Periódicos Iberoamericanos. Conoce a Georgette Philippart. Escribe el poema *Lomo de las sagradas escrituras*, publicado en *Mundial* por L.A. Sánchez.

1928: Enfermo y profundamente abatido, se siente morir, hasta que va a pasar el verano al campo en compañía de Henriette. Se ha puesto a estudiar a la luz del marxismo los fenómenos sociales y políticos de la época. En octubre, con el monto de uno de los varios pasajes que solicitó de su Embajada para regresar al Perú, realiza su primer viaje a la URSS, con la intención de quedarse «definitivamente»; pero en noviembre ya se encuentra de vuelta en París.

1929: Empieza a convivir con Georgette Philippart. Con ella viaja a Bretagne y, en setiembre, nuevamente a la URSS. Colabora en *El Comercio* de Lima.

1930: Publica *Un reportaje en Rusia* en la revista madrileña *Bolívar*. En julio sus amigos concretan, también en Madrid, una reedición de *Trilce*, con prólogo de José Bergamín y poema liminar de Gerardo Diego. Vallejo se pone a escribir para el teatro: destruirá su primera

obra *Mampar;* en cambió, trabajará con ahínco en su segunda, llamada primero *Moscú contra Moscú,* y luego *Entre las dos orillas corre el río.* A fines de diciembre, el poeta, sindicado como comunista, recibe orden de abandonar el territorio francés; pasa a España con Georgette. Cesa toda colaboración en los periódicos limeños.

1931: En Madrid, Vallejo presencia sin ilusiones el nacimiento de la República (abril). Ingresa al partido comunista español. Escribe para la Editorial Cenit una novela proletaria —*El tungsteno*—, en la cual incluye, con ligeras modificaciones, el texto de *Sabiduría.* No logra publicar su cuento infantil *Paco Yunque;* pero su reportaje *Rusia en 1931* editado por la editorial Ulises conoce un éxito rotundo. En octubre, él viaja, por tercera y última vez, a la Unión Soviética, donde compone versos que más tarde serán «*Dulzura por dulzura corazona!*» De nuevo en Madrid, empieza otra obra teatral, *Lock out.*

1932: En enero escribe a Juan Larrea: «Comparto mi vida entre inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía, para adentro». En febrero, vuelve clandestinamente a Francia, donde no tarda en conseguir permiso para quedarse. Revisa *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal,* que ninguna editorial acepta.

1933: Colabora en *Germinal,* de París, con una serie de artículos sobre el tema ¿Qué pasa en el Perú? En octubre, Georgette vende el departamento de la rue Moliére que heredara de su madre. En adelante los Vallejo vivirán en varios hoteles y cuartos amueblados, hasta instalarse en 1936 en el Hotel du Maine,

última residencia del poeta antes de la clínica donde fue a morir.

1934: Federico de Onís incluye al autor de *Trilce* en su *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana.* En octubre Vallejo se casa con Georgette. Escribe *Colacho hermanos.* Prepara dos volúmenes críticos: *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional.*

1935: Año negro, en que se cierran todas las puertas. Vanos intentos para publicar un volumen que reuniera las prosas poéticas y los poemas, escritos desde 1923.

1936: Estremecido por la tragedia que estalla en España, Vallejo colabora denodadamente en la ayuda al pueblo y a la causa republicana. Escribe el poema *París, octubre 1936.* En diciembre viaja a Barcelona y a Madrid. Redacta unos artículos en los que subraya «el desorden genial de gesta antigua» de los primeros meses de la guerra española: un hecho que supera a las revoluciones francesas y rusa, y constituye «una epopeya única en la historia».

1937: En julio, el poeta asiste en Valencia al Congreso de Escritores Antifascistas. Deprimido por la vanidad y cobardía de muchos delegados, visita el frente de Madrid. Se aísla. De regreso en París, colabora en la fundación del Comité Ibero-americano para la defensa de la República Española; pero se retira cuando el boletín *Nuestra España* pasa a ser controlado por Neruda, cuyas actividades siempre le parecieron interesadas y demagógicas. Entre setiembre y diciembre, revisa versos de sus últimos años y, de un solo aliento, les agrega la mayor parte de los textos que formarán *Poemas humanos* y *España, aparta de mí*

este cáliz, ambas obras publicadas póstumamente en 1939.

1938: En marzo Vallejo cae en cama. Lo trasportan a la Clínica Arago, donde nadie llega a determinar cuál es el mal físico que lo consume. El 29 de marzo le dicta a Georgette: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios». Muere a la mañana del 15 de abril, Viernes Santo, pocas horas después de que las tropas franquistas han alcanzado el Mediterráneo al norte de Valencia, cortando en dos lo que quedaba del territorio republicano.

12. BIBLIOGRAFIA

Remitimos a Luis Monguió: *César Vallejo: Vida y Obra, Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute, 1952; y a Luis Foti: *Bibliografía vallejiana*, en *Aula Vallejo 1*, Instituto del Nuevo Mundo, Córdoba, Argentina, 1961, pp. 137-143, y *Aula Vallejo* 5, 6, 7, 1967, pp. 444-497.

VALLEJO Y EL SURREALISMO*

En julio de 1930, en 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, al comentar el libro en el semanario parisiense *Comoedia*, advierte: «César Vallejo ha inventado el surrealismo antes que los surrealistas...» Georgette Vallejo ha recogido 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 y digno de destaque.

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

---

* *Revista Iberoamericana*, Nº 71, Pittsburgh, abril-junio de 1970.

** 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 de la exposición. Sólo agrego un Apéndice, 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 se distribuyó en folleto aparte.

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

Bajo el signo de «los tres mosqueteros» nace el «espíritu surrealista», que muerto Apollinaire y suicidado Vaché, recibe la «revelación» de sus infinitas posibilidades, 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 de *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 que recogerá en *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 ésa, 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 turno, 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 quines periódicamente lo entierran y comenzaron a enterrarlo no bien se dio a conocer (entre ellos veremos que uno de los primeros en español 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 —el primer instrumento 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 «quiza 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 trasmitió 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 via 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 el surrealismo, no bien liquidó la herencia nihilista del dadaísmo, con el cual un tiempo se confundió, aceptando su violencio explosiva, tanto vital como estética, su insolente libertad y su demonio de la aventura, pero que luego rechazó porque finalmente el dadaísmo llevaba a un callejón sin salida; quería decir que el surrealismo —desde entonces— 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 e 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 surreaista 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 entusismo los versos abyectos de Aragón y la patrioquera «plaquette» colecti-

va *El honor de los poetas* (A dicha plaquette, Benjamín Péret replicaría con *El deshonor de los poetas*: poetas llegados 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.

Parecía que el destino de quien fue, más que el pontífice, la conciencia viva 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; en años recientes, 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» que fue Antonin 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 de «retirarse», es decir, de suprimirse en el caso que juzgue superiores a sus fuerzas los obstáculos que el mundo —donde 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 de vivir son 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 cada uno se encuentra. 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 ca-

lles de París donde Breton acechó e interpretó los signos y 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, cuando la vida en sí carece de sentido desde 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, por tanto, rebasada. Los modos, después, son muchos, pues no los determina la sola experiencia, sino también un acto de volición, con el cual el hombre afirma, antes toda tentativa de liberación, su eminente, su esencial libertad.

Contrariamente a Vaché, a pesar de sus crisis de 1919, de otra de 1931, y de aquellas que ignoramos, Breton —insisto— 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 incomunicable, 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 Alquié 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 iniciática del punto supremo, Breton redujo asimismo esa idea de cosmológica a 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», 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 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 antecedente señala en Gérard de Nerval y el «ansia de supermasculinidad y de dominio sobre otras gentes» con que caracteriza el pensamiento de Nietzsche[1].

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 de los suyos: perspectiva que estamos libres de objetar, no de desfigurar.

---

1 Acabamos de contestar al cargo de «aspiración al superhombre»; por lo que es del «ansia de supermasculinidad», se opone a cuanto sabemos de exaltación de la *mujer,* la cual llega a ocupar «en la tabla de los valores surrealistas, el lugar de Dios» (F. Alquie, *op. cit.*, cap. III).

De cualquier manera, era necesario definir las bases del humanismo surrealista a través 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 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, amen de otros muchos lugares de la tierra.

Georgette Vallejo omite indicarnos cuál fue la reacción del poeta cuando leyó en *Comoedia* aquel párrafo que presentaba *Trilce* como un libro presurrealista. Omisión lamentable, pues —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 entonces, 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 y luego muchas veces reproducido, a pesar de constituir una página nada honrosa en su obra, página que preferiríamos olvidar, pero que —es su único mérito— 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 superrealismo*, que no constituye un texto de ruptura con un «clan» al que Vallejo su 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, porque es un oficio que produce dinero, más que verdadera vocación, la mayoría de las notas periodísticas no resisten el juicio de los años. Concretándonos a Vallejo, muchas de las crónicas que escribió para ganarse —y

no muy bien— la vida, carecen de trascendencia; en casi todas, sin embargo, no obstante la prisa, las superficialidades, las contradicciones, hallamos algo, a veces mucho, que retener, algo que, por tal o cual razón, sigue siendo positivo. En *Autopsia del superrealismo,* nada: sólo errores en los datos, carencia de información, saña, hasta calumnia en los juicios.

La obra de Vallejo bastaría para desvirtuar el calificativo «surrealista» aplicado a Vallejo; al escribir «Autopsia», el autor de *Trilce* agregó una nota indigna a lo que podría ser simple antagonismo de dos actitudes y de dos expresiones. Los surrealistas supieron manejar el improperio, interno y externo; pero nunca cayeron en una equivocación tan trivial, tan oprobiosa.

Queda el hecho, de que, coincidiendo casualmente con la opinión de *Comoedia,* varios autores de índices de poesía peruana o continental han tildado a *Trilce* 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 agosto de 1959, uno de los participantes, 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 sus argumentos dieran 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 recalqué— no fue una doctrina literaria más, que «hermana-

ra» 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, el cual arraigaba, por añadidura, en la más remota tradición.

Eso basta para invalidar toda la ponencia de Yurkievich, quién 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 surrrealista, y Yurkievich no podía menos que redondear: «Vallejo es en *Trilce*, como Huidobro en *Altazor* o Neruda en su *Segunda Residencia*, un poeta surrealista».[2]

---

2 Sin embargo, uno de los participantes del Simposium: Xavier Abril acababa de publicar un libro —*Vallejo, ensayo de intepretación crítica*— donde oponía la poética de *Trilce* y la de los surrealistas, verdad que para rebajar, sin la disculpa de la fecha que Vallejo tenía en 1930, a la segunda: "El aporte que supone *Trilce* radica, a mi modo de ver, en el descubrimiento vivencial de la palabra y en su transformación creadora... La poesía se diferencia, en este aspecto, de la elaboración simulada de los *surrealistas*, cuya receta está copiada, ingenuamente, en la mayoría de los casos, de los ejemplos clínicos que ofrece la psiquiatría...". ¿Se acordaría Abril, al formular su juicio, que en años de la

No contento con eso Yurkievich reincidió en un artículo que, si bien publicado en *Aula Vallejo 1*, 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 bastante 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 del 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 vallejiana,

---

Segunda Guerra Mundial, supo *meter* textos suyos y de su compadre Juan Ríos (a quien, por suerte, no se le ha dado ocuparse de Vallejo, ocupado como está en llevar a la escena a Medea, Ayar Manco, Don Quijote y cuanto héroe mítico cae víctima de su incontinencia) en órgano oficial del surrealismo newyorqués?

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 oir, 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 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 ese poema presenta con las *Canciones de hogar* de *Los heraldos negros.* En efecto, una porción no desdeñable de los poemas de *Trilce* —aquéllos que 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 adultos devueltos a *otra* niñez. En cierta manera, coincidían con

la corriente intimista que invadía entonces el campo poético americano antes de ceder frente al «vanguardismo»; pero 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 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 obscuras que pesan sobre el hombre o los deseos elementales que afligen al mismo y que éste no logra individualizar: «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 tanta 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 (*Agape*).

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, Agape, La cena miserable*), que si bien se vinculan 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, 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 ardio!

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 en haber permanecido hasta su muerte al lado de Breton. 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, 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 a renglón seguido 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 substancias 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, 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 castañetean 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 reir
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
como 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.

Volveremos 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 *Enereida*?), 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 con el destino humano tanto como poético de Vallejo, ha sido la prisión de Trujillo; de ahí que varios de los poemas de la línea aludida 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* frente a 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 las grafías con que realzó 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 «la-pla-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: símbolos matemáticos (el 1 es 1 y no 2, ó 3, ó 4, etc) o 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;... conifica en álgidas interjecciones 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 conceder preferencia —según quiere Xavier Abril— 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 formales que sólo retiene Yurkievich para aplicarles la etiqueta «surrealista», cuando propiamente la «voz surrealista» empezaba a hacerse oir,

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 se 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», *(Carta citada a Orrego),* lanzándose al «vacío» con todos los riesgos que el salto acarreaba 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 en 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, pues Mallarmé concibió su *Juego de dados* como una «partitura», llegando a «tratar preferentemente ciertos temas de imaginación pura y compleja o de intelecto», mientras que Vallejo cuando acude a la nueva sintaxis, pugnaba por ensartarse «por un ojo de aguja», rehusando «posar las plantas en la seguridad dupla de la armonía», y tenemos entonces poemas breves, fragmentarios que al torcer la frase o el vocablo responden 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: un verso más cortado, más caótico que su verso anterior, pero que procede del mismo enfrentarse, a oscuras, contra lo absurdo y lo fatal.

Pese a que parte de los textos reunidos en la primera edición conjunta de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí 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: los 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, y la inercia o ineptitud de tantos políticos republicanos, cuando no los choques, a menudo terribles, entre cambatientes 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 perídos 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 como hombre, como «antropoide», «mono», «cuadrúpedo», porfiado en afirmar la vida, pero sin olvidarse de asociarle su muerte, a la cual ha de querer, a pesar suyo, 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 ahora 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 quienes caen, en esos mismos días, 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 «malos» y de «vida» y «muerte» o si más bien, no las proyectara hacia una meta-historia que las reconcilia.

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 qué oponer a la muerte de España, madre caída con sus hijos caídos o por caer, el autor de *España, aparta de mí 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 «traspié 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!

Trazadas a grandes rasgos, sin pretensiones de originalidad, la trayectoria poética de Vallejo, me remontaré si no al primer año que pasó en París (llegó el 14 de julio de 1923), al período en que empezó a colaborar en forma regular en las revistas limeñas *Mundial* (julio de 1925) y *Variedades* (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, también 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 sospecharlo, 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, a su juicio «el más auténtico precursor de la nueva poesía universal».

Cuando se interesa por las realidades latinoamericanas, denuncia a los europeizantes, incluyendo a Gabriela Mistral, y reivindica «el hilo de sangre indígena como cifra dominante de nuestro porvenir»; aunque asimismo 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 clase de presagios y a la que exacerbaban los palos recibidos sin motivo. En cambio, no sabía quechua y -cosa más importante- creo que su escaso conocimiento de la simbología no le permitió entonces ahondar el sentido de los viejos mitos americanos. Cuando entre 1924 o 1925 emprendió una novela so-

bre 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 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, había realizado su primer viaje a Rusia, y estaba 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 mismos del surrealismo, que él considera como 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'aprés-guerre. (Postulado europeo, desde

Mallarmé,[3] hace cuarenta años, hasta el superrealismo 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, hoy definitivamente «fenecido», mientras que nos hallamos lejos, al contrario, de haber agotado todas las «revelaciones», tanto de Mallarmé 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

---

3 Es como si el propio Vallejo rechazara de antemano la tesis de Abril sobre el «mallarmeismo» de *Trilce*.

es aquélla 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 todo 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 posesión e invención.

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 brevemente con Breton— 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 Éluard, «contra el seudo-sovietismo surrealista» que «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 en esos años él 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, y también 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, 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 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. Simultáneamente, 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, y al principio sólo tuvo sarcasmos para «la miserable pequeña actividad revolucionaria» de la revolución con minúscula, la de los partidarios de «Moscú, la chocha» —como llegó a escribir Aragón— quienes 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; se unieron entonces a otros grupos ajenos a sus principales objetivos, y firmaron con ellos 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, al principio el más reacio, 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 conforme se acercaba el apogeo de la era stalinista.

Hubo varias crisis. La primera se produjo ya en 1926, cuando los comunistas quisieron obligar a los surrealistas, antes de toda acción conjunta, a repudiar sus métodos como sus metas, mientras los segundos buscaban adherir al programa socioeconómico de los primeros, sin renunciar a lo que constituía su originalidad, 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, Los vasos comunicantes, Babilonia, De detrás de las haces,* etc.

«Algo grande y oscuro tiende a expresarse a través de nosotros... Cada uno de nosostros 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 reci-

bido de una vez por todas y nunca nos fue dado discutirla...». Quienes así hablaban no admitían contradicción entre ese llamado y su deseo de tomar parte en una acción política 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», 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 el hecho; 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 *Segundo Manifiesto,* donde a la vez que reafirmaba con más fuerza que nunca las nociones esenciales del surrealismo («el cual -decíase 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, en 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», rechazaba cualquier consigna, cualquier «catecismo político, aun el me-

jor 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 soviética 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 por primera vez se inclinaba a considerar al «partido bolchevique» como el 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, comentando 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 mías 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 espíritual» impuesto por el Soviet, Vallejo realiza, entre octubre y noviembre de 1928, su primer viaje a Rusia, el cual había de marcarlo «indeleblemente», pero sin levantar todas sus dudas, pues lo abrevió en gran medida, y a su vuelta 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 a la «insurrección trotskysta» como «un movimiento de gran significación histórica» «en medio de la incolora comunión espirítual 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 peregrinaje 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, interroga: «¿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, atañía al «aspecto científico» del marxismo. Pero aun cuando lo calló en sus escritos públicos (por más que se desliza 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 (sólo dos semanas), incluyó Alemania, Austria, Hungría, Checoslovaquia, Italia y el sur de Francia.

En Rusia, la facción estalinista —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* (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[4]. En com-

---

4 Sobre este doble aspecto, ver Isaac Deutscher: *Stalin*, ed. francesa, Gallimard, 1953, cap. 8.

pensación —si cabe la palabra—, utilizando elementos juveniles, los estalinistas organizaban 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: 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 de todo el mundo, abriendo los ojos de más de uno. En 1936 el drama de España lo absorberá 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 *El tungsteno,* una conversación entre el seudo intelectual Benites y el herrero Servando Huanca, donde Huanca le dice a Benites: «Lo único que pueden hacer ustedes (los intelectuales) por nosostros (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 1928 y 29, donde hábilmente acepta que no todo es perfecto en la patria del socialismo, pero para atribuir las imperfecciones a lacras que derivan del régimen anterior y que no tardarán en desaparecer. Las represiones organizadas por el gobierno, y que sus enemigos «exageran», están justificadas —explica—, 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» se hallan entre los «funcionarios subalternos».

No olvidemos que Vallejo nunca ha permanecido mucho tiempo en Rusia, visitando centros escogidos, donde comprobó que el trabajo constituía no una fuente de humillación, sino de orgullo para trabajadores ganados a la prédica de los dirigentes, y conversando 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), logro vencer la desconfianza 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 esa vez su intérprete una fervorosa *komsomolka,* vio, la miseria de Smolensko —algo así como el Rastro de Madrid— admitió que los desgraciados que allí pululaban eran ebrios, bohemios, ociosos temperamentales, indignos de toda compasión. Suponemos que no le eran fáciles semejantes apreciaciones -pues un hombre que vive en el terror de la denuncia siempre es porque es víctima de algún aparato opresivo, y un hambriento, siempre es un hambriento-, pero él no quería dejarse llevar por sus emociones y juntaba largos párrafos para justificar el presente en aras de un porvenir venturoso y como consecuencia de un pasado desdichado.

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, junto con el culto de su personalidad, el más feroz sistema policíaco, extendiendo los límites del «universo concentracionario»?

No lo ayudó un 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 sólo diez días y a un ritmo vertiginoso, fue llevado a visitar las grandes obras del régimen: por Kiev y Kharkov, hasta Nieprestroi, donde construían la central eléctrica más poderosa del mun-

do, luego, más allá aún, hasta el pie del Cáucaso, zona de grandes «koljoses» y «sovjoses».

En el Cáucaso, Vallejo abandonó a los otros delegados, y regreso precipitadamente a Madrid, parando en Moscú para 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, en 1930, antes de ser articulados en el volumen de 1931), aparece el artículo *Autopsia del superrealismo.*

Los surrealistas —recuerdo— enfrentaban polémicas internas, derivadas precisamente de sus tormentosas relaciones con los comunistas, pero insistían 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 trabado entre el gobierno de Stalin y el gobierno de Laval; [5] él y sus amigos publicaron entonces un manifiesto colectivo, donde lúcidamente denunciaban 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», caracteriza-

5 A última hora, excluido Breton, se le permitió a Éluard leer el texto preparado por el primero.

do, 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 rediculizara— de los surrealistas para no separarse del partido en el cual confiaban los obreros. Verdad que considera al surrealismo —se decía aún «superrealismo»— como a un simple cenáculo, en la línea (¿?) del expresionismo, el cubismo y el dadaísmo. Equivoca fechas y nombres[6] atribuye la paternidad del movimiento a Breton y a Ribemont-Dessaignes (sin nombrar a Soupault 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 confusionismo 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 estilo Maurras, en fin un anarquista de barrio». ¿«Polemista estilo Maurras» y «anarquista de barrio» juntamente? Stalin no tardaría en llamar hitlero-trotskystas a sus adversarios.

---

6 Hace nacer al dadaísmo en 1917 en vez de 1916; al surrealismo, por supuesto, sólo en 1924, con el *Primer Manifiesto;* en cuanto al cubismo literario que nunca existió como tal, ¿por qué en 1915 y no en cualquier otra fecha?

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 el 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, cien páginas abajo, termina afirmando que el surrealismo ha polarizado «aquellos brotes proféticos» que «el último periodo de Occidente en su tendencia a la universalidad» —período «iniciado en 1789»— lanza, tal «un fogonazo 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 propalados 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 el capítulo III destacaba: «El surrealismo, último producto poé-

tico 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,[7] 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 del fuego del azar, titulara su más reciente texto teórico *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 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, verdadera Nueva España, para quien acaba de renunciar a su antigua España, y crisol —según él— 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 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— decidores 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».

---

7 «Pretenden algunos que la guerra les ha enseñado algo, están sin embargo menos adelantados que yo que sé lo que me reserva el año 1939» (*Lettre aux Voyantes*).

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 en dos niveles muy distintos: uno —digamos— apocalíptico, y el otro, de 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 la conciencia de los surrealistas al igual que de la mayoría de los intelectuales. Péret peleó en la Península. En cuanto a Breton, el mismo 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.

Es 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 no permaneció en la Nueva España y se instaló en Nueva York, donde en 1942 fundó la revista *VVV*. Péret, sí 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— cuando volvió a Francia, que en sus años de exilio no había hecho otra cosa sino aburrirse, de hecho, distraído del ambiente reinante, se había al contrario interesado, por los mitos y leyendas, como por los cuentos populares, a los que daría eco en su gran poema *Aire mexicano,* de 1949, antes de traducirlos, 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 él tiende asimismo hacia muchas otras partes, y en su persecución de un nuevo «mito», que daría sentido a nuestro porvenir los surrealistas no se han contentado con explorar los mitos americanos.[8] En sus *Prolegómenos,* citados más arriba,

---

8. No está de más recordar que si hubo una voz "imantatoria" en el Surrealismo, fue la voz *Oriente,* cuando América, con todo lo que en su seno late de "oriental", no podía representar para Breton y los suyos, por su misma posición, sino extremo *Occidente.* En 1925, cuando *La Revolución Surrealista,* público varias *cartas* colectivas, inspiradas por Artaud —quien más tarde iría a buscar la "verdad" entre los Tarahumares, no entre los "burócratas" del México actual—, una de esas *cartas* saludaba a "las escuelas del Buda" y otra señalaba a los firmantes como "muy fieles servidores del Dalaí Lama". Aquel mismo año, *La Revolution d'abord et toujours!* volvía la mirada "hacia Asia" y, aun cuando precisaba que el Oriente está en todas partes y cualquier hombre puede llevarlo, dentro de su conciencia, por cual-

Breton, a la vez que 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 limitarse a lo que en él procede 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: el «caso Brauner», al cual dedica todo un capítulo de los cuatro que abarca su libro.

Por cierto, desentraña con sutileza su contenido, pero lo escogió porque dicho —*caso*— fue «determinado en la totalidad de su aspecto activo por españoles cuyo denominador sustantivo es uno solo: España» y lleva finalmente a América. La elección obedece a motivos que derivan de tesis larreanas más que de la autoridad del «caso» en relación con el propio surrealismo.

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, luego inserto en *El canto errante:* «¡Los bárbaros, cara Lutecia!» se adelanta al Apocalipsis del siglo veinte y a otro grito, de un «profeta» que el autor de *Cantos de vida y esperanza* apenas sospechó, Léon Bloy, quien, iniciada la primera guerra mundial, exclamaría: «ESPERO A LOS COSACOS Y AL ESPIRITU SANTO»); con todo lo que admiro a Darío —digo—, creo que, cuando éste pasa del pla-

---

quier calle del mundo, insistía en el poder mágico de la palabra, mientras que su contrario —*Occidente*— es un signo de repudio y hasta de execración.

no trascendente al de la esperanza simplemente continental, y se dirige «a los nuevos poetas de las Españas» saludando a la «mágica Aguila, que amara tanto Walt Whitman», no actúa según una función profética que siga concerniéndonos, sino que más bien prolonga cierta corriente idealista sel siglo pasado, a la cual corresponden sentencias —para Larrea «capitales»— como: «América es el porvenir del mundo» y «Aquí está el foco de una cultura nueva». Dichas sentencias además, —pese 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», identificada por Larrea como presurrealista, denuncia al contrario, a mi modo de ver, la dificultad 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 el «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». 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 a América interpretada en la década del 40, sino al mundo entero en cualquier década. Sólo 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 ya 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 sobre océanos y continentes, y con más confusión todavía que la manifestada en la Península a partir de 1937, cuyo testimonio poético no debidamente subrayado hallamos en el texto de *España, aparta de mí este cáliz.* «Cuídate, 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 aun mayor y sigue volviéndose cada día.

Nos hemos instalado en el caos, un caos que abarca las cinco partes de la tierra: un día Alemania del Este; otro, Corea, Cuba, Hungría, Tibet, Congo, Argelia, Santo Domingo, Indonesia, Yemen, Vietnam; pero también los *kurdos, the white power, the black power,* la «revolución cultural proletaria», con

sus cruentos compromisos, las guerrillas negras en la Angola portuguesa y asimismo en el Sudán árabe; o el creciente 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 preparan el reino de la «vituperación» permanente que supo ver Léon 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, y hacen que buena parte de la «intelligentzia» contemporánea se refugie en problemas de lenguaje, porque ya no es posible confiar 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 mundial, 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 hablan 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?

Seáme perdonada esta disgresión. No me es posible evitarla para dejar sentado que, por más que 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 puede

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 nada tiene en común.

No se me escapa que Larrea supedita sus esquemas literarios a esquemas «teleológicos» suprarracionales, 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 Gérard 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, dominado por su prejuicio hispano, el crítico sólo apela a un ejemplo nervaliano, un único poema fugaz e intrascendente (*Chant d'un espagnol*) que le permite relacionar (¿?) al «desdichado» enamorado de Aurelia con la «ominosa tragedia de 1936-39».[9]

---

9 ¡Qué raro que Larrea, para apoyar su tema de una conexión entre la "trascendencia del surrealismo" y la "proyección mítica de los sucesos españoles", en vez de recurrir al poema aludido, no invoque el título castellano del soneto más famoso y comentado de la serie *Las*

El Nuevo Mundo, ligado al Tercer Reino, que Larrea anuncia 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»[10]. 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 que adhiera a un «misticismo» trascendente, al cual tanto Nerval como los románticos siempre estuvieron 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 aspiración a adueñarnos «*inmediatamente* , y en esta tierra misma, de un *paraíso revelado*». En este aspecto Baudelaire emerge como el

---

Chimeras ¡*El desdichado*! El hecho es que España estaba entonces de moda en el ambiente literario (una moda que compartía con Grecia, etc.) y el nombre "el desdichado" probablemente le fue sugerido a Nerval por una página de Walter Scott. El peligro, cuando se busca detalles que comprueben positivamente ciertas intuiciones "proféticas", es que cualquier detalle llegue a servir de prueba para cuanto uno desea.

10. Es curioso advertir que en un artículo de 1917 sobre Apollinaire (recogido en *Les Pas Perdus),* cuando éste acababa de representar y publicar *Les Mamelles de Tiresias,* calificándolas (¿a sugerencia de P.-A. Birot?) de "drama surrealista", Breton estampó el vocablo sin detenerse y, en cambio, designaba un fragmento en prosa de *L'Herésiarque et Cie* del mismo autor como un ejemplo certero de "surnaturalismo".

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* (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 «esplín». 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 me liga al surrealismo, me siento más próximo a la «des-esperanza» baudeleriana que a la «esperanza», a despecho de todo, de los surrealistas; sin poder renunciar tampoco por completo a esa otra esperan-

za 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 del surrealismo son indudables; no se las puede limitar al «lapso de tiempo que media entre las dos grandes guerras, 1918-1939». Haciendo caso omiso de lo meramente secundario, el último órgano del movimiento ha podido así 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; pero, a fines de 1966, 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 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, gran cantidad de cuadros y algunos objetos de notable 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 acupaba 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, de tropezar, en la «celda» central, con un retrato que presidía la muestra; retrato nada surrealista, más bien subrealista y el único cuadro prácticamente mediocre del conjunto! Era un retrato de Vallejo. Interrogado Macció, contestó con evasivas. Fue ese hecho, que se me deparó 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 admitimos que un tiempo la perdió— el surrealismo sobre las jóvenes generaciones, citaré otro ejemplo, que no nos aleja de Vallejo y, al contrario del anterior, esclarece las diferencias. Atañe a 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 siempre había huído de la feria literaria.

Vallejo murió en 1938; Moro, en 1956. Hay un fenómeno Vallejo, que alcanzó hace tiempo proporciones internacionales. Empieza a haber un fenómeno Moro, 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, después de que en Europa Benjamín Péret ya incluyó a Moro en *La poesía surrealista francesa,* antología muy limitada 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 colaboró a 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 cada día más original.

Como Vallejo, Moro, humanamente, murió de nada, siendo incapaces los mejores médicos, con todos los adelantos realizados desde 1938, de diagnósticar 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) —ahí se separa de Vallejo, cuyos versos no le decían nada, mientras que siem-

pre fue devoto 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 impedía 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 escapa a una tentativa como la de Larrea, que lo condena a ser una etapa en el trayecto que va de Darío a Vallejo, para mayor beneficio de América, y del mundo sólo 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 a deformarlo o cercenarlo, con tendencia al menoscabo o a la anexión

«En la medida en que el surrealismo nunca dejó de apelar a Lautrémont 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 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 colabora 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[11], sin dejar de acechar las catástrofes por venir, se aferró a una «esperanza», que justifica su fe «en el *genio* de la juventud», renovada cada vez que se dirigían a él muchachos como quienes 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 jugamos a toda hora la totalidad de la vida, sin miedo a un futuro contra el cual no existe otro modo de exorcismo.

En *El Surrealismo entre el 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 ponerse a escribir o a pintar cualquier cosa cualquiera en cualquier momento, sino 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 vérti-

---

11 En los años 20, «en Francia, por ejemplo, el espíritu estaba amenazado de congelación, mientras que hoy —Breton hablaba en los años 50— está amenazado de disolución» (en *Entretiens*).

go 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, usamos a menudo términos religiosos; los hemos 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 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 entreveran desde el comienzo del mundo y —quiéranlo o no los marxistas— hallan como 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 mismos 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 me 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», etc.

El ateísmo surrealista, al tiempo que rehusa terminantemente «la cultura judeo-heleno-cristiana», descalifica los intentos de intepretación 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 defi-

ne el *azar objetivo,* «problema de los problemas», encuentro de dos «series causales independientes» que provoca 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 milenario que presupone la muerte de la muerte, luego, la muerte del tiempo.

«¿Qué verdad puede haber si existe la muerte?»

Breton 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 demasiado».

«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 uno funciona como correlato 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 cuando Vallejo supera el conflicto entre el «ideal» y los «sentidos» propio de *Los heraldos negros,* persigue en la amada el fantasma del hogar, repitiendo entre llanto y engaño los «pucheros» de la niñez. El amor surrealista —a su vez— apunta hacia las «actitudes pasionales»; «amor loco», al devolvernos a la infancia no nos devuelve a la edad de las lágrimas consoladas, sino a la de los encantamientos, que da la espalda a «la vida sórdida» y se hace merecedora de la belleza: contra la belleza marmórea que soñaron los artistas idealistas de la época positivista, aquella que conmueve y requiere hasta nuestras entrañas, «belleza convulsiva», «erótica-velada, explosiva-fija, mágica-circunstancial» arrancada al empíreo y acechada en cada esquina de la tierra, tras lo mediocre y trivial que únicamente engaña a los mediocres y triviales.

«Ya en al 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 encerrarnos 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...».

Habrá 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 la miseria y el desengaño por los que pasaba en aquellos momentos y que lo impelían a preservar lo poco —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 «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 los peores condiciones materiales, a fin de que la muerte «voluntaria» de los demás se vuelva promisoria, 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 topar 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 adueñarnos 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 si y «por cuanto acarrea, en el campo de la representación, de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis: cualquier imagen, en cualquier cincunstancias 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, pronto se opone a la añoranza: «Lo imaginario es aquello que tiende a volverse real». La obra entera 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
prohibe 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 disvirtúan, 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 ciertas formas erguidas en las selvas urbanas de un nuevo paisaje, como ocurre con los *maniquíes.*

«¿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 Mabille, 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 suplantarlo 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, disimulando a los ojos del vulgo pero pronto para estallar como una bomba de tiempo»[12].

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—[13] Breton conservó del autor de *Alcoholes* un recuerdo precisamente maravillado, fue porque éste había escogido como divisa:

---

12 Convendría insistir otra vez, para oponerlo al autor de *Trilce*, en el ejemplo de Péret, cuya frase citada nos introduce a un texto en que él evoca una de sus prisiones (sin duda más dura que la de Vallejo en Trujillo), donde no obstante el peligro, se le tejió una red de *maravillas* y conoció un "caso de revelación profética", entendiendo la palabra en el sentido surrealista, sin referencia a una "escatología", sino al destino de tal o cual individuo cuando comunica con las pulsiones ocultas del universo.

13 «El último poeta, en el sentido más general de la palabra... En él, el hombre no llega a ser sino el lacayo del artista..." (Conferencia del 17/XI/1922 en el Ateneo de Barcelona).

«J'émerveille» («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 loco-temporales inscritas en el desarrollo progresivo de ideas históricas como las del Tercer Reino y del Nuevo Mundo caras a Larrea. Por el contrario, nos da 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» cocatenado 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 —aún 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 sembocar «en 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 nociones 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 desechan el desorden del deber combinar 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 si-

multáneamente bajo el patrocinio de Fourier»[14]. 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, espa-

---

14 En *L'Archibras*, N° 1, Paris, 1967. "L'archibras" es ese "brazo de armonía" que, en el sistema de Fourier, poseen los hombres de los soles y que los terrestres adquirirán cuando también entren en Armonía.

ciales». *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 conctacto, el cual no salva el abismo existente entre el humanismo pánico del primero y el humanismo «ternuroso» del segundo.

De que, abismo aparte, uno y otro confluyan hacia la Realidad mayúscula de un Nuevo Mundo que ora tiene su «vórtice» en México, ora apunta a Nueva York, ora se alarga bajo la Cruz del Sur, no creo que Larrea ni nadie logren convencernos, salvo que acatemos su acto de fe previo a la argumentación que desarrollan a base de historia y de citas de Dante o de Darío.

A MODO DE APENDICE

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 judeo-cristiana, 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 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 *Trilce* 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 des-

mesuradas ambiciones, le tocó desempeñar a Huidobro en el proceso de la poesía española de entonces. Según lo recuerda Larrea (íd., 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 de-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» (*Aula Vallejo*, 5, p. 291 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 intéres, 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 «impatiente» de la Tercera Persona («Espero al Espíritu Santo que es el Fuego de Dios, y en verdad no tengo otra cosa que decir»). No tomo 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 de Gómara— 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 Léon 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 escrito, 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,

---

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

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 panamericanicé/ 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 Gonzáles Prada el estribillo de uno de 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». ¿Notable? ¿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 un 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 (»Ecrit 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 Patmos, 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» (íd.)— mostró la ascención 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 de 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 surge de ninguna «pulsión ancestral» sino de la vo-

luntad de adaptar mal que bien en versos castellanos estrofas dispersas del francés, el que en esas condiciones merecería, 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 huma-*

nos, 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 adentros, 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».

EN TORNO A «VALLEJO Y EL SURREALISMO»

I

UN PRINCIPIO DE DIALOGO CON LARREA*

I

J. LARREA: Por las veces que he sido aludido, y aunque sólo sea para agradecerle al conferencista lo demasiado que se ha acordado de mí, no tengo más remedio que usar de la palabra. Supongo que no verán ustedes inconveniente. Y eso que, por lo avanzado de la hora no me es posible ni aludir a muchos de los puntos de vista desarrollados por Coyné, tan conocedor de los diversos aspectos de la literatura francesa contemporánea, no obstante lo no poco que mi modo de saber y entender difiere de lo que nos ha expuesto.

Ciertos porqués fundamentales de mi disentimiento se patentizarán mañana. Siquiera algunas perspectivas de mi disertación de mañana servirán, en cierta manera, de contestación a varios de los puntos de vista de Coyné acaba de exponernos. Nos ha recordado no pocas cosas. Nos ha dado una lección de historia de la literatura francesa, precisando bastantes datos acerca del nacimiento del surrealismo, del proto-surrealismo más bien, sólo accesibles a los especialistas. Pero la verdad es que se ha ocupado mucho más y con más detalles del surrealismo y de André Breton que del tema que aqui nos interesa y nos reune, es decir, de Vallejo y su humanismo.

---

* *Aula Vallejo*, N° 8-9-10, 1967.

A. COYNE: Bueno, en la última parte; pero creo que era necesario.

J. LARREA: De tal manera que, a mi juicio, debía haber invertido los términos con que ha titulado su conferencia. No debía ésta haberse llamado «Vallejo y el surrealismo», sino «El surrealismo y Vallejo».

A. COYNE: Pero no, porque para partir del supuesto surrealismo de Vallejo...

J. LARREA: Sí, sí. Bueno, esa es mi opinión aunque no me quepa ahora razonarla. Y hemos visto también, me parece, que si no es usted un adepto del surrealismo, guarda usted hacia él pronunciada simpatía.

A. COYNE: No soy surrealista.

J. LARREA: Pero ha demostrado, al menos, que siente mayor simpatía por el surrealismo que por Vallejo. Porque su conferencia ha significado una especie de apenas disfrazada empresa de domolición de muchos de los aspectos trascendentes de Vallejo, a favor del surrealismo francés, destrucción que por otra parte no me parece que corresponda...

—Se interrumpe la grabación

A. COYNE: Esa vivencia en la poesía de Vallejo, no. No en esas contradicciones de pensamiento, porque las encontramos también en la historia del surrealismo...

J. LARREA: En menor escala, pero las encontramos.

A. COYNE: ...sino en las vivencias esenciales de ambos, es decir, de Vallejo, por un lado, y de Breton, digamos —si no queremos emplear el surrealismo en general—, de otro. Son totalmente opuestos. Simplemente esa era la

aclaración que quería hacer, mientras me parece que usted recoge el surrealismo para terminarlo primero en torno a 1940, con el viejo mundo, ¿no?, y trasplantarlo; otra cosa que surge de Darío y que pasa por Vallejo, ¿no?

J. LARREA: No surge de Darío, sino que lo engarza.

A. COYNE: Y creo que es en eso que...

J. LARREA: El surrealismo me facilitó, cuando escribí ese ensayo hace ya veintitantos años —lo que no impide que para mí su sentido siga en vigencia—, me facilitó un elemento significativo dentro de un cuadro de realidad diferente, muchísimo más amplio. Un cuadro poético-profético...

A. COYNE: Y que lleva a Vallejo, ¿no?

J. LARREA: — ...de carácter cultural, panorámicamente cultural, que lleva, no a Vallejo sino a América, al Nuevo Mundo. Ahí no traté ni poco ni mucho de Vallejo. Apenas se lo menciona al pasar.

A. COYNE: Sí, lo trata poco, pero ya...

J. LARREA: Apenas se le nombra.

A. COYNE: Sí, lo trata poco, pero saca una conclusión, y usted mismo acaba de decir que lo otro le sirve para eso.

J. LARREA: ¿Para qué?... En mí la imaginación trabaja en clave poético-profético, teleológica; es decir, mi posición personal es poético-profética, como a su modo lo era la de Darío «que venía de lejos e iba al porvenir». Y por eso me atraía éste y me importaba, a pesar de que desconocía yo por entonces —como todo el mundo, por cierto—, mucho de lo trascendental que encierra su mensaje.

A. COYNE: Bueno, hay otra forma de poesía profética.

J. LARREA: Sin duda. Pero como ha estado usted criticándome severamente ese punto de vista que nada tiene que ver con Vallejo, sino con el Nuevo Mundo, me siento obligado a exponer por qué mi trabajo sobre el surrealismo, tan inesperadamente traído a cuento, adoptó esa forma y no otra. No pretendí hacer un estudio literario sobre el surrealismo, como usted bien sabe, sino que lo describí a grandes rasgos en la primera de las cuatro partes de mi libro, exponiendo sus propósitos de superación, a fin de aprovechar lo que tiene, a mi entender, de nexo o trampolín para proyectar el contenido cultural a otras realidades superiores en acuerdo con esos sus propósitos no logrados, desatendidos. Y esas otras realidades —no ajenas a mi larga experiencia personal— se basaban, por lo pronto, en un fenómeno estrictamente *surrealista* que a mi me parecía y me parece aún extraordinariamente profético, como se lo parecía al *surrealista* militante Pierre Mabille, el autor de *Le Miroir du Merveilleux,* que lo había ya descrito en la revista *surrealista* MINOTAURE, y sobre el que Breton nunca dijo esta boca es mía. Me refiero como usted sabe, a la historia realmente inaudita del ojo vaciado del pintor *surrealista* Brauner a manos del pintor *surrealista* Oscar Domínguez, sucedido que por mi parte relacioné con el film asimismo *surrealista* de Luis Buñuel, —quien se refería a mi trabajo con no ligero encomio— y de Salvador Dalí. Estaba Mabille en México...

A. COYNE: Pero ese es un caso entre otros.

J. LARREA: ...precisamente Mabille regresó a México cuando acababa de escribir yo mi ensayo sobre el asunto, con el que se mostró en acuerdo al grado de querer traducirlo al francés —de cuya conveniencia no logro convencerme—. Y en su libro *Egrégores ou la vie des civilization* escrito en el año 37, Mabille había realizado ya, no sólo la «maravilla»

profética de dar por consumada la pérdida de la guerra antifascista en España, cosa que ocurrió en 1939, sino la de precisar que los republicanos españoles iban a emigrar a México, país que se disponía a recibirlos y donde iba a constituirse una civilización o estado de cultura nuevo, mientras que para el Occidente de Europa llegaba la hora de la definitiva catástrofe. Eso lo había publicado Mabille en el año 38, según lo atestigua el libro que poseía yo desde París y todavía conservo, siendo ese capítulo final, *Afloración del Alba*, reproducido por mí en el número 2 de *Cuadernos Americanos*. Pero en México me aseguró Mabille haberlo escrito en 1937. Quiere decirse que la previsión tan complejamente estructurada de Mabille, es una de las pocas «maravillas» auténticas del surrealismo, sobre la que tampoco creyó Breton oportuno darse por enterado. No se trata ya de una manifestación en el plano individual, sino en el colectivo o cultural, que sobrepasa culitativamente a todas las que han hecho Breton, Péret y compañía, que a su lado parecen juegos de estilo y superficie. Porque Breton ha hecho otra clase de manifestaciones en el orden de la sensibilidad individualista, subjetiva, interesantes, sin duda alguna, pero no de esta índole realmente profética, correspondiente a los destinos de las grandes colectividades.

A. COYNE: Pero la profecía no es presentar datos concretos. La profecía es producir el espíritu del mañana.

J. LARREA: Sí, puede ser eso, pero también otras cosas. ¿Y quién le garantiza a usted que la que supone profecía de Breton corresponda más al espíritu del mañana, que la ya en parte maravillosamente cumplida de Mabille que preveía el desastre de Europa y proyectaba la nueva supercultura más allá de Occidente, hacia América?... —y más que la de Darío y aun que la que vengo yo emitiendo?—.

Discúlpeme. Pero lo avanzado de la hora me impide

continuar. Nos están esperando hace ya tiempo, como ustedes saben. Y los planteos de Coyné son tan variados y de tal complejidad que su discusión nos llevaría muy, muy lejos. Habría que hacer otro trabajo semejante al suyo o más extenso aún.

II

A. COYNE: Creo que los aplausos mismos nos manifiestan la trascendental calidad de lo que acaba de decir Juan Larrea. De todos modos, si quieren agregar algunas palabras, preguntar algunas cosas...

J.C. GHIANO: Simplemente, don Juan, quiero agradecerle la emoción de lo que usted nos ha leído y reconocerle con honradez intelectual, que el lunes voy a leer un trabajo sobre «Darío, lector de Dante», en la Asociación Dantesca de Buenos Aires, para el que he utilizado los mismos ejemplos suyos; lo que me confirma que estoy en la buena pista.

A. COYNE: Quisiera preguntarle, de todos modos, una cosa a Larrea.

J. LARREA: Como abogado del diablo, ¿no?

—*Risas.*

A. COYNE: Estando de acuerdo con muchas de las cosas que ha dicho, precisamente en el acuerdo es donde siempre reside el desacuerdo, ¿no? Bueno, no sé por dónde empezar.

Me parece que, de todos modos, la cuestión fundamental es la del profetismo. Y hemos de agradecerle a Larrea que nos haya mostrado ese profetismo que, desgraciadamente, muchas veces se olvida al hablar de Darío, cuando se intenta reducirlo a cierta frívola superficialidad. Pero su-

cede, de todos modos, que Larrea pasa costantemente en ese campo profético de un plano a otro plano. Porque trata de un lado de ese profetismo apocalíptico que, efectivamente, aparece en varias oportunidades en las obras de Darío, y por otra parte de ese otro aspecto profético que se reduce a ser profetismo de América. ¿Cómo hace el enlace entre los dos? porque son dos planos totalmente diferentes. Usted ha hablado en varias oportunidades de cosas que están en vísperas de cumplirse, de la inminente cultura nueva situada en América. Con eso estoy en completo desacuerdo. El otro plan profético, que es un profetismo sin tiempo ni lugar, y que viene desde el profetismo bíblico y de las otras religiones, en eso sí estoy de acuerdo, pero no veo cómo usted pasa de una cosa a otra. Y es ése, creo, el desentendimiento fundamental entre las cosas que decimos. Porque por un lado están las «ínclitas razas ubérrimas» y por el otro lado está el universo. Y por un lado toda esa España y razas hispánicas y esa inminencia, que yo no veo, de esa cultura nueva, y por el otro hay ese elemento de proyección tras temporal y, bueno, tras espacial. ¿Cómo pasa de una cosa a otra? Y costantemente me parece que usted pasa de una cosa a otra.

J. LARREA: En cierto modo por fe, en virtud de las cosas que se esperan, pero que no se ven. Percibimos las cosas inmediatas del presente y aun las del pasado, pero se nos ocultan las del futuro.

A. COYNE: Pero usted en varios momentos dice inminentes vísperas.

J. LARREA: Sí, bueno. Pero me atengo en este aspecto a las afirmaciones proféticas de Darío en cuanto que concuerdan con las conclusiones de mi propia experiencia. Darío es el que comienza uniendo las dos cosas a que usted se refiere, en su poema *El Porvenir*, de carácter apocalíptico, según lo he marcado varias veces, donde a la vez define a

América como porvenir del mundo. Años más tarde sigue Darío pronosticando la destrucción apocalíptica de todo un mundo cuyos contornos no acierta a discernir, mientras que por otra parte anuncia la creación de una cultura nueva en este continente; la aparición de un nuevo día o alba de oro en estos países de la Aurora, sentimiento indeterminado aunque obviamente relativo a la visión intelectual, que lo acompaña desde el principio al fin de su existencia. Y advierta que Darío sostiene «en este siglo», refiriéndose al siglo XX que en 1901 recibió con augurios catastróficos; «en este siglo ensimismado», encerrado dentro de sí, ocurrirá esto y lo otro, esto es, los dos aspectos destructivo y constructivo que, aunque no acababan de articularse bien en su conciencia, seguramente por tratarse de convicciones intuitivas, conducirán a una especie de sobrerrealidad.

De otra parte, poseo en lo personal otras razones que no es este el momento de exponer, para creer que Darío está en lo cierto, que realmente ello es así, ya que por los caminos de mi propia y peculiar experiencia en estos años en que el mundo se transforma, había llegado a conclusiones parecidas mucho antes de darme cuenta del contenido profético de Darío, el cual se me ha hecho perceptible precisamente en virtud de mis propias conclusiones.

A. COYNE: Yo, sin embargo, creo que América...

J. LARREA: Es decir que, en lo que me concierne, he venido afirmándome desde el año 30 en un convencimiento teleológico americano cada vez más concreto y, a mi juicio, más razonablemente estructurado —aunque un tanto surrealista, pero de sentido diferente al surrealismo tenebroso e individualista del viejo mundo.

Y creo además, como lo he explicado más de una vez en estas aulas, que ese profetismo en verso de Darío, que

expresó como es natural en términos simbólicos, se complementa con algunas ideas que él mismo expuso con cierta precisión en sus prosas cuando se refiere a algunos fenómenos que por su carácter religioso tocan a lo esencial, al ser mismo del hombre y de la cultura.

Veía Darío un ciclo a punto de terminar, algo que en una de sus prosas de *La caravana pasa* identifica con la Iglesia de Roma. Y resulta que, por circunstancias que no cabe explicar ahora pero que he expuesto no sólo en estas aulas sino en un libro voluminoso, se le ofrece a la conciencia cultural en este nuestro siglo una notable revelación. Se trata de una revelación de carácter científico, tal como por lo menos mi razón lo entiende, que por ese su carácter no se dirige a convencer a unas cuantas personas sino a la conciencia cultural en su conjunto, como ha ocurrido con los acontecimientos científicos que aunque hayan empezado por enunciarse mediante una persona, al modo de la gravitación o de la electricidad, etc., etc., resultan ser de todos.

Pues bien, se nos ha descubierto que ese tan traído y llevado y últimamente tan desacreditado libro del fin, el Apocalipsis, es un texto que está real y verdaderamente profetizando el fin del período histórico al que corresponde la vida de la Iglesia romana. Hoy se nos descubre que fue escrito a fines del siglo I contra la Iglesia que en aquel entonces, tras la destrucción de Jerusalem, empezaba a constituirse en la Roma de los Césares. Está redactado en estilo profético contra esa Iglesia que al institucionalizarse rebajaba el significado teológico de la persona de Jesús, tal como lo entendían en su arrebatado misticismo Pablo de Tarso y los redactores de los Evangelios, especialmente el llamado de Juan. Lo hacía así esa Iglesia para ganarse, de un lado, la tolerancia del César y, de otro, para hacer sus doctrinas asequibles a muchas gentes, formulando un cristianismo cuantitativo que para los puros, los ilimitadamente místicos,

constituía una especie de pecado mortal. Que el escándalo es necesario, pero ¡ay del que escandalice!, se dice en esas escrituras. De ahí que profetizasen la destrucción de esa iglesia del falso profeta de Roma, escenificándola mediante el advenimiento. Que en ese punto es donde aparece el famoso caballo blanco cuyo jinete invisible pero armado con la espada de su boca, como Verbo de Dios, adviene a derrocar la situación señoreada por la iglesia de Roma.

Lo más extraordinario, a mi juicio, es que ahora y sólo ahora se nos descubre esa realidad que plantea en el orden de la conciencia una especie de jaque mate. Tenemos de un lado ante los ojos, una institución sagrada, pretendidamente perdurable, cuya razón de ser se funda en esas escrituras emanadas, se sostiene, de la mente divina. Y resulta que no un hereje ni dos, sino las escrituras mismas en que se funda la institución, están profetizando para cuando llegue el momento oportuno, la muerte de esa misma institución asentada sobre una especie de bomba de tiempo. La revelación no puede ser más absolutamente catastrófica y sin salida. Porque una de dos: o se acepta que las escrituras son realmente proféticas, reveladas por el Espíritu Santo, según pensaban y siguen pensando los creyentes, o no lo son. Si se acepta que son proféticas, a la institución no le queda escape puesto que la palabra del Ser en que se justifica tiene decretada su desaparición. Mas si a fin de eludir el veredicto pretendiera la institución justificarse de algún modo, sosteniendo que en realidad no son esas escrituras tan proféticas, se suicidaría ella misma al destruir su propia razón de ser, a la vez que incurriría en el ateísmo de la autoidolatría. Por eso digo que la realidad trascendental sitúa a la mente de nuestro siglo, y esta sí que es maravilla, ante una especie de jaque mate que oscila entre el ateísmo o la creencia en una Mente de tal naturaleza extratemporal que desde hace diecinueve siglos tiene decretada para este nuestro la disolución de la Iglesia romana.

De aquí que me halle personalmente convencido merced no sólo a estos elementos de juicio que estoy exponiendo de manera tan rudimentaria y torpe, que nos encontramos ya en los albores de ese Advenimiento profetizado con todas sus letras por Rubén Darío hace más de medio siglo. Que Darío profetizaba para este siglo catastrófico el fin de la situación que a él lo hacía tan profundamente desdichado, esto es, el Advenimiento. De cuando en cuando les decía a sus amigos señalando algún lugar del cielo, según refiere Arturo Capdevila: «¿Vendrá por ahí? ¿O por ahí? Porque interpretando los símbolos imaginarios a la letra, tenía la convicción, muy general en su tiempo, de que el Adviniente aparecería como una persona física. No parece que llegase a concebir que el Ser tenía que hacerse presente como lo que es, Espíritu, mediante una visión ideológica que al percibirse por el intelecto trastocara las estructuras mentales y estableciera un nuevo estado de conciencia. De conciencia cultural, desde luego, puesto que si se comprueba que éste a que estoy aludiendo es un fenómeno real, perfectamente verdadero, se nos convierte en una verdad que, aunque se sitúe en el campo reservado anteriormente a la fe, presenta los caracteres de las verdades históricas, científicas, que ni pertenecen a nadie, ni se dirige a un grupo de creyentes sino a la razón genérica.

Y esto es algo trascendente en grado sumo, correspondiente a un orden superracional, propio de un estado de cultura distinta. Que ello no se ha dado ni ha podido darse en nuestro mundo, en nuestra Europa, la suya y la mía, sino que pertenece a un más allá que se muestra en perfecta conexión con esas personalidades dadas aquí: la de Darío que emitió repetidamente esas afirmaciones realmente temerarias para una mente racional, pero que a la luz de los acontecimientos han resultado tan justas y en vías de realización, y luego la de Vallejo que, pese a sus convicciones materialistas, es en el mejor de sus aspectos, una prolongación de la

de Darío al grado de poder verse mediante un símbolo vivo, la presencia de otra cosa que viene a corroborar reflejamente la aparición de la Realidad transfigurante, salvadora. Por estas razones me atrevo a sostener lo que sostengo. Y me atrevo a asegurar que se trata de fenómenos diferentes a los que llamamos racionales y se exponen en las clases de literatura. Son fenómenos de otra índole.

A. COYNE: Personalmente estoy totalmente de acuerdo sobre esa otra especie y con esas cosas... Usted aporta nuevos datos sobre nuevos descubrimientos. Usted sabe muy bien que la corriente que está usted defendiendo tiene siglos. Es el advenimiento del tercer mundo que se consideraba ya próximo en el siglo XII ¿Por qué está hoy más próximo que en tiempo de Joaquín de Fiore? No sé. A mí me interesa fabulosamente desde mi adolescencia... Cómo se llama ese escritor ruso... Berdyaev creo, que está basado en eso también.

Pero no me contestó sobre la pregunta precisa que le hacía. Yo creo que es usted más europeo que yo en el fondo, mucho más, porque usted une España y América y siempre vuelve a ese Nuevo Mundo que sale de España y que viene a América, y su universalidad abandona de pronto ese plano trascendental con el que estoy dispuesto a coincidir, y lo sitúa en una proximidad temporal, con la cual yo no coincido, y en un lugar del espacio en el que no veo por qué. Yo creo más bien que estamos en vísperas de catástrofe y que después, si se produce algo nuevo, no sabemos ni cómo ni cuándo ni dónde.

Y agregaré una sola cosa tal vez puramente anecdótica, pero que quizá permita vislumbrar otros horizontes. Es un planteo comparativo en el que posiblemente nunca hubiera pensado si no hubiese hablado usted. Mientras le oía disertar sobre Darío pensé en Apollinaire. Y me parece que en Apollinaire se da un poco ese mismo proceso que usted ha

mostrado en Darío. Apollinaire es el poeta considerado normal, atraído por todas las mujeres que pasan, por el alcohol, por el tiempo que huye, y que se está perdiendo. Y es un poeta tan bien dotado como Darío, con tales dones verbales que todo lo que dice se le convierte en poesía. Y que de pronto se lanza también a profetizar. No tengo... bueno, como no había pensado en esto, no traje a Apollinaire, pero quizá pudieran proporcionármelo. De todas maneras, Apollinaire anuncia de pronto: «O soleil c'est le temps de la Raison ardente». Y en su poema *Les Collines...* Además, Huidobro que es un falsario en parte ¿no? o cuyas ambiciones, como usted dijo muy bien, no corresponden a sus realizaciones, en su famoso poema *Ecuatorial* toma en realidad de Apollinarie el tema del avión y del nuevo mundo ¿no? Y todo eso en Huidobro proviene de Darío por una parte, pero por otra parte proviene en su modernidad —porque de todos modos Apollinaire es mucho más moderno que Darío— de Apollinaire, del Apollinaire de *Alcools* desde el primer poema *Zone.*

J. LARREA: Huidobro perteneció al grupo de Apollinaire, de quien era amigo.

A. COYNE: «Al fin estás cansado de ese mundo antiguo». Y esos aviones que figuran en ese famoso poema, que es el más profético, titulado *Les Collines:*

Encima de París un día
Peleaban dos grandes aviones
Uno era rojo el otro negro
Y mientras que en el cenit lucía
El eterno avión solar

Uno era toda mi juventud
Y el otro era el porvenir

Y mucho más adelante:

Viene un tiempo para el sufrimiento
Viene un tiempo para la bondad
Juventud adiós he aquí el tiempo
Donde se conocerá el porvenir
Sin morir por su conocimiento

Acostúmbrense como yo
A estos prodigios que anuncio
A la bondad que va a reinar
Al sufrimiento que padezco
Y conocerán el porvenir...

Etcétera, etcétera. Y creo que tal vez ahí interesa la similitud que estoy señalando, que se me ocurrió de pronto mientras le oía hablar.

Pero me parece que de todos modos es muy arriesgado situar a la literatura de esos autores en el plano del *Advenimiento del tercer reino* de Joaquín de Fiore, como digo, y esto nos está manteniendo siempre en vísperas. Que toda esa poesía divina, esa poesía profética es al mismo tiempo la más alta y la más fácil. Me parece que existe un momento en que los poetas son precisamente como Darío y Apollinaire. Se salvan así. Están totalmente perdidos y empiezan a adoptar entonces un tono profético, sin que sepamos nunca, los mismo en el caso de Darío que en el de Apollinaire, si verdaderamente están poseídos por ese don divino de profecía, o si recurren a él por no saber cómo salir de su poesía.

Y en esto la modernidad de Apollinaire es mucho más profunda que la de Darío. Escribió un poema que se titula *Siempre* que es donde, me parece, da la vuelta al profetismo y donde estimo que va más allá en la duda del mundo moderno. Porque si por un lado coincido con usted en esa esperanza del tercer mundo, de este otro lado me parece que

soy más moderno, disculpe la palabra, en el sentido de que al mismo tiempo abrigo mis dudas.

J. LARREA: Es usted más joven.

—*Risas*

A. COYNE: Quisiera tener fe, pero al mismo tiempo no la tengo totalmente. Y por esa razón, ese otro poema de Apollinaire que acabo de encontrar y voy a tratar de traducir, pero sobre el que su exposición me ha dado la idea, me parece esclarecer esos dos aspectos a que estoy refiriéndome. Al mismo tiempo es la esperanza y la duda total. Se llama *Toujours, Siempre.* «Siempre iremos más lejos sin avanzar jamás». Se da al mismo tiempo esa promesa y esa negación. «Y de planeta en planeta» —es el Darío cósmico— «de nebulosa en nebulosa»...

J. LARREA: No es Darío el «de planeta en planeta», sino Huidobro.

A. COYNE: ¿Eh?...

J. LARREA: Es Huidobro, el Huidobro de *Altazor* y el de apocalíptica «Cruz del Sur, avión de Cristo» que no creo que tenga demasiado que ver con...

A. COYNE: Sí, bueno, pero...

J. LARREA: ... los aviones de Apollinaire, mucho más que...

J.C. GHIANO: Muy parecido a lo de...

A. COYNE: Sí, por supuesto, en el sentido... en el sentido negativo. Huidobro lo toma de Apollinaire en gran parte.

J. LARREA: No en el fondo, puesto que corresponde a su propia vivencia desde el principio. En su libro *Adán*, de

1914, anuncia al hombre nuevo, al hombre paradisíaco del que se olvidará un tanto más tarde.

A. COYNE: Sí, pero en Huidobro se da siempre ese doble aspecto de lo auténtico y de lo que va a buscar en los demás para demostrar que lo dijo antes que los otros. Bueno, continúo:

> El Don Juan de los mil y tres cometas
> Aun sin moverse de la tierra
> Busca las fuerzas nuevas
> Y toma en serio a los fantasmas
>
> Y tantos universos se olvidan
> Cuáles son los grandes olvidadizos
> Quién pues sabrá hacernos olvidar tal o cual parte del mundo.

Y ahí sí es cósmico y a pesar de que hay referencia a América:

> Dónde está el Cristóbal Colón a quien deberemos el olvido de un continente

Entonces ya no se pide el descubrimiento ni el advenimiento, sino el no-descubrimiento, el no-advenimiento.

> Perder
> Pero perder verdaderamente
> Para dar lugar al hallazgo
> Perder
> La vida para encontrar la Victoria

Y ahí es donde Apollinaire anuncia en realidad a los surrealistas que, como ateos que son, están cerrando el círculo y no pueden creer en ese tercer mundo en el que yo en el fonfo sí creo, en parte, mientras que usted cree en él total-

mente. Por eso le digo que no soy surrealista a pesar de lo que puedan pensar por mi exposición de ayer. Ahí es donde Apollinaire abre las puertas a los surrealistas que, negando totalmente a Dios y negando ese advenimiento de otro mundo, perdida la esperanza de un continente nuevo que encontrar, se contentan, al contrario, con pedir el no-continente.

J. LARREA: Pero, ¿no alude ahí Apollinaire a un continente nuevo?

A. COYNE: No. A ningún continente.

J. LARREA: Pero al hablar del «olvido de *un* continente», ¿no está refiriéndose implícitamente a *otro* continente no-europeo?

A. COYNE: Ha de perderse todo continente para...

J. LARREA: ¿No es el de Europa el que quisiera olvidar. el mundo de Europa?

A. COYNE: ¿Eh?...

J. LARREA: ¿No es Europa ese no-continente, como lo era para Rimbaud?

A. COYNE: No es Europa. Es el mundo entero, «tal o cual parte del mundo».

J. LARREA: A mi juicio es esa precisamente la confusión, tomar a Europa, a la cultura europea por la universal y futura del mundo.

A. COYNE: «Tal o cual parte», sí. Pero claro, estamos recitando a Apollinaire. «Tal o cual parte del mundo», es decir, cualquiera ¿no? Y entonces, «para dar lugar al hallazgo» que es esa maravilla cotidiana que es todo lo que nos

queda si perdemos esa fe. Entonces yo comparto, no sé... estoy dividido entre esas dos corrientes.

J. LARREA: Que tal vez no son tan incompatibles...

W. DELGADO: Hay una edición anterior de ese poema que lleva el título...

A. COYNE: Sí, el lema de Apollinaire *J'Emerveille* y por eso los surrealistas lo han retenido.

R. CASASBELLAS: *La jolie rousse* es un poema que podría escucharse ahora.

A. COYNE: Si, y hay muchos de Apollinaire con esa voluntad. De pronto, cuando ya pierde pie entre las mujeres y el tiempo, como Darío, ¿no?, se lanza a profetizar. Y eso es lo grave. Porque ese profetismo ¿es verdaderamente inspirado, o es una voluntad de profetizar para evadirse de toda esa barahunda cotidiana?

J. LARREA: Pero Darío profetizó desde su adolescencia. Y además, en esa época existían otros profetismos variados. Que no se trata de un poeta aislado sino de una corriente cultural. Dése usted cuenta que el profetismo, el ansia de desprenderse del mundo, de Baudelaire, tiene su origen en De Maistre.

A. COYNE: Sí, pero Baudelaire no augura ningún porvenir. Lo niega todo y no guarda ninguna esperanza.

J. LARREA: Esperanza individual, no. Personalmente va a la muerte. Pero en su *Voyage* cree en la existencia de algo nuevo más allá de la muerte...

A. COYNE: No, tampoco espera nada del mundo. Creía vivir sobre el fin del mundo.

J. LARREA: ¿No se trataría, como tantas veces, del fin de *su* mundo? Baudelaire cree en las teorías proféticas de De Maistre que precisamente es quien...

A. COYNE: Por supuesto, y hay Bloy y está Apollinaire.

J. LARREA: Pero ¿sabe usted que el nombre de De Maistre en la logia de su juventud, era Joseph de Floribus? ¿No manifestaba así su simpatía con Joaquín de Fiore, puesto que más tarde se pronunciaría y anunciaría del modo más expreso la inminencia de ese tercer mundo del Espíritu? Y Baudelaire, el moderno, era fanático de De Maistre, el reaccionario, hasta decir de él, precisamente por esa razón, que era «el gran genio de nuestro tiempo ¡un vidente!». Porque De Maistre creía en el pecado original, y por creer en el pecado original podía el hombre redimirse de ese obstáculo que a Baudelaire le impedía el acceso a ese «paraíso revelado» de cuya ausencia trataba de consolarse mediante sus paraísos artificiales. La existencia misma del pecado genérico era prenda de su necesaria regeneración, lo que implicaba otra situación futura, al menos como posible. Y me parece que esa era la gran esperanza paradisíaca que abrigaba entonces Baudelaire.

A. COYNE: Sí, pero...

J. LARREA: La esperanza de regenerarse, de salir del círculo del pecado original para integrarse al paraíso.

A. COYNE: Pero Baudelaire...

J. LARREA: Era prácticamente lo mismo que imaginaba De Maistre, sólo que en los términos colectivos del cristianismo y de la Revolución francesa...

A. COYNE: Pero Baudelaire, a diferencia de...

J. LARREA: Bloy, como dice usted muy bien, León Bloy, emite sobre todo en *Dans le seuil de l'Apocalypse,* unas terribles profecías, lo cual para mi punto de vista sería culturalmente y de cierta manera tangencial, una corroboración, como lo es la de Apollinaire, en virtud de la guerra del 14, de toda esa tendencia intuitiva que por mi parte examiné hace ya bastante años, de la que participan no pocos autores, pero que ahora percibo más nítidamente destacada y proyectándose a esta situación de nuevo mundo.

Porque también resulta que si a América se la ha llamado Nuevo Mundo se debe a una intuición profética de índole cultural en cuanto que el nombre que la substantiva le fue impuesto por la cultura de Occidente. Esta, en su conjunto, fue la que hizo suya la denominación que empezó emitiéndose por boca de individuos aislados. Incluso se le ha llamado América a este continente porque la primera persona que sugirió públicamente que pudiera ser un Mundo Nuevo, distinto del de los continentes europeo y asiático, era Américo Vespucio. Existe así una serie muy rica de elementos significativos que no provienen del campo de lo deliberado ni de lo racional, sino que son de naturaleza más espontánea e imaginativa, cosa que más bien debiera interesar a los surrealistas, ¿no le parece a usted?

A. COYNE: Sí, pero precisamente como ellos niegan a Dios, ¿no? y...

J. LARREA: Claro, porque su individualismo fundamentalmente material, los sitúa en un estado de anti-cristianismo.

A. COYNE: Bueno, y por eso...

J. LARREA: El surrealismo, como todo ese mundo que lo rodea, tiene adoptada la posición anticristiana del «Dios ha muerto», porque el individuo reclama para sí una razón de ser absoluta. Mientras que esta otra situación a que me

refiero es sustancialmente distinta. Ni es individualista a ultranza, ni es anti-cristiana. No está del todo con la tesis y menos aún con la antítesis, cuya negación niega, para proyectarse a una supercristianidad. Es algo así como el cristianismo regenerado más allá de su muerte, transfigurado, siguiendo el esquema de su Maestro. Ahí es donde se abre el «paraíso».

A. COYNE: En cuanto a Baudelaire, que no es surrealista, es precisamente el hombre moderno porque está, como lo estoy yo —no me comparo a Baudelaire, ¿no?— entre esa esperanza y esa duda total, y esa llamada al fin del mundo que cita Vallejo. Porque adhiere a De Maistre pero en cierta forma, haciéndolo suyo. Y por eso Baudelaire es el primer hombre moderno. Y no hemos agotado aun todo lo que dejó dicho Baudelaire, y estamos en una situación ambigua. Yo me siento más en ese sistema baudeleriano que en el dedicado exclusivamente a la esperanza.

J. LARREA: En la materia de que tratamos se advierte una distinción, que a mí me parece tan clara como significativa, entre dos conceptos: el individual y el colectivo, genérico. El primero se identifica con el destino del hombre puramente individual, psico-somático, dentro de un círculo esencialmente insignificante, concepto que corresponde a ese mundo en que usted y yo hemos nacido, o sea al mundo europeo-occidental donde el individuo...

A. COYNE: Usted nació en España.

J. LARREA: ... es concreción de un individualismo exacerbado.

A. COYNE: España es una Europa muy especial...

J. LARREA: Bueno, sí. En parte es bastante especial, precisamente porque se encuentra entre Europa y América o entre

Viejo y Nuevo Mundo. Decía que, el del Occidente europeo, es un individualismo extremado. Se funda en una idea del individuo que hoy día no da lugar a las esperanzas superiores, cosa que en las personalidades profundas de su ámbito crea conflictos muy serios. Porque dese usted cuenta que ese individualismo es, en lo cultural, de raíz cristiana, ya que, aunque proceda en lo intelectual y objetivo —científico— de la tradición helénica, lo hace por los canales y la fórmula antropológica, subjetiva y esencial del catolicismo. Entonces, si a ese individuo al que se le ha prometido que su propia e ilimitadamente ambiciosa personalidad ha de salvarse, es decir, que ha de justificarse aquel principio que en su conciencia se siente ser eterno, se le niega de pronto esa justificación salvadora, esa razón cualitativa de ser, por fuerza tiene que derrumbarse al pesimismo total, inclusive al más abyecto, siempre que no se encuentre algo inmediato a qué asirse, algo que absorba su atención y lo distraiga. Es ese un individuo condenado a muerte, a doble muerte, puesto que carece de salvación. Y eso es lo que les sucede no sólo a los surrealistas, sino a los existencialistas y otras gentes de ese mismo círculo occidental, que oscilan, como consecuencia, entre dos totalitarismos circunstanciales, el individual y el social. De manera que, quizá sin saberlo, están dando testimonio de la situación que ocupa la cultura de Occidente en nuestra época; testimonio de nuestro momento de tránsito, de negación de su tesis, de anti-trascendencia y de desesperanza con respecto a la posibilidad de salvarse en cuanto conciencia individual, de manera que echan mano de aquello que puede tranquilizarlos, sostenerlos con vida y hasta compensarlos de esa situación catastrófica de necesitar y carecer de salvación.

En otras palabras, después que el sistema cultural les había prometido el Paraíso y hasta la resurrección de su propia carne a cuantos sintiesen su urgencia, resulta que no tienen salvación porque el Paraíso no existe, ni su conciencia de ser en el mundo acepta las posibilidades que pudiera

ofrecerles un sistema simbólico transferencial, puesto que han rechazado el que desde épocas ancestrales les ofrecía el cristianismo católico. Al caducar en el individuo ese sistema, porque comprende que sus elementos no son verdaderos a la letra, sino sustancias imaginarias, símbolos que estima sin contenido, es como si le exterpiran un órgano esencial, como si se le despojase de la escalera para ascender al orden de los valores trascendentales que necesita para que su alma viva; como si lo confinaran al Infierno. Siente caducado un sistema sin que la utilidad que desempeñaba se haya transferido a cargo de otro sistema que sustituya a aquél ventajosamente, proyectándolo, aunque sólo sea en alguna forma indirecta, a la esfera del Ser.

Lo real a mi juicio, es que nos hallamos, culturalmente hablando, en un momento de crisis transformativa total; en una situación transitiva como de punto muerto en el orden de los valores esenciales; al borde de que en nuestra mente humana se constituya otro sistema simbólico más complejo y realmente verdadero; en vísperas de otra intervención, pudiéramos decir, del Verbo creador, que es lo que aguardaban De Maistre y compañía. Y entonces sí, por medio de otro sistema concatenado de fenómenos culturales, a sabiendas de que a la vez son símbolos portadores de sentido, habrá de establecerse la corriente imaginativa que delate la presencia del Ser en cuanto principio trascendente. Que así como en el sector de los circuitos eléctricos se concatenan ciertos elementos conductores que posibilitan la circulación del flúido, de parecido modo, un sistema de símbolos bien trabado y conectado puede permitir que la energía de la Imaginación creadora se trasmita, proyectándonos a una situación de claridad de conciencia distinta y un tanto más allá de tiempo y de espacio, como anhelaban Darío y Vallejo, y que es de lo que por mi parte estoy convencido, no por comodidad, ni por afán de singularizarme, ni por fracaso de la poesía, sino por larga y razonada experiencia transpoética. Pero esto no

significa que crea en que de golpe nos vamos a encontrar trasmutados todos y en el Paraíso, idea infantil que no conduce a nada bueno. De lo que dentro de mí estoy seguro es de que estamos a punto de convencernos genéricamente de la existencia de un sistema poético-cultural de símbolos universales, mediante el cual se le permite a la conciencia antropológica en que somos, tener un concepto diferente del Ser, de la Vida, de uno mismo en relación con ambos, y de la conciencia existencial de uno mismo. En ello estriba la salvación, una salvación intelectual —genérica, colectiva—, no sensual —corpórea, individual— con las extraordinarias consecuencias prácticas que inclusive para el individuo y la sociedad, de ello se deducen.

Y esa es la salvación, la Cultura nueva que promete nuestra vieja cultura desde la primera de sus afirmaciones mítico-trascendentales, o sea, la del Paraíso perdido que no sin razón lo enajenaba a Baudelaire. Paraíso que ha de entenderse como la curación de la esquizofrenia esencial entre lo divino y lo humano, una vez cumplida la etapa laboriosa y dolorosa que se extiende desde el fondo de la pre-historia hasta nuestros días universales. Y esta sí que es la auténtica Maravilla.

Termino por que es este un tema que, como no se corte por lo sano, no se acabaría nunca.

A. COYNE: Creo que podemos concluir diciendo que se trata de actos de fe y actos de duda, sobre los cuales podríamos hablar indefinidamente, pero que hemos impuesto, de todos modos, puntos de vista que dan materia para reflexionar bastante.

¿Usted quiere agregar algo, profesor Larrea?

J. LARREA: No, por Dios, que ya he dicho más de lo que tenía que decir.

II

NOTAS SOBRE LARREA, SU «TELEOLOGIA», VALLEJO Y LOS DEBATES DE CORDOBA*

Desde que abandonó la «poesía» por la «teleología», si Larrea siguió leyendo a los «poetas», fue en busca de elementos para sus investigaciones histórico-culturales, susceptibles de apoyar lo que denominé su «sistema». Personalmente, conocí a Larrea en 1951, en Lima, cuando el Primer Congreso Internacional de Peruanistas, al que él acudiera en calidad de «invitado de honor», y yo presenté dos ponencias sobre los «comienzos» de Vallejo, resultado de mis primeras investigaciones en el tema. De regreso a New York, donde entonces residía, Larrea me escribió, entre otras cosas, para informarme que me «recomendará» a Alfonso Reyes y Raimundo Lida para una beca del Colegio de México, que efectivamente me dieron, aunque después no pude aprovecharla.

No volví a ver a Larrea hasta 1965, cuando, trabajando en Buenos Aires, tuve la oportunidad de viajar a Córdoba, donde mientras tanto él se instalara, y me recibió. No recuerdo si fue esa vez, o al año siguiente, que estuve nuevamente en Córdoba y nuevamente lo visité, cuando llegamos a hablar de Moro. Lo había conocido en México, en tiempos de la librería Quetzal y de los *Cuadernos Americanos*. Lo había encontrado «simpático», su poesía también «simpática», pero

---

* En "Moro entre otros y en sus días", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1987.

nada más, sin que los años hubieran alterado su juicio. Una de las cosas que, precisamente, más lo molestaría durante el Acto vallejiano de 1967, fue el que, en mi exposición, aduje a Moro como ejemplo de poeta peruano otro que Vallejo, y asimismo otramente significativo de la «escatología» de nuesto tiempo. Tan es así que, en el rápido resumen que, al principio de su *César Vallejo frente a André Breton,* hizo de mi *Vallejo y el surrealismo,* destacó el hecho como algo escandaloso: «De otro lado Coyné mencionaba al pasar con intención muy laudatoria a José María Eguren..., y en especial al surrealista peruano y escritor en francés [*sic*] César Moro, de quien se nos dijo que no apreciaba la poesía de Vallejo, mas sí, y mucho, la de Eguren, y cuya importancia, tendiente a hacerse internacional, parecía destinada a competir no desfavorablemente con su compatriota». De las 50 páginas que cubre mi artículo en la *Revista Iberoamericana,* sólo una y media se refiere a Moro: ¿hasta que punto le habría chocado a Larrea para que, al sintetizar mi trabajo en tres párrafos, consagrara uno a esa referencia? Lo cierto es que, desde entonces, la *autoridad* de Moro como poeta se ha ido afirmando.

No creo que tenga interés en averiguar si ha llegado a «competir» con la del autor de *Trilce,* y dejo ese problema de «competencia» o «competición» a los herederos de Larrea, si los hay. Simplemente, hoy no se halla revista abierta a la poesía, en todo el ámbito hispánico, dentro o fuera de la geografía propiamente hispana, en Europa y en América, que no estime honroso conseguir algún inédito del poeta de *La Tortuga,* y, por los dos últimos viajes que hice a Lima, en 1973 y 1980, sé que tanto la prensa como la juventud están ahí pendientes de más *información* sobre Moro. Sería ridículo pensar que, mientras tanto, Vallejo ha empezado a significar menos; sólo que no significa *todo*: a su lado caben quienes figuren una *cara* distinta de la verdad global de nuestro mundo, tal como nos toca, cada cual por nuesta cuenta, experimentarla y, asimismo, tratar de expresarla.

Las tesis «teleológicas» de Larrea siempre me han parecido adolecer de dos defectos mayores: su excesivo españolismo y el que constantemente entreveren el elemento *moderno* con el elemento *tradicional*. Pero, sería demasiado materia. No voy a examinarlas, ni siquiera lo que de ellas pasó en los dos largos alegatos que, en 1969 y 1971, Larrea tejió más particularmente contra mí. Tan sólo historiaré, con detalles que hasta ahora reservé, la *disputa* que nos opuso, en la medida en que ilustra la actitud intelectual de Larrea, la que, de por sí, deja entrever lo que tiene de «sospechoso» el «sistema» que, en parte le inspiró. Alguna vez tenía que resolverme a hacerlo.

Para las *Conferencias Vallejianas* de 1967, que reunían «especialistas» de «diversas nacionalidades», Larrea se había reservado dos turnos de palabra: el primero de la sesión inaugural, y el segundo y último de la final. Así abriría con alfiler de plata y cerraría con broche de oro el evento. En realidad, cuando de «vallejismo» hablaba, y lanzaba convites a «vallejistas» de acá y de aculla, Larrea establecía *dos planos:* uno, inferior, en que se movían los demás, todos los demás, y en el que ocasionalmente él intervenía para aportar un dato, apoyar o rectificar una interpretación; y otro, muy por encima del primero, que era su dominio exclusivo, donde no toleraba que alguien más pretendiera incurrir, salvo que fuese con ánimo de aplaudirlo. Había quedado claro en el *Simposium* de 1959, la primera manifestación «internacional» que convocara en torno a la figura de Vallejo. Aquella vez, las «sesiones» fueron consagradas, la primera a la *vida* del santiaguino, la segunda a su *obra poética,* la tercera al *significado* de ambas. Se estaba en la tercera; los exponentes habían sido A. Orrego y, al último, por supuesto, Larrea. En la discusión que siguió, S. Yurkievich intervino para «disentir» de la exégesis que acababa de presentar el dueño de casa «con respecto al significado de la vida y de la obra de Vallejo». He aquí lo que Larrea luego le contestó: «Me ha parecido que

cuanto ha expuesto el profesor Yurkievich correspondía a la sesión de ayer, dedicada a la obra de Vallejo. Creo, realmente, que, por interesante que fuese cuanto ha dicho, no es sino una prolongación de los temas que dejamos atrás. Hoy estamos ocupándonos del significado de la vida y de la obra de Vallejo, mirándole en una dimensión diferente, razón por la que opino que no debemos retrotraernos a aquella situación». Y, poniendo término al asunto: «Si, de otro lado, le satisface» —a Yurkievich— «quedarse en la epidermis del fenómeno, según he dicho, ello es cuenta suya» (*Aula Vallejo*, 2-3-4, p. 265).

Larrea separaba bien los dos niveles: el de la «obra», en el que cabía el debate estético, abierto al que tuviere bagaje académico, que sin duda podía alcanzar «significados», pero éstos, aislados, limitados al texto en sí y a su contorno, la «epidermis del fenómeno» estético; y el del «significado» global de la «obra», en relación al conjunto de la aventura humana, una «dimensión» superior: la de los fines providenciales de la Historia, a la que no había modo de acceder sino se entraba primero en las razones de la «teleología» de Larrea. Larrea, por lo tanto, aceptara que, en esa tercera sesión de 1959, antes de él se explicara Orrego, porque reconocía en el discurso del primer prologuista de *Trilce* como un «antecedente» del suyo; se negó, después, a discutir con nadie sobre los juicios que desenvolvió, limitándose a precisar uno que otro punto.

Era comprensible su ira, cuando en las *Conferencias* de 1967, ya al tratar de *Vallejo y el surrealismo*, me metí en sus dominios, trayendo a colación *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, un estudio antiguo, es cierto, pero que estaba por reeditarse. Ese día, con pretexto de la hora tardía en que terminé de discurrir, supo eludir la controversia. Pero, al día siguiente, no me perdonaría que, después de que le tocara a él disertar sobre *Darío y Vallejo, poetas consubstanciales*, y la sala

prorrumpiera en aplausos que, pensó, habían de concluir el acto, me atreviera a preguntarle algo. «—Como abogado del diablo, ¿no?». Iniciamos un intercambio de razones, cuya transcripción ocupa las pp. 299-309 del *Aula Vallejo* 8-9-10, pero que redundó en diálogo de sordos, ya que Larrea sólo entró en él a regañadientes y buscando la manera de cortarlo. En vez de aceptarla como un *pretexto*, prefería considerar mi ponencia como un *texto cerrado* y definitivo, frente al cual no le interesaba prolongar el debate, que había sido mi intensión fomentar, sino verse libre para sentarse a borronear cartillas que la hicieran trizas de punta a cabo.

A las dos semanas de volver a Buenos Aires, tuve la visita de un universitario cordobés que había seguido las *Conferencias*, el cual me informó que Larrea ya estaba preparando su «respuesta», en la que, decía, nos iba a «hundir a Breton y a mí». Lo había enfurecido aún más el comentario que, al día siguiente de terminar la reunión en su edición del 21 de julio, sacó *La Voz del Interior*, el único periódico local que la cubrió extensamente, para lamentar que en ella no se hubiera discutido mi «comunicación», y asimismo aplaudir que mi presencia, de todos modos, dejara abierto «el camino para un inevitable y necesario esclarecimiento alrededor de Vallejo, destruyendo malos entendidos, volteando mitos y, fundamentalmente, ubicando a Vallejo a su alta y propia situación de poeta, sin demasiadas connotaciones de extraña índole».

A pesar, o en razón de su orgullo, con mucho de *luciferino*, en un sentido que, aunque lo rechazara, hubiese entendido, el gran solitario que era Larrea simultáneamente se moría por la publicidad. Mientras dedicaba sus ocios —según me avisaran y no tardó en confirmarse— a juntar pruebas contra mí, trataba todavía de valerse de mis buenos oficios. Fue así como, a corto intervalo, me llegaron dos cartas suyas, tan amistosas como antes, en las que me pedía que averiguara por qué en *Primera Plana*, el semanario porteño

de más prestigio por aquellas fechas, no había salido nada sobre el evento cordobés, a pesar de que su director, Ramiro de Casasbellas, había sido uno de los participantes. Copio un párrafo particularmente demostrativo: «Lo de *Primera Plana* es para mí y para quienes actuaron de secretarias durante las *Conferencias* el más tupido de los misterios. No presenta ni el mayor asomo de explicación. Casasbellas es un vallejista, aunque no extraordinariamente inspirado, absolutamente convencido [...]. Se esperaba que [...] echase la revista por la ventana, razón por la cual, junto con la carencia de verdaderos estudiosos de Vallejo en la Argentina se lo invitó. No parece haber en su semanario oposición a Vallejo [...]. ¿Oposición a quien, para que ni hayan mencionado siquiera el último volumen de *Aula Vallejo*? ¿A mí, a mis tesis revolucionarias en el orden del Espíritu, y frente a las cuales se viene adoptando desde muy largos años la política de apagarlas? No imagino en este caso por parte de quién, a no ser que de pronto y vaya a saber por qué razones sea el propio Casasbellas. Siéntase un poco Sherlock Holmes y averigue...».

A fines de ese mismo año o principios del siguiente, recibí aún de Larrea su libro *Del surrealismo a Macchupicchu*, que incluía la reedición de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, ensayo del que, evidentemente, no renegaba, aun cuando me vituperaría por haberlo llevado al tapete en Córdoba, siendo «sin actualidad alguna» (*Aula Vallejo*, 8-9-10, p. 316). A la vez que seguía fingiendo una «cordialidad» que de existir de veras hubiera consentido entre nosotros el debate «civilizado» que vanamente pretendí, la dedicatoria con que venía el ejemplar que me destinó decía a las claras que consideraba sus páginas como todas las que escribiera desde 1940 como un hito en la elaboración de su «teleología»: «Muy cordialmente a André Coyné, estas derivaciones del ensayo tan censurable a su juicio, como lo es al mío su censura». Sea como fuere, se interrumpieron entonces nuestras relaciones, hasta que me vi forzado a reaccionar al folleto *Cé-*

sar Vallejo frente a André Breton, separata —como ya indiqué— de la *Revista de la Universidad Nacional* cordobesa, del que me enteré algo tarde, por haberme trasladado en el intervalo a Madrid. Ya que en dicho trabajo «rebatía», una disertación mía a la que nadie podía referirse, cuando a él le correspondía como responsable de las *Conferencias Vallejianas* publicarla en las *Actas* antes de ponerse a refutarla, le escribí que me sentía desligado de todo compromiso hacía *Aula Vallejo* y que, por lo tanto iba a ofrecer mis páginas a la *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh, que me solicitara una colaboración. No voy a reproducir la filípica, totalmente desatada, con la que, en respuesta, Larrea me gratificó.

Para mostrar cuán fácilmente, en el fuego de la polémica, él perdía los estribos y caía en esos «lapsos» y «arbitrariedades» que, no sin razón, a veces, criticaba en algunos de sus contricantes, aduciré dos ejemplos que me dispensarán de más. La *Advertencia Preliminar* que, en *Aula Vallejo,* 8-9-10, p. 313, encabeza su atropellada *Respuesta diferida sobre «César Vallejo y André Breton»*, después de tergiversar las circunstancias de nuestra «ruptura», insiste en que dicha Respuesta «contesta no sólo a los conceptos vertidos» por mí «en la sala de Conferencias, sino también y con mayor motivo a los expuestos en (mi) segunda y retocada versión» —la que entretanto había salido en la *Revista Iberoamericana*—, «puesto que en ésta (me) refería a algún trabajo (suyo) que —con el propósito de remediar siquiera un tanto (mi) desconocimiento acerca de (su) forma de pensar— (me obsequiara) con posterioridad a nuestras reuniones». El «trabajo suyo» a que Larrea aludía no podía ser sino su *Teleología de la Cultura,* publicada en México en 1965, que, de hecho, constituye, para quien todo ignorara de él la mejor introducción a su «pensamiento». Lo cierto es que Larrea me había regalado ese librito, pero no —como afirma su *Advertencia*— «con posterioridad a nuestras reuniones», en que, en ningún momento, llegamos a hablar a solas, sino *el año anterior* cuando mi segun-

do viaje a Córdoba que menciono en la nota 4 durante el cual conversamos una tarde entera en su casa de Jardín Espinosa y fue cuando me anunció su proyecto de organizar las que serían las «*Conferencias*» de 1967, dedicándome simultáneamente sus «vaticinios culturales», en calidad de «vallejista y amigo».

De haber entonces —en 1966— «desconocido» totalmente su «forma de pensar» —lo que distaba mucho de ser cierto— hubiese tenido tiempo de remediar mi falla *antes, y no después,* del evento cordobés. El simple hecho de que para tal evento yo haya escogido tratar un tema a tráves del cual —según el propio Larrea— me proponía «desacreditarlo autoritariamente y reprobar algunas de las ideas favorables al destino de América» desarrolladas en uno de sus «ensayos», bastaría para demostrar que no «desconocía» sus tesis al llegar a Córdoba, cuando el principal «objeto» de mi discurso habría sido impugnarlas. Por lo demás, las diferencias que presentan las dos «versiones» de mi ponencia, tal como la pronuncié, apremiado por el tiempo, y tal como luego después la redacté —cualquiera puede comprobarlo comparando *Aula Vallejo* y la *Revista Iberoamericana*— no pasan de las normales entre una improvisación oral a base de algunas notas y su consecuente elaboración escrita. Sin contar que los «ensayos» de Larrea —cosa más bien de elogiar— nunca fueron independientes uno de otro, y es el mismo «pensamiento» el que corre en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* y en la *Teleología de la cultura,* concebida ésta, como una recapitulación, «una relación suscinta de la cuestión».

Mi segundo ejemplo, creo que resulta aun más explícito. A su *Respuesta Diferida,* Larrea añadió, cuando la publicó en *Aula Vallejo,* un *Post Scriptum* motivado por la publicación de mi libro *César Vallejo,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1968. En la discusión prontamente abortada que, de todos

modos, se originara el último día en Córdoba, amén de no escucharme cuando le reiteré que no era ni nunca había sido propiamente surrealista, el primer argumento que el «teleólogo» me había opuesto era que era «demasiado europeo» para entrar en su «teleología»; a lo que no había tenido más remedio que replicarle que, en realidad, él me parecía «más europeo que yo», con que confieso que muy poco adelantábamos. Ahora bien, en el citado *Post Scriptum,* del 24 de noviembre de 1968, pasado un año y tanto desde las *Conferencias,* Larrea reincide en su acusación, prueba que la tomaba en serio, y, esa vez, se le va por completo la chaveta. La «causa determinante» de mi «comportamiento» hacía él y sus «convicciones teleológicas», la encuentra en mi condición de «francés de Europa», convencido de «la supremacía de la cultura francesa sobre la aún en cierne» de los «jóvenes» paises americanos. Es lo que me habría llevado a «difundir con motivo y contra Vallejo las maravillas del surrealismo de Breton y hasta las afrancesadas de César Moro» (no cabía duda de que le había dolido la cita de Moro). «En suma», «con Georgette y compañía», habría yo seguido «pensando Vallejo *a la francesa* y no con la lengua de esa Madre España [...] en cuyas manos el poeta encomendó su espíritu», todo lo cual nada más que para hacer «méritos», en medio de «la crisis actual de Occidente», en mi carrera de «celoso funcionario francés». *¡Quod erat demostrandum!*

Frente a esas «estimaciones» del director de *Aula Vallejo,* me limitaré a observar que si, de veras, me preocupara «la supremacía de la cultura francesa» tendría que asumir la «totalidad de su herencia», sin ponerme a escoger entre sus más prominentes exponentes. Pues bien, ya en el comienzo del debate de Córdoba, y más aún en el *A modo de apéndice,* que pospuse a mi *Vallejo y el surrealismo* al entregarle a la *Revista Iberoamericana,* tuve oportunidad, entre otras cosas, de oponer, ya que de poesía se trataba, las «profecías» optimistas de un Víctor Hugo, que precisamente tanta influencia tuvieron

en la América «romántica» y todavía en la «modernista», a las «profecías» pesimistas de un Baudelaire, rechazando de lleno las primeras para adherirme, al contrario, a las segundas. Por otra parte, si mi intención en Córdoba había sido —conforme pretendría Larrea— hacer «la apología de Breton y su humanismo surrealista» en detrimento de Vallejo, no veo cómo dicha «apología» me habría podido servir para «defensa e ilustración» de la «cultura francesa», ni tampoco europea en general, cuando los surrealistas, si bien actuaron primero que todo en París, de entrada denunciaron la «civilización occidental» de los últimos siglos, con sus bases «racionalistas» reclamándose más bien del Oriente (sin que venga al caso discutir ahora lo que había de ambiguo en su reclamo). Sobrarían las citas. Valgan las siguientes, todas de 1925, al año del *Primer Manifiesto:* «Europa se cristaliza, se momifica lentamente bajo la envoltura de sus fronteras, sus fábricas, sus tribunales, sus universidades»; «Con todas nuestras fuerzas, deseamos que las revoluciones, las guerras y las insurrecciones coloniales vengan a aniquilar [la] civilización occidental [...] y clamamos por semejante destrucción como por el estado de cosas que nos parece menos inaceptable para el espíritu»; «Somos seguramente unos Bárbaros, ya que cierta forma de civilización nos repugna. Donde reina la civilización occidental, todos los lazos humanos han dejado de existir, con excepción de aquellos que tenían como razón de ser el interés, el *duro pago al contado»;* «La época moderna ya terminó su tiempo. Lo estereotipado de los gestos, los actos, las mentiras de Europa, ya remató el ciclo del asco», y asimismo: «Sacerdotes, médicos, profesores, jueces, abogados, policías, académicos de toda clase, vosotros que firmáis ese papel imbécil: *Los intelectuales juntos con la Patria,* os denunciaremos y confundiremos en cualquier circunstancia».

Sería además, absurdo considerar siquiera la acusación de funcionario que sólo se le podía ocurrir a alguien ya totalmente fuera de sus cabales. A la sazón de las *Conferen-*

cias, yo enseñaba en la Universidad de Buenos Aires y en los dos Institutos Superiores argentinos del Profesorado; era, por lo tanto, docente, al igual que los demás participantes, con excepción de Casasbellas, el director de *Primera Plana.* Pero se ve que a Larrea, una vez que dio con él, le gustó el argumento, pues, si en la «lista alfabética de invitados» que, en julio de 1967, circuló en el Acto de Córdoba, figuraba como «Licenciado André Coyné, poeta y crítico francés, autor de importante monografía sobre Vallejo y numerosos artículos acerca del mismo» (no sé por qué «Licenciado», como si me recibiera en México, mas, en fin, «vallejista»), cuando, en 1976, volvió a salir en volumen en Madrid la *Respuesta Diferida,* con unos *Antecedentes* que incluían nueva nómina de quienes intervinieron en el ciclo vallejiano, a los demás se los designaba por la Universidad en la que cada uno se desempeñaba, S. Marcos de Lima, New York, La Plata, Montevideo, Santiago o Liverpool, y únicamente a mí como «del Servicio Cultural de la República Francesa».

Queda el reproche de hallarme confabulado intelectualmente «con Georgette y compañía» (la fórmula, en sí, era un hallazgo) por nuestra común calidad de franceses. Durante años, he podido ser amigo de G. Vallejo (como lo fuí, de otro modo, de Larrea) y hasta colaborar con ella, en 1957, para un número de la revista *Les Lettres Modernes* parcilamente dedicado a Vallejo. Nunca concordé con su *visión* de la obra de su marido, y nuestro desacuerdo al respecto, en 1967, ya se había hecho suficientemente público para que no tenga porqué extenderme. Lo interesante es que Larrea estaba perfectamente enterado, ya que, en carta del 9-XI-67 —una de las que me mandó después del encuentro cordobés, porque le preocupaba el silencio de *Primera Plana*— me escribía: «Supongo [...] que esta vez le ha tocado a Ud. ser el punching de Georgette. Enhorabuena. A todos acaba por llegarnos nuestra hora».

III

RESPUESTA A MAX SILVA TUESTA [1992]*

Seré breve. Solamente tres puntos.

1. Me parece, Max, que al ordenar tu «tipología de Vallejistas», te olvidaste de una categoría, aquella que tú deberías encabezar: la de los «vallejócratas».

2. Cuando criticas mi ensayo *Vallejo y el surreliasmo*, preferiría que no arguyeras que lo escribí por ser «francés», para valorar al surrealismo también por ser invento de unos «franceses». Es el tipo de argumento que usaba Larrea, que me forzó a contestarle que él era «español», lo que encuentro verdaderamente lamentable.

3. Creía haberte explicado, cuando nos vimos en Grenoble, que para leer mi *Vallejo y el Surrealismo*, no se podía desconocer el *contexto*, de que algo explicaba en el mismo *texto* del ensayo, y que tuve oportunidad de precisar, con más detalles, en escritos posteriores. No voy a rescatar el artículo de Vallejo —*Autopsia del Superrealismo*— del que ya nadie hablaría si no fuese del autor de *Trilce* y de *Poemas humanos*. De cualquier modo, mi *Vallejo y el surrealismo* no es sino la transcripción de una exposición *oral* que hice en las Conferencias Vallejianas, organizadas por Juan Larrea, en Córdoba, Argentina, en 1967. Confieso que en algún momento forcé la nota, pero era

---

* *Actas del Coloquio Vallejo, su tiempo y su obra.* Lima, Universidad de Lima, 1994.

para provocar a Larrea, que estaba reeditando su *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* y seguía celebrando a Vallejo de un modo muy particular, como una pieza más en abono de sus tesis «teleológicas». Basta que releas mi ensayo para que te des cuenta. Larrea lo entendió tan bien que en el momento eludió el diálogo, y desde el día siguiente de las Conferencias, antes de ordenar las Actas de las mismas, mientras seguía manteniendo una correspondencia conmigo, se puso a contestarme con más de 200 páginas que publicó primero en *Aula Vallejo* como «Respuesta diferida» y, luego, en forma de libro, en España, bajo el título *César Vallejo y el surrealismo*.

Es todo lo que quería decir. Gracias.

DOS NOTAS ADJUNTAS

I

ACERCA DEL VALLEJO DE XAVIER ABRIL

En el prólogo de su *Antología* poética —la primera importante— de Vallejo, publicada en 1942, Xavier Abril, después de caracterizar al poeta como «un varón superior de la especie humana» y antes de declarar su obra «la de un clásico moderno», insistía en dos aspectos de la misma: «su aliento autóctono y su vocación humanista», no encontrándole, entonces, otros antecedentes que «los clásicos... de España», sometidos a nuevos cánones estéticos por obra del «mestizaje» del alma y del idioma. Conceptos que no carecían de cierto fundamento (aunque dejaban en el aire el problema de *Trilce*[1], pero que llevaban al crítico a parangonar, no sin extravagancia, a Vallejo con el Arcipreste de Hita: «Ambos —escribía— tienen la salud y la diafanidad de los aedas populares».

Diez y seis años más tarde, en su libro *Vallejo, Ensayo de Aproximación Crítica,* Abril, denostando al primer prologuista de *Trilce,* —el amigo entrañable del autor, Antenor Orrego—, prorrumpía, con la fe de un descubridor, en campo totalmente nuevo: «Persuadido estoy de que fue le lectura del famoso poema *Un coup de dés,* traducido por Rafael Cansinos-Assens con el título de *Una jugada de dados* y publicado el mes de noviembre de 1919 en la revista madrile-

1 Donde Abril no discernía si no "la auténtica interpretación del pueblo peruano en su sed agonística".

ña *Cervantes,* la que determinó la transformación poética de César Vallejo «y le sugirió la estética de su segundo libro».

En 1959, Abril volvió a ocuparse del asunto, con mayor insistencia, en su intervención en el Simposium celebrado en Córdoba, titulado *La obra de César Vallejo.* Sostuvo su tesis a base de coincidencias de vocabulario y de lo que llamaba «similitud sintáctica», así como de una supuesta comunidad de «atmósfera» y «espíritu». Pero el mismo tenía que reconocer que la mayoría de las palabras que invocaba pertenecían «al vocabulario del Modernismo»; en cuanto a la «similitud sintáctica», aducía dos únicos ejemplos, que sacaba, no de *Trilce,* sino de textos quince años posteriores, pertenecientes a *Poemas humanos;* finalmente, la comunidad de «atmósfera» y «espíritu», que de existir habría sido el punto principal, no debía parecerle muy convincente, para que se viera obligado a explicar, en contra de sus propios alegatos: «Mientras Mallarmé sugiere, Vallejo nombra. En esto consiste el cambio de la expresión: un retroceso al naturalismo positivista que el poeta francés combatiera y superara para siempre excluyendo la anécdota», lo que, en buen romance, equivale a decir que Vallejo tomó a Mallarmé como modelo, pero no supo aprovecharlo, tornando «objetivo y realista» lo que en su Maestro era «hermético», señal —*Abril dixit*— de un «retroceso», o sea del más palmario fracaso estético, no obstante que el siempre Abril se indigna —verdad que en su libro de 1958— con quienes «cometen el error de sostener» —con ligereza harto superficial de supersticiosa índole cronológica, sin duda la inferioridad de *Trilce* con respecto a *Poemas humanos*: «Por el contrario —protesta—, *Trilce* representa la estructura, el método y la sustancia de la poesía toda de Vallejo».

En vez de caer en tamaños deslices y contradicciones, le hubiera valido mejor a Abril, ante el escepticismo que su paralelo despertó entre los participantes del Simposium de

Córdoba, admitir —cosa que la simple lectura desprejuciada descubre— que la tal comunidad de «atmósfera» y «espíritu» nunca existió : la «teoría mallarmeana del Absoluto» determina la persecución del poema absoluto —metáfora del hombre como ser, por cuanto desligado del acontecimiento—, mientras que en *Trilce* tenemos poemas existenciales, en su forma misma instantáneos, los cuales, cuando no van sujetos a una motivación afectiva, arrancan de una sensación que afirman con la esperanza patética de exorcizarla.

La virtud esencial —¿la única?— de Abril ha de consistir en su desorbitada terquedad, pues, en *César Vallejo o la teoría poética*, de 1962, dedica el capítulo inicial, y con mucho el más largo, a remachar el tema *Vallejo y Mallarmé*. Con excepcional maestría, Juan Larrea se ha encargado, no tanto de refutar —ni siquiera da para ello, pues se revela pronto inexistente— la «teoría poética» que Abril pretende aplicar a Vallejo, como de poner de realce los absurdos, los dislates, las incomprensiones y distorsiones, en buena cuenta la «más arbitraria y letal garrulería» como las «embrolladísimas fabulaciones» del autodidacta limeño, quien acumula los defectos de cuanto autodidacta anda por el mundo, sin nada de las cualidades que, en una infinidad de casos, compensan con creces dichos defectos (J. Larrea: *El último libro de X. Abril sobre César Vallejo, Aula Vallejo 5-6-7* , Córdoba, 1967, pp. 129-313).

Podemos no compartir la «teleología» de Larrea; no dejamos de reconocer la seriedad —es corta la palabra— con que él enfoca los fenómenos culturales, y admiramos como queda libre para moverse seguro en el terreno concreto de los hechos y, al analizar los textos que interesan sus estudios escatológicos, nos descubre significados y relaciones que no siempre habíamos aclarado. Las casi doscientas páginas que dedica al libro de Abril —más que las del libro incriminado— se justifican, no sólo porque ridiculizan defi-

nitivamente al crítico a la violeta, de formación no universitaria (él se valió de Wilde para ironizar sobre «los críticos a la violeta, de formación universitaria»), sino porque nos abren o confirman gran número de perspectivas atinentes a la poesía de Vallejo.

Abril, en cambio, parece empeñado, desde hace un cuarto de siglo, en honrar a Vallejo «demostrando» que no hay verso ni expresión suya que no proceda de algún escritor, especialmente francés (siendo Mallarmé tan sólo el de mayor influjo), que lo antecedió[2], de modo que, a la postre, la poesía de Vallejo llega a aparecer —en la seudo crítica del improvisado «amigo» de sus «días madrileños y parisienses»— como una extraña «marquetería», sin nada propio, fuera de un arreglo malabarista, sin que sepamos cómo, a pesar de todo, la juzgamos obsesiva y trascendental.

Se diría que, quien se jacta de darnos «la más completa, cuidada y profunda visión» del autor de *Trilce*, cada vez que lee un libro nuevo (nuevo para él), se fija, de pronto, en un vocablo o modismo que le recuerda algún vocablo o modismo, no forzosamente idéntico, tampoco parecido, que leyó en Vallejo, y eso le basta para echar los cimientos de un capítulo sin la menor conexión —no importa— con sus ya escritos o por escribir, sobre *Vallejo y fulano*. Puede ocurrir que dé con una coincidencia auténtica, pero, aun en tal caso, ignora por completo las leyes de la memoria creadora, y llama influencia lo que —una vez superada la etapa de iniciación— viene a

---

2 De algún escritor o de... la más inesperada «tradición». Doy un ejemplo, que pasa de extravagante: en *Rosa blanca (L.h.n.)*, «maya» «un náufrago ataúd»; Abril ignora que «mayar» en castellano, es la forma antigua de «maullar», por lo que se pone a tener un capítulo dedicado a la influencia del Hinduismo sobre la poesía vallejiana y, como no está muy seguro de lo que el Hinduismo significa, copia su definición de la *Maya* de un diccionario francés de vulgarización.

ser para el artista recuerdo inconsciente, integrado a su mundo tanto psíquico como expresivo.

Cuidado con el día en que Abril se dé cuenta que casi todas las voces usadas por Vallejo se hallan en el Diccionario de la Academia, donde lo veremos rastrear incontables influencias, salvando tan sólo los neologismos que, felizmente, el poeta de *Trilce,* como si presintiera la «teoría poética» de su compatriota, tuvo el buen gusto de incorporar a sus versos. Mostrado lo cual , no le quedará a Abril más que volver a su segundo tema favorito: la sífilis que, con «pruebas» igualmente imaginarias, le inventó a Vallejo, a pesar de que, en el mismo volumen 5-6-7 de *Aula Vallejo,* bajo el título *De Re Pathologica,* que tan bien le cuadra a la mente abrileña, Larrea asimismo destruyó cuanto sigue argumentando al respecto, por más que el asunto haya sido lo suficientemente despejado en 1959, en Córdoba.

Abandonando a Abril, agregaré unas líneas que atañen a la presentación y traducción por Cansinos-Assens del «Coup de Dés» de Mallarmé. Al leerlas transcriptas, supongo que fielmente, como *Apéndice* de *Aula Vallejo 2-3-4,* me extrañó que, no obstante la indicación de algunos errores en el texto español, se omitiera de apuntar muchos más, que traicionan el texto original y nos hacen dudar del tan celebrado conocimiento de tantos idiomas clásicos y modernos que se le adjudicaba al orientador de la generación ultraísta. Por otra parte, las *Palabras liminares* del traductor —si bien sitúan a Mallarmé en un puesto destacado, aun cuando insisten en un «celibatismo» que no le corresponde— le niegan toda categoría «metafísica» y reducen su ambición, para mejor atribuirle la paternidad exclusiva del creacionismo y con evidente confusión de términos, al deseo de emancipar la imagen.

Por lo que es del poema mismo (omitimos la manía tan española de traducir los nombres de los autores: *Estéfano*

Mallarmé como *Guillermo* Shakespeare), la versión de Cansinos-Assens traiciona no sólo los vocablos, sino la disposición gráfica, sin embargo esencial, perdiendo, entre otras cosas, tanto la lectura de páginas enfrentadas, como la línea, tan fácil de seguir en las ediciones francesas, de la frase que corre a lo largo de los versos y determina toda su estructura, y por lo mismo, su significado: «UNA JUGADA DE DADOS / NUNCA / ABOLIRA / EL ACASO. Por *Aula Vallejo 5-6-7*, compruebo que esos detalles (y valgan detalles), si bien no los destacó al mandar reproducir en *Aula Vallejo 2-3-4* una selección de la revista *Cervantes*, no se le habían escapado a Larrea, ya que algo escribe al respecto, aportando datos relativos a Huidobro, en la página 160 de la última entrega.

II

SOBRE UNA EXTRAÑA GLOSA DE JOSE MIGUEL OVIEDO

Al topar con el nombre de Oviedo (José Miguel), no puedo dejar de evocar la *extraña* glosa que posteriormente éste dedicó —en *El Comercio* de Lima— a mi libro *César Vallejo*, publicado en Buenos Aires, a fines de 1968, por las Ediciones Nueva Visión. Se titulaba *El extraño Vallejo de Coyné*, y fue reproducida, meses después (noviembre de 1969), en *Marcha* de Montevideo, sin más variante que el agregado de un párrafo y la atenuación o acentuación —como se quiera— de la perfidia de la última línea. Supongo que el cambio, si bien leve, cumplía con justificar el membrete *Especial para Marcha*, adscrito al título en el segundo caso (así se satisface a sí misma, burlando el público y la semántica, cierta *maffia* intelectual de nuestros medios, muy dada a denunciar las *maffias* políticas o económicas de la hora, con las cuales, en realidad, *objetivamente* colabora, en el reparto de las zonas de influencia y de poder).

No es ése el lugar para contestar, no digo los juicios (pues si de juicios se tratara nada tendría que objetar), sino las imposturas del otrora autor de una buena monografía escolar sobre Vallejo, y hoy —desde que exhibió en la portada de un *Ricardo Palma* (Buenos Aires, EUDEBA, 1965) su rostro en *pose* consciente o inconscientemente inspirada, aunque con más reflexión y menos patetismo, en el retrato más divulgado de Vallejo —crítico con «mensaje» (véase *A modo de mensaje* en el *Homenaje a Vallejo* de *Visión del Perú*, Lima, 1969) y, cuando no, vil manipulador de textos y pretextos ajenos.

No me importan las opiniones de Oviedo, séanme adversas o propicias, pero debo señalar la estafa de una reseña que simula ecuanimidad y carencia de pasión, cuando sólo extrae de mi trabajo acotaciones marginales o sistemáticamente desviadas del contexto. Básteme citar la andanada que Oviedo dispara contra mi aserto de que «nada es fortuito en poesía», cosa familiar a cualquier poeta, pero que el crítico tergiversa porque resuelve entenderlo como lo podrían entender —con perdón de uno y de otra— su boticario o su cocinera. De lo contrario —de ser Oviedo sincero— significaría —lo que me niego a aceptar— que, después de tanto escribir; él aun no aprendió a leer.

Lo más triste, o abyecto, es que tantas argucias tienden únicamente a preparar la asombrosa tesis que el colaborador de *El Comercio* y *Marcha* afirma «deducir entre líneas» de mi estudio de que para mí *Poemas humanos* sería «un libro de menor importancia, un libro inferior y frustrado en relación con los anteriores» y «Vallejo prácticamente (concluiría) con *Trilce*».

No sé cuales sean las «líneas» mías cuyos intervalos le sugieren tan extravagante conclusión, por lo demás contradictoria con su subsiguiente alegato según el cual me incomodaría «la idea de un gran poeta que siga siéndolo después de haber ingresado al comunismo». Habría que escoger o estimo que Vallejo «concluye con *Trilce*», y entonces no me preocupa que «un gran poeta siga siéndolo, etc.», pues decidí que después de 1922 Vallejo ya no era un gran poeta; o me incomoda de veras la idea de un Vallejo a la vez poeta y comunista, y entonces deja de ser cierto que le regatee al mismo toda vida poética a partir de *Trilce.*

Más valdría admitir que no me incomoda idea alguna, y que tampoco establezco «la existencia de dos Vallejo: uno que se expresa mediante *palabras,* otro que sostiene ciertas

ideas». La segunda parte de mi trabajo, diría yo mejor que fundamenta aquello que apunté al cabo de la primera: «En su *palabra,* no en su sufrimiento ni en su lucha, por más que aquella se atenga a ése y a ésta, reside la suprema verdad de Vallejo como de todo poeta auténtico».

Nada escribo «entre líneas» (ce n'est pas mon genre). Por lo contrario, reitero tantas veces el concepto que hasta Oviedo consintió en reparar en el, desde que recoge una de mis tantas versiones, tan explícita como inequívoca (podría haber recogido dos, tres, diez). Hasta cuando, además, se nos querrá forzar a recordar, para leer sus máximos poemas, de que Vallejo un tiempo fue comunista, como Pound un tiempo fue fascista, etc. Otro es el caso de Neruda, de Aragon, hasta de Éluard, porque dejaron de ser lo que eran cuando se volvieron militantes (no lo digo yo, sino sus obras), a pesar de cuantos destellos siguieron rasgando, una que otra vez, la noche que los devoró.

En un alarde de algo que ha de juzgar generosa objetividad, Oviedo *reconoce* que yo mismo «reconocí» que existía desproporción entre ambas partes de mi libro de 1968; pero, en seguida, husmea, con esa olfato suyo tan raro, que las razones que ofrezco del hecho, no sólo no son válidas, sino que deliberadamente encubren mi razón esencial: el profundo desprecio que me merecerían los poemas de Vallejo posteriores a *Trilce.* No discutiré aquí el primer punto (ya tuve oportunidad de mostrar que la edición Moncloa de la *Obra poética completa* enmaraña, más de lo que esclarece las incógnitas vallejianas). Por lo que es del segundo, me contentaré con remitir al lector que no tema infringir los anatemas de Oviedo al contenido textual de mi trabajo, tal como consta desde la página 251 hasta las páginas 312 ó 315, y no simplemente en la media página del *Indice.*

Agrego una última advertencia. Entre la publicación

en *El Comercio* de *El extraño Vallejo de Coyné*, y su repetición en *Marcha*, salió el ya mencionado *Homenaje Internacional a César Vallejo* de *Visión del Perú*, que incluía, junto al *A modo de mensaje* de Oviedo, una síntesis mía —que corre de las páginas 44 a la 57 de la Revista— sobre *vida y obra* del autor de *Los heraldos negros, Trilce, España* y *Poemas humanos*. De no posponer a los intereses de su *clan*, ideológico o de intereses mutuos de los socios, el mero interés de la verdad, le era posible a Oviedo enterarse de que en dicho compendio el comentario de *Trilce* ocupa *tres* columnas y el de *España* y *Poemas humanos, cuatro* (lo que restablece proporciones), en las que dudo que mi más despectivo censor encuentre motivos para «deducir», sobre o entre líneas, que voy «(equivocando) el rumbo» de mis años mozos, ensalzando *Trilce* a fin de mejor rebajar la última poesía de Vallejo.

VALLEJO, VALLEJISMO*

A veces llego a pensar que, de no abstenerme pronto para siempre de todo lo que signifique una alusión a Vallejo, no me quedará más alternativa que la de acabar odiando al poeta, o la de organizar en torno a él, y según lo quieran las circunstancias (es decir, cuanto de mí no depende), mi *Weltanschauung*, o —con menos jactancia— los fragmentos de discurso personal que aún me permitan descargar las cargas del trabajo, de la esclavitud, de la rutina.

Estaba por responder el último libelo de Juan Larrea[1] —un Larrea más ciego y más sordo que nunca para quien no comparte su «teleología»—, cuando recibo de Lima el suntuoso volumen de homenaje que *Visión del Perú* acaba de dedicar al autor de *Poemas humanos*[2]; y con cierta sorpresa me encuentro con que ese volumen incluye un texto mío titulado *César Vallejo, vida y obra*, prescindiendo, en cambio, de otro que le era más especialmente destinado: carta a uno de los directores de la revista, sobre materia polémica que se ventilara en el número 2 de la misma.

En dicha entrega, efectivamente, publiqué yo un comentario a la entonces (1967) reciente edición Moncloa de *Novelas y cuentos completos* de Vallejo. A continuación, había

---

* *Visión del Perú*, Nº 5, Lima, Julio de 1970.

1 Juan Larrea: *César Vallejo frente a André Breton*; Córdoba, Argentina, 1969.

2 Homenaje internacional a César Vallejo, *Visión del Perú*, Nº 4, Lima, julio de 1969.

unas páginas de la viuda del escritor, donde ésta manifestaba su desacuerdo con muchos conceptos de mi nota. Por tratarse de puntos, si bien no todos de igual peso, útiles, y algunos hasta imprescindibles de aclarar para una mejor comprensión de la obra de Vallejo, creí que me asistía el derecho de contestar una contestación —a mi juicio— ora difusa, ora improcedente, ora contradictoria. De modo que, al pedirme Carlos Milla que colaborara en el número especial que preparaba sobre Vallejo, le mandé, con fecha de junio de 1968, la carta a la cual más arriba aludí, y que, a pesar de su relativa brevedad, algún esfuerzo me costó pues a la fecha apenas empezaba a emergir de una larga crisis física que me sumiera, durante meses, en el más absoluto marasmo intelectual.

Casualmente disponía, en aquellos días, de una semblanza de Vallejo, escrita un año atrás, con arreglo a un molde didáctico que explicaré en seguida. La mandé también a Milla, por si le interesaba difundir esa síntesis, no muy original, pero tal vez valiosa para estudiantes y lectores no especialistas. Pensaba inclusive en la posibilidad de una tirada aparte que costituyera una especie de *vademecum* vallejiano. Lo cual correspondía al propósito inicial de su redacción, ya que me había sido pedida por el Centro Editor de América Latina para una Enciclopedia Literaria, cuyo responsable —Aníbal Ford— le negó luego el visto bueno por considerarla «mal orientada». Juzgaba yo no haber tergiversado —en la medida del poco espacio disponible y del género de rigor— nada esencial en la evolución humana y literaria de Vallejo, pero el simple hecho de no supeditar el genio poético del vate peruano a algunas de sus posturas políticas, y de indicar, a la vez que la relación, la distinción —no menos obvia— entre ambos planos, bastara para que me desacreditara frente a mis «amigos» del CEDAL. Muy cortés, Ford convino que no había que darle demasiada importancia a la cosa, y que muy bien podía yo seguir colaborando en su serie (como si

en tal colaboración cifrara mi porvenir) con títulos menos comprometidos («por ejemplo —cito— el SURREALISMO»), sin que, por supuesto, se le ocurriera hablar de la menor compensación económica por un trabajo que yo no le había ofrecido, sino que él me había solicitado.

En el curso de nuestra plática, que no tardé en dar por terminada, se le habían escapado, entre tanto, algunos conceptos que no puedo dejar de consignar: «Si se tratase de otro autor que no fuese Vallejo, no habría problema, pero tratándose de Vallejo...»; «si nosotros nos dirigiéramos a un público culto, enterado, tampoco habría problema, pero nos dirigimos a un público masivo, sin formación previa...». Citas suficientes para insinuar la forma en que cierta izquierda profesional, muy dada a quejarse de las cortapisas y censuras que le impone tal o cual sociedad o régimen, encara su propia función, digamos cultural: nuevos temas tabúes, nuevos distingos obscurantistas, etc.

Volviendo a *Visión del Perú*, quedaba claro, de todos modos, para mí que la *Carta sobre El tungsteno* y *Poemas humanos* constituía, aunque de alcance limitado, mi aportación específica al Homenaje, y los capítulos rescatados del CEDAL, aunque más extensos y globales, sólo cabían como complemento, de estimarlos aprovechables los directores. Tan así lo entendió igualmente Milla que en las cordiales misivas que cruzamos nunca aludió a ellos, mientras que, a fines del 68, por haberse retrasado el Homenaje y salido a luz en el intervalo la *Obra poética completa* de Vallejo, de Moncloa Editores, me escribió especialmente para preguntarme si deseaba corregir o actualizar el contenido de la Carta antes de su inminente publicación. Me disponía a dejar Buenos Aires; no me había llegado todavía la edición de Moncloa; respondí que prefería que la tan mencionada *Carta* no sufriera cambio alguno, con tal de que se subrayara la fecha de su escritura, para que el lector hiciera las acomodaciones convenientes.

Al descartar finalmente ese primer texto, y al sustituirlo por el segundo, Milla —no me cabe duda— acató requerimientos ajenos, más concretamente: de la viuda de Vallejo. Probablemente Georgette puso como condición a la entrega de originales de su marido —un cuadro de *Colacho Hermanos* y la totalidad de *La piedra cansada*— el que pudiera ella polemizar a su gusto *(Sobre la «traducción» al inglés de* ***Poemas humanos****)*, sin que nadie diera la réplica (se le habrá escapado la nota de César Lévano: *Vallejo, militante obrero*) a sus *Apuntes biográficos sobre* ***Poemas humanos y Poemas en prosa****,* reproducidos en el Homenaje, a base del fascículo adjunto a la *Obra poética completa.*

No le reprocho a Milla su opción; bien valía la pena abrir la Revista a Georgette, desplazando lo que la estorbaba, si era para obtener inéditos tan considerables como los ofrecidos. Agregaré que hasta me halaga el haber contribuído probablemente —con mis reiteradas llamadas y con la misma *Carta* rechazada— a determinar lo último[3]. Pero podía al menos, esperar que *Visión del Perú* me avisara lo que sucedía y me consultara sobre la inserción de *César Vallejo, vida y obra,* desde que eliminaba mi comentario a los sucesivos *Apuntes* de Georgette.

Por lo demás, al acoger los *Apuntes biográficos* de la edición Moncloa, donde —amén de dar rienda suelta a sus discrepancias con Larrea— Georgette reincide en muchos párrafos de su artículo de *Visión del Perú, No. 2,* que yo precisamente discutía, requería que la Revista insertara, v. gr., una hoja suelta —como la dedicada al texto de *Time* incriminada por Georgette— para señalar, con toda la «deferencia» debida

---

3 Al igual que influí —como la indicaré— para que después de anularla más de una vez, Georgette concluyera, a diferencia de otras, la edición Moncloa de la poesía.

a la «colaboradora», «el pensamiento de los editores» respecto al repudio que lanzaba contra mí por contrariar parte de lo vertido en su colaboración.

Válgame la oportunidad para hacer las acotaciones que no pude escribir en Buenos Aires a la *Obra Poética Completa,* junto con alguna apostilla de última hora al Homenaje de *Visión del Perú.*

En mi *Carta a Milla,* dejo constancia de que no afectan a mis sentimientos por Georgette los reparos que pongo a ciertos párrafos de sus informes. No será traicionar la amistad (si es que ella todavía acepta el término) recordarle ahora a mi contrincante episodios de nuestras relaciones que atañen a la historia póstuma de Vallejo.

Cuando nos encontramos en Lima en 1951 (nos habíamos conocido en París a fines del 48, en vísperas de mi primer viaje al Perú, siendo Juan Ríos, de quien ella todavía confiaba y a quien a mí me remitiera la Embajada del Perú, el que concertó la entrevista), —en Lima, pues, en 1951, antes de saludarnos siquiera, lo primero que me espetó fue: «Y ¿por qué se empeña Ud. en cambiar la fecha de nacimiento de mi marido?». En 1949, *Mar del Sur* había aceptado mi primer artículo sobre Vallejo consecutivo a mi recorrido por Santiago de Chuco, Huamachuco y Trujillo, donde proponía el 16 de marzo de 1892 como día probable del nacimiento, en lugar del que Georgette proporcionara a Raúl Porras en 1939: 6 de junio de 1893.

Me detengo en el hecho porque hoy es Georgette quien insiste en sus *Apuntes*[4], de un modo que ilumina cómo a

---

4 Por *Apuntes,* designaré en adelante los *Apuntes biográficos sobre Poemas humanos* y *Poemas en prosa* de la *Obra poética completa,* reimpresos

menudo su pasión le hace perder todo sentido de lo que lee y lo que escribe.

En primer lugar ¿qué interés hubiera tenido yo en «cambiar» una fecha o lo que fuese? El simple estudio de partida bautismal —ya aducida por Antenor Samaniego— me llevaba a una conclusión que ni pretendía imponer como absolutamente definitiva, como lo aclaré en los *Apéndices* de mi *César Vallejo y su obra poética,* (Lima, Letras Peruanas, 1957). La conclusión, sí, definitiva (se diría que Georgette lo ignora), le cupo a Alcides Spelucín presentarla en el Simposium vallejiano de Córdoba, Argentina, de 1959 (*Aula Vallejo,* 2-3-4, pp. 33-36).

Tarea ingrata y subalterna, la de reunir datos biográficos, pero necesaria, sin que la vanagloria tenga cabida en el asunto. En el caso preciso que considero, tanto Samaniego como yo, y luego Spelucín documentamos lo que alegábamos (quedando libres de culpa ante los fantasiosos comentarios posteriores, como el citado por Georgette —p. 61— de J. Higgins acerca del poema *Aniversario).* Sólo en 1969, después de abandonar el 6 de junio de 1893[5], Georgette se digna de-

---

en el Homenaje de *Visión del Perú.* Hago la aclaración, pues existen los *Apuntes biográficos de César Vallejo,* de la edición «Perú Nuevo» de *Los heraldos negros* de 1950, que son los que cito en la *Carta a Milla.*

5 No la había abandonado cuando la Embajada del Perú en París colocó una lápida sobre la tumba de Vallejo, y el entonces Agregado Cultural, Bernardo Roca Rey, a base de mi artículo de *Mar del Sur,* mandó grabar las fechas 1892-1938. Enterada Georgette, exigió se restableciera la «verdad», y fue preciso destruir la primera lápida y encargar otra que dijera 1893-1938. Todas las «observaciones sobre la fecha de nacimiento de César Vallejo» (*Apuntes,* pp. 57-63) revelan la misma incapacidad de hilvanar argumentos y la misma confusión respecto a lo que se proponen debatir. Un solo ejemplo, *désarmant de naiveté:* Georgette se indigna de que la fe de bautismo de Vallejo se

cirnos por qué lo defendió con tanto ahinco[6], era la fecha inscrita en el pasaporte de Vallejo cuando viajó a Europa en 1923[7]. De ahí, y de que, en efecto, casado con ella, Vallejo celebra su cumpleaños el 6 de junio, Georgette deduce que era «la fecha de nacimiento que a él mismo le habían dicho ser la suya», la que en consecuencia «vivió» toda su vida como suya[8].

«PRECISAMENTE NO» —para usar vocablos de la propia Georgette—. Vallejo no «vivió» toda su vida el 6 de junio como el día de su cumpleaños, pues Spelucín ha aportado la prueba documental de que en Trujillo —especialmente en 1921, recién salido de la cárcel— Vallejo celebró su cumpleaños el 16 de marzo ¿Cabe creer que, entre 1921 y 1923, Vallejo sufriera de amnesia? o ¿recibiera —quien sabe cómo— la revelación de otra fecha? Conteste el que quiera. Para no complicar más la cuestión, diré no que «Vallejo no se ha preguntado —como sostiene Georgette— si esta fecha (6-VI-93) era o

---

limite a referirse a un niño de dos meses de nacido «*cuando por ley debe aclararse: este año ha nacido tal día y a tal hora*» (cursiva mía). ¡Qué poco sentido de la relatividad de «la ley» y de la mayor relatividad de su aplicación según el tiempo y el lugar! *Nul n'est censé ignorer la loi:* en nombre de ese principio cartesiano-napoleónico, ¡cuántas gentes Georgette mandaría gustosa al cadalso!

6 Tan raro es el modo de razonar de Georgette que parecería que se queja actualmente (p. 58) de que haya «(proliferado) esta fecha del 6 de junio de 1893», «dando lugar a otras» lo que no sé cómo entender.

7 No vacilo un momento en admitirlo; luego, en reconocer que el 6-VI-93 fue normalmente proporcionado por Georgette a Raúl Porras para la primera edición de *Poemas humanos.* Eso, y nada más, quería yo decir en 1949, al mencionar «las peculiares circunstancias de la publicación»; fórmula que Georgette me censura, sospechando una segunda intención que nunca tuve.

8 Lo que equivale a reconocer que *objetivamente* Vallejo «no sabía su edad exacta», según lo conjeturó (erróneamente, como estamos viendo). Moncloa en 1953; conjetura que Georgette fulmina (p. 60), a pesar de que sus razones personales tienden hacia la misma dirección.

no exacta, por no tener ni haber tenido motivos ni oportunidad de formularse tal pregunta», sino que por algún «motivo» o alguna «oportunidad» que ignoramos, Vallejo dejó que el azar modificara, o aprovechó —es más verosímil— la circunstancia del pasaporte para modificar la fecha, aceptada por él hasta entonces, del 16 de marzo. Tal vez alguien un día lo investigue. Me contentaré con advertir que, de paso y en son de burla, Georgette anota que el día exacto del nacimiento sólo sería «de importancia capital para los astrólogos» ¡Burla insólita bajo la pluma de quien, en los mismos *Apuntes* (p.47) cuenta detalladamente una consulta a una «señora» que «decía la suerte» y siempre —al igual además que Vallejo, aún cuando su mayor adhesión al marxismo— ha prestado atención a todas las formas y manifestaciones de lo «oculto»!

En conexión con la fecha de nacimiento, Georgette me objeta dos detalles, asimismo procedentes de mi artículo de *Mar del Sur.*

En primer lugar, me reprocha que, infiriendo el 16 de marzo, día de San Abraham, del segundo nombre de Vallejo: Abraham, escribiera: por ese nombre lo llamaba su familia cuando niño, «y no por el de César». Yo no imaginé lo de Abraham; me lo dijeron, en enero de 1949, en Santiago de Chuco, María Jesús y Méstor, hermana y hermano de César. Georgette alega el testimonio de María Jesús en sentido contrario. No tengo inconveniente. Queden ambas versiones como reflejo, quizá no tanto de las ambigüedades de la memoria, como de momentos sucesivos del pasado. Que Vallejo más tarde haya conservado: César, y perdido: Abraham, es natural, por ser César su primer nombre, y el que probablemente prevaleció desde que empezó a inscribirse en registros oficiales (Colegio de Huamachuco, etc.). Más característica que la desaparición progresiva de Abraham, me parece, al contrario, su relativa persistencia hasta 1923: en la época de Trujillo, cada vez que la firma de Vallejo apa-

rece abreviada, es bajo la forma C.A.V.; en 1916, en *La Industria,* se lo designa una vez (lapsus significativo) como «el estudiante universitario y prestigioso intelectual señor Abraham Vallejo»; la A. de Abraham sigue luciendo en la tapa, no sólo de *Los heraldos negros,* sino de *Trilce* y de *Escalas melografiadas.*

En segundo lugar, Georgette se refiere implícitamente a una anécdota de la niñez también recogida por mí —«ocho más uno igual nueve»—, y ligada al número de los hijos de don Francisco de Paula y doña María de los Santos Vallejo: 11, decía yo; 12, dice ella, apoyándose en otra anécdota, de las que tampoco se inventan a posteriori. Aunque, en 1965, Juan Espejo A., visiblemente inspirado en fuentes distintas de las mías, seguía hablando de 11 hermanos, y no de 12 ¿por qué no pensar igualmente, en vez de levantar un pleito absurdo, en dos recuerdos separados en el tiempo? Puede ser que, amén de Francisco Cleofé, haya habido otro hermano más, muerto cuando criatura, antes de nacer César? Sólo Néstor, que ha de vivir aún, tendría acaso capacidad para aclararlo, pues las actas parroquiales de Santiago no cubren —si mi memoria no falla— los primeros años del matrimonio de los padres de Vallejo.

Abordando temas de mayor vuelo ¿qué de nuevo traen las últimas publicaciones de Georgette que me obliguen a precisar o retocar mi Carta de junio de 1968?

Sobre el «origen de *El tungsteno*», nada, salvo una extraña glosa, que cada cual interpretará como le plazca: «Negar que *Sabiduría* no corresponde inicialmente a *El Tungsteno*[9] *sería un poco como admitir que una madre al tener su segundo hijo*

9 Nunca se trató de que *Sabiduría* correspondiera «inicialmente a *El tungsteno*», sino, al revés, de que al escribir *El tungsteno* Vallejo utili-

pretendiera afirmarnos que este su segundo hijo es el mismo primer hijo abortado que tuvo ella cuatro o cinco años antes» (cursiva mía).

¿Sobre la génesis de *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*? Lo examinaré al tiempo que examine la *Obra poética completa* de la editorial Moncloa. Antes, retomo mi anecdotario personal con Georgette, en cuanto concierne directamente el caso. A pesar de lo abrupto de nuestro encuentro limeño, nos volvimos amigos Georgette y yo, y desde entonces hasta el enfrentamiento de *Visión del Perú*, Nº 2, supimos evitar que nuestras diferencias respecto a Vallejo interfirieran en la armonía de nuestro trato. Pero, ya que, por lo visto, hemos dado un paso irreversible, más vale no dejar sombras sin ventilar.

«En mi *Carta a Milla* rememoro las horas felices de nuestra traducción de poemas de Vallejo para el homenaje organizado por *Lettres Nouvelles* en 1957; me faltó puntualizar que, a raíz de esa traducción, comenzamos a revisar los manuscritos y copias a máquina de *Poemas humanos*, con vista a una publicación que enmendara la *princeps* y que, si bien no se hizo en seguida, pensé durante años que sí la llegaríamos a hacer.

Georgette mucho se queja de los editores. Con tanta razón podría quejarme de los apuros en que ella me ha puesto por motivos editoriales. Al primero al que me mandó —en 1954 ó 1955— fue a Seghers, quien ya deseaba incluir a Vallejo en la serie *Poétes d'aujord'hui*. Pero de pronto le encontró peros a Seghers, y decidió romper «para siempre» con ese tal por cual; menos mal que cuando se le fue de la mente lo del «siempre» encargó el asunto a Ferrari, viejo amigo mío y que ella bruscamente «descubrió», después de haberle nega-

---

zó un texto que tenía a mano, y que «inicialmente» constituía el primer capítulo de otra obra que no llegara a continuar.

do toda virtud durante más de dos lustros. ¿Qué habría sido de la edición francesa si, en vez de Ferrari, hubiese «descubierto» a un prologuista sin clase ni escrúpulos?

De los proyectos de edición en español en los que luego intervine, el que más cerca estuvo de llevarse a cabo correspondió a Joaquín Mortiz en el año del lanzamiento de dicha editorial. Yo vivía en México y conocí a Diez Canedo; me consta que éste accedió a todos los requisitos que Georgette le planteó; de pronto, cuando nada quedaba sin resolver, ella dejó de escribirnos tanto a Diez Canedo como a mí.

A mí me volvió a escribir por octubre de 1966, cuando me había trasladado de México a Buenos Aires; no fue para emprender nueva edición, sino para que me comunicara con Silvio Frondizi, quien como abogado manejaba sus intereses en un pleito de años contra Losada. Vi largamente a Frondizi; le contesté largamente a Georgette. Transcurrieron meses y meses, hasta que recibí de Lima una respuesta que parecía ni tener en cuenta la información jurídica proporcionada. No obstante hallarme ya envuelto en un largo proceso médico y descuidar mucho de lo mío, tuve una nueva cita con Frondizi, después de la cual de nuevo escribí a Georgette, reiterándole que era absurdo pensar en paralizar a Losada (a nada menos aspiraba ella) y que, mientras seguía el juicio, dado que la ley argentina abandonaba todo autor, nacional o extranjero, al dominio público a los treinta años de su muerte (el plazo se iba a cumplir con Vallejo), lo único atinado me parecía concertar cuanto antes una edición fidedigna de la poesía de Vallejo, que descalificara de por sí toda edición defectuosa.

Georgette no me contestó, pero tengo entendido que fue cuando reanudó con Moncloa, al que entretanto, a su vez desechara, y dio la última mano a la repetidamente de-

tenida: *Obra poética completa -Edición con Facsímiles*, de la cual paso por fin a ocuparme.

Lamento tener que advertir de inmediato que esa *Obra poética completa* no es completa, y que la reproducción de los «facsímiles», pese al lujo desplegado, encubre una trampa que —supongo— otros habrán observado[10].

Cumplidos treinta años de la muerte de un poeta capital, sobre el que ya tanto se ha dicho y tanto se ha disparatado, la edición de su «Obra poética completa», anunciada con la mayor publicidad, debería, por lo menos, llevar —sin que signifique caer en pedantería— un aparato crítico mínimo, y así mismo considerar —en un Apéndice o donde sea— los textos de juventud y las primeras versiones y variantes de los textos de madurez que se hayan encontrado[11], en vez de limitarse a recoger los libros publicados (tal como lo hiciera César Miró en las tan acremente vituperadas por Georgette *Poesías completas* de 1950), con la única novedad de una reordenación de *Poemas humanos* que, si bien mejora la de 1939, no logra satisfacernos, ya que va tan sólo adscrita al criterio actual de la editora, el cual mañana puede variar, como ya varias veces varió.

Descontando los *Apuntes* de Georgette —que, como todo lo escrito por ella, aclaran ciertos detalles y embrollan aún más otros tantos— no tenemos sino una *Advertencia*

---

10 No menciono los errores nimios, que los hay como en cualquier edición, aunque más censurables en una edición numerada y de tan larga preparación. Señalaré sí que en mi ejemplar —N° 1328— un pliego entero (pp. 342-3, 346-7, 350-1, 354-5) ha quedado completamente en blanco.

11 Véanse mi primer libro sobre Vallejo, la colaboración de Spelucín en *Aula Vallejo*, 2-3-4, el libro de Espejo Asturrizaga y los facsímiles de Seghers y *Visión del Perú*, 2.

brevísima, donde se nos hace notar que en *Trilce* se han respetado «las voluntarias alteraciones ortográficas de Vallejo», y «para la obra póstuma se ha tenido como referencia exclusiva los originales existentes», enmendando, sin embargo, los casos «en que resulta evidente el error mecanográfico o la inadvertencia del autor al corregir».

Por lo que es de *Trilce*, seáme permitido remitir a mi *Carta a Milla*, donde, sin despreciar las «voluntarias alteraciones» del poeta, indico siete fragmentos con —a mi juicio— «patentes errores de imprenta». La edición Moncloa «enmienda» dos de esos fragmentos («el desagüe jurídico»; «el dolor dobla»), pero respeta los demás y ni en un caso, ni en otro nos da explicación alguna cuando la obligación de un editor que teme *mojarse* sería respetar todas las erratas sin excepción; y el de quien procure una edición definitiva, agotar —al contrario— las dudas, justificando además sus elecciones.

El problema, desde luego, se complica con *Poemas humanos*, ahora distribuidos en *Poemas en prosa* y *Poemas humanos* propiamente dichos.

Lo que yo formulaba al respecto en junio de1968 queda vigente en lo esencial; las preguntas siguen sin solución, y Georgette exige que acatemos su nuevo ordenamiento a pies juntillas, olvidados de sus anteriores claudicaciones, y de que en distintas oportunidades admitió que al morir Vallejo no estaba enterada de la mayoría de sus versos[12].

Nadie sabrá nunca, a ciencia cierta, qué disposición hubiese adoptado Vallejo, de no derrumbarle la muerte antes

---

12 ¿Cuándo se enteró? ¿En qué elementos reservados apoya el que a veces altere, y a veces dé por sentadas las últimas fechas puestas por Vallejo al pie de sus poemas?

de publicar su obra. El criterio cronológico adoptado por Georgette[13] vale en la medida en que se atiene a datos ciertos, parte de los cuales la edición Moncloa nos sigue ocultando[14]. La única aportación inequívoca de Georgette, ya adelantada en la edición Seghers, es la delimitación, aunque imprecisa de *Poemas en prosa*, de los años «23-24-29» (Moncloa) o «23-30» (Seghers).

Los trece primeros de la serie de Moncloa no levantan mayor dificultad, aunque la inclusión del hasta ayer desconocido e importantísimo «*Lánguidamente su licor...*», «sustraído —cito a Georgette— de *Contra el secreto profesional*», vuelve a fijar nuestra atención sobre los tres textos que siguen (uno de los cuales también nuevo) —«*¡Cuatro conciencias simultáneas...*»; «*Entre el dolor y el placer...*»; «*En el momento en que el tenista...*»—, y mantiene en pie mi interrogante: «¿Son muchos los textos de *Contra el secreto profesional* en su actual e inesperado avatar?» Acaso, ¿no hubiera convenido ofrecérnoslos todos de una vez, aunque Vallejo no les haya marcado lugar en *Poemas en prosa*, del mismo modo que se nos ofrece fragmentos aislados cuya destinación tampoco está muy clara?

Recuerdo que en *Visión del Perú* N° 2 Georgette entregó la foto de dos trozos mecanografiados y tachados de *Contra*

---

13 Si es que entiendo bien y ahí está la novedad de la edición Moncloa; pues son tan confusos los *Apuntes* que ni eso queda perfectamente claro.

14 Sigo pensando que las fechas puestas por Vallejo a las copias que Georgette nos entrega, aunque no todas referentes a la composición, guardan validez póstuma, pues son las de la última revisión hecha por el autor, y ni Georgette tiene derecho en opinar que un orden cronológico, que por lo demás se presta a tantas dudas, se les puede sustituir impunemente. Ignoramos —repito— cuál habría sido el orden que Vallejo hubiese finalmente adoptado, y el de 1937, representa un momento de la creación que, si bien provisional, de todos modos le perteneció.

el secreto profesional, versiones primitivas de «¡*Cuatro conciencias...*» y «*Entre el dolor...*», sin establecer siquera la debida relación. La edición Moncloa no reproduce dicha mecanografía, sino los manuscritos de las variantes en versos de los mismos textos. Con el de «*En el momento en que el tenista...*», son los únicos manuscritos reproducidos, pues los demás facsímiles son de copias a máquina (unos con notables agregados a mano). Sin detenerme en el extraño hecho (sobre el cual no se nos informa) de que, para incluirlos en un libro titulado *Poemas en prosa,* Vallejo haya sentido la necesidad de convertir en *versos* textos primitivamente escritos en *prosa,* quiero subrayar aquí que existen, para buen número de poemas de Vallejo, más de un estado, y que el darnos solamente uno de esos estados defrauda la tarea investigadora, a la vez que estafa a los ingenuos compradores de la supuesta edición completa de Moncloa, que en buenos «soles peruanos» las costean.

En los ejemplos de *Poemas en prosa* y *Contra el secreto profesional* la versión mecanografiada resulta anterior a la manuscrita . Parecería que con los textos más recientes sucede lo contrario. Sea como fuera, Georgette conserva (o conservaba) de parte de los *Poemas humanos* en sentido estricto unas variantes que quizá correspondan al proyecto editorial de 1935[15]. No me perdono no haber tomado nota detallada de aquellas que revisamos en 1957, quedando nuestro trabajo interrumpido cuando tuve que abandonar Lima. Pero una feliz inadvertencia de la misma Georgette nos deja, al menos, un hueso que roer[16]. En la edición francesa de Seghers, va incluida una página manuscrita de un fragmen-

---

15 Veáse en la *Carta a Milla* lo que toca a ese proyecto.

16 Tal vez Jorge Puccinelli, quien —creo— tuvo entre manos muchos de los manuscritos con motivo de una exposición en la Universidad de San Marcos, guarde más elementos de juicio.

to de «*Ello es el lugar donde me pongo...*», del cual la edición Moncloa presenta la mecanografía posterior. Me refiero a las diferencias entre ambas copias, mejor dicho entre el manuscrito y el poema impreso (pues entonces no tenía a la vista la mecanografía) en un párrafo de mi *Carta a Milla.* No las comento más. Vuelvo simplemente a interrogarme sobre si Georgette se da cuenta que está así creando más confusiones, preludio a más censuras; y de ese modo ¿hasta cuándo?

Según Georgette, además, «*Ello es el lugar...*» sería el último poema efectivamente elaborado por Vallejo, y la fecha que ostenta el facsímil —21-XI-37—, a diferencia de otras, sería fecha «verdadera»: tanto de la escritura como de la copia. Seguimos enfrentados con la cronología; luego, con el contenido y, por lo tanto, el significado de *Poemas en prosa* y *Poemas humanos,* sin olvidar que *Poemas humanos* no es título del autor y que siempre desconoceremos la «verdadera» estructura final del libro, la que hubiese procedido del dictado final del espíritu creador, misterio que —se diría— Georgette desprecia, aun cuando —en las páginas 61-63 de su folleto— le da a Higgins una atinada lección sobre el modo de interpretar el reflejo poético de la «letra» prosaica de cualquier «realidad biográfica».

«En la edición presente» (la de Moncloa) —observa Georgette— los *Poemas en prosa* son «dieciséis». Pero si nos fijamos bien, no son 16, sino 19, pues bajo dicha rúbrica aparecen dos poemas de 1926, rescatados de *Favorables,* y uno de 1927 —*Lomo de las sagradas escrituras*—, descartado todavía en 1961 por la editorial Perú Nuevo. El que esos tres poemas estén unidos a *Poemas en prosa* halla su explicación —supongo— en la fecha en que fueron escritos. Pero había que aclararlo, máxime cuando se encabeza la sección *Poemas humanos* con «*Altura y pelos*», poema cuya primera versión salió —con el título «*Actitud de excelencia*»— en el mismo número de la revista limeña *Mundial* que *Lomo de las Sagradas Escrituras*»: 18-XI-27.

Por otra parte en —*Apuntes*, p. 10—, Georgette repite que *Poemas humanos* «emerge... en octubre de 1931 con unos versos nacidos en la inmensa y lejana Unión Soviética»; versos que pertenecen a «*Dulzura por dulzura corazona...*» y fueron completados en «octubre o noviembre de 1937» ¿A qué obedece, en esas condiciones, que «*Dulzura...*» figure como el penúltimo de todos los poemas en la edición Moncloa? y sobre todo ¿a qué obedece que entren en *Poemas humanos* bastantes poemas de fecha dudosa (alrededor del 30) y que —para la propia Georgette— no deberían integrar el ciclo supuestamente iniciado en la URSS?.

¿No hubiera sido mejor —en verdad, lo único factible— tratar de recomponer en lo posible, a base de criterios internos y externos, ese ciclo, especificando cuáles son —a juicio de la editora— los «25 poemas» del «monólogo» postrero, de setiembre o noviembre de 1937? En cuanto a los poemas sueltos, absurda y arbitrariamente repartidos en la edición Moncloa entre *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*, podían haber cabido en una sección intermedia de «varios», con las pocas notas indispensables.

Bastan esas breves observaciones para dejar constancia de lo deficiente de una *Obra poética completa* de Vallejo, de la que esperábamos muchas luces y que nos sume en mayores desconciertos[17].

De veras, resulta sumamente arduo abrirse camino en las enmarañadas explicaciones de Georgette. Su odio por

---

17. Un ejemplo entre muchos ¿Cuándo se escribió «*Palmas y guitarra*» poema del *amor sublime*, en el que asoman «balas» y «fusiles» que estamos tentados de referir al conflicto español? ¿Entre julio de 1936 —comienzo de la guerra— y octubre del mismo año —lo sigue en la edic. Moncloa el poema titulado *París, octubre 1936*—?

Larrea[18], primer (y ¿exclusivo?) destinatario de los *Apuntes*, nos vale testimonios que no sabemos a qué vienen —como el del «desaparecido pintor Sabogal» (p. 48)— ni de qué autoridad están revestidos —como el del «periodista A. Sux (p. 33). Las aclaraciones biográficas (proyectos de retorno al Perú, últimos momentos de Vallejo) quedan casi siempre incompletas; y las ideológicas adolecen del mismo confusionismo: sea que Georgette repudie, indignada, la palabra «socialismo» pronunciada por Aragón sobre la tumba de Vallejo, como si fuese propia de la SFIO y de Léon Blum, y no tuviese un significado lato, al que acudió, por ejemplo, Mariátegui cuando llamó a su partido comunista Partido Socialista del Perú; sea que ella introduzca la palabra «trotskismo» en una forma que, a su vez, merece el repudio indignado de César Lévano en su artículo del Homenaje de *Visión del Perú: «Vallejo, militante obrero»*. Punto —el último— que acaso requiera alguna reflexión más.

Lévano —a mi modo de ver— las emprende contra molinos de viento, suscitados por su afán de defender, sin admitir matices, la infalibilidad de Moscú sobre todas las cosas. Nadie niega que Vallejo haya militado en el Partido Comunista, aunque falta fijar desde cuándo y hasta cuándo. El documento de 1928, que aduce el articulista, está claro; pero no está menos probado que Vallejo, sin embargo, conservó relaciones con sus amigos de Trujillo, la mayoría convertidos al Aprismo, pues su último acto político —1937-38— fue su intervención en favor de aquellos que perseguía por apristas la dictadura de Benavides.

Lévano cita un artículo de Mariátegui —de *Variedades*,

---

18 Cuyo odio por Georgette lo lleva a contradicciones similares y a aceptar también testimonios nada adecuados a su «doctrina» personal con tal de que contradigan el testimonio de Georgette.

febrero de 1929— sobre «el exilio de Trotsky» ¿Por qué omite un artículo del propio Vallejo, publicado igualmente en *Variedades*, por la misma fecha que el de Mariátegui —19-I-29—, es decir a raíz del primer viaje del autor de *Trilce* a Rusia, más o menos cuando firmaba el documento colectivo que tanto le importa a Lévano, y mientras la oposición de Trotsky a Stalin culminaba en la expulsión del primero de la U.R.S.S.? El artículo se titula *Las lecciones del marxismo;* es el más vibrante y personal de todos los firmados por Vallejo en aquellos meses y concluye: «En medio de la incolora comunión espiritual que observa el mundo comunista ante los métodos soviéticos, la insurrección trotskysta constituye un movimiento de gran significación histórica. Constituye el nacimiento de un nuevo espíritu revolucionario, dentro de un estado revolucionario. 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».

No iba a tardar Vallejo en convertirse en un «incondicional» propagandista de la política estaliniana de los años 30-32. Pero, después del 32, calla , o medita ensayos que Georgette no nos ha dado aún a conocer, lo que dificulta todo intento de seguir la evolución marxista del poeta. La proclamación de la República en Madrid en 1931 no había suscitado en él más que sarcasmos acerca del «nuevo rey Niceto I» (Alcalá Zamora) y de la «dictadura del *General* Azaña» («Económica, social y políticamente, la dictadura republicana es más cruel y sanguinaria que la dictadura monárquica...»). Parece legítimo pensar que, si bien acató más tarde la disciplina del Frente Popular, abrigó cierto escepticismo, y cuando empezó la guerra su entusiasta adhesión fue para el pueblo español más que para el gobierno de la coalición republicana.

De esa época, se han salvado varios artículos. El primero, de febrero o marzo de 1937, saluda a los escritores peninsulares que «luchan, de un lado, en las mismas trincheras de Madrid» y, «de otro, traducen... todo ese palpitante, humano y universal desgarrón español en el que el mundo se inclina a mirarse»; de paso, apela a Rousseau, Hugo, Pushkin, Dostoievsky, y también a Shakespeare, Goethe, Balzac, quienes no se insurgieron con actos contra las ignominias de su tiempo, pero cuya obra encierra una semilla revolucionaria que deriva de su «materia» y del «fuego esencial de sus resortes humanos»; con lo cual estamos devueltos a conceptos vallejianos anteriores a su acatamiento de las tesis de Stalin del tipo: «Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas».[19]

El segundo artículo, igualmente de los primeros meses del 37, evoca el «desorden de gesta antigua» con que se inició en 1936 en España una epopeya única, que no admite comparación ni con la de la Francia de Marat, *ni con la de la Rusia de Lenín,* por su abrumadora espontaneidad frente a la lentitud del gobierno y a las incertidumbres de los partidos del pueblo; Vallejo hace suya la frase de Malraux: «En ese instante al menos, una revolución ha sido pura para siempre». El tercer artículo, de noviembre del 37, invita a los sudamericanos a revisar las bases de su antiimperialismo,

---

19 De *Mundial,* 21-IX-28. En este texto titulado *Literatura proletaria,* Vallejo oponía al criterio estético estrecho de Lenín (la literatura y el arte como instrumentos del Estado), el de Trotsky, que le parecía más amplio y profundo. No salimos del tema trotskysta, tampoco de la más reciente actualidad; y no podemos dejar de traer al tapete el trotskysmo estético de los surrealistas durante los años de la preguerra y la guerra de 1939.

subordinando «el aspecto económico de la cuestión a la voluntad de oponer, cuanto antes y a cualquier precio, una barrera común en el continente a la acción fascista». No siendo stalinista, ni trotskysta, dejo que los interesados, teniendo en cuenta las fechas y el espíritu de los textos, determinen si Vallejo inclinaba entonces más del lado de unos que de otros; digo: inclinaba conscientemente, sin que les valga a unos u a otros para capitalizar lo que de él ante todo sobrevive, su genial inconciencia poética.

Una última palabra. Le asiste la razón a Georgette cuando, en el Homenaje de *Visión del Perú,* p. 328, condena ciertas traducciones «aproximadas» de Vallejo al inglés[20] y recuerda una apreciación del mismo autor de *Trilce,* que no hace sino adecuarse al sentido común más elemental, aunque no sería de más darla de meditar a algunos comentaristas extrapoéticos de Vallejo: «En un poema, no es tanto lo que se dice que cuenta, *sino la manera de decirlo*». Por mi parte, en la *Carta* que dio motivo a la presente nota y que publico a continuación, le objetaba a Georgette que sus propias traducciones, para la edición francesa de Seghers (1967), aunque llenas de aciertos, adolecían también de muchas fallas y *sobre todo* pecaban por su giro «preciosista», reflejo del gusto personal de la traductora más que del impacto y la urgencia del verbo vallejiano[21].

---

20 Huelga decir, que, si bien coincido en lo de las traducciones, no me adhiero al extravagante comentario del artículo del *Time,* relativo a la editorial Grove Press, ni tampoco a los juicios delirantes sobre la poesía de Eshleman, quien no deja de ser poeta aunque traductor algo irresponsable.

21 Si Vallejo tuvo algo de «preciosista» fue únicamente cuando sus primeros titubeos trujillanos. Rememoramos un juicio de Parra del Riego, de 1916; «...yo creo que se le puede poner en la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibíades... al que fue preciosista de este verso: *¡un nido azul de alondras que mueren al nacer!*».

Sin agotar el tema, algo puntualizaré. No examino los poemas de *Trilce*, particularmente arduos de transponer, cuyas versiones galas dejan mucho que desear: *Tr. II, Tr. XVI, Tr. XXIII.* Prefiero detenerme en los *Poemas humanos*, de los cuales el primero seleccionado —«*He aquí que hoy saludo...*»—[22] ostenta en francés un título indebido[23] —*Attelages*— errata —supongo— imputable a la editorial, pero igualmente versos arbitrariamente reordenados[24] (el último de la estrofa I, el cuarto y quinto de la estrofa III), una minúscula en lugar de una mayúscula expresiva («distanciA»: «distance»), un horrendo reiterativo: «ressourd» (que no corresponde a «retoña»), un primer «preciosismo» en la línea inicial: «Aujourd'hui est jour oú je salue...», así como un enorme solecismo: «Le temps a hune peur mile-pieds *aux* horloges» (no se tiene «peur á» sino «peur de»), que nos haría sospechar que Georgette, sin adquirir del todo el castellano, va perdiendo el dominio de su lengua materna ¿No son acaso otros rasgos de *fragnol*[25] los «marche *á* mourir» y «marche *á* tuer» del comienzo de *Hymne aux volontaires de la République?* ¿Y barbarismo —por más que respaldado por el uso hablado en su nivel más bajo— el espantoso y repetido «émotionné» de «*Considérant de sang-froid...*», dado como equivalente del español «emocionado»?

Saltando páginas ¿por qué «tesón... de *tu sombra*» de «*Dulzura por dulzura...*» se halla traducido por «acharnement... de *ton ame*», y «figura de tu *cola* irreparable» por «figure de ta *cométe* irréparable»? Entiendo que, en el último

---

22 Georgette lo adjudica hoy a *Poemas en prosa;* pero ya discutí ese punto.

23 Más cuando el original concluye: «(Los lectores pueden poner el título que quieran a este poema)».

24 Hay más ejemplos en distintos poemas.

25 De no serlo, probarían que Georgette no comprendió el texto español.

caso, había que evitar «queue», desde luego inaceptable en razón de sus connotaciones sexuales[26], pero ello no explica «cométe» (¿tendrá que ver con «la queue de la cométe?), y si bien «queue» no cabía de ningún modo ¿qué exceso de pudibundez, líneas más arriba, dictó «hanches» («caderas») para traducir «muslos»?

Las «hanches» nos devuelven al «preciosismo», siempre afectado de pudibundez (si no de la cosa, del signo)[27], como en esos dos finales de poemas inutilmente rebuscados:

> tu revas cette nuit que de rien
> tu vivais, et de tout te mourais
> (Seghers, p. 136)

y:

> Ah! malheureusement, hommes
> humains,
> il y a, fréres,
> tant
> et tellement á faire (Id., p. 105).

La última cita corresponde a *Les neuf monstres* («*Los nueve monstruos*»); imagino que en ese mismo poema no la ha-

---

26 Curioso es observar, de paso, una connotación paralela de «cola» —aunque aplicada a otra zona «vergonzosa» del cuerpo— en países como el Río de la Plata.

27 Que conste que no soy nada enemigo del «preciosismo» cuando voluntariamente asumido, con fines estéticos precisos. Pero se trata ahora de no alterar en una traducción el *espíritu* de lo traducido. Observaré que el «preciosismo», por su misma naturaleza, es cuestión de trazo y de tono más que de vocablos o expresiones aisladas; ahondar en él exigiría un análisis comparativo, basado no sólo en el contenido del texto, sino en su repercusión en los lectores de uno y otro idioma.

brán dejado muy satisfecha a Georgette fórmulas como «la *vache* de Rousseau»[28], «tel *brasier*, le soleil», y menos aún «une inondation de *propres liquides*». Entonces ¿qué la llevó, cuando le tocaba resolver tantas dificultades del autor, a agravar las dificultades del lector que solamente tendría a la vista su francés, acumulando distorsiones y falsas elegancias del tipo: «Et douleur, dans son tiroir, eut le meuble, etc.», «et trés grave il est de souffrir, etc.», «et d'autres qui naissent et point ne meurent, etc.»?

Sé cómo Georgette paladea los largos poemas de la primera época de Apollinaire. Son hermosos, muy hermosos poemas. Pero debía olvidarse de ellos al proponer al público parisino su versión de *Poemas humanos.*

Madrid, octubre de 1969.
(Enviada a Lima en febrero de 1970).

28 P. 155, ella emplea sin necesidad: «bestiau» (L'hotelier, un bestiau...»). ¿La palabra no convendría mejor aquí?

CARTA A CARLOS MILLA, SOBRE *EL TUNGSTENO* Y *POEMAS HUMANOS**

Buenos Aires, junio de 1968

Estimado Milla:

Mi mala salud en los últimos meses y la difícil operación quirúrgica a la que acabo de ser sometido me impiden mandarle el artículo que le prometí para el número de *Visión del Perú* dedicado a Vallejo, con motivo de cumplirse los treinta años de su muerte. No quiero, sin embargo, dejar pasar la fecha sin aportar mi pequeña contribución al homenaje. De ahí, esta carta *a batons rompus*, en la cual voy a tratar de contestar la respuesta que dió Georgette Vallejo al artículo mío —*A propósito de Novelas y cuentos completos de César Vallejo*— publicado en un número anterior de *Visión del Perú.*

En primer lugar lamento que el tono de mi texto, tal vez escrito con demasiada premura, le haya parecido hiriente a Georgette, pues no era en absoluto mi intención herirla. Ella sabe la profunda y vieja amistad que nos une, amistad que no tiene nada que ver con que sea viuda de Vallejo, y por mi parte, se fundamenta en que es simplemente ella, uno de los seres más excepcionales que me ha sido dado conocer. Georgette sabe también que, si bien generalmente hemos evitado hablar mucho de Vallejo, la traducción que hi-

---

* *Visión del Perú*, Nº 5, Lima, julio de 1970.

cimos en 1957 de los versos destinados a *Lettres Nouvelles* nos proporcionó momentos de intensa y cordial colaboración, y que, desde la fecha, en París, en México, en Buenos Aires, yo he intervenido cuantas veces he podido o cuantas veces ella me lo ha pedido en asuntos relacionados con la obra de su esposo.

Agregaré que me considero uno de los pocos en comprender las reacciones que suscita en Georgette el clima de pasión y de fantasía creado en torno de Vallejo y que no puede dejar de afectarla, sobre todo desde aquella fecha de 1951 en que llegó a Lima. Vallejo ha muerto en 1938, confiado en la inmortalidad de su verbo; Georgette mientras tanto vive: y vivir es empresa cotidiana, mucho más dificil de llevar que la muerte, por poco que uno padezca de esa sensibilidad que exacerban los desastres de los días y la impunidad de que gozan en nuestro mundo la estulticia y la viveza.

Personalmente, no tengo la superstición del arte ni del genio.Todo puedo entender; hasta entendería que, en el período aterrador que siguió al fallecimiento del poeta, Georgette haya destruido la totalidad de sus papeles inéditos: ¡cuántas obras maestras han de haberse perdido de ese modo!

Pero, desde que consintió a la edición póstuma de *Poemas humanos*, Georgette a la fuerza debía admitir que los poemas, a partir de ese momento, pertenecían al dominio público, y por lo tanto se encontraban expuestos a las interpretaciones más aberrantes, como las de un Xavier Abril, patológicamente obsesionado por las enfermedades venéreas y las vacuas correspondencias del vocabulario y de la mente.

Al mismo tiempo, siendo la edición de 1939 una edición que no obedeció a ningún criterio especial de ordenamiento, sino que sólo acudió a lo más urgente: rescatar y salvar textos poéticos de un lapso de quince años, convenía que cuanto antes y para no tener que intervenir a cada rato, según el

apremio de la hora, en forma fragmentaria, hasta contradictoria, Georgette nos diera, de una vez, todos los elementos que ella posee, susceptibles de arrojar luz sobre la composición y el tenor exacto de *Poemas humanos.*

Con la esperanza de que eso ocurriera, hice lo posible en México para que Joaquín Mortiz llevara a cabo una edición fidedigna de las poesías completas de Vallejo, ya que, aun descontando los problemas relativos a *Poemas humanos*, se impone una revisión crítica de *Los heraldos negros*, y sobre todo el *Trilce*, que separe en el poemario de 1922, los numerosos casos de grafía expresiva y voluntariamente distorsionada, de los patentes errores de imprenta que empañaron la primera edición y han sido, cual más, cual menos, reproducidos en las ediciones posteriores.

Citaré algunos ejemplos que en mi opinión no dejan lugar a duda:

Tr.	XIX	dice:	«excrementido»
Tr.	XX		«el desague jurídico»
Tr.	XXV		«ameracanizar»
Tr.	XXX		«la tarde inmoral»
Tr.	IL		«lindas fritas»
Tr.	LIV		«las ápices»
———			«el dolor doble»
donde debe decir:			«excrementado»;
———			«el desagüe jurídico»;
———			«americanizar»;
———			«la tarde inmortal»;
———			«lindas fritas»
———			«los ápices»
———			«el dolor dobla».

Fracasada la edición mexicana, confío que la edición limeña, con facsímiles de los manuscritos, que desde hace dos años se nos promete, llene por fin la carencia que todos los lectores de Vallejo deploramos. Dicha edición sería la

única manera de reparar el daño causado por la deplorable edición organizada en 1950 por César Miró, bajo el título de *Poesías completas* y que yo fui el primero en denunciar en un artículo publicado en *Centauro* N° 3: *Cuando César Miró edita a César Vallejo* (desgraciadamente, tal era el descuido con que se publicaba la revista, que mis correcciones también aparecieron con erratas). Notaré de paso que, después de la edición Miró, las sucesivas ediciones lanzadas por Losada en la Biblioteca *Colección Contemporánea* han ido corrigiendo muchas de las erratas y, si bien subsisten algunas, no son actualmente más numerosas que las que aparecen en las ediciones limeñas de Perú Nuevo, ediciones —supongo— autorizadas por Georgette, pues en una de ellas ofreció sus *Apuntes biográficos de César Vallejo.*

Antes de plantear los problemas atinentes a *El tungsteno* y *Poemas humanos* —problema que levanta, más bien que resuelve la respuesta de Georgette a mi nota ya citada— me veo obligado, mal que me pese, a inmiscuirme en un debate que rebasa mi propia persona y con el cual, desdichadamente tenemos alguna vez que topar todos aquellos que estudiamos a Vallejo.

Estoy convencido, como lo han de estar también muchos otros «vallejistas», que sólo existen dos testigos de peso de los años europeos de Vallejo: son ellos Larrea y Georgette. Ahora bien, por razones que únicamente a ambos atañen, Larrea y Georgette se niegan mutuamente en la forma más sistemática, y ninguno de los dos admite que haya una pizca de verdad en lo que el segundo o la segunda afirma, envolviendo luego a los terceros en el odio apasionado que recíprocamente se dedican; a nosotros —los terceros— no nos queda más remedio que recibir golpes, ora de un lado, ora de otro, y tratar de ver claro en el laberinto, sin importarnos los golpes ni sus consecuencias.

Nos conforta el que, a pesar de todo, Georgette y Larrea coincidan en ocasiones no siempre desdeñables. Así, cuando ellos enjuician la seudocrítica de Xavier Abril. O cuando se refieren a la siniestra actitud asumida por Pablo Neruda en los últimos meses de la vida de Vallejo, y a los consecuentes desplantes de la desmedida egolatría del poeta chileno desde que la sombra del peruano va paulatinamente cubriendo y aminorando la suya. Igualmente han coincidido Georgette y Larrea, el año pasado, en relatar —dato sobre el cual volveremos— que en 1935 Vallejo reunió los poemas que tenía escritos desde 1923-24 con la vana esperanza de interesar con ellos a una casa editorial española.

Amistosamente, Georgette me censura por creer en la «infalibilidad» de Larrea, en todo lo que concierne a Vallejo. Desde luego, no abrigo semejante creencia; podrían atestiguarlo quienes han participado en las Jornadas Vallejianas de Córdoba, de julio de 1967, jornadas durante las cuales muchas discusiones se redujeron a un diálogo de lo más controvertido entre Larrea y yo.

Ahora bien, aun cuando discrepo de las tesis «teleológicas» y de las síntesis culturales de Larrea (las que al final de cuenta apelan más a una adhesión fideísta, que a una convicción lógica), no puedo menos de reconocer cuán a menudo los análisis detallados del director de *Aula Vallejo* nos alumbran aspectos oscuros de la poesía de *Trilce* o *Poemas humanos*; ni tampoco el rigor documental con el que Larrea por lo común encara los enigmas de la biografía de Vallejo, cuando no se deja simplemente llevar por su odio a Georgette que le hace imaginar, por ejemplo, que ésta se halla manejada a oscuras por un clan con turbios designios políticos.

Dicho lo cual, sobran pruebas para considerar a Larrea como el único amigo europeo de Vallejo que, si bien espació el trato entre 1933 y 1936, caló hasta lo más hondo de la na-

turaleza humana y poética del autor de *Trilce*, y, una vez muerto el poeta, contribuyó a esclarecer notablemente tanto su vida como sus escritos.

Contra tamaña evidencia, de nada sirve que Georgette haya pedido a Raúl Porras (según palabras del mismo) que borrara el nombre de Larrea de la *Nota bibliográfica* incluida en la edición príncipe de *Poemas humanos*; de nada sirve tampoco que la propia Georgette no mencione al co-director de *Favorables París 1926*, en las páginas biográficas que escribió para la antología en francés de la Editorial Seghers, de 1967, donde en cambio menciona a cuanto francés de prestigio su esposo rozó alguna vez en París. Entre la nota de Porras y la última de Georgette se intercalan los *Apuntes biográficos* de Perú Nuevo (1959) en los que la misma Georgette se empeña, por el contrario, en ajustar cuentas con Larrea.

Dejando de lado los hechos y estimaciones que sólo conciernen el pleito personal de los antagonistas, dichos *Apuntes* manifiestan la ira, en verdad, asombrosa que causó en Georgette la entrega por Larrea al público de cierta carta de Vallejo de 1932 y asimismo la forma no menos asombrosa, cómo trató de «aclarar» los «conceptos fundamentales de esa carta»: conceptos de por sí explícitos, ya que registraban una dualidad de inquietudes, sin relación alguna con una «desesperación inusitada», sino más bien ligada a algo permanente y perfectamente legible en las alternativas críticas y creadoras de la obra vallejiana. Tales conceptos ¿no señalan acaso el hilo que permite atar tal o cual artículo de los años 29-30 con los grandes poemas redentores de 1937 y con la última palabra, tan solemnemente dictada, el 29 de marzo de 1938 a la misma Georgette: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios»

En realidad, es difícil entender la reacción de Georgette ante unos párrafos tan poco sorpresivos, y, a la vez, tan

ilustrativos. ¿Será que Georgette no admite que un hombre escriba o diga a un amigo lo que no juzga imprescindible decir a su mujer? O ¿será que ella olvida que en varias oportunidades confesó —cosa mucho más trascendente— que a la muerte de Vallejo la mayoría de los «poemas humanos» le eran completamente desconocidos? Signo de que no fueron escritos en el cuarto del hotel que compartían los esposos, sino en la habitación de algún amigo: o quien sabe en qué café u otro lugar público.

El hecho no tiene nada de extraordinario, y no impide que la presencia de Georgette se haga sentir en el libro póstumo: fuera de una referencia ocasional («no puedo evitar decirselo a Georgette..., en «*Ello es que el lugar...*»), a través de dos grandes poemas. El primero, erótico-místico —«*Dulzura por dulzura corazona!*»—. El segundo, más excepcional aun —*Palmas y guitarras*—, testimonio extraordinario de un momento de elevación espiritual que anula el tiempo —tiempo de la agonía vivida y por vivir— y, en plena guerra civil española, instala al amado y a la amada en un más allá de dulzura y alegría, que garantiza del significado último —eterno— de toda lucha a muerte por la vida:

> Qué me importan los fusiles,
> escúchame; ...
> Ahora,
> entre nosotros, trae
> por la mano a tu dulce personaje
> y cenemos juntos y pasemos un
> instante la vida
> a dos vidas y dando una parte
> a nuestra muerte....

Si se me permite un paréntesis, a Georgette le han de haber molestado las «precisiones biográficas» aportadas por Larrea en *Aula Vallejo* 1; especialmente las referentes a su

matrimonio con César, celebrado «el 11 de octubre de 1924 y no en enero de 1929», según afirma la *Nota* de Raúl Porras «y repiten las biografías subsiguientes». Ignoro si ella sospecha que dichas precisiones paradójicamente sirvieron a su causa, pues la difusión de *Aula Vallejo* 1 contribuyó a desbaratar la campaña llevada a cabo —¿por cuenta de quién?— por Sebastián Salazar Bondy entre editores del continente (yo vivía entonces en México, donde me enteré), instándoles a editar a Vallejo sin el menor escrúpulo, pues Georgette no estaba casada legalmente con él y, por lo tanto, no correspondía pagarle ningún derecho.

Con todo ello trato de ceñirme a los hechos seguros, y no tomo partido sistemáticamente por nadie. Acaso ¿no he sido de los primeros —porque había colaborado con Georgette en el número de *Lettres de Nouvelles* de octubre de 1957— en ser tildado por Larrea de no entender nada de poesía y de aprovecharme de la presentación de Vallejo para desacreditar «sin distinción y sin justificación alguna a los intelectuales favorables a la República española»? Ni cabe contestar tales infundios. Huelga decir, además, que de lo publicado en *Lettres Nouvelles* yo me siento responsable únicamente de lo que lleva mi firma, o sea, del artículo *César Vallejo, poete de l'homme* y de la traducción de los poemas, asumida conjuntamente con Georgette. Pues bien, en mi artículo, no las emprendo con *todos* los intelectuales republicanos sino —pp. 355 y 357— con ciertos parásitos de la causa republicana, entre ellos Neruda, opinión con la cual Larrea debería, más bien, mostrarse de acuerdo. En cuanto a la traducción, varios errores son imputables, no a los traductores, sino a los diagramadores de la revista: a éstos se debe por ejemplo, que en el poema examinado por Larrea (*Aula Vallejo* 1, pp. 69-92) *París, octubre de 1936,* el título aparezca como «despreciado», convertido «en una simple data»: desliz que al recibir *Lettres Nouvelles* lamenté tanto como lo lamenta el autor de *Claves de profundidad.*

Sentado esto, sé mejor que nadie que no hay traducción perfecta, sobre todo cuando se traduce a un poeta que simultáneamente maltrata al idioma e inventa un ritmo del cual algo se debe conservar en otra lengua. Virtud primera del traductor es la modestia. En cuanto a mí, no tengo ningún reparo en aceptar las críticas fundamentadas que merezcan mis traducciones. No cabe discutir aquí todo lo aducido por Larrea respecto a *París, octubre 1936*; básteme dejar constancia que le doy la razón a mi censor cuando considera como un error de monta —pues toca al significado general— el haber traducido «banco» del segundo verso por «banc» (banco de sentarse) en lugar de «banque» (establecimiento bancario) y, en consecuencia, «acciones» por «actes» (actos) en lugar del ambivalente «action». Pero si bien me avengo, en ese caso, a los argumentos de Larrea, no veo la necesidad de que el director de *Aula Vallejo* acompañara sus argumentos con ataques personales totalmente improcedentes.

Ya que hablo de traducciones y admito, sin sentirme herido en mi amor propio, las fallas que Georgette y yo hicimos juntos, me parece que, de todos modos, éstas transmitían en lo posible el tono, o mejor dicho, la voz vallejiana. Me pregunto si sucede lo mismo con las traducciomes que Georgette sola ha entregado a la editorial Seghers: ellas ostentas muchísimos hallazgos y mejoran no pocos versos de nuestras versiones de 1957; pero, sin entrar a cuestionar varios detalles, estimo que adolecen generalmente de cierto «preciosismo» (inversiones de vocablos, etc.) propio de la traductora y que ha de ocultar al lector francés la aspereza de la poesía de Vallejo,una aspereza que condice con la urgencia de un lenguaje a la vez familiar y desgarrado.

Después de tanto preámbulo —desdichadamente necesario, porque es imposible escribir de Vallejo fríamente, en medio del clima de apasionados enfrentamientos que más arriba evoqué— pasaré ahora a ocuparme de los dos puntos

considerados por Georgette en su respuesta a mi artículo sobre la narrativa de Vallejo.

El primer punto se refiere a *El tungsteno*. Georgette acepta, explícita o implícitamente, que ni ella, ni los editores de *Novelas y cuentos completos*[1] advirtieran —porque no leyeron siquiera lo que publicaban— que *Sabiduría* fue utilizado, levemente modificado, en el primer capítulo de *El tungsteno*. Es evidente que el contexto cambia el significado del texto, lo que, en cuanto a mí, subrayé lo suficiente en mi nota anterior: el episodio del delirio de Benites (que podríamos relacionar con la locura de Balta, en *Fabla salvaje*) es algo así como un *hors-d'oeuvre*, que Vallejo recogió porque ya lo tenía escrito y con eso ganaba tiempo, y asimismo porque el fragmento anunciaba alguno de los elementos de la trama por desarrollar (el personaje de Marino o el del representante cuzqueño de una empresa minera yanqui). Frente a semejante hecho, poco interesa que Vallejo en 1926 haya borroneado o no apuntes destinados a los capítulos siguientes de la novela que entonces proyectaba; más nos importa el que ya por aquella fecha el escritor tuviese *in mente* varias de las escenas que trataría más detenidamente, y con otro sentido, en su ficción de 1931.

Larrea afirma que *Sabiduría* pertenecía a una novela que, de acabarse, se hubiera llamado *Código civil*, título que concuerda con el contenido de la obra tal como se desprende de las páginas publicadas en *Amauta*. En cambio, Georgette, quien nunca hasta la fecha había mencionado entre los inéditos de su esposo ningún *Código civil*, declara ahora que éste nada tiene que ver con *Sabiduría* «por la sencilla razón de que *Código civil* no encerraba una *serie de apuntes*, sino *tres*

1 Es deplorable que en una edición tan cuidada, se hayan deslizado algunas erratas de peso. Me contentaré con indicar una: p. 62 dice: «en el país del *dólar*, del placer y de las lágrimas» en vez de «en el país del *dolor*, del placer y de las lágrimas»

obras, cada una independiente de las otras; o sea la novela *Hacia el reino de los Sciris* (1924-1928); los *Poemas en prosa*, contemporáneos de la anterior y publicados en 1939 al final de *Poemas humanos*; y una serie de prosas poemáticas, hasta hoy inéditas, rotuladas *Contra el secreto profesional*. Más adelante discutiré el último aserto. Me limitaré por ahora a observar lo extraño de ese *Código civil*, reunión de «tres obras» sin ningún nexo entre sí.

Sin poner en duda la existencia del «fardo» (Georgette *dixit*) ¿no cabría mejor pensar que Vallejo guardaba en una carpeta, primitivamente destinada a una novela a la cual había renunciado, diversos escritos ajenos al título que seguía ostentando el legajo?

Respecto al tal legajo o «fardo», Georgette además incurre en una grave contradicción. En cierto párrafo sostiene: «En Madrid (en 1921), Vallejo tenía a mano *Código civil*, pues es impensable que, al ser expulsado de Francia, pudiera Vallejo haberse ido a vivir a otro país y por un tiempo indeterminado, además, sin llevarse su manuscrito, o sea, tres obras prácticamente terminadas» (conste que ese «terminadas» no nos convence). Pero, unos párrafos más abajo, Georgette declara: «No es sin importancia añadir que a nuestra llegada a Madrid, como lo pude constatar (posiblemente ya desde 1929), ya no figuraban entre los manuscritos y originales de Vallejo ni *Código civil*, ni *Sabiduría*»; a pesar de lo cual, en otro párrafo declara que los originales de *Código civil «hasta hoy existen»*,,, en su mismo estado de entonces» (¿de cuándo?: ¿de 1927? ¿de 1929? ¿de 1931? ¿En qué quedamos?).

Falta por fin discutir lo que Georgette entiende cuando habla del «origen verdadero de *El tungsteno*». Ella nos dice —y no tenemos por qué no creerlo— que Vallejo le relataba «frecuentemente y no sin obsesión» los recuerdos que guardaba de la hacienda Roma, próxima a Trujillo, en cuyo servicio de contabilidad trabajó en 1912. De lo cual la autora

de apuntes biográficos deduce que *El tungsteno* transcribe la experiencia adquirida en la citada hacienda.

Nosotros aceptamos que Vallejo le haya hablado repetidas veces a su mujer de la explotación de sufrían los peones de los latifundios azucareros del litoral pacífico. Pero lo cierto es que cuando, primero en 1926, luego en 1931, el poeta de *Trilce* quiso novelar la cruda realidad de su tierra, no apeló para concretar su denuncia a un ambiente costeño, sino a un ambiente serrano. En *El tungsteno,* una sola escena —lo señalé en mi artículo anterior— procede de la hacienda Roma (Ed. Moncloa, pp. 275-277); es una escena adventicia, evocada en el pasado, y que, si bien extiende el campo de la acción, no pertenece al esquema central del libro, cuyos datos humanos, económicos y sociales integran todos una única realidad: la de la sierra andina, totalmente diferente de la de los valles del Pacífico.

Quivilca, por lo tanto, no es Roma: es Quiruvilca, el asiento minero sito entre Santiago de Chuco y Huamachuco; un Quiruvilca desplazado hacia el sur hasta las serranías del Cuzco, pero sin que resulte alterado el cuadro complejo de una mina de altura, con los intereses sórdidos y desalmados que en torno a ella se mueven.

¿Cuándo estuvo Vallejo en Quiruvilca? Georgette me reprocha el dar como «posible que, por 1910, el escritor aún en ciernes haya trabajado en la administración de una mina, más precisamente, en la administración de Quiruvilca». El lapso 1910-12 es el más oscuro de la biografía vallejiana. Forzoso nos ha sido acudir a testimonios orales, los cuales se van haciendo más escasos e imprecisos conforme corren los años. Que Vallejo posiblemente haya estado en Quiruvilca no es una suposición gratuita mía, sino memoria de lo que me dijeron, en 1949, cuando viajé a Santiago de Chuco, dos hermanos de César: Néstor y Jesús.

Cuando Georgette adelanta que Manuel —otro hermano de César— «según afirman, trabajó, él sí, en un centro minero», ella acude —supongo— a idénticas fuentes orales, no siempre seguras (por eso escribía yo: «hasta es posible que trabajó Vallejo en un centro minero»), pero que no veo cómo se vuelven más seguras cuando se refieren a Manuel, en lugar de César. Por lo demás, que Vallejo haya o no trabajado en Quiruvilca, no invalida el «origen» serrano de *El tungsteno*. Ya tuve oportunidad de aludir a la impresión indeleble que me llevé de Quiruvilca, donde permanecí sólo una noche y una madrugada, en enero de 1949. Si las cosas transcurrían ahí tales como las presencié hace unos veinte años ¿cómo no serían a principios de siglo?

Aun en el caso de que nunca permaneciera algún tiempo en Quiruvilca, éste fue el sitio, antes que cualquier otro, donde se le reveló a Vallejo, el horror de la explotación del hombre por el hombre. Efectivamente, Quiruvilca marcaba una etapa en el camino de Santiago de Chuco a Huamachuco. César pasó por ella por primera vez cuando tenía apenas trece años e iba a iniciar sus estudios secundarios en el Colegio San Nicolás de Huamachuco; volvió a pasar cada vez que las vacaciones lo devolvían al terruño o que la apertura de las clases lo llamaban de nuevo a la escuela. Lo mismo se repitió, más tarde, entre 1913 y 1917, pues Vallejo, estudiante en la Universidad de Trujillo, dedicaba los meses del verano a su familia, tanto de ida como de vuelta, obligatoriamente pasaba por el lugar de las minas, donde pudo acopiar sobrados motivos de angustia, que más tarde, llegada la hora de la denuncia, fácilmente volcó en su novela proletaria.

El segundo punto —de mayor trascendencia— desarrollado por Georgette atañe a la composición de los llamados *Poemas humanos*. Digo, «llamados», porque el título no es de Vallejo, sino de sus primeros editores, y, aun cuando expresa el anhelo comunicativo de los versos, ignora su virtud pro-

piamente poética, ligada a un verbo singular y, si bien destrozado, díficil. Según Larrea, Vallejo tuvo la intención de titular su libro postrero *Nómina de huesos* (título de una de las composiciones). Pero, tanto Larrea como Georgette, no se enteraron inmediatamente de la intensa actividad poética del otoño de 1937, y ahora que sabemos *(Aula Vallejo* 5, p. 406-8, y Ed. Seghers, p. 57) que en 1935 Vallejo juntó textos dispersos suyos, con miras a una edición que no pudo concretar, suponemos que *Nómina de huesos* sería la rúbrica del «poemario fantasma» (Larrea *dixit),* del 35 rúbrica luego abandonada, a espera de que surgiera otra, mejor adecuada a los poemas de fecha más reciente.

No dudamos que, en un momento equis, Vallejo hubiese inventado una palabra o una fórmula que diera cuenta —una cuenta cabal— tanto de las vivencias como de las virtudes idiomáticas de su obra, algo así como lo que sucedió en 1922 con el invento de *Trilce.*

Si recordamos que un tiempo Vallejo pensó en publicar sus poemas de 1919—1922, con títulos individuales, bajo el título global *Cráneos de bronce* y el seudónimo de *César Perú* (¡como Anatole France!), nos estremecemos, seguros de que semejante presentación le hubiera quitado al libro la mitad de su impacto. Paralelamente comprobamos que a Vallejo le asistía una intuición supraconsciente, la que precisamente barrió *in extremis* con *Cráneos de bronce* y con *César Perú,* y dio vida al vocablo *Trilce.* Esa misma intuición, no nos cabe duda de que, llegado el momento, le hubiese sugerido al poeta una nueva expresión estupendamente acordada con los versos de 1937 que estaba destinada a encabezar.

De algo estamos seguros: el poemario, proyectado en 1935 hubiera amalgamado composiciones dispares en un conjunto asimismo dispar, sin que podamos aun precisar cuáles de los grandes poemas editados en 1939 ya se hallaban

escritos, ni tampoco cuál era entonces el texto de los mismos y en qué difería de las versiones definitivas, las establecidas en 1937.

En *El origen verdadero de El tungsteno* (*Visión del Perú*, N° 2) Georgette recalca que Vallejo escribió *El tungsteno, Rusia 1931, Paco Yunque*, etc., sin borradores; nos ofrece ahí mismo la reproducción de unas páginas de *Rusia 1931*, efectivamente escritas al correr de la pluma, con escasas tachaduras, que no interrumpen el llano fluir del discurso. Lo poco que nos ha sido revelado de los originales de los poemas (*«Ello es que el lugar...»*, en la Ed. Seghers; *«Entre el dolor y el placer...»*, *«Cuatro conciencias simultáneas...»*, en *Visión del Perú*, N° 2) nos muestra que, contrariamente a su prosa, Vallejo trabajaba mucho su poesía, corrigiendo una y otra vez los versos, lo cual afianza nuestra convicción de que sólo a su poesía el escritor peruano confió lo más recóndito, vale decir, lo más ecuménico, lo menos circunstancial de su alma[2].

Siendo así las cosas, es propiamente escandaloso que no tengamos todavía una edición esmerada de *Poemas humanos* que rescate las fallas de la edición príncipe y acate la voluntad expresa del poeta, en vez de caer en mayores despropósitos como los difundidos por la Editora Perú Nuevo. En efecto, la última edición de Perú Nuevo recoge un poema ausente en el libro de 1939: se trata de *Primavera tuberosa...*, procedente de *Favorables, París 1926*, cuya procedencia

---

2 Desde que empezó a escribir poemas, Vallejo no dejó nunca de mejorarlos a base de numerosas correcciones. Nos ha sido dado comparar las versiones publicadas entre 1915 y 1918 en *La Reforma* y *La Industria* de Trujillo y las incluidas en *Los heraldos negros*; también los cuatro textos ofrecidos por Juan Espejo A. en su *César Vallejo. Itinerario del hombre* y, finalmente los versos de *Actitud de excelencia*, tales como los descubrí en *Mundial* del 18-XI-27 y los de *Altura y pelos*, tales como aparecen en *Poemas humanos*.

se nos oculta; en cambio, dicha edición ni menciona siquiera *Lomo de las sagradas escrituras*, poema, sin embargo, de más excelsa categoría, pues anuncia las proyecciones proféticas y redentoras de las últimas obras, según tuve oportunidad de indicarlo al descubrirlo en *Mundial* del 18-XI-27, junto con *Actitud de excelencia* (en *Poemas humanos; Altura y pelos)*

El máximo dislate del Perú Nuevo consiste en haber suprimido las fechas que figuraban al pie de muchos poemas alegando que «ellas no son exactas, al estar por [sic] la información que la esposa del poeta ha proporcionado a la editora».

¿Qué significa semejante galimatías? De no ser «exactas las fechas de la publicación parisiense ¿quién, entonces, las fraguó? En realidad, lo que entra aquí en tela de juicio, es el concepto de «exactitud». A la muerte de Vallejo, Georgette recibió de manos ajenas un «atado» de poemas, cuya existencia le era, en su mayor parte, desconocida. Tanto Larrea —*Profecía de América*— como Raúl Porras —*Nota bibliográfica*— pudieron declarar, sin ser tachados por la viuda (al contrario), que después de casi diez años de un casi absoluto silencio poético, Vallejo, a fines de 1937, había vuelto «a escribir febril y convulsamente» una larga serie de poemas, los precisamente «reunidos bajo el título de *Poemas humanos*» (junto con los de *España, aparta de mí este cáliz).*

La cosa, en verdad, no era tan simple. En la primera edición de *Poemas humanos* entraron prosas poéticas de las cuales hoy sabemos que algunas databan de los años 23-24; igualmente varios poemas anteriores al 30; otros, del período del 30, y, entre los versos mayores, algunos cuya primera versión sería de los años 1932-1936, y la versión definitiva de los últimos meses de 1937, cuando el poeta compuso, afiebrado, muchos otros que se iban sumando a los anteriores para integrar un libro portentosamente original.

En 1939, Georgette no sólo aceptaba, sino que propalaba la tesis del largo silencio poético de Vallejo. En 1959, en sus *Apuntes biográficos,* se pone a afirmar una tesis totalmente distinta. Refiriéndose a 1929 sustenta: Vallejo «no ha dejado de escribir poemas, entre otros aquel, que 1937, vendrá a ser *Masa,* y, páginas más abajo: «De 1929 a julio de 1937, Vallejo no ha dejado en ningún momento (no se trata de momentos físicos) de forjar su obra poética... Pero, si tiene ya, en 1937 escrita la mayoría de los *Poemas humanos,* Vallejo, sin embargo, no ha logrado aun... adueñarse de su propia emoción. A su regreso de España, en julio de 1937 ya es dueño de ella».

Georgette, pues, enmienda tardíamente lo que durante años aceptó, y no podemos tomar al pie de la letra sus observaciones. Sobre todo cuando, en fecha todavía más reciente - Prólogo a la ed. Seghers-, ella altera asimismo sensiblemente los datos que suministrara en los *Apuntes:* «1929-1939:... Ningún poema...; 1931: Producción poética desde luego nula; 1932:... Etapa de *Poemas humanos...* Los *Poemas humanos* han nacido en la inmensa, la lejana Rusia: varias estrofas a su mujer, escritas durante su último viaje de octubre de 1931».

De nuevo pregunto: ¿En qué quedamos? En el estado actual de las investigaciones vallejianas podemos convenir que *Poemas humanos* incluye prosas poéticas de 1923-28; unos cuantos poemas más anteriores a la conversión al marxismo (entre ellos los dos publicados en *Favorables* y los dos publicados en *Mundial*[3]; otros pocos, de los años 1929-31, correspondientes al período de mayor «compromiso» social: tal

---

3 Cabe advertir que L.A. Sánchez, responsable de la publicación de *Lomo de las Sagradas Escrituras* y de *Actitud de excelencia* en *«Mundial»* decía haber recibido más poemas de Vallejo; tres años más tarde, el mismo Sánchez acusaba recibo de tres «poemas estremecidos» destinados a la revista *Presente* y de los cuales no he encontrado ninguna huella.

vez *Masa*,[4] *Salutación angélica, Telúrica y magnética, Gleba, Los mineros salieron de la mina... Piensan los viejos asnos...*; luego, poemas de los años 1932-35, cuando decaída su actividad política Vallejo vuelve a lo poético con el pregusto de la muerte.

Los últimos poemas —los del período 1932-35— serán revisados —insisto— en 1937 para integrar, junto con los tantos versos que entonces brotan de la pluma del poeta con una fuerza incontenible, el nuevo libro que Vallejo programa y no alcanzará a publicar, pero cuyo designio está claramente marcado a través de aquellas fechas que los editores de Perú Nuevo desprecian, demostrando así que desconocen por completo las secretas razones poéticas; no por secretas arbitrarias.

En 1935, Vallejo, llevado por quién sabe qué deseo de hacerse presente a toda costa, hubiera dado a la imprenta un libro heteróclito, con el cual hubiera acrecentado mediocremente su nombre. A partir de setiembre de 1937, altere poemas ya escritos o componga otros totalmente inéditos, Vallejo vive, por el contrario, uno de esos contados momentos en que la creación sumerge al creador y paradójicamente lo redime de las pequeñeces diarias, suscitándolo «tal como en sí mismo, por fin la Eternidad lo trueca».

Cualquier edición de *Poemas humanos* debería en adelante *olvidarse del ordenamiento puramente gratuito de la edición príncipe, y separar los poemas en dos grandes grupos:*

1) Los fechados entre setiembre y diciembre de 1937, cuyo conjunto presenta una unidad orgánica, parecida *mutatis mutandis* a la alcanzada en *Trilce;*

---

4 Notemos, sin embargo, que en su versión definitiva, la de *España, aparta de mí este cáliz*, «*Masa*» supone una batalla, que no vemos cuál podía ser en 1931 y, en cambio, muy bien cuadraría con los meses de la guerra civil ibérica.

2) Los demás versos o prosas poéticas que cubren los años 1923-1936, los cuales habría que disponer en lo posible según el orden cronológico.

Mientras no se realice una edición de este tipo, seguiremos obrando en la mayor confusión, y *traicionaremos la voluntad claramente expresada por Vallejo* de reunir en un volúmen, que sería su obra maestra textos de procedencia varia, pero todos sumidos en un mismo clima y volcados a un mismo trabajo sobre la escritura.

De haber publicado personalmente su libro, Vallejo seguramente hubiera borrado las fechas que señalan la última etapa de su quehacer poético. Pero, ya que el autor no tuvo tiempo de efectuar la publicación, lo menos que podemos pedir a los editores es que *respeten la intención del poeta de conferir un valor aparte* —un valor sumo— *a aquellos versos sellados por la proximidad de la agonía, que constituyen su testamente y su triunfo.*

Ciframos esperanzas en la edición facsimilar que simultáneamente anuncian, en Lima, Moncloa y, en Nueva York, Publishing Company Las Américas. Pero será necesario que alguien nos precise el estado y las fechas de los manuscritos conservados. Después de copiar los entonces existentes para la edición frustrada de 1935, es muy posible que Vallejo los haya destruido, en cuyo caso las hojas de que ahora disponemos no revelarían las primeras versiones de ciertos textos, sino la versión adoptada en 1935 y corregida en 1937.

Tenemos el ejemplo de «*Ello es que el lugar...*», cuyo manuscrito, con fecha del 21 de noviembre de 1937, ha sido reproducido en 1967 en la edición francesa de Seghers. Va tachado por un largo trazo vertical y la letra de la fecha es distinta de la de los versos, de modo que suponemos que

éstos fueron copiados aquel día en su versión definitiva, lo que explicaría las diferencias que observamos entre el manuscrito y el texto de la edición de 1939:

Texto de 1939

línea 9: «queriendo canturrear un poco, el lado»
línea 16: «... no lo sé.»

Manuscrito

«queriendo canturrear un poco y distraerme, el lado»
(«queriendo», además, está medio borrado)
«...no lo sé!»
(después de esta línea, el libro deja un espacio, que no figura en el manuscrito).
línea 17: «Mi casa, por desgracia, es una casa»,
línea 21: «la navaja, un cigarro permanente».
«Mi casa es una casa por desgracia»
«La navaja, un cigarro permanente, y todo».

Establecida la separación entre los poemas fechados en setiembre —diciembre de 1937 (cualquiera que sea su origen) y todos los demás, es factible suponer a pesar de lo bizantino del caso que los *Poemas humanos* han nacido en tal o cual fecha o en tal o cual lugar. Efectivamente, la poesía de Vallejo se caracteriza por la permanencia de ciertas obsesiones a la vez que de ciertas modalidades expresivas, aunque también las diferencias son muchas según las épocas. De todos modos, nada nos obliga a compartir el más reciente concepto de Georgette Vallejo, según el cual los *Poemas humanos* habrían nacido en Rusia de una cuantas estrofas a ella dirigidas en octubre de 1931.

Acabamos de dejar sentado que por *Poemas humanos* en un sentido estricto (y a falta de título más adecuado) deberíamos entender únicamente los poemas que llevan fecha de los

últimos meses de 1937. Ello no implica que, dada la persistencia de las obsesiones vallejianas, nos sea vedado hallar en textos más antiguos rasgos que preanuncian los versos agónicos: de una agonía narrada varias semanas antes de ser vivida.

De modo que con tanta razón como Georgette invocando los versos rusos de 1931, estaríamos justificados si dijéramos por ejemplo, que los *Poemas humanos* nacieron con tal «prosa» de 1924, pongamos, por ejemplo, *Voy a hablar de la esperanza;* o con aquel poema de 1927 descartado por Perú Nuevo: *Lomo de las Sagradas Escrituras;* o, mejor aun, con las tres estrofas rimadas de *París, octubre de 1936* estrofas del «partir», tema constante en Vallejo, pero que ahí adquiere un valor netamente premonitorio, ya empezado el conflicto español, cuando también empiezan a derrumbarse los motivos íntimos del poeta, en vísperas de su primer viaje de guerra a Barcelona y a Madrid.

Por lo demás, al referirse a versos que le fueron mandados desde Rusia en octubre de 1931, Georgette ha de tener *in mente* el poema *Dulzura por dulzura, corazona;* y en ese caso nos preguntamos por qué, al pie de la traducción de dicho poema en la ed. Seghers, figuran las fechas *octubre 1932 —invierno 1937.* Octubre de 1932 nada tiene en común, que sepamos, con octubre de 1931, invocado en las páginas biográficas. Georgette debería precisar si ha sido víctima de un error de imprenta o si se le ha escapado un *lapsus calami,* aunque explicable, deplorable.

Haré una última observación; no por última, menos importante, en cuanto concierne a los problemas que plantea el ordenamiento de *Poemas humanos,* tomando aquí en su sentido lato. Recordamos que, con motivo de *Código civil,* título que anteriormente negara, Georgette hace poco señaló la existencia bajo dicho título de «*tres obras,* cada una inde-

pendiente de las otras» y todas anteriores a 1930. La tercera de esas obras sería *Contra el secreto profesional,* hasta hoy inédita, pero cuyo nombre efectivamente integraba, desde 1939, la lista de las «obras inéditas» de Vallejo; sólo que, por la *Nota bibliográfica* de Raúl Porras, basada en datos proporcionados por la misma Georgette, suponíamos que la citada obra era posterior a 1930 y —lo mismo que *El arte y la revolución*— constaba de ensayos, apuntes; reflexiones, lo cual concordaba con el título y con el hecho de que dicho título ya había sido adoptado por Vallejo para encabezar uno de sus artículos críticos más importantes del año 1927 (*Variedades,* 7-V-27).

Pues bien, si no indica el contenido que hoy atribuye a *Contra el secreto profesional,* Georgette ofrece la fotocopia de dos fragmentos del manuscrito del mismo (o mejor dicho, de una copia a máquina), sin que parezca haberse percatado de que esos dos fragmentos eran versiones primitivas, en prosa, de dos poemas incluidos en *Poemas humanos: «Entre el dolor y el placer...»* y *«Cuatro conciencias simultáneas...».* Lo que nos lleva a interrogar: ¿son muchos los textos de *Contra el secreto profesional* en su actual e inesperado avatar?, ¿fuera de los dos citados, existen otros que, corregidos, hayan pasado a integrar *Poemas humanos?;* ¿en qué fecha las versiones en prosa como las que registramos han sido modificadas para someterse a las líneas irregulares del verso? Todas interrogaciones que refrendan la complejidad de los problemas relacionados con la obra poética europea de Vallejo, y que sólo Georgette estaría en condiciones de iluminar el día que resolviera abrir de una vez por todas su archivo, en lugar de brindar informaciones fragmentarias, no siempre concordantes, las que crean mayor confusión en torno de Vallejo, confusión de la que, sin embargo ella es la primera en quejarse.

Muy atentamente.

ANDRE COYNE

ACTUALIDAD DE UN DEBATE:
VALLEJO Y BRETON EN LA MUERTE DE MAIAKOVSKI*

A raíz del *Segundo Manifiesto,* firmado por André Breton, Vallejo escribió para Lima un artículo que ha sido bastante reproducido, como si constituyese una de sus buenas páginas, y que se titula: *Autopsia del Superrealismo.* Resume hechos históricos en una forma arbitraria que podría explicar la premura del tiempo, sin que lo mismo acontezca con los juicios que equiparan a Breton con Maurras, el más virulento de los teóricos de las derechas, y, al mismo tiempo, lo designan como a un «anarquista de barrio». El último párrafo, esencialmente, es el que invalida el artículo, cuando reduce al surrealismo a una «receta más de hacer poesía sobre medida» y «ni siquiera una receta original», o sea, a una escuela entre muchas «tan improvisadas como efímeras», en lugar de ver en él un estallido del espíritu de consecuencias propiamente limitadas.

En realidad, tal artículo podía haber sido escrito por cualquier periodista adscrito entonces a la disciplina comunista y que, apuntando al gran público, descuidase los secretos del partido, pues, por aquella fecha, los surrealistas dialogaban activamente con la dirección del P.C. francés, por más que discrepaban del modo cómo las hojas partidarias propalaban una nueva «cretinización» de las masas.

La oposición entre Vallejo y el surrealismo vuelve a manifestarse, aunque de modo tangencial, semanas más tar-

---

* *Zona Carga y Descarga,* San Juan, Puerto Rico, Enero y Febrero de 1973.

de, cuando se anuncia en Occidente la muerte de ese «contemporáneo capital» que para muchas gentes, dentro y fuera de las fronteras soviéticas, era Vladimir Maiakovsky.

Hoy nos es muy difícil representarnos la extraordinaria actividad de aquellos años, en todos los planos, intelectuales y artísticos. Tantas aspiraciones confrontadas, cuando estallaba, en el mundo occidental, la crísis económica de 1929, catástrofe en la que muchos vieron el preludio del gran derrumbe y del gran despertar, mientras se afianzaba, al Este, una Revolución que pocos aún se atrevían a valuar debidamante y para la cual se pedían unos aplausos totales o, de lo contrario, la condenación más radical.

Resulta cuanto más interesante confrontar los dos artículos que Breton, por un lado, y, por otro Vallejo, escribieron al día siguiente de la muerte de Maiakovsky.

I. VALLEJO

El artículo de Vallejo sobre Maiakovsky, publicado en *El Comercio* de Lima, comienza por negar el valor poético de Maiakovsky: «No es Maiakovsky, como se cree en el extranjero, el más grande poeta soviético, ni mucho menos. Maiakovsky no pasa de un histrión de la hipérbole...». Una vez negado su valor poético, será más fácil aceptar su muerte. «Yo conocía la labor de Maiakovsky, y en mi opinión concordaba absolutamente con la de Kolvachef».

Después de respaldarse en la opinión de Kolvachef, que hoy no sabemos quién fue, Vallejo alude a una conversación que tuvo con el mismo Maiakovsky. Este siempre había gustado de «épater le bourgeois». Al volverse comunista, no juzgó que tuviese que hacerse conformista, y nunca desistió de ejercer su humor, hasta en los asuntos serios, cuando Vallejo pecaba por exceso de seriedad, lo que lo llevaba a adoptar actitudes «burguesas», quiero decir fácilmente moralizadoras.

Al encontrarse con Maiakovsky, quien lo desconcertó y simultáneamente lo anonadó, no olvidaba que, tiempo antes, en 1927, cuando aún no se plegaba a las razones comunistas, había escrito, pensando en ciertas actividades de Maiakovsky en los años que siguieron a la Revolución de Octubre: «Cualquier versificador como Maiakovsky puede defender, en buenos versos futuristas, la excelencia de la fauna soviética 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.»

A pesar de que las palabras que Vallejo refiere de Maiakovsky eran palabras de lucha y de entusiasmo, su crónica las relaciona con «un acento visiblemente penoso y amargo». Habiendo borrado al poeta, le basta rescatar el hombre-Maiacovsky, y decidir que su «suicidio material o moral resultaba fatal e inevitable, como única solución de la tragedia»: «La verdadera vida interior del poeta, aherrojada en fórmulas postizas de un leninismo externo e inorgánico, seguía un curso diferente de sus versos, un curso probablemente de invernadero o como de cualquier espíritu apolítico que no tuviese nada que ver con la revolución». La salvedad «probablemente» no redime lo aventurado de la hipótesis. Maiakovsky no era un espíritu fundamentalmente «apolítico» (fue socialista antes de ser futurista), si bien pronto quiso ser ante todo poeta, y es como poeta que tenemos que juzgarlo. El «apolítico», para el caso, fue Vallejo, quien en el Perú siempre se mantuvo apartado, por convicción de artista, de las lides de sus amigos, y cuando, por el 30, después de largos debates, asumió sus mayores compromisos, separaba aún —según palabras propias— la «inquietud política y social de (su) inquietud retrospectiva y personal y (suya) para adentro» («los poetas no deberían militar en la política»).

Obcecado por su idea de la «sinceridad», Vallejo tuvo que callar poéticamente cuando su razón lo convenció de

bajar a la arena hasta el triunfo de una revolución, que esperaba total y próximo, y que así le devolvería su voz y su papel innato. No se da cuenta, entonces, que su crónica tal como la escribió, puede redundar en condena más del «leninismo» que del supuesto apoliticismo de Maiakovsky, autor de un «Lenin» y para quien la revolución, que vivió desde dentro, a pesar de arrancar de un acontecimiento pasado, seguía planteando las preguntas del presente y del futuro.

La obra de «circunstancia» de Maiakovsky —las ventanas Rosta, los carteles publicitarios— había merecido la repulsa de Vallejo. Su idea de la incolumidad del arte, que nunca renegó, prefiriendo acallarlo que emprestarlo, y practicar la más radical dicotomía, le impidió entender que otros asumiesen de otra forma la doble fidelidad a su vocación propia y a las urgencias del momento.

De ahí que explique el suicidio de Maiakovsky como si fuese una cosa simple y también como si el suicida fuese un culpable, cuando todo suicida intima la conciencia de los vivos, más aún en el suicida hiperconsciente, como fue el caso de Maiakovsky.

II. MAIAKOVSKY

Tanto como sus experiencias, sus temperamentos oponían poetas ambos esenciales como Vallejo y Maiakovsky.

A Maiakovsky lo dominaba un inmenso apetito de vida, que proyectaba «la horda desencadenada de sus deseos», no sólo a través del espacio y del siglo en que vivía, sino a través de los siglos todos y de todos los espacios, cada vez que, al interrogar la primavera, su corazón invadía su cuerpo, transtornaba su anatomía, y lo arrastraba, «simple apéndice», «totalmente de carne», «hombre entero», tras otro cuerpo mortal; mortalmente inmortal.

«Eterno herido de amor» —un amor que lo sujetaba a la vida —esta vida— y al mundo —este mundo— y al mismo tiempo, con sus instancias cósmicas, le volvían insoportablemente exiguo «el globo terrestre» «como una bala de cañón/ a su pie», así como su yo «muy poco para (él)»—, no dejó de besar, en versos y en obras, «el Evangelio de mil páginas de su amor». Frente al «evangelio» del corazón de Maiakovsky, evangelio de un órgano que siente como una enorme «masa de amor, / masa de odio», tenemos las «sagradas escrituras de Vallejo, su inmensidad en bruto, a cántaros», su «grato peso que (le) buscara abajo para pájaro«, su «brazo/ que por su cuenta rehusó ser ala». Si bien en uno y otro, los lances corpóreos: en Maiakovsky, la orgía y el pánico; en Vallejo, el halago y el derrumbe. Ni se complementan, ni se anulan. Cada cual nos propone una expresión total que es la suya, y podemos optar alternativamente sin, por ello, querer invalidar el primero por medio del segundo, o inversamente...

Con *El hombre* (1917), Maiakovsky había escrito una de las más ambiciosas autobiografías poéticas de todas las literaturas, hablando de sí el poeta en tercera persona, desde su *Natividad* hasta su *Pasión*, su *Ascensión* y su *Retorno*, con su discurso a los siglos, como de un Cristo de sol y de tierra, con su corazón milagro del siglo XX y de los tiempos por venir, un poco a la manera de ese otro propulsor de lo «feérico» que fue Apollinaire. Acabó encallando el barco que llevara por «las aguas confluentes de los Volgas del amor», en el pantano de lo cotidiano, el cual cerca la edad revolucionaria como cercaba las edades anteriores. Eso no significa que perdiera su fe en el futuro de la Revolución. Su suicidio no tiene que ver con un suicidio de tipo ideológico. A Maiakovsky no lo traicionó su «futurismo» esencial. Sí acabaron rindiéndolo la banalidad de sus celos y la trivialidad de los «trogloditas» que en la época revolucionaria siguen dirimiendo cuentas con el poeta «ceñido de llamas» que parmanece/en la hoguera inextinguible/del imposible amor».

Después de los meses afiebrados de 1917 en que los «futuristas» se hicieron cargo de la estética de la Revolución hasta el 1 de mayo de 1918 en que Moscú toda se enbanderó con telas futuristas, y después de los meses, si bien más oscuros, no menos exaltados de la guerra civil, cuando faltaba hasta el papel para imprimir periódicos, y fue cuando noche tras noche Maiakovsky trabajó con amigos pintores en carteles que, luego pegados en las calles, plantaban la actualidad —como escribiría V. Sklovsky— en la cara de todos aquellos que pasaban —después de los tiempos heróicos que aseguraron la victoria de la nueva sociedad, Maiakovsky y los artistas de su laya no tardaron en arrostrar una burocracia que resucitaba o continuaba —imagen de la fatalidad de la que no escapa la revolución— la antigua burocracia del tsarismo. Sin renunciar a los grandes poemas líricos en la línea de *El hombre: De esto* en 1923, *A plena voz* en la víspera de su muerte —alternados ahora con poemas líricos-épicos como 150 000 000 y *Vladimir Illitch Lenin,* tuvo asimismo que alternar sus giras de conferencias-declamaciones a través del inmenso territorio soviético y también del universo exterior: París, New York, Praga, Berlín, con su pleitos en Moscú para representar los dramas satíricos que le inspiraron precisamente las resurgencias del pasado, cada vez más fuertes e inocuas. Para quien, en 1916, escribiera: «Quiero el porvenir en seguida», las demoras burocráticas figuraban la suprema maldición, y su último año de vida en gran parte lo pasó en querer imponer contra las censuras de la burocracia su comedia *Los Baños* que apela a la libertad del futuro para acabar con la opresión oficinesca del presente. Como la revolución, el amor es aspiración al futuro. Cuando la decepción amorosa se suma a la resistencia que los burócratas oponen a la impaciencia del poeta, la muerte acecha y «el incidente termina»: «La barca del amor/[se estrella] contra la domesticidad».

El amor es principio y fin. Maiakovsky, en este punto, coincide con Breton. El amor del poeta ofrece el espejo en

que se han de mirar todos los hombres. Aun así no puede evitar las caídas. En Maiakovsky el afán de vida corrió parejo con el afán de muerte. La tentación del suicidio más de una vez traspasa sus versos más alucinadamente vitales. Las contradicciones del amor repiten las contradicciones de la vida, y la revolución no puede hacer que la pasión no duplique la ambigüedad de la historia.

La vanguardia no consiste en simplificar los hechos, sino en asumirlos en toda su complejidad. Después de 1917, Maiakovsky encausó las búsquedas lingüísticas e imaginativas que caracterizaran al futurismo de preguerra hacia el descubrimiento de procesos originales que permitiesen trabajar el material cronístico y de agitación. Nunca cedió al chantaje de quienes lo censuraban porque sus poemas resultaban difíciles para el conjunto de los trabajadores. Sus respuestas son varias y nos conciernen hoy tanto como ayer, pues el correr del tiempo no ha derrotado a los chantajistas.

¿Cómo ellos no ven que el poeta más difícil en un momento dado, pasado el tiempo se vuelve comprensible para todos? La poesía —la auténtica poesía— siempre se adelantó a la historia; resulta, por lo tanto absurdo, y más en una perspectiva revolucionaria, reprobar la poesía difícil que, de cualquier manera, los años consagrarán. En vez de caer en una actitud a la postre tan rídicula como de inmediato odiosa, se debería mejor buscar cómo aproximar el instante en que todos puedan entrar a comprender un libro: «El arte —escribe entonces Maiakovsky— no es arte para las masas desde que nace, sino que le deviene como resultado de una suma de esfuerzos... Mientras más alta la calidad de un libro, más se anticipa a los acontecimientos...».

Ahora bien, en un artículo sobre *Literatura proletaria* de 1928, Vallejo refutara que «el criterio político o el moral» debiera torcer «las leyes substantivas del arte» y concluía: «Como

hombre puedo simpatizar y trabajar por la revolución, pero como artista no está en manos de nadie, ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas». Después —lo vimos— semejante convicción lo guardó de someter su poesía a consignas y a dogmas. Pero, si poéticamente calló y no admitió que la «circunstancia» llegase a trascender en el verbo hasta años después cuando identificó su agonía con la de la España de 1936, hubo un momento en que pareció distinguir entre la poesía, que significaba su más arraigada convicción, y la prosa que plegó a los imperativos de la lucha al escribir, en 1931, los capítulos apresurados de *El tungsteno.* Al final de esa novela «proletaria», el héroe obrero, Servando Huanca, conmina a Benites, el intelectual: «Lo único que pueden hacer Uds. (los intelectuales) por nosotros (los pobres) es hacer lo que nosotros les digamos... Nada más... Más tarde ya veremos...». Notemos de paso que la ley atañe a un episodio definido y limitado (la situación que impera en *El tungsteno),* pero que no vemos cómo se la podría extender a la praxis revolucionaria en su conjunto; por otra parte se dirige a un intelectual, cuya función está lejos de cubrir las exigencias del artista. A éste, Vallejo más bien le pide que momentáneamente desista de serlo, y se contente de actuar como hombre dotado de saber —como intelectual— al servicio de una causa cuyo triunfo sólo lo reinvestirá como creador.

La trayectoria de Maiakovsky nos muestra que la práctica poética halla cómo ejercerse en todos los tiempos, y también en todos los tiempos tropieza con los obstáculos que le levantan la estulticia y la barbarie. Políticamente revolucionarios o no, es tarea de los poetas quedar en la vanguardia del lenguaje y despreciar las advertencias de los cultores de un arte para las masas, cuyo único resultado es que degrada al mismo tiempo al arte y a las masas. El conservatismo de los periodistas de la revolución tal vez sea el más temible de todos los conservatismos pues estriba en la buena conciencia

de que anda según la dirección de la historia. A las fases históricas que Vallejo postula en 1930, la historia responde con su implacable dialéctica, que un día u otro desvirtúa todos los simplismos que se articulan en su nombre.

III. BRETON

El artículo de Bretón a la muerte de Maiakovsky, exactamente contemporáneo del de Vallejo, desde su título que retoma las últimas palabras del ruso: «La barca del amor...», desarrolla razones de una extraordinaria lucidez que contrastan con las pobres razones del peruano.

«El suicidio de Maiakovsky —empieza— pone a la orden del día el problema de las relaciones existentes, en el mejor de los hombres, entre la seguridad que él da, que cree poder dar de su dedicación incondicional a la causa que le parece justa entre todas (aquí, la causa revolucionaria) y la suerte que, como ser particular, le reserva la vida, la cual no perdona a quienes no se limitan, pura y simplemente, a querer conservarla, ella que, entre otras armas, dispone del arma terrible de lo concreto contra lo abstracto».

Admitida la buena fe de Maiakovsky y lo que tiene su caso de ejemplar en todos los sentidos, Breton le deja entonces la palabra a la vida misma: «Sea revolucionario si le parece. Es posible que ayude con sus débiles fuerzas a la transformación del mundo. Pero ¿qué sabrá Ud. de ello? (Serán tantos los siglos después). En cambio, es tan hermosa esta mujer, ¡cuidado! quizá sea la única que Ud. podrá amar, que a Ud. lo amará. ¿Quisiera saber si ella comparte, o mejor aún si Ud. le hará compartir vuestra fe en un orden nuevo o por nacer? ¿Si ella no influirá en Ud. contra esa misma fe? Ella es bella, le dicen. Y agregan, para distraerlo aún más, que es rubia o morena. Como van las cosas —cuidado, señor, Ud. de todos modos va a morir pronto— no

puede hacer que, sólo al divisarla, no haya hallado a esta mujer preferible a todo».

«No soy yo el que habla así —comenta Breton—[...] es la vida la que nos habla ese extraño lenguaje». Es la vida, pues, la que nos impone el conflicto entre unos ideales colectivos y unos ideales personales que nos requieren en forma igualmente angustiosa, más angustiosa tal vez los últimos, desde que sabemos que morimos y que nadie nos puede substituir si los perdemos.

En este punto no hay que olvidar que Breton, como Maiakovsky, es alguien que nunca disoció sus actividades personales de las actividades colectivas. Como el futurismo, el surrealismo fue un movimiento que implicaba que la aventura personal normalmente se inscribía en una aventura más amplia. En 1925, los surrealistas habían promovido una encuesta sobre el suicidio, cuyos fantasmas, desde el de Jacques Vaché, no cesaron de rondar a Breton. En 1929, una nueva encuesta había planteado el significado del amor, del amor loco, como respuesta al enigma del hombre y del cosmos, y asimismo como fundamento de la ética: «¿Cómo juzgaría Ud. a un hombre que llegaría a traicionar sus convicciones para complacer a la mujer que ama?». De ahí que Breton de inmediato sitúe el suicidio de Maiakovsky en su debido lugar.

El problema que todos aquellos que viven intensamente su presencia en el mundo no pueden dejar de encontrar el problema que la Revolución no resuelve, sino que lo agudiza al conciencializar sus más enredadas consecuencias. Victoriosa la Revolución, Maiakovsky siguió siendo el «eterno herido del amor» que siempre había sido, incapaz, por lo tanto, de pactar con «la estupidez, la maldad» de la vida, que los cambios sociales resultan incapaces de suprimir, si bien atenúan algunas de sus derivaciones. No se trata, entonces, de querer resolver de una vez el problema, sino de encararlo debida-

mente para, en cada situación, darle la respuesta adecuada, hasta que una nueva situación imponga una nueva respuesta, y así sucesivamente, a sabiendas de que puede llegar la hora en que no quede más posibilidad de desafiar a la muerte que la de darse voluntariamente la muerte.

ACTUALIDAD DE UN DEBATE

Por un lado, Breton, no solamente acepta que Maiakovsky haya trabajado en las Ventanas Rosta, sino que le agradece más el haber «puesto el 'inmenso talento' que Trotsky le concede al servicio de la Revolución rusa realizada, que el haber forzado la admiración, para provecho propio, con las espléndidas imágenes de *La nube en pantalón*» (su primer gran poema lírico). Por otro lado, fiel a la igualdad que una vez planteó entre poesía, libertad y amor, reafirma la especificidad del poeta, aun cuando sólo su propia indecisión impide que todo hombre venga a ser poeta. La especifidad del poeta radica en que él está sujeto a la dramática ilusión «según la cual la pérdida irreparable del ser que ama no puede dejar... de estremecer ante sus ojos el espejo del mundo», y la vocación poética no puede ser negada, ni renunciada, ni —como lo creyó Vallejo— remitida a una época posterior.

Ya en 1926, Breton había rechazado el dilema que le presentaba Naville; el poeta y político pueden obrar en la misma dirección, sus tareas no se confunden, y el poeta no tiene por qué sentirse avergonzado hasta renunciar, aunque sea momentáneamente, a su acción.

En resumen, «la cuestión de traicionar o no traicionar no le atañe a Maiakovsky; la que atañe a hombres como él es la de sentir sus fuerzas traicionarles o no traicionarles». Los únicos censurables son aquellos que han encontrado en el suicidio de Maiakovsky motivos para propaganda, o han presentado al poeta (Vallejo fue hasta cierto punto uno de ellos)

como «a un burgués mal convencido por las ideas de emancipación proletaria y que se habría desenmascarado como tal dándose voluntariamente la muerte».

En su conclusión, Breton destaca tres aspectos:

Muerto Maiakovsky, 1) los surrealistas se niegan a decir que se debilitó la posición espiritual y moral que él tomara.

2) Se niegan, y por mucho tiempo, a admitir que exista una poesía o un arte susceptible de conformarse con las abusivas simplificaciones de un Barbusse (era Barbusse el mejor ejemplo de intelectual cómplice de los comunistas, que se proclamaba revolucionario en política y demostraba ser reaccionario en arte, eludiendo los problemas al convertirlos a formas inmediatamente aceptables para todos);

3) Siguen pidiendo que se les enseñe una obra de arte «proletaria»: «La vida entusiasmante del proletario en lucha, la vida extraordinaria y extenuante del espíritu entregado a sus propias fieras, sería vano para nosotros querer reducir a uno esos dos dramas distintos. Que nadie espere de nosotros, en este campo, ninguna concesión.»

No añadiré nada. Lo citado basta para evidenciar la actualidad de un debate que los muchos sucesos históricos que entre tanto hemos vivido han enriquecido más en cantidad que en calidad, complicándolo sin fundamentalmente cambiar los términos con que lo presentaba Breton. Más de cuarenta años de ventaja pueden ayudarnos a escoger. También a apreciar la clarividencia de quien no creía que tender a solucionar las antinomias de la existencia implicase que se debiese primero ocultarlas o sacrificar una de sus opciones.

VALLEJO: TEXTO Y SENTIDO*

César Vallejo. *Poesía completa.* Edición crítica y exegética de Juan Larrea. Barcelona, Barral Editores, 1978.

I

La publicación casi simultánea, en España,[1] de las *Obras completas* de Vallejo iniciada por la Editorial Laia (Ediciones de Bolsillo) y de su *Poesía completa* por Barral Editores, si bien ha de ampliar el público europeo de este autor, no resuelve los problemas del texto vallejiano sino que, por el contrario, los descubre para el lector menos preparado, ya que ambas ediciones divergen en su ordenación tanto como en las razones con que las justifican.

La Ed. Laia se atiene, salvando algún detalle, a lo dispuesto en Lima, a partir de 1968, para la poesía (*Obra poética completa,* Francisco Moncloa Ed.), y de 1973 para el conjunto de la obra (*Obras completas,* Mosca Azul Ed.), por Georgette Vallejo, incluyendo (Tomo III) los *Apuntes biográficos* que ésta redactó definitivamente en 1974 en abono de su criterio editorial, a la vez que para impugnar, con sus propios recuerdos,

---

* *Hueso Húmero,* Nº 5-6, Lima, Abril-Setiembre de 1980.

1 La primera redacción de estas páginas es de 1978. Legitima su reproducción el que, en el intervalo, las dos ediciones que consideran, especialmente la de Larrea, han sido muy poco comentadas en el ámbito latinoamericano.

la memoria del poeta que Juan Larrea viene manejando desde su cátedra argentina de *Aula Vallejo* . En cuanto a Barral, nos ofrece la primera versión de la poesía vallejiana ordenada precisamente por Larrea[2] de acuerdo con los resultados del examen que anteriormente hiciera de la edición Moncloa (*Aula Vallejo,* 1974), donde aparecían, en facsímil, los originales de casi todos los poemas que Vallejo murió sin publicar y que, descontando los 15 de *España, aparta de mí este cáliz,* son generalmente conocidos como *Poemas humanos.* Amén de un *Vocabulario* , y de una *Bibliografía* ya sutilmente subjetiva, acompañan a los poemas unas 300 páginas de prólogos, de índole «crítica» o «exegética», que permiten a J.L.[3] exponer finalmente *urbi et orbi* la idea de Vallejo que empezó a formar a la muerte del poeta, así como el papel representado por éste dentro de su «teleología de la Cultura», esa visión de la historia —pasada, presente y por venir— que él está desarrollando desde los años 30 y que, entre los lectores de Vallejo, sólo hasta ahora conocían los propiamente vallejistas, de tarde en tarde requeridos por las entregas sucesivas de *Aula Vallejo.*

Vallejo nació en el Perú en 1892; en 1923 viajó a Europa y no volvió nunca a su patria; murió en París, en plena guerra española, en 1938. La que sería su viuda lo conoció en 1927; empezó a compartir su vida en 1929 y en adelante no se separó prácticamente de él, hasta velar su última enfermedad. Se halla, así, habilitada no solo a prestar testimonio, sino a protestar por el uso abusivo, casi mórbido, que en su afán por «descifrarlo de alfa a omega» hace J.L. de lo que alguna vez supo, cierto o incierto, de la vida íntima de Vallejo.

---

2 Cabría interrogarse sobre la "legalidad" de dicha edición: poco antes de realizarla, el mismo Larrea admitía que faltaban aún algunos años para que la obra póstuma de Vallejo —la reunida por Georgette en *Poemas humanos*— cayera en el dominio público.

3 Salvo excepción, Juan Larrea será: J.L., y Georgette Vallejo: G.V.

No por ello, ella puede exigir que la sigamos en sus contradicciones y tergiversaciones, sobre todo cuando, en 1951 aún, admitía que al morir Vallejo fue la primera sorprendida por el legajo de versos inéditos que heredó. Anteriormente había dejado que, en la edición *princeps* de *Poemas humanos,* Raúl Porras, informado por ella, sostuviera que a fines de 1937, de regreso de España, Vallejo, al cabo de «casi diez años de no escribir poemas», «volvió a escribir, febril y convulsivamente», (se daba a entender que la inmensa mayoría reunidos en el libro). ¿Cómo aceptar entonces, que pretenda ahora distribuirlos exactamente, no sin variaciones de un año a otro y ocultando gran parte de sus pruebas, a lo largo de los tres lustros que cubren todo el período europeo del poeta?

Larrea se hizo amigo de Vallejo en las últimas semanas de 1924. Juntos publicaron luego (1926) los dos números de *Favorables,* y no cabe duda de que Vallejo comunicó con Larrea más, y más hondamente, que con cualquier otro amigo europeo, debiéndole, entre otras cosas, la edición madrileña de *Trilce.* Pero, si hasta 1929 sólo los separaron sus viajes respectivos, a partir de esa fecha surgieron elementos que habían de afectar sus relaciones: la inmediata desconfianza, pronto enemistad y odio declarado, entre Larrea y Georgette, así como el rumbo diferente que tomaban sus vidas: Vallejo convertido a la revolución en su sentido socio-histórico, y Larrea en busca de «otro mundo de realidad» que le explicara la historia y «la existencia de los hombres». En enero de 1932, el peruano podía escribir a su amigo una carta en que afirmaba la permanencia en él de otro tipo de «inquietud» que la que volcaba en sus actividades revolucionarias y paralelamente, en *El arte y la revolución,* denunciar a Larrea, junto a los surrealistas, por ver el mundo y juzgar el acontecer histórico «a través de sus lentes burgueses». La Guerra de España renovaría, un tiempo, sus contactos, sin que volvieran a intimar, y el mismo J. L. admite que en 1937, a pesar de estar ambos entregados a la causa republi-

cana, se movían «en dos círculos muy distintos», sin mucho que decirse, las veces que se veían, por el «retraimiento» la «introversión cerradísima de César», siendo su último encuentro, en noviembre o diciembre de ese año, puramente fortuito: César lo miró de un modo «extraño», que él no supo «cómo interpretar» y que se limitó a encontrar «raro». Larrea, desde luego, pasados los años, le echa la culpa de todo a Georgette; no repara siquiera que los meses en que sitúa su mayor distanciamiento de Vallejo corresponden a la gran fiebre creadora responsable, si no de la mayoría, de gran parte de los «poemas póstumos», y que el Vallejo distante, como enajenado, que mal recuerda, porque nada sospechó de lo que le pasaba era el que ya vivía su muerte y ofrendaba a España el discurso de su agonía, antes de morir efectivamente «de (su) edad ¡ay! y de (su) época».

Así Vallejo, en el momento de su máxima creación poética, no dijo palabra ni a su mujer ni a su amigo, ambos hoy constituidos en sus «albaceas» empeñados en desmentirse mutuamente y cada cual en probar, contra el otro, que es el único en poseer la totalidad de la verdad.

Personalmente, no esperé a J.L. para deplorar las arbitrariedades y equívocos de la tan esperada y luego, a pesar del lujo desplegado, tan poco satisfactoria edición Moncloa de 1968, y no seré quien escatime los méritos del «examen», mucho más detenido, que en el ámbito de *Aula Vallejo*, razón actual de su vida, impulsado —lo cito— por su «fidelidad personal y española al autor» y su «formación académica» y «familiaridad con algunas vivencias y valores poéticos», el Director del Centro «César Vallejo» de la Universidad de Córdoba, Argentina, con la asistencia del Fiscal de la Cámara Federal de la Nación Argentina,[4] hizo de esa edi-

4 La precisión es del propio Larrea, y de por sí significativa.

ción —aunque, desde ya, debo señalar que la soberbia con que nos propone su trabajo, como para desalentar de antemano todo examen de su «examen»,[5] tiene que ver mucho más que con la «honestidad científica» de que alardea, con su doble propósito de contrariar todo lo alegado por G.V., «la persona con quien (Vallejo) llegó a contraer matrimonio», y, corolariamente, revelar, en términos indiscutibles, a la «conciencia de nuestro mundo nuevo», «lo que —de acuerdo a sus criterios propios— realmente fue la compleja y en parte penosísima experiencia» del poeta peruano. Sin insistir, por ahora, en la «conciencia» que aquí invoca y que, por determinar cuanto escribe, incidió efectivamente en su «tarea» de «estudiar los originales de *Poemas póstumos*», ¿cómo no advertir que, a pesar de su «formación académica», que lo preparó mejor para la polémica, y de sus «vivencias poéticas», que le permiten asimismo calar más hondo en los poemas, se manifiesta fundamentalmente parecido con su contrincante cuando reivindica en forma exclusiva la inteligencia cabal, absoluta de Vallejo?

Las dos ediciones de la poesía de Vallejo, que probablemente regirán por mucho tiempo su lectura —tan diferentes entre sí como de las ediciones anteriores, a las que corrigen sin corregirlas, lo que complicará las referencias— lejos de zanjar nuestras dudas, las complican, debido a los criterios del todo personales a que ambas obedecen; personales y pasionales según patentizan los argumentos que alternativamente producen y, por ejemplo, el que tanto G.V. como J.L., para que los creamos, sientan de repente la necesidad de jurar solemnemente ante nosotros, ella, «sobre el altar de sus ojos», y él «con una mano puesta en el corazón» —o «en el pecho»— «de César y otra sobre la cabeza de (su) nieto». (Cabría citar también el pleito en torno a lo que dijo Vallejo

---

5 Debidamente *fiscalizada*, según acabamos de ver.

en su delirio: algunas palabras referidas a España, por cierto, en que ambos partidos parecen concordar; luego ya no sabemos: sea que, en la tarde del 14 de abril el poeta llamara repetidamente a Larrea como para confiarle esa España suya y así, a continuación, la exégesis de su obra; sea que, simplemente en la madrugada del 15, antes de caer en coma, pronunciara con voz clara «Palais Royal», como confirmando que se moría en París y remitía, por lo tanto, su mensaje a Georgette, siendo el Palais Royal el «histórico jardín»en el que por primera vez, en febrero de 1927, le dirigiera la palabra a su mujer).

Sin duda, lo más importante es poder leer a Vallejo poema por poema con un mínimo de erratas, y ambas ediciones lo permiten,. Lo que ni una ni otra permite, por su disposición como por sus comentarios, es una lectura global verdaderamente fidedigna, la que después consentiría que cada lector sitúe a Vallejo —poeta «diferente», pero no «único» como quiere Larrea— según sus exigencias propias en el complejo poético-histórico de nuestro tiempo.

Las aberraciones de la ordenación de G.V. saltan a los ojos: una vez restituido como libro aparte *España, aparta de mí este cáliz,* los «poemas póstumos» divididos en *Poemas en prosa* (varios de ellos en verso) que acabarían en 1929, y *Poemas humanos,* que se iniciarían «en 1931-32», con el nacimiento de un nuevo Vallejo, finalmente desprendido del Perú, gracias a su mujer y al marxismo, y se continuarían sin más «interrupción» que la de los primeros meses de la Guerra Española, hasta precipitarse, si cabe la palabra, entre setiembre y noviembre, que no diciembre de 1937; el corte entre ambos libros situado entre dos poemas cuyas primeras versiones consta que se publicaron juntas en una revista limeña, en 1927; la supresión de las fechas puestas por Vallejo al pie de las copias que la propia editora proporciona de unos 55 poemas, quitando así todo significado a las mismas y originando

que se baraje el conjunto de los versos en forma totalmente arbitraria, sosteniendo, por ejemplo, «de una vez por todas», que el último poema escrito por Vallejo es del 21-XI-37 y no del 8-XII como lo podíamos deducir de aquellas fechas, etc. Que tales aberraciones ilustren el propósito más o menos conciente —según Larrea, tan archiconsciente como clínicamente «insano»— de ligar para siempre los *Poemas humanos*, a la vez que a un comunismo bastante peculiar, a la persona de la editora, nos parece evidente.

En los límites de este artículo podré a lo más insinuar los defectos correspondientes de la ordenación de J.L., así como la ambigüedad de la semblanza «biopoética» que sus *Prólogos* trazan de Vallejo, fruto menos de una lectura renovada del poeta, a la luz de los «originales», que del modo como al día siguiente de su muerte él leyó sus últimos versos y empezó a sujetar retrospectivamente su vida como su obra a perspectivas sui generis: de ahí, entre otras, la imagen que propala de un Vallejo «niño», en quien «se daba la confusión de las lenguas», o sea que hasta al escribir poemas podía equivocar los términos, por lo que le hacía falta un «exégeta» que, cuando lo llamó a la hora de morir, él mismo designó en J.L.

Cualquier lector, primero que todo,extrañará que en una edición con las características de la de Barral los poemas le sean presentados en una prosa muchas veces reñida con la simple coherencia gramatical, amén de sumamente enrevesada, indigna del último periódico del último rincón del Amazonas. Sobrarían los ejemplos: sienta Vallejo «deseos de cancelar su infecundidad lírica», o reciba su «conciencia» «un golpe en el plexo solar» que seguidamente la «extrae de su alvéolo a la calle». Me bastará apuntar, con vistas a un futuro estudio, que dichas incongruencias son particularmente aflictivas en la expresión, bajo una u otra forma, del amor: desde que «irrumpe a la vida de Vallejo una joven quinceañera, de la que la unificación del idealismo y de la energía

sensual del poeta incipiente no tarda en prenderse», (*sic*) hasta que Vallejo «recibe de su enamorada del año anterior, la noticia de que se siente dispuesta a reanudar el desarrollo de sus sentimientos porque acababa de morir su madre, de quien era hija única y en vísperas de alcanzar su mayoría de edad» (nuevamente *sic*).

No puedo extenderme. Para resumir, digamos que quien considera en la historia sólo el esfuerzo del hombre, aún cuando halague su fibra hispánica, rechazará el *Vallejo* de Larrea sin discutirlo siquiera, tachándolo para siempre de «reaccionario». No así quien crea que todo tiene sentido y que los símbolos son signos de que el destino del hombre no corre por cuenta suya sino en la medida en que él acepta referir su existencia a la unidad del Ser más que a la variedad de otras existencias. Pero este juzgará que el discurso de Larrea nada tiene de auténticamente «tradicional» —aquello que al primero le parecía «reaccionario»— porque Larrea desconoce cómo es de verdad el simbolismo aplicado a la historia, pues su «profecía» amalgama lo «tradicional» y lo «moderno», no para integrar un lenguaje nuevo, sino como consecuencia de un confusionismo que lo lleva a escribir con frenesí, a falta de poder hacerlo con *autoridad.*

Cualquier juicio que nos merezca el *larreísmo,* el hecho ahora es que sus imperativos torcieron la edición de Vallejo lanzada por Barral. Por más «científico» que sea, el «examen» de los facsímiles reproducidos en la ed. Moncloa, no puede por sí solo fundamentar las conclusiones que J.L. nos propone, ya que G.V. no entregó *los* originales de Vallejo, sino simplemente «originales» cosa que el «examinador» no ignora, pero simultáneamente descuida porque conviene a su argumentación. Por lo demás, no todo lo que G.V. afirma respecto a los poemas ha de ser sistemáticamente negado: parte de los poemas con fechas de setiembre-diciembre de 1937 efectivamente no fueron escritos entonces, sólo revisados y

pasados en limpio, sin excluir los añadidos y las enmiendas posteriores, y es asimismo probable que, no bien llegado a Europa, Vallejo, en 1924, ideara un libro de «poemas en prosa» que nunca completó y al cual pudieron pertenecer, junto con los reconocidos por tales, en primeras versiones, varios de los versos fechados en 1937.

Debido al estado en que Vallejo dejó sus manuscritos, habiendo él mismo sellado, con fechas indudables, el período de su mayor inspiración, sin que importe finalmente la cuenta de lo que entonces escribió y de lo que no hizo más que corregir, ninguna edición, por cierto, debería separar lo que él reunio. Pero si aceptamos que entre esos poemas los hay que proceden de varias épocas, desde la de «poemas en prosa», al constituir con los poemas sin fecha, de acuerdo a un orden que nunca pasará de aproximativo, un primer grupo de «poemas póstumos», restableceremos la continuidad poética de Vallejo, la que habría escindido, según G.V., la conversión del poeta al marxismo, y según J.L., el choque que sufrió con la Guerra Española, sin que, mientras tanto, deje de declararse a todo el que lea su obra sin prevención.

Añadiré, dejando la demostración para más tarde, que de lo dicho se deduce que, aunque se jacte, J.L. no ha reconstituido en forma alguna *Nómina de huesos*, el libro que Vallejo proyectaba publicar en 1935, y que, del mismo modo, el responsable de la sección *Sermón de la Barbarie* de Barral no es Vallejo, sino Larrea, quien una vez más obedece a la lógica de su pasión más que a algún criterio «científico».

Quedarían muchos particulares: entre otros, por ejemplo, todo lo que hay de novelado, hasta de fantástico, en la reconstitución, dada por comprobada, de los amores peruanos de Vallejo, y asimismo en la cronología de *Los heraldos negros*, cuando Larrea pretende enmendar la plana a

Vallejo, culpable, según él, de haber «entorpecido» esta cronología.

Lo dicho sobra para hacer de la edición Barral, no obstante los servicios que prestará, una edición nada definitiva, o tan «supuestamente definitiva» (si bien por otros motivos) como las auspiciadas por G.V. que J.L. tanto se esmera en poner en la picota.

II

En tan corto espacio como el de que ahora dispongo, corro el riesgo de no aclarar lo suficiente lo que me quedaría por decir, sin embargo, creo que, más allá de la cuestión del texto que acabo de evocar, urge buscarles un *sentido* a los problemas que los editores de Vallejo nos plantean, desde que atañen al *sentido* mismo de Vallejo: el que su poesía en sí misma manifiesta y el que consecuentemente le cabe en la constelación poética de nuestro tiempo.

Resulta ya significativo que, entre los grandes poetas del siglo, Vallejo, poeta eminentemente «existencial», sea el único cuya obra siga, en efecto, dependiendo hasta tales extremos de las pasiones opuestas de los dos principales testigos de su existencia: su viuda y el amigo que, no bien murió, se instituyó su *albacea.*

Dejaré de ocuparme de G.V. después de observar que el patetismo con que ella tergiversa sus recuerdos e inclina a ligar la poesía a las circunstancias del contorno no anula, sino que más bien destaca, el papel que indudablemente le tocó de *mujer del destino:* la que fijó la inquietud de Vallejo y en adelante acompañó sus ilusiones como sus desengaños, quedando su presencia inscrita en la obra, no sólo por la mención «ternurosa» de su nombre en una estrofa más bien trivial de *Ello es que el lugar,* sino, y ante todo, porque inspiró

los dos grandes poemas excepcionalmente felices, aunque en distintos planos, del último período: *¡Dulzura por dulzura corazona!* y el admirable *Palmas y Guitarra,* cuya imprevisible elevación, en plena Guerra Civil española, elude la desgracia de la muerte que tantos otros versos arrastran; la mujer, además, que, al cumplirse los días del poeta, recibió el depósito de sus *última verba:*

«Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios más allá de la muerte, tengo un defensor: ¡Dios!».

Seguiré, mientras tanto, invocando a J.L. porque, si bien su memoria no es menos patética que la de G.V. (cuya viudez él quisiera restringir a lo que no vacila en llamar la «entidad zoológica» del poeta, reservándose para uso propio su «entidad metafísica») y se muestra igualmente dada a influir en la interpretación que va llevando de la obra de Vallejo (limitándonos a los poemas últimos: la forma, por ejemplo, como ignora *Palmas y guitarra* e ironiza sobre *Ello es que el lugar* y, asimismo, *¡Dulzura por dulzura corazona!,* sólo por ser los versos ligados a Georgette: la repugnancia que manifiesta por *«Cúidate, España...», XIV de España, a.m.e.c.,* al que *califica de «diatriba anárquica contra tirios y troyanos e* inclusive contra España misma», porque juzga que contradice lo que él definió como el espíritu propio del poemario; el reparto que insinúa de las 15 composiciones de ese mismo libro con vistas claramente *personales,* especialmente cuando, no obstante su declarado antimarxismo, dictamina que los tres «personajes», P. Rojas, R. Collar y E. Zúñiga, deliberadamente representan «los tres estamentos sociales del marxismo: el obrero, el campesino y el intelectual», etc.), el papel que a sí mismo se atribuye de *hombre del destino,* paralelo al que niega que tuvo Georgette como *mujer,* rebasa con mucho el de simple testigo y, con todos los *peros* que nos merece, ocupa el campo de la exégesis, desde que con su discutida y discutible *Profecía de América,* de todos modos, *profeticamente* lanzó la *gloria* del

peruano, muerto «prácticamente desconocido» —es cierto— «de su edad» y «de su época».

A mediados de 1967, Larrea convocó en Córdoba, Argentina, donde hace años que ejerce su magisterio vallejista, unas *Jornadas Vallejianas Internacionales,* a las que fui llamado a participar. No bien llegué, me di cuenta de que el Simposio todo había sido programado en función del organizador, quedando a su cargo los discursos de apertura y de clausura, ambos se suponía muy por encima del nivel medio en que se iba a establecer la discusión, con el fin evidente de esquivar cualquier tipo de observación. Las sesiones intermedias constituirían una especie de *relleno,* abandonado a los «especialistas» de los estudios »estéticos», si bien necesarios, según el criterio de Larrea, simultáneamente despreciables. Ellos no harían sino destacar los dos momentos cumbres que el flamante director de *Aula Vallejo* se reservaba para exponer *ex catedra,* con el apoyo de Vallejo, y subsidiariamente de Darío, cuyo centenario coincidía, su peculiar visión de la historia pasada, presente y porvenir, tal como ya la condensara en su *Teleología de la Cultura.*

Aprovechando que J.L. acababa de reimprimir, con otros ensayos suyos, su ya antiguo *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo,* yo había elegido considerar en mi ponencia el polémico tema *Vallejo frente al surrealismo.* Pensaba que con eso podría discutir con Larrea y que así saldríamos de las consideraciones de detalle para entrar al terreno de los *significados* generales, o sea propiamente culturales en la acepción «larreana» del término. En vista del clima que reinaba confieso que forcé la dosis, pero ni aun así logré que J.L. aceptase bajar de su altura olímpica y someter a debate las tesis que alimentan su crítica. Fue un diálogo de sordos y nada salió de la reunión. La cosa, sin embargo, no acabó ahí, pues Larrea, en vez de preocuparse por publicar, como le correspondía,

las *Actas* de las *Jornadas,* se puso inmediatamente a escribir la «respuesta» que se negara a darme de viva voz.

Procedimiento aparte, ya adelanté que de cualquier manera, el larreísmo no me deja indiferente y que no comparto el criterio de quienes suponen que basta, para deshacerse de él, tildarlo sin más de «reaccionario». Los párrafos que siguen tan sólo pretenden ofrecer algunas indicaciones que los comentarios de la edición Barral me obligan a anticipar, a espera de una oportunidad más propicia para tratar el tema con todo el detenimiento que requiere.

Al cerrar su capítulo introductorio de *España, a.m.e.c.,* J. L. expresa el temor de que, en algunos círculos, «se repute desvarío poético» cuanto ha venido «articulando» en unas 300 páginas, para descubrir, «más allá de la letra que mata», «en la gloria del Espíritu que vivifica», «el significado de la revelación de la vida a través de la experiencia de Vallejo», sin sujetarse a las solas «leyes de causalidad», ya que para él «el curso de la historia responde a otros alicientes e imperativos, donde las razones ético-estéticas... son en realidad y con el concurso de los azares luminosos reinas y señoras». Si personalmente me apoyo en J.L. para esbozar una *situación* de Vallejo cuyo desarrollo dejo para más tarde, es porque, como él, creo, aunque con otras expresiones, que la historia toda es *simbólica,* y consecuentemente vehicula en efecto, un *sentido* que no nace de ella y abarca cualquier *sentido* que pueda resaltar de esta o aquella de sus manifestaciones.

«El hombre propone y Dios dispone», repetían nuestros mayores, y había más sabiduría en el mero refrán que oponían a las contrariedades cotidianas, que ciencia en todos los análisis con que la ideología de nuestro días, desde que decretó que la historia es sólo quehacer humano, justifica a medida las catástrofes que mientras tanto van provocando sus continuos «desvíos» o «errores», en atención a la *utopía* que

sigue pronosticándonos, si bien con algún circunloquio, a pesar de tanto desmentido.

Así, lo que a mi entender invalida el *Vallejo* de Larrea no es que apele al testimonio de los siglos, o sea desde Abraham y la *religión* del desierto hasta aquel «acontecimiento inmenso en el orden divino» que en los albores del siglo XIX anunciaba J. de Maistre cuando sus primeras señales, sino que lo interprete en una forma radicalmente ambigüa, contradictoria, y que además, debido al trauma histórico del que deriva, restringe tanto el campo como la significación del *simbolismo* en cuya base los sustenta. No esperó J.L. que estallara la Guerra Civil del 36 para convencerse, contra lo que entonces juzgaban los ilusos de la Revolución mundial, del carácter a la vez *babélico y apocalíptico* de nuestra época, pero sin desistir de cierto idealismo filosófico del siglo XIX y poéticamente más próximo del seudo romanticismo humanitario, con implicaciones ocultistas, de un Hugo o un Michelet, que de la gran lección de *melancolía*, más que nunca actual, del auténtico romanticismo de un Novalis o un Baudelaire. De ahí que, al iniciarse el derrumbe de la Segunda República española, la lectura del último poemario de Vallejo —cuya agonía en comunión con ella, se había adelantado a la de España— lo llevase a pronosticar el ocaso de Europa, tal como lo iba a sellar la segunda Guerra Mundial, y simultáneamente los «albores» de un nuevo mundo en el «Nuevo Mundo», al que él mismo se trasladaba, dedicando, desde entonces, su exilio a «la indagación profunda del Apocalipsis», a la luz de la «palabra reveladora de Vallejo», «el poeta apocalíptico por antonomasia», «con miras a fomentar la creación de una Cultura Nueva, digna tanto del sentido que desprendían los sucesos españoles» como de ese Continente Nuevo con nombre providencial que España «sacó de la nada» para que le diera cabida.

Quien mínimamente entienda de *Tradición* habrá advertido, a través de tales citas, cuán confusa aparece la «teleología

de la cultura» del *albacea* de Vallejo: el *simbolismo* llamado a acreditar el próximo «Advenimiento del Espíritu» como consecuencia de la «universalización del planeta» y de la consecutiva humanización del hombre por el hombre. Al recordar, en 1978, su «buena nueva» vallejiana de 1938, J.L. comprueba que los 40 años transcurridos «lo han transtornado y, en algunso aspectos, degradado todo». Sin embargo, no deja de proclamar la «inminencia», por obra de españoles de ambos Mundos, del «alumbramiento» del Verbo entre los hombres, en aras de una «espiritualidad» de la «especie» que invierta los términos *tradicionales,* y aunque parezca «loca» a una mente en extremo racional, en el fondo coincida con la *cronolatría* propia de la *modernidad:* muy poco tiene así de realmente «espiritual». Además, no sólo España, sino cada «nación» que ocupó el *Tiempo de las Naciones* ha sido, es y seguirá siendo, hasta que todo se cumpla, «signo de trascendencia». A nadie se le ocurrirá negar lo que el conflicto español del 36 *representó,* pero no del modo exclusivo, ni tampoco definitivo que Larrea imagina. Tal vez ahora que España se sumó al concierto (¿?) de los países «democráticos» sea por fin posible, sin incurrir en la reprobación general, desmistificar, inclusive con elementos de origen «republicano», la «apocalíptica batalla entre el bien y el mal» a cuya imagen se atiene nuestro teleólogo y de la que deriva, en buena cuenta, el que cifre en *España, a. m. e. c.* la suma «profecía» de una *palingenesia* de la cual afirma que Dante, primero, habría fijado el *dónde,* Darío, luego, corroborado el *cuándo* y Vallejo, finalmente, vislumbrado «el verdaderamente inconcebible *cómo*».

Cualquier intento para «situar» a Vallejo entre los máximos poetas de entre las dos primeras Guerras Mundiales que, extralúcidamente, nos descubren dónde estamos y adónde vamos, tendrá que separar lo que hay de iluminativo en la exégesis de J.L. y de aberrante en sus conclusiones por la *parcialidad* con que, ante todo, encara la función de los *símbolos.* Concordaremos cuando afirma del peruano: «Este no es un

poeta como los demás», pero no cuando ve en él «un fenómeno probablemente único», compenetrado con «el espíritu de la época» al punto de encarnarlo por sí solo «mesiánicamente» en el «libro-poema» de su *pasión* española. De Dante sí cabe decir que encarnó el espíritu de su época; de ningún otro poeta de Occidente después, por razones que deberían ser obvias. La «gana dantesca, españolísima» de Vallejo de «amar aunque sea a traición» a su enemigo no basta para convertirlo en el Dante del s. XX, por el simple hecho que Dante fue un poeta de la *totalidad,* como puede darlo una época de Fe, *unitaria y jerárquica;* y no hay poeta de Babel, por más que lo asalte la *nostalgia,* que tenga condición para ello.

«¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno por todos!»: tiene razón J.L. al destacar la aspiración de *Los heraldos negros* hacia «el Jesús aun mejor de otra gran Yema», pero la obra consiguiente de Vallejo, lejos de satisfacerla, y por lo tanto culminar en los versos de «Masa» y del poema XV de *España* como quiere la «teleología» al ligar «unitario» y «colectivo», demuestra más bien —es su modo de asumir la *fatalidad* de la *modernidad*— cuán imposible resulta humanamente evadirse. Si, ya de vueltas de la poesía, cuando no le quedaba sino acabar de morir, Vallejo le dictó a su mujer el «testamento trascendental» que más arriba transcribí ¿no sería porque in extremis lo confundió el exceso de humanidad que había puesto en sus poemas y que, a la vez que constituía su *verdad,* era la trampa que tendía a la crítica?

III

«DIGO ES UN DECIR» (LARREA Y VALLEJO)*

Todo lo que llevo dicho hasta aquí
es mentira.
Vallejo (octubre de 1926)

Digo, es un decir.
Vallejo (agosto o septiembre de 1937)

I

En 1963, Thomas Merton, «poeta y ensayista norteamericano» que «se distinguía por la singularidad de ser un monje trapense», escribía a su compatriota Clayton Eshleman, también poeta y ensayista, aunque una generación más joven y discípulo, no de Rancé, sino de Wilhelm Reich, quien tenía en mente verter *Poemas humanos* al inglés: «Es Vallejo, según creo, el poeta más universal, más católico y universal de todos los poetas modernos, el único —¿quién sabe? desde Dante— que es en todo como Dante», o sea: «un gran poeta escatológico, con un profundo sentido del fin y, asimismo, de los nuevos comienzos (acerca de los cuales no se pronuncia)».

Juicio algo sorprendente, pero que no sorprendió, cuando se enteró, a Juan Larrea, a la sazón director del Instituto del Nuevo Mundo de la Universidad de Córdoba, Re-

---

* *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 454-455, Madrid, abril-mayo de 1988.

pública Argentina, el cual se apresuró a recogerlo, en el núm. 5-6-7 de *Aula Vallejo*, publicación periódica, destinada en principio a «centralizar el interés» que «en todas partes» suscitaba «la figura y la obra» del poeta peruano, en realidad a promover una imagen de Vallejo adscrita a las tesis «teleológicas» que el propio Larrea venía desarrollando desde que, en 1930, descubrió por primera vez América en un viaje al Alto Perú, y sobre todo desde que, en 1939, a raíz de la tragedia española, volvió a tierras colombinas para quedarse: México, luego Estados Unidos, y por último Argentina.

Hasta principios de los 70, la audiencia de *Aula Vallejo* no fue mucha: limitada a los círculos cordobeses agitados por Larrea y a aquel sector del vallejismo que concurrió a una u otra de las citas que su Instituto celebró, en 1959 y en 1967.

Personalmente me tocó participar en la segunda. Conocía a Larrea desde 1951 y el Congreso Internacional de Peruanistas realizado ese año en Lima. Habíamos mantenido relaciones hasta que en 1957 dejé el Perú. Las reanudamos en 1965 cuando pasé a vivir a Buenos Aires y tuve la oportunidad de visitarlo, poco después, en Córdoba, donde me dedicó, en calidad de «vallejista y amigo», los «vaticinios» de su *Teleología de la Cultura*, que acababan de editarle en México. Ya, en otra ocasión, expliqué por qué, a la hora de contribuir al Coloquio del 67, dedicado al *Humanismo de Vallejo*, opté por disertar sobre *Vallejo y el Surrealismo* y lo hice en la forma, un tanto polémica, que había de molestar a Larrea, por más que puntualicé que no era ni había sido nunca «surrealista» y marqué lo que me separaba de la filosofía del grupo.

Yo había procurado entablar un diálogo con el dueño de nuestro certamen, pues compartía su preocupación del *fin*, si bien me oponía el giro optimistamente *neomúndico* que le daba, escudándose para tal en una interpretación de

Vallejo con la que me era imposible concordar. Larrea eludió cuanto pudo ese diálogo.

De cualquier manera, la prensa local se hizo eco de nuestras diferencias, pero nada de lo dicho en Córdoba repercutió en Buenos Aires, cuyo medio intelectual —me había sido dado comprobarlo— generalmente ignoraba los trabajos de Larrea y, a pesar del tiempo transcurrido, hasta su presencia en Córdoba.

Era para romper el círculo de la ignorancia porteña, que se le estaba haciendo insoportable, que Larrea había convidado a la última reunión de su Instituto a Ramiro Casasbellas, director de *Primera Plana*, el semanario argentino de más prestigio, y de más influencia en la capital. A pesar de que ya se pusiera a «refutar» pormenorizadamente mi ponencia del Coloquio Vallejiano, con el propósito confeso de «hundirme» junto con Breton[1], como no disponía de otra antena, acudió todavía a mí para que verificara por qué, de regreso a Buenos Aires, Casasbellas no había dedicado el menor comentario al encuentro cordobés.

Copio un párrafo significativo de una de las dos cartas que me dirigió: «Lo de *Primera Plana* es para mí y para quienes actuaron de secretarias durante las Conferencias el más tupido de los misterios. Casasbellas es un vallejista, aunque no extraordinariamente inspirado, absolutamente convencido. Se esperaba que echara la revista por la ventana, razón por la cual, junto con la carencia de verdaderos estudiosos de Vallejo en la Argentina, se lo invitó. No pare-

---

1 Dicha «refutación» ocuparía las sesenta páginas del folleto «César Vallejo frente a André Breton (Córdoba, 1969) y las doscientas de «Respuesta diferida», que salió en el N° 8-9-10 de *Aula Vallejo* (Córdoba, 1971), a continuación de las actas del Coloquio de 1967.

ce haber en su semanario oposición a Vallejo. ¿Oposición a quién? A mí, a mis tesis revolucionarias en el orden del Espíritu, y frente a las cuales se viene adoptando desde muy largos años la política de apagarlas? No imagino en ese caso de parte de quién, a no ser que de pronto y vaya a saber por qué sea el propio Casasbellas. Siéntase un poco Sherlock Holmes y averigüe».

El que primero contribuyó a sacar a Larrea de su aislamiento cordobés fue otro de los participantes del Coloquio, Uruguay González Poggi, cuando organizó, en 1970, en la Biblioteca Nacional de Montevideo, una Exposición en cuyo ámbito lo convidó a dictar un ciclo de conferencias sobre el tema: *César Vallejo, héroe y mártir indohispano.* Paralelamente, adquiriría crédito en Buenos Aires un discípulo de muchos años de Larrea, Felipe D. Obarrio, quien, por un raro fenómeno de mimetismo, se había copiado, tanto como su sentir y su pensar, la práctica estilística de su prosa. En 1972, *La Nación* acogía, en su Suplemento Dominical, un primer artículo del mismo, que, con base en «los testimonios de los más sensibles poetas-profetas, como Dante, Blake, Shelley, Novalis, Whitman, Rimbaud, Darío, Vallejo y *contemporáneamente, de un modo ya racional, consciente y esencialmente cultural, Larrea,*[2] auguraba «la inminencia del advenimiento de una realidad superior», ya en ciernes, «aquí, en América, Nuevo Mundo, cielo y tierra nuevos, allende las columnas hercúleas que ponían fin al mundo antiguo, el mundo bidimensional de Asia-Europa, único existente al tiempo de escribirse el Apocalipsis joanino, aquí, en América del Sur, continente nativo de Vallejo y lugar geográfico donde, decenas de años antes de que fuera descubierto por Colón, Dante había situado el Paraíso de lo Humano, de lo cual *como destaca Larrea*[2] en su ensayo *Sobre el Canto errante,* se percató muy agudamente el

2 La cursiva es mía.

mismísimo Bartolomé Mitre[3], y por su intermedio, nada menos que el extraordinario Rubén Darío».

En dos entregas sucesivas del mismo Suplemento de *La Nación*, saldría luego el comentario, de carácter recapitulativo como cualquiera de los suyos, que le inspiró a Larrea la «exhumación», por el ya citado González Poggi, del poema *Trilce*, primitivamente publicado, en 1923, un año después del libro homónimo, en la revista *Alfar* de La Coruña.

No le quedaba a Larrea sino esperar que la Providencia, que lo trajera al mundo tres años después de Franco, le concediese sobrevivir a aquel «infiel» que, el 18 de julio de 1936, «se trasladó vestido de moro»[4] de Canarias a Africa[5] el tiempo necesario para permitir la difusión en España, «al amor de Vallejo», y subsidiariamente de Darío, de Unamuno, de Huidobro, de León Felipe, etc., de sus pronósticos de un Nuevo Mundo a partir del Nuevo Mundo americano.

Ya se había anticipado, autorizando en 1970 la publicación en Barcelona, después de Torino, de *Versión Celeste*, el conjunto de sus poemas de 1919-1932, en los que, «tras un tercio de siglo» de abandono, llegara a discernir «el impulso irreversible hacia (una) universal e intrínseca allendidad» que desde entonces regía su existencia (*VC*, p. 43)[6].

---

3 Presidente de Argentina de 1862 a 1868, intérprete de Dante y, entre otras cosas, fundador de *La Nación*. Darío le dedicó un poema en su cumpleaños de 1898 y exaltó su memoria, a la hora de su muerte, en 1906.

4 La precisión es importante, pues en toda su prédica *teleológica* Larrea siempre demostró una especial inquina contra «el mahometismo».

5 De *Recordatorio español*, texto de 1954.

6 Mis citas, en adelante, procederán de: *Profecía de América* (1938), reproducida en Vélez y Merino, *España en César Vallejo*, t. 1 (Madrid, 1984), ECV; *La Espada de la paloma* (1953), reproducido en *Angulos de Visión* (Barcelona, 1979), EP-A Vis; *Recordatorio español* (1954), *id.* RE-A

Entre la primera muerte del Generalísimo (julio 74) y la segunda y definitiva (noviembre 75), Larrea suscribió el prólogo, de tono conminatorio[7], con que se preparaba a lanzar en la Península, bajo el título *César Vallejo y el Surrealismo* y con el sello de la editorial Visor (Madrid, 1976), la reimpresión de la *Respuesta diferida* que mencioné más arriba (nota 1). Simultáneamente, convencía a Barral que le confiara la edición, en su serie Biblioteca Crítica, de la *Poesía completa* de Vallejo —edición para la cual contó con la «asistencia» de Felipe Obarrio, entretanto promovido a Fiscal de la Cámara Federal de la Nación Argentina—. Debidamente «fiscalizada», la obra salió en Barcelona en 1978; se trataba de la primera edición en un solo tomo, materialmente cuidado, en tanto incorporado en una colección prestigiosa, que se publicaba en España de la totalidad del *opus poético* vallejiano, incluyendo los «poemas juveniles», los «poemas esporádicos», y cuanto se conoce de «primeras versiones» de *Los heraldos negros* y de *Trilce*, así como de *España, aparta de mí este cáliz.*

Con todo, ya desde el punto de vista textual, a pesar de sus méritos, tendía a ilusionar al lector desprevenido cuanto pretendía imponer como «científicamente» establecida, una

---

Vis; *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (Córdoba, R.A., 1951), CVHCR; *Aula Vallejo 1* (id., 1961), AV 1; *Aula Vallejo 2-3-4* (id., 1962), AV 2; *Aula Vallejo 5-6-7* (id., 1967), AV 5; *Aula Vallejo 8-9-10* (id., 1971), AV *8*; *Aula Vallejo 11-12-13* (*id.*, 1974), *AV 11*; *Teleología de la cultura* (México, 1965), TC; *Versión celeste* (Barcelona, 1970), VC; Prólogo a un libro de Ernesto More (1971), reproducido en *Poesía 20-21* (Madrid, 1984), PEM-Po; *César Vallejo, héroe y mártir indohispano* (1973), reproducido en *Angulos de Visión*, CVHM-A Vis; y César Vallejo, *Poesía completa*, Barral ed. (Madrid, 1978), PCB. Ocasionalmente, Angel Flores, *César Vallejo. Síntesis biográfica* (México, 1982), AFI.

7 «Pues bien, lector que has llegado hasta aquí, tira este libro si te atreves. Quema inquisitorialmente, si te atreves y te es posible, sus contenidos, en la creencia de que así destruyes el porvenir cósmicamente indescriptible del destino hipánico y del globo».

ordenación de la otrora llamados *Poemas humanos*, ahora distribuidos entre *Nómina de Huesos* y *Sermón de la Barbarie*, si no absolutamente arbitraria, que hubiera merecido discusión.

Los responsables de Barral habían evitado lo peor al exigir de Larrea que ese primer examen integrara el conjunto de los versos, dejando para un segundo, que probablemente ellos nunca tuvieron la intención de programar, «el tratamiento» minucioso con el que quería acompañarlos (*PCB*, p. 539). De cualquier manera, la extensión del mismo consintió que el texto de Vallejo quedase sepultado bajo un comentario decididamente *terrorista*, que, desde su primera hasta su última línea, distribuía, entre truenos y relámpagos, una verdad caída de lo Alto, aun cuando el Jehová tonante que la administraba se distraía en tejer consideraciones algo arriesgadas sobre «la experiencia erótica de Vallejo en el Perú», o en saldar la vieja deuda de odio que mantenía con «la persona con quien Vallejo llegó a contraer matrimonio» (*AV 11*, p. 184).

II

El problema con Larrea está en que él es «la persona» que ha escrito más páginas sobre Vallejo, cuya obra le era como a nadie familiar, no sólo porque, de hecho, fue un tiempo el amigo del alma del poeta, sino porque, desde el día siguiente de su muerte, se puso a leer y releer su obra hasta sabérsela de memoria, volviéndose capaz de manejar con brillo el sinnumero de sus correspondencias, así como de poner en evidencia, a través del análisis del detalle, muchos significados nuevos e iluminativos. Lo digo con toda buena fe, pues, cuando me he vuelto albo de sus furias por determinadas interpretaciones de tal o cual verso críptico de Vallejo, no he vacilado, en dos oportunidades por lo menos, en reconocer lo acertado de su crítica, si bien no los oscuros designios que, para explicar mis yerros, intentaba asimismo achacarme.

Tal vez, un día, alguien se dé el trabajo de revisar tantos folios que su «amor» singular de Vallejo le dictó a Larrea a partir de 1938, con el objeto de separar lo bueno de lo malo, o sea todo lo que en ellos es susceptible de secundar la lectura de la *poesía* vallejiana, de todo lo que, al contrario, es susceptible de perturbarla. Hasta que llegue ese día, uno se ve forzado a denunciar el intento que globalmente representa de sujetar dicha lectura a la *Weltanschaaung*, previamente formada, del *exégeta.*

Ya advertí que Larrea empezó a idear lo que vendría a ser el *sistema* de su vida, y conjuntamente de su espíritu, en aquellos meses de 1930-31 que pasó en el altiplano andino, cerca del Titicaca, entre Cuzco, Puno y Arequipa. De regreso a Europa, más precisamente a París, se puso a escribir «torrencialmente» (*AV* 11, p. 210), «a resultas de (una) experiencia» —la que conoció en el Perú— «que le había desencadenado los mecanismos cerebrales».

Vallejo se encontraba entonces en Madrid; acababa de publicar *El tungsteno*, su «novela proletaria», y *Rusia en 1931*, «reflexiones al pie del Kremlin», y se preparaba para un último viaje a la URSS, como invitado al I Congreso Internacional de Escritores. Inscrito en el Partido Comunista Español, se había persuadido, al cabo de largas cavilaciones, que debía sacrificarlo todo, transitoriamente, a la causa de la «revolución mundial». En efecto, aceptaba que la historia podía estar a punto de alumbrar una sociedad finalmente capaz de abolir la explotación del hombre por el hombre y de dar a cualquier hijo de hombre la posibilidad de vivir humanamente. Su fe en la inminencia de tan magno suceso era lo que lo impulsaba a dictaminar, con su Servando Huanca, que «lo único que podían hacer», entretanto, los intelectuales era «hacer lo que les dijesen» los pobres, los obreros: «Más tarde, ya se vería».

Porque habría un «más tarde». Aún en el momento de su más total dedicación a la lucha partidaria, de acuerdo

con lo que consideraba como «la rigurosa experiencia histórica» del «materialismo dialéctico», Vallejo seguía interrogándose acerca del marxismo. En las propias páginas de *Rusia en 1931*, se sentía obligado a «zanjar las fronteras históricas y sociales entre la revolución proletaria y el proceso religioso de la época», pues no dejaba de preocuparse por el «más tarde», cuando volvería a plantearse, más aguda que nunca, la pregunta: ¿Resuelve el marxismo los múltiples problemas del espíritu? ¿Ha enfocado toda la esencia humana de la vida? Su aspecto científico ¿abastece y satisface a las necesidades extracientíficas y, sin embargo, siempre humanas y, lo que es más importante, naturales de nuestra conciencia?»

Lo que lo llevaba a manifestar que, bien podía «la revolución socialista», para realizarse, tener que luchar «contra tales o cuales obstáculos sociales, derivados del sentimiento o interés religioso imperante en determinada colectividad», «lo hacía solamente desde un plano político y económico», sin «tomar ningún partido» ni «fincar ninguna perspectiva sistemática y militante en contra ni en favor del sentimiento religioso, ni por su subsistencia ni por su fin». «La palabra de orden *La religión es un opio para el pueblo* no tenía sino un alcance táctico»; a la revolución «no le concernía saber la suerte que tendrían las creencias religiosas en el porvenir».

Se entiende que, en la primera carta enteramente suya[8] que le escribió a Larrea cuando supo que había regresado de América, después de casi dos años que no se comunicaban, le explicará que la *política*, a la que, en el intervalo, había ido «por el propio peso de las cosas y sin que estuviese en sus manos evitarlo», «no había matado totalmente lo que él era antes»: «He cambiado, seguramente,pero soy quizás el mis-

8 Anteriormente le había escrito otra «a medias con Gerardo Diego».

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

Desde que la divulgó, en 1957, Larrea esgrimió repetidas veces esa carta, con todo derecho, para demostrar contra tirios y troyanos, y especialmente contra Georgette Vallejo, algo que no necesitaba mucha demostración: que la actividad militante nunca representó para Vallejo un absoluto y que, si bien llegó, en 1931, a renunciar por ella a sus otras actividades, fue en forma provisional, con miras a acelerar el triunfo de la revolución, a sabiendas de que, una vez alcanzado ese triunfo, quedaría por definir «en qué medida y hasta qué punto» el marxismo tenía aptitud para «salvar a la humanidad»: para dar satisfacción a todas sus «necesidades», las «extracientíficas» como las «científicas».

Con menos derecho, se ha valido Larrea de esa misma carta para sostener que Vallejo, durante su permanencia en Madrid, se alistó en el combate político (hasta dedicarle todo su tiempo), tan sólo por «las dificultades apremiantes y los naturales compromisos» de su situación de exilado: «Necesitaba apoyo y lo buscó en el partido. Eso y no otra cosa es lo que decía, lo cual se ajustaba a la mera verdad» (*AV* 5, p. 353).

No me detendré. Advierto únicamente que, al glosar una y otra vez un documento, desde luego, particularmente expresivo, Larrea propendió siempre a escamotear dos párrafos: aquellos en que Vallejo se quejaba de lo que, a su ver, Madrid tenía «de aburrido, de vacío y de aldeano» y, sobre todo, declaraba la mediocre confianza que le merecía «la revolución española»: «el nuevo Rey Niceto I» y «la dictadura del *General* Azaña». Un escamoteo nada sorpreviso, por parte de quien consideraba altamente «simbólico» que Vallejo haya estado «presente en Madrid el 14 de abril» para dejar «explotar» su «entusiasmo» junto con el pueblo «cuando cayó como del cielo esa República popular que tan honda

importancia desempeñaría pocos años después en el tramo final de su experiencia y en su tránsito» (*PCB*, p. 89).

Es cierto que, en 1936, frente a la agresión de la «barbarie» que amenazará, entonces, a España, después de Etiopía, y simultáneamente con China, Vallejo identificará la «causa de la República española» con la del pueblo español, el cual lo hará olvidarse del etíope y del chino, no bien se convenza, como «iberoamericano», de que España, que en el pasado «había sacado de la nada un continente», estaba en el presente «sacando de la nada al mundo entero»[9] y llegue paulatinamente a proclamar «el mundo español hasta la muerte» y a «querer desgraciarse» para acompañar la «marcha», e son de «agonía mundial», de los «voluntarios» de su República. No es menos cierto que, en 1931, había acogido el nacimiento del nuevo régimen con el mayor escepticismo, sin pensar ni un momento, como lo pensó Larrea, que «era en lo intrínseco un régimen de paz», con el cual «espontáneamente volvía a dar renuevo en la historia el ideal antiquísimo que puso nombre a Jerusalem, *ciudad de la paz*», y luego «asistió con su razón, al judeo-cristianismo» (*RE-Avis*, p. 435).

Larrea no ignoraba el pormenor, ya que él mismo contribuyó a que se conociera. Pero, en ese caso, como en otros, no vaciló en torcer los hechos porque daba por asentado que conocía a Vallejo mejor de lo que Vallejo había podido conocerse.

Escuchémoslo: «Lo que me atrajo en Vallejo cuando lo (encontré) en París en 1924 y me hizo amigo suyo fiel hasta tenerme a los pies de su lecho en el instante de su muerte, lo que fundamentalmente sigue manteniendo encendido su recuerdo, fue cierta emanación de inocencia candorosa, llena de

---

9 «La responsabilidad del escritor», en C.V., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge Puccinelli, p. 445.

gracia inefable que de él se desprendía solicitando el fondo individual de la ternura hasta las lágrimas» (*CVHCR*, p. 14).

El trecho es emocionado, e indudablemente conmovedor, pero no lo suficiente para que se nos oculte lo que, al mismo tiempo, tiene sospechoso. Desde un principio[10], en efecto, insistía en la «ingenuidad infantil» del poeta, a la vez que insinuaba que entre Larrea y Vallejo existió una intimidad más o menos continua y apoyada en intereses comunes —lo que está muy lejos de corresponder a la verdad—. Destacar de entrada que Vallejo, *poéticamente* entregado a la experiencia de la «orfandad», *humanamente* nunca dejó de moverse como un «niño», lo autorizaba así a Larrea a alternar, cuando se refería a él, la devoción y la condescendencia: «Era un auténtico valle de lágrimas», «el llanto constituía su mejor defensa, sino la única» (*íd.*, pp. 14-15); y: «No parecía haberse desprendido de la idea del niño que entiende de consumir los bienes de sus progenitores, mas no de ganarlos», «en muchas y largas ocasiones no tuvo inconvenientes en vivir a espaldas de los demás» (*AV* 11, p. 209), satisfaciendo una «ingénita propension parasitaria» (*íd.*, p. 210).

Lo del «niño» en Vallejo, en su segundo aspecto, era lo que, buenamente, explicaba, para Larrea, que, «a brazos desde mediados de 1928» con «un estado psicosomático deficiente», a fuerza de «deslices», él acabara por pasarse «con armas y bagajes al materialismo histórico»: «En su contexto (del materialismo) le era dado entender los desastres de su existencia y abrigar esperanzas de su inmediata solución mediante el colapso del capitalismo y el triunfo de la revolución universal que juzgaba a la vuelta de la esquina» (*AV* 11, p. 200). Lo demás y especialmente que «manifestara con-

10 Es de 1957 y pertenece al primer «discurso» con que Larrea inicio su *cruzada* vallejiana en pro de un Vallejo *neomúndico*, casi veinte años después de haberla anunciado en *Profecía de América*.

vencimientos solidísimos», contrarios al «idealismo bastante ingenuo» que propiamente lo constituía, «y hasta un radicalismo destructor», «en discrepancia con sus entretelones amorosos», fue fruto de la «influencia» de la «dulce niña» con quien se había comprometido (*id.*, p. 289), porque, a pensar de presentar «aristas inflexibles y tajantes», ella «ofrecía para César muchos aspectos seductores»: amén de su «juventud, saludable y de buen ver», que «se le entregó virgen», el que disponía al principio «de algunos medios económicos», que concordó en «despilfarrar» en un «dispendioso viaje a Rusia, Checoeslovaquia, Austria, Italia y la Costa Azul», para mejor «clavarle», «en las partes blandas de su personalidad», un «anzuelo» que, «no obstante sus forcejeos, a veces desesperados, lo fue sacando poco a poco ya se sabe a qué despiadada orilla» (*AV*, 11, pp. 201-3-5-6 y *AV* 5, p. 348).

Es probable que, en sus años de *poeta* —los dos números de *Favorables*, que publicó en 1926 precisamente en Vallejo, bastarían para certificarlo—, Larrea fue sensible a una u otra forma de *humorismo*. Parece haber dejado de serlo no bien la «crisis de profundidad» que en seguida sufrió «se acercó a la cuchilla divisoria donde había de iniciarse en su experiencia la otra vertiente» (*AV* 11, pp. 201-202).

Cuando, en enero de 1932, de vuelta del Perú, recibió en París la misiva en que Vallejo, desde Madrid, para facilitar el reinicio de sus relaciones, procuraba dilucidar hasta dónde había «cambiado» —*seguramente*— aunque —*quizá*— siguiese «siendo el mismo», se le escapó a Larrea que el «hermano» manejaba ese *humorismo* tan sui generis —tierno, o mejor dicho «ternuroso», pues hasta creó un vocablo para caracterizarlo— que no siempre la crítica ha sabido detectar en su poesía y que, por fortuna, en su vida también, le sirvió de «defensa», no menos que el «llanto», contra «el ser así» —«el éste y el aquél»— «lo que es sin poder ser negado».

Ya en 1928-29, estando ambos en París, no obstante la «hermandad» que los unía, Larrea y Vallejo había empezado a seguir rumbos distintos, cada cual «incrustado en sus problemas» que el otro no podía ayudarle a resolver: «Sólo nos veíamos por casualidad»; era «como si César y yo fuésemos dos *hermanos* que vivieran, no en dos barrios, sino en dos ciudades distantes entre sí» (*AV* 11, p. 201). Pasados dos años —1930-31— en que la distancia había asumido proporciones continentales, era natural que Vallejo «ardiese en deseos de abrazar» al *hermano* para hablar con él de América y «asomarse a su nueva vida y a su nuevo espíritu y a sus nuevos ojos». Aprovechaba para adelantarle las novedades que él había experimentado. Lo hacía, desde luego, con algún recelo; de ahí que ironizara pudorosamente sobre su «ida a la política», de ningún modo en plan de disculpas, como lo interpretaría Larrea.

No tardó en darse el reencuentro, pues Vallejo, pocos días después, regresó intempestivamente a París, y los dos amigos «pudieron conversar con holgura» (*AV* 11, p. 208), y asimismo «cotejar los puntos de vista» (*íd.*, p. 210) a que, uno y otro, habían llegado relativamente al destino del hombre y al próximo paso de su historia. Aunque le quedaba mucho por experimentar, tanto vital como intelectualmente, para corroborarlas, Larrea había adquirido sus «convicciones definitivas», y entre él y Vallejo «el cotejo de puntos de vista» resultó, a la postre, un diálogo de sordos: «Yo intentaba, pero no podía hacerle comprender a Vallejo que sobre la existencia de los hombres se cernía otro mundo de realidad», «más alta y sutil» que la que encaraban los autores marxistas: un mundo que «podían entender mejor los poetas que los políticos», y que, por otro lado, «América y no la Unión Soviética era el lugar predestinado para la transformación de la especie» (*íd.*, p. 211).

Lo fundamental es lo que sigue: «César me oía con una oreja entornada. Aunque lo de los poetas y lo de Amé-

rica le sonreía positivamente y me pedía aclaraciones y precisiones, pensar que él, César Vallejo, pudiera estar haciendo algo distinto de lo que su conciencia se proponía, era cosa que no le cabía en la cabeza. Creo, en términos generales, que él tan propenso por idiosincrasia a lo absurdo, se había encasillado en un horizonte de razón, mientras que yo evolucionaba en el de la imaginación en libertad donde se organizan y desprenden sentido los azares aparentes» *(íd.)*.

Olvidado de que explicara que el principal motivo por el cual Vallejo «había ido a la política» era, junto con la «influencia» de su mujer,[11] el apremio económico, sin que eso impidiera que siguiese encendida su «inquietud introspectiva y personal y suya para adentro», Larrea presentaba ahora a Vallejo como presa de un «horizonte» puramente racional, al que tontamente se aferraba, malgastando la oportunidad quele ofrecía su «hermano» de abrirse al «horizonte» suprarracional de lo imaginario, que era el único que debía interesarle. De no haber Vallejo «entornado la oreja» ¡qué diferente podía haber sido su suerte, sobre todo si, como consecuencia de su conversión a la fe del amigo, hubiese «logrado desprenderse de Georgette» (*AV* 11, p. 210) y escapar, así, al «lento calvario» que, «cargado con tan pesada cruz» (*íd.*, p. 208), iba a ser su vida en adelante!

No se limitó Larrea a tratar de ganárselo a Vallejo argumentando de viva voz, sino que, con el pretexto de «ayudarle, aunque muy modestamente», en sus apuros (*íd.*, p. 211), «le dio a copiar en limpio» las páginas de *Orbe*, libro en que estaba consignando «los productos que le parecían revolucionarios en el orden trascendental» de su experiencia americana: «Presumía que la vida de César, tan entrelazada en varios, profun-

11 Y ocasionalmente la de Armando Bazán, pero sería otro cuento, del que prefiero prescindir.

dos e inusuales aspectos a la mía, y no obstante sus convicciones político-sociales, pudiera estar coordinada con el sentido ulteriorizante de mis sucedidos en el Perú» *(id.)*.

Conviene destar que, desde siempre, Larrea consideró que la crisis que lo acudió a partir de 1926, y de la que fue emergiendo, en 1930, a las alturas andinas, no atañía sólo a su destino personal, sino también al de la humanidad en su conjunto. De ahí el carácter inmediatamente *terrorista* de su discurso, carácter que —como lo apunté— seguiría hasta el final, y del que Vallejo fue, en 1932, el primer destinatario — la primera víctima—.

Lo cierto es que todos los esfuerzos de Larrea para convencer a Vallejo resultaron inútiles. De nada sirvió que él y su mujer llegasen a idear un plan algo celestinesco para «liberarlo» a Vallejo de la «opresión» de Georgette *(AV* 11, p. 215). «poniéndolo al habla» con una peruana que habían conocido durante su viaje y que, entretanto, acababa de *plantarse* en París, «una joven amable, dulce, educada» y «además huérfana y condueña de una hacienda en el altiplano»[12]. Al narrar detalladamente el episodio, en 1974, con inusitada solemnidad, puesta «una mano en el pecho de César y otra [*sic*] sobre la cabeza de su nieto», Larrea daría la medida simultáneamente de la obcecación *totalitaria* de su mente y de una *ingenuidad* menos inocente de la que tantas veces achacó a Vallejo: «Imaginé»[13] que entre César y Doris (así se llamaba la muchacha) «pudiera estar llamado a establecerse algún vínculo[14] como providencial[15] que a él lo equilibrase y condujese a convencimientos acerca de la actividad de los azares, trascenden-

12 Eso en relación con la «ingénita propensión parasitaria» del poeta.
13 «La imaginación en libertad» donde uno, realmente, no la esperaba.
14 Por la posibilidad que tendrían de «conversar de cosas de la Sierra y de muchas más».
15 Con Larrea como agente de la Providencia.

tes de la vida,[16] similares a los que había determinado en mí mi experiencia en los Andes del Perú»[17] (*AV* 11, p. 216).

No sin cierta contradicción, después de referir los pormenores del caso, a más de cuarenta años de distancia, Larrea concluía: «Era un asunto que ciertamente no podía prosperar. Doris no le iba a resolver a César lo que le resolvía Georgette. Además estaba por medio su destino poético» *(id.)*. Lo que no impedía que, a renglón seguido, pasase al lamentar que «en aquella circunstancia» se expresara «como a cara y cruz el destino de César»: «De un aparte estaba el Occidente con su proyección a la catástrofe. De otro, América, con el horizonte abierto. Se optó en él por los valores del viejo mundo. Pero César debió comprender a consecuencia de la intentona fallida que estaba ligado con Georgette. Aquél había sido su último sobresalto, quizá su postrer intento de salvación».

Pese a que Larrea se jactaba de ofrecer a «las generaciones venideras» «granos de evidencia» (*AV* 11, p. 179), susceptibles de contrariar «la confusión profesional» de los demás «testigos» de Vallejo, y en especial de su viuda, uno no logra determinar hasta qué punto el «destino poético» de Vallejo, del que, sin embargo, no bien se cumplió, procuró con todos los medios a su alcance apropiarse, le parecía más digno de ser tomado en consideración que su «destino» a secas, sobre el cual tanto quiso influir, en una fecha clave, sin lograrlo.

Larrea permaneció lejos de París, con excepción de breves días en enero de 1935 y en diciembre de 1936 (*AV* 11,

---

16 A partir, ante todo, de la orfandad y de la condición de hacendada de Doris.

17 El verdadero por qué de la tramoya: hacer que, fuera como fuere, Vallejo renunciase a su propia «experiencia» para asimilar la de Larrea.

pp. 218-219), entre febrero de 1934 y marzo de 1937. No estaba, por lo tanto, en octubre de 1934, cuando «César, ya vencido, se decidió a remachar sus grilletes contrayendo matrimonio con su *dulce niña*» (*íd.*) y se fundaba en testimonios de terceros cuando aseguraba que Vallejo «parecía entonces» —a la hora de casarse— «esperar la aparición de algo, tal vez de una mujer[18], «que le sacase de su estado como de reclusión» de aquel «ominoso atolladero en que pacientaba ya medio manso» (¡!)[19]

Larrea solía contraponer la fidelidad de su memoria a las variaciones, por cierto anárquicas, de la memoria de Georgette. Sin embargo, hasta 1967, había olvidado que, en ese lapso de tamañas «imperfecciones materiales», «derivadas de su infantilismo» (*AV* 5, p. 367), Vallejo quiso publicar «un libro de versos» y, en 1935, le encargó a él, que se encontraba en Madrid, sondear con tal motivo a Bergamín, quien en 1931 prologara la edición madrileña de *Trilce.* Durante casi tres decenios, pudo, de ese modo, sostener que en 1936, o sea al estallar la Guerra civil, llevaba Vallejo «catorce años de silencio poético casi absoluto» (*CVHCR,* p. 18). Cuando finalmente aparecieron entre sus papeles dos cartas que le devolvieron el pasado, en su primer tiempo argumentó que su rara «amnesia» ya *total* «a la muerte de César, sólo dos años después», se debió a que, «en su sentir de entonces, ese poemario era como inexistente», algo así como «un poemario fan-

---

18 Probablemente, la reaparición de Doris.

19 Sin entrar a discutir el papel de Georgette en el «destino» global o puntual de Vallejo, bastará aquí recordar su presencia en los «poemas póstumos», no sólo a través de la mención de su nombre en una estrofa algo trivial de «Ello es el lugar», sino, más que todo, como inspiradora de los dos grandes versos excepcionalmente felices del período, el erótico «¡Dulzura por dulzura» y el «coral», amén de eucarístico «Palmas y Guitarra», cuya inesperada elevación, en plena Guerra civil, elude, por «un instante», el «dominio de la muerte»: «¿Qué me importan los fusiles...? / ¿Qué te importan a ti las balas...?».

tasma», que Vallejo se habría apresurado a «pergeñar», aunque «carecía de maldad», porque Alberti lo informara que Bergamín iba a lanzar la *Residencia en la tierra* de Neruda (*AV 5*, pp. 407-408). Posteriormente, a raíz de la reproducción «en facsímil» de los originales de los *póstumos* vallejianos e la edición Moncloa de la *Obra poética completa* (Lima, 1968), corrigió el tiro y pasó a calificar el tal «poemario fantasma» de «poemario precursor», del cual se preció de poder puntualizar, no sólo el título, sino el contenido. Lo que originó que en la edición Barral apareciera, para sorpresa de muchos, una sección integrada por nada menos que cuarenta y un poemas, bajo el rótulo del primero de la serie: *Nómina de Huesos.*

Larrea y Vallejo tuvieron de nuevo «tratos seguidos» únicamente en el segundo trimestre de 1937 (*AV* 5, p. 407; *AV* 11, p. 219). El estallido de la Guerra civil, a mediados de 1936, lo había «galvanizado» a Vallejo, y los dos amigos coincidieron en las manifestaciones de apoyo a la República española que se realizaban en París. Pero pronto Larrea se dio cuenta de que «César no era el mismo con quien él había intimado en épocas anteriores» (*AV* 11, p. 221). No tardó en notar que «carecía de resolución para participar en algunos aspectos de la lucha que los electrizaba a todos». En seguida, lo interpretó como que «la vida que arrastraba con Georgette» lo estaba «arruinando» y hacía que «algo no funcionase en él del todo» (*íd.*, p. 223). No obstante, Vallejo, en julio, concurrió como representante del Perú al II Congreso Internacional de Escritores que sesionó en Barcelona, Valencia, Madrid, nuevamente Barcelona y finalmente París, y ante el cual intervino, durante la sesión madrileña, para tratar de «la responsabilidad del escritor» con una lucidez afirmativa que no consiente pensar que, en aquellos días, «no se encontrara en la plenitud de sus cabales» (*íd.*).

Sea como fuere, la clausura del Congreso en París marcó el final del «trato seguido» que, desde marzo, se había re-

anudado entre el español y el peruano: «Nos movíamos en dos círculos distintos que sólo engranaban en alguna circunstancia ocasional. Pasamos semanas y hasta meses que no nos vimos» (*íd.*, pp. 224-225). Contribuyó a agudizar la distancia «la introversión cerradísima de César», que no supo comprender que los españoles de París sintieran «la necesidad de permanecer pegados», limitando el contacto con los no españoles, «por muy simpatizantes que fueran», «inclusive los hispanoamericanos», de tal manera que, «inexplicablemente» (¡vaya lógica!), no volvió César a «buscarlo» a Juan, aunque fuese «de cuando en cuando» y solamente «para intercambiar emociones».

París no es tan grande. Aconteció que, un día de noviembre o diciembre, Larrea y Vallejo dieron el uno con el otro en el jardín del Luxemburgo. Cruzaron algunas palabras; César lo miró a Juan de manera «extraña» que Juan no entendió, y eso fue todo (*AV* 11, pp. 137 y 159).

Nunca más estarían juntos hasta que Vallejo ingresó en la clínica Arago. Ahí, Larrea lo visitó, pero siempre en presencia de terceros y sólo mientras no «se le vedó la entrada en su pieza» (*íd.*, pp. 137-138). «Cuando volví a hallarme a su lado al atardecer del 14 de abril luego que me comunicaron[20] que en su delirio estaba llamándome por mi nombre,ya no reconocía a nadie. A la mañana siguiente me fue dado estar a los pies de su lecho —junto a su compañera y a A.C.O.— cuando a las 9 y 19 exhaló su último suspiro» *(íd.)*.

Una cosa está clara: en todos sus años de París, incluyendo los meses finales de 1937 en que su verbo rompió las

20 Quien se le comunicó fue su mujer, a la cual él había «pedido que en su nombre y representación se hiciera presente en la clínica» (*AV* 11, p. 227). Nadie ha corroborado el testimonio y, desde luego, Georgette lo ha reprobado.

últimas barreras que la realidad le oponía, Vallejo no confió a nadie los secretos de su quehacer poético. A lo largo del tiempo, Larrea no se ha cansado de subrayar que, al morir el poeta, «*la mujer desconocida* a la que vivió ligado los últimos años de su existencia» (*íd.*, p. 292) ignoraba todo su poesía postrera, cuyos originales hubo de entregarle «alguien» —tal vez «un tal Mossisson»— que misteriosamente los detentaba (*íd.*, p. 235): «A nadie dijo nada [Vallejo] del tumulto verbal que se había abierto camino a través de su persona»; ninguna «palabra de información, de instrucción, de recomendación, ni siquiera a quien había estado viviendo a solas con él durante los 33 días[21] que mediaron entre su caída en cama y su fallecimiento, y en los que, sabiéndose morir, tan sobradas horas tuvo de pensar en todo» (*AV* 11, p. 317). «Conociendo el modo incisivo e insinuoso como César pensaba,[22] me resulta obvio que, deliberadamente, no quiso mezclar a *VV*[23] en modo alguno al destino de su obra» (*íd.*, p. 237). Otros declaran *heredero:* sin decir palabra pero con toda resolución, Vallejo la declaraba a su mujer «anti-heredera». «Se limitó a dictarle» —el 29 de marzo— «una especie de testamento trascendental». Alusión al: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios», estampado en la p. 147 de la edición príncipe de *Poemas humanos* y que sigue aludiendo a la crítica, si bien para Larrea significaba en primera instancia que «la conciencia de César» quiso *excluir* «totalmente a su compañera de sus asuntos literarios, dejándolos en manos de España y de Dios, convencido de que

---

21 Importa el número: 33 fueron los años de la vida de Cristo, el «Jesús de otra gran Yema» de *Los heraldos negros*, tan reiteradamente citado por Larrea.

22 ¿Por que´no lo recordaba también Larrea en su comentario de la tan mentada carta de enero del 32?

23 Las iniciales con que, cansado de llamarla la *dulce niña*, Larrea había pasado a designar a Georgette Vallejo (*V* por *Viuda* y *V* por Vallejo).

tras su muerte tenía una causa *religiosa* que defender en la que el mismo Dios había de erigirse en defensor suyo»[24].

Cuando Vallejo se disponía a «adelantarse a sus compañeros de viaje» y buscaba «lo que diría al Desconocido hacia cuya casa nuestra inconsciencia guía» sin lugar a engaño «nuestros pasos»,[24bis] lo más verosímil es que no rumiaba sentimientos vengativos hacia quien fuese y que su preocupación máxima no era valerse del conducto de su mujer tramposamente, sólo para quitarle todo derecho a su herencia. De cualquier manera, nada lo habilitaba a Larrea para *zanjarlo*.[25]

III

Lo innegable es que, entre septiembre y diciembre de 1937, Vallejo pudo escribir, como en una «avalancha» (*id.* p. 106), más versos que en los dieciséis años anteriores, y luego dedicar su postrer cuatrimestre «en el mundo de la salud perfecta» a revisar su obra, «a hurtadillas» de Georgette, a la que nada tampoco comunicó durante el mes y pico que lo asistió en aquella «casa del dolor» donde «su corazón iba a rendir el último suspiro» (J.L. en *AFl*, p. 112). Pero no menos innegable, el que, al morir Vallejo, Larrea no recordaba más poemas suyos, fuera de *Los heraldos negros* y de *Trilce*, que los dos dados a conocer, en 1926, en *Favorables*. Se le había borrado de la mente —como vimos— que, en 1935, el «hermano» solicitara su ayuda en pro de un nuevo «libro suyo publica-

---

24 Por lo demás: como no señalar el carácter perfectamente tautológico de la explicación: Vallejo dijo Cualquiera que sea la causa, etc.; con eso quería decir que estaba «convencido de que, etc.».

24bis Cito a Pessoa, cuyo centenario del nacimiento por algo coincide con el cincuentenario de la muerte de Vallejo.

25 Lo que volvía aún más grotesca su insistencia: «Todo lo absurdo que se quiera, pero fue así y no de otro modo» (*AV* 11, p. 237).

ble», lo que demuestra, amén de la poca atención que, en el «turbión» de sus asuntos personales, ese libro le mereció, que, no obstante lo íntimo de su «hermandad», Vallejo le había dejado ignorar, año tras año, que su «silencio poético» muy poco tiempo llegó a ser «total». Tampoco sintió Vallejo necesidad de compartir con él, más que con Georgette, el «milagro» de su «monólogo» final: nada hizo, ni durante, ni después, para provocar un encuentro, y cuando el encuentro se dio no le dedicó más que esa «mirada» que él «no supo cómo interpretar». Finalmente, Vallejo no aprovechó las sucesivas apariciones de Larrea en el cuarto en que estaba muriendo «de vida, y no de tiempo» para manifestar el menor deseo de confiarle *esto* o *aquello:* mientras gozó de conciencia, no tuvo un gesto, ya ni siquiera una mirada, que le diera a entender que si moría, asimismo, «de su edad ¡ay! y de su época», legaba a sus «hermanos hombres» —«hombre al fin», «mal nacido, / mal vivo, mal muerto, mal moribundo»—, simultáneamente con «todo» lo que «[agitábase], ahora mismo, / en [su] vientre de macho extrañamente, el registro de «lo que [pasaba] en [esa] época» —«lo que [ocurría] en China y en España, y en el mundo— por último, sobre todo en España, desde que—según dijimos— el mundo se le volvió «español hasta la muerte».

Vallejo murió en la mañana del 15 de abril de 1938 sin haber «declarado» a nadie «heredero» de su *suma poética,* pues todos ignoraban que ésa existiera. Ahora, cuando reiteraba que, no contento con no declararla heredera, César, a su modo, tácito pero «obvio» para quien lo conocía, la había declarado «anti-heredera», Larrea hacía más que insinuar que en lo que a él le atañía era radicalmente distinto. Todo el tiempo que estuvo consciente, Vallejo nunca intentó transmitir nada a nadie. Bastó que cayera en la inconsciencia previa al coma para que se pusiera a llamar: «¡Larrea! ¡Larrea!». Por eso, las repetidas referencias al «delirio» de Vallejo y a la aseveración telefónica de la mujer de Larrea: «Tienes que venir.

¡Te estás llamando! Estamos todos impresionadísimos» (*AV* 11, p. 227). Prueba de que, en un rapto de superconciencia, nacido de su misma inconsciencia, Vallejo, antes de entregar en las manos de Dios Padre y de la Madre España su espíritu, seguro de que el propio Dios abogaría por él en el «otro mundo», lo designó al «hermano» para que se hiciera cargo de la «causa» que dejaba pendiente, entre tanto, en «este mundo». Así reconocía in extremis lo que, en 1932, porfiara en negar «entornando la oreja»: que la «experiencia» peruana de Larrea también lo concernía; que, por más que entonces antepuso el «infierno» de Georgette, sus dos vidas estaban de verdad «profunda e inusualmente entrelazadas», y que lo habían persuadido, tanto al acontecer histórico, como su propio acontecer hasta la fecha.

Tengamos presente que Larrea ni sospechaba que Vallejo había seguido siendo poeta después de 1926 y que, en todo caso, fue Georgette la que, pasados días lo enteró (*AV* 11, p. 376) y le facilitó, entre otros, los originales que, en seguida, inspiraron su *Profecía de América* con que, en junio, el boletín *Nuestra España* del «Comité Iberoamericano de Defensa de la República Española» encabezó un número de homenaje a quien fuera una de sus cinco fundadores. Es indudable que años de cavilaciones *neomúndicas* lo predisponían a Larrea a recibir los versos de *España, aparta de mí este cáliz* como una auténtica «revelación». Simultáneamente, consta que, cuando Georgette se los entregó, constituyeron para él, como habían constituido para ella, la más cabal de las sorpresas. Siendo así las cosas, cuesta creer que, no bien supo de la enfermedad de Vallejo, que nada indicaba aún que sería la última, ese mismo Vallejo al que prácticamente había dejado de ver hacía siete u ocho meses, «tuvo el sentimiento intuitivo, por razones muy complejas, de que entre la suerte de César y la de la República Española, existía un hondo entrañamiento» (*íd.*, p. 226), y que ello tenía relación «con el arquetipo cristiano» —hasta el punto que le

habría entrado el temor de un fatal desenlace para «el día 7 de abril, por ser ésta la fecha que suele atribuirse a la muerte de Cristo» (*AFl.*, p. 113).

Con todo, Vallejo no murió el 7 de abril, fecha que Larrea asociaba con la de la muerte de Cristo[26], sino el 15, que aquel año —1938— era día de Viernes Santo, conmemoración de esa misma muerte. Acababa de expirar, «en presencia de su mujer y de [dos] amigos» uno de los cuales Larrea (*CVHCR*, p. 102); «no tardaron en iniciarse las diligencias fúnebres»; cuenta Larrea que él permaneció un momento «apoyado contra la pared a los pies del lecho» y que, «en su interior» pero «muy deliberadamente», como ya seguro de que el futuro les pertenecía a los dos, le habría espetado al «cadáver»: «Vámonos, César. Déjales a estos zorrillos con sus ceremonias. Arréglate y vamos a lo nuestro» (*AV* 11, p. 228), Lo que no impidió que, a los dos días, interviniera para que ese mismo «cadáver» tuviese «un entierro internacional», el cual haría «de un escritor socialista semi apagado», «sin que nadie lo supiese, un héroe de proyección universal» (*íd.*, pp. 220-223).

Lo que fácilmente creemos es que, en el estado de «emoción desorbitada» (*íd.*, p. 139) en que Larrea vivía «la tragedía española», el impacto, más intenso por la absolutamente inesperado, que le produjeron los poemas lo llevó incontinenti a pensar que todo era obra del «Ser intrínseco del Universo» (*TC*, p. 38), que le daba la razón a la sinrazón, «ultrarracional», que su «imaginación», otrora, opusiera a las razones meramente racionales de Vallejo —ya que éste callandico se le había rendido, sin decírselo, confiado en que, después de su muerte, Dios y España-España y Dios (*AV* 11,

---

26 *La Leyenda Dorada* de J. de Voragine, que compendia la tradición medieval en la materia, sitúa más bien la Pasión del Divino Redentor en el mes de marzo.

p. 237)— hallarían cómo hacerle partícipe. Ambas entidades, en realidad, ya habían empezado a obrar anteriormente al «fin final» del poeta, cuando en su agonía le habían infundido «aunar» al profeta de *Orbe.* De cabo a cabo, como *hombre,* Vallejo había dado pruebas de *ingenuidad;* como *poeta,* no dejará de actuar, a sabiendas o no, adherido «al destino terráqueo de la especie» (*TC,* p. 36): su *poesía* contemporánea de la Guerra civil lo ratificaba, «en función de un futuro» que se anunciaba «inminente».

En el acto, Larrea supo que Vallejo era un poeta aparte, «no un cantor, sino un instrumento de la poesía viva, la cual, si se expresaba en parte por medio de sus palabras, se autentificaba al manifestarse complementariamente a través de los actos extra-voluntarios de su persona, convertida en ilustración demostrativa del tema poético del mundo» (*ECV,* p. 183). «Su vida participaba de aquella condición profética» que desde hacía siglos parecía «exclusiva de los fenómenos religiosos» (*íd.*). Y eso se daba «porque la historia se encontraba en los albores del Nuevo Mundo». «Venido a más en [las] latitudes de la esperanza», Vallejo había sido el «emisario» cuya «misión» consistiera en «calificar con su presencia la significación de los acontecimientos que se desarrollaban en España»: «América, América, de tu pueblo nos viene esta luz de hombre enardecido» que, «al desvanecer el complejo infantil en él representado, descubre el camino conducente al alba universal en que han de triunfar todos los pueblos» (*íd.,* pp. 183-184).

Lo que primero le había llamado la atención a Larrea, al llegar a América en 1930, era «el primitivismo de sus gentes»[27] (*AV* 11, p. 207), al que atribuyó que su viaje le ofreciera

---

27 Punto de vista nítidamente centrista, en la línea del *buen salvaje* rousseauista; por lo demás, contradictorio con el interés de Larrea

«un punto de partida nuevo». Siempre que después destacó lo *infantilmente ingenuo* que era Vallejo, lo relacionaba asimismo con su condición de americano. Los dos hechos según él más significativos del trayecto humano del «cholo» fueron que muriera un Viernes Santo, por más que la muerte advino a las 9 y tanto de la mañana y no a las tres de la tarde canónicas, y que, al otro extremo, hubiera nacido, «en lo enhiesto» de los Andes, «como vástago en segunda generación de dos sacerdotes españoles y de dos mujeres indígenas», «predicando así simbólicamente el Advenimiento del tercer mundo, en que la naturaleza y el Espíritu se concilían[28] en una fórmula universal de nueva especie» (*AV* 8, p. 296).

No discutiré ahora el sistema *teleológico* de Larrea, mixto singular de *tradición* y de *modernidad*, en el que el manejo de conceptos *tradicionales*, que ha provocado airadas reacciones en más de un obtuso *modernista*,[29] sirve en realidad para respaldar un *historicismo*, con base *geográfica*, radicalmente *moderno* y sin nada que pueda satisfacer a un auténtico *tradicionalista*.

Queda el hecho que, no bien, en la primera quincena de mayo del 38, conoció, a través de Georgette, la poesía póstuma de Vallejo, Larrea realizó que «la figura y la obra» del que fuera «su amigo más cercano» (*AV* 11, p. 238), aunque años seguidos se había mostrado reacio a sus argumentos, podían venir a constituir, *debidamente glosadas*, la mejor ilustración de toda su temática.

---

por las *culturas* precolombinas y, más especialmente, por Macchu Picchu, *piedra de toque*, según el título de un ensayo suyo de 1966 (en sus páginas centrales, acertada crítica «de la poesía y de la personalidad energuménicas de Neruda»).

28 Nuevamente: la *naturaleza* por América, y *el Espíritu* por Europa (y Asia).

29 Xavier Abril, Ernesto More...

Al finalizar el mes, tenía escrito el primer texto, «hasta superlativamente encomiástico» (*íd.*, p. 239): esa *Profecía de América* cuya conclusión acabo de reproducir. Notable es que, cuando quiso leer su trabajo, todavía inédito, a Georgette, ésta lo escuchó con señales «de desazón», luego «de desagrado», intentó interrumpir varias veces su lectura y, acabada la misma, prorrumpió en «una explosión sin reticencias», «echándole en cara que utilizara su pluma para maltratarle a Vallejo de ese modo» *(íd.)*. Por más que, después, el «chubasco» trajo a relucir cuestiones de plata y de abortos, la inmediata reacción de *VV* —digámoslo así— visiblemente se debió a que, por «su condición de mujer y de francesa»[30] instintivamente percibió que «los párrafos encendidos» de Larrea sujetaban el «encomio» de Vallejo a consideraciones *sistemáticas* propias del *exégeta* y que ellla tenía sobrados motivos para juzgar ajenas al sujeto, u objeto, de su *exégesis*. Todo lo que, a partir de ahí, y hasta su propia muerte, Larrea escribiría sobre Vallejo no haría sino ahondar y apuntalar la tesis ya explícitamente formulada en *Profecía de América* de un «significado conjunto de la vida y de la obra» del peruano, acordado al «esquema trascendental» (*TC*, p. 30) de una «teleología de la Cultura» que «situaba en Latinoamérica el centro de la inminente y eminentemente humana Apoteosis» (*íd.*, p. 50).

Hay dos cosas que no se le pueden negar a Larrea: la coherencia[31] y la pertinacia. En cualquiera de los poemas de Vallejo, de *Los heraldos negros* a *España, aparta de mí este cáliz*, que, en un momento dado, resolvía someter a examen —admití que a menudo con mucha intuición del detalle—, lo que realmente le importaba era la relación que, de una ma-

30 Cosa que Larrea, desde luego, le censuraba (por ejemplo, en *AV* 11, p. 271), pero que, en ciertos casos, como el presente, tuvo su algo de útil.

31 Descontando algún «desliz», como el que señalé en mi nota 27 o, más arriba, en la interpretación del caso Doris...

nera u otra, mantenía con el «ente» total vallejiano tal como él lo definía: «*Quienes conocen de veras a Vallejo no se interesan por los valores estrictamente literarios de sus escritos, sino por éstos en cuanto expresión de su persona*» (*CVHCR*, p. 14),[31 bis] y seguidamente: «Su persona es lo que nos atrae y conmueve envolviéndonos en la red angustiosa de sus palabras». Por lo cual, el comentario de Larrea no tardó en vehicular, junto con la imagen del Vallejo «niño» que, si bien padecía de «ingénita propensión parasitaria», «tenía el don comunicativo de lágrimas» (*íd.*),[32] la de un Vallejo poeta *sistemático*, el cual nunca tuvo, «como es lógico», «conciencia plena ni reflexiva de lo que decía» (*AV* 2, p. 241), pero que no dejó por ello de seguir, «en el desarrollo de su proceso», una serie de «etapas», exactamente *tres*, cuya secuencia se revelaba retrospectivamente «cristalina» para quien aceptaba el «punto de vista» —el *sistema*— de su intérprete (*íd.*, pp. 239-241): «Es obvio que de la *tesis*[33] del comienzo» —manifestada en *Los heraldos negros*— «Vallejo ha pasado —con *Trilce*—«a la antítesis»;[33] no lo es menos que —en sus poemas de 1936-37— «ha rebasado» la antítesis «para proyectarse» a una «situación tercera o de *síntesis*»[33] (*id.*, pp. 245-50).

Todo para llegar a los perentorios asertos del *proemio*, distribuido a lo largo del volumen, de la *Poesía completa* de Barral: «No ha de ser fácil para todos admitirlo. Más la presentación correcta de Vallejo ha de sostener, de entrada, que éste no es un poeta como los demás»; el suyo «es un fenómeno probablemente único; nació aparte, vivió aparte y murió aparte» (*PCB*, p. 9). «Los últimos tiempos de Vallejo consistieron en esa contienda getsemánica interior entre la

---

32 «Era un auténtico valle de lágrimas, la personificación de ese valle donde Vallejo nunca había dicho que los trajeran» (*CVHCR*, p. 14). Entretanto, Vallejo: «¡Me han confundido con mi llanto!».

33 La cursiva es mía.

concentrada pequeñez de su personaje físico y lo desorbitado de su conciencia metafísica, sustancialmente extra-individual» (*íd.*, p. 135); «y aquí la equivalencia correlativa, en el plano psicológico, del caso vivido con Vallejo con la del fundador del Cristianismo, revela su autenticidad deslumbradora» (*íd.*, p. 137).

Igual que en la carta de Th. Merton que cité al principio y de la que Larrea, en el intervalo (1965), se había valido para justificar ante el Consejo Directivo de su Facultad las actividades del Instituto del NuevoMundo (*TC*, pp. 52-53), no faltaba la referencia a Dante, a quien el Vallejo de Larrea debía su «idealidad *florentina*», adquirida en Trujillo, y un «concepto de la Poesía» que «expresamente» derivaba del «paradigma» de la *Vita Nuova* (*PCB*, pp. 32-33), sólo que había en Vallejo, en sus grandes poemas *teo-* y *teleológicos* «una *intensidad*» que «no parecía admitir paralelo ni siquiera con la» del autor de la *Comedia* (*AV* 8, p. 295), y que hacía de él algo así como un Super-Dante.[34]

Es tiempo de aclarar que, aun cuando ambos coincidían en declararlo *único*, los juicios de Merton y de Larrea sobre Vallejo diferían profundamente. Por más que —según refiere Marco Pallis— su curiosidad en el campo intelectual lo llevaba fácilmente a «dejar sus entusiasmos anteponerse a su perspicacia», Merton era ante todo un místico, preocupado en preservar los fueros de la vida contemplativa de los asaltos de «la antireligión moderna», con su «activismo», su «relativismo» y su «obsesión colectivista». Si veía en Vallejo al Dante de los tiempos modernos por lo que tenía de *escatológico:* «con un profundo sentido del fin y además de los nuevos comienzos», lo entendía en el sentido que siempre ha dado

34 Recuerdo que Pessoa se había limitado, en 1912, a pronosticar para este siglo la aparición de un Super-Camoes.

al «fin», así como a «los nuevos comienzos», la tradición *ortodoxa:* el Juicio de este mundo, su destrucción por el «fuego», y, luego, la epifanía de un «nuevo cielo» y de una «nueva tierra», substancialmente *otros* que los que conoció el hombre *histórico,* producto de la última fase de la última edad —Edad de Hierro, Edad Oscura— de nuestra Humanidad. Por algo Merton advertía que Vallejo, si bien los presentía, nada anticipaba «acerca de los nuevos comienzos».

El cristianismo de Larrea, al contrario del de Merton, era un cristianismo radicalmente al margen de toda *tradición,* apegado a la dimensión *terráquea* y presa de la *cronolatría* propia de la mente *moderna.* Daré un ejemplo, sin duda el de mayor significado: en sus comentarios de Vallejo, Larrea jamás distinguió entre la *unidad y la unanimidad,* dos nociones tan diversas, y hasta cierto punto antagónicas, confundiendo asimismo lo que pertenece al *Espíritu* y lo que simplemente atañe a la *especie.* Su *teleología* excluía la idea de un «fin» realmente «final», limitándose a apuntar a «un estado de cultura nueva», consecutivo a una «transformación» radical de «las estructuras psicoculturales» del «individuo humano» y de su «actitud ante sus semejantes y ante el mundo», que había de iniciarse en breve en tierra de Colón, para extenderse después a todo el planeta (*TC,* pp. 48 ss.). Los «nuevos comienzos», sobre los que Vallejo había guardado silencio, figuraban para él un «más allá del tiempo y del espacio» al que, no obstante, asignaba tanto una *hora* como un *lugar.*

«El itinerario que progresa en la existencia de Vallejo con alusión a lo que desde el principio se define como *causa final* permite recorrerse holgadamente» (*PCB,* p. 699); «vendrá a definir la calidad del trance histórico correspondiente al punto de universalización del planeta y del sujeto en quien se atestigua: *España, aparta de mí este cáliz*» (*íd.,* p. 702).

En junio de 1929, en vísperas de su segundo viaje al

Este, en compañía de Georgette, le escribía Vallejo a su hermano Manuel en Santiago de Chuco: «Le ruego mandar decir una misa al Apóstol[35] a mi nombre. Una vez que sea dicha le suplicó me lo indique, diciéndome el día y la hora en que ella se ha realizado. Le he pedido al Apóstol me saque bien de un asunto». Algo ya expuse del modo como, en sus escritos de militancia marxista de 1931, siguió encarando la permanencia del «sentimiento religioso», remitiendo para «más tarde», una vez llevada hasta su última consecuencia la revolución, la cuestión de determinar «la suerte que tendrían las creencias religiosas en el porvenir». Una postura discutible, pero que no era postura irreflexiva, inspirada por la mera «simpatía», o un arrebato de «idealismo», entre urgencias «materiales» y bajo presión «mujeril». Vallejo había llegado a ella, despues de años de perplejidad, cuando quedó persuadido de que «la dictadura franca e implacable» que reinaba en Rusia,[36] con el precio elevado que cobraba, favorecía la emergencia de un nuevo tipo de hombre —el bolchevique—, tan dinámico y lúcido como eficiente y generoso, que luchaba paa que, no bien «pasase la lucha», «puesto que pasaría», triunfara el «amor» en la tierra bajo la forma «del abrazo definitivo de todos los hombres»[37].

En el «cotejo» de sus «puntos de vista», de febrero-marzo de 1932, no tenía por qué Vallejo oírlo a Larrea con otra «oreja« que «entornada«, pidiéndole «aclaraciones y precisiones» movido —como la anticipara— por «el interés fraternal» y, también, por una «curiosidad de prójimo» que, en el discurso ajeno, incluso el del «hermano», buscaba nuevas razones para afianzar el propio. Es legítimo pensar que fue después de una de sus juntas con Larrea que, al pie de una de

35 El Apóstol Santiago, Patrón de Santiago de Chuco.
36 *Rusia en 1931*, cap. X.
37 *Rusia ante el segundo Plan Quinquenal*, cap. «El arte y la revolución».

las páginas de *El arte y la revolución*, su «libro de pensamientos» que estaría revisando corrigiendo hasta entrado 1934, Vallejo añadió esta nota: «La obra de artey el medio social: Larrea, en su obra, refleja su vida y la de su época: inhibición en él, defensa de su clase por la conservación de la sociedad actual».[38]

Faltando documentos, muy poco sabemos de la evolución *política* de Vallejo en los años siguientes. Cuando él volvió a manifestarse, ya coría 1937; la Guerra de España estaba en su auge; no lo movía más la preocupación del *comunismo* con su augurio de un *futuro* inédito, sino la de la *democracia* tal como funcionaba, bien o mal, en el presente. Así, dirigiéndose a «los pueblos iberoamericanos», los instaba a que tomasen mejor conciencia de «la internacionalización de la causa democrática», pasando «a segundo término» sus «otros problemas», entre ellos el «del imperialismo» estadounidense, para atender «el solo y universal problema del momento», «cual era» el de oponerse a «la hegemonía del fascio en el mundo», que, de realizarse, no contenta con «destruir las ideas de libertad, de paz y de progreso en la sociedad contemporánea», daría cabo «del cuerpo y el espíritu mismo» de los diversos pueblos, «sus bases históricas», «sus instintos vitales más profundos y sagrados»: era lo que se había hecho con Abisinia y «lo que se pretendía hacer con China y con España».

Desde luego, el drama que más directamente lo conmovía era el de España, y apelaba con particular énfasis a sus compatriotas a «la defensa de la República española», «por ser ésta el objeto principal de la agresión fascista» y, no menos, porque entre «el pueblo español» y los «iberoamericanos» existía una comunidad de «raza» y «sobre todo» de «historia», que debía hacer que ellos sintieran como ninguno «todo ese palpi-

---

38 Capítulo «La obra de arte y el medio social».

tante, humano y universal desgarrón español en el que el mundo —entonces— se inclinaba a mirarse como en un espejo, sobrecogido a un tiempo de estupor, de pasión y de esperanza».[39]

Nada, con todo, en aquellas páginas de febrero-noviembre de 1937, que deje sospechar que a Vallejo se le haya ocurrido, ni siquiera fugazmente, relacionar las «grandes lecciones culturales» que infería del conflicto peninsular con los pronósticos *neomúndicos* de Larrea, de los que ignoraba el nuevo impulso que el acontecimiento les daría, pero que conocía de sobra, en su estado inicial, no sólo porque los había discutido con él en 1932, sino porque se los había oído reiterar en 1933, con motivo de la presentación en París de su colección de antigüedades precolombinas.

Ahora bien, no nos detendrían dichas páginas si las invalidara, mínima o máximamente, la *poesía* contemporánea de Vallejo, lo único que en buena cuenta nos importa. Pero así no sucede: salvados «los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida», que constituyen propiamente su virtud *poética*,[40] no veo lo que en los versos últimos de Vallejo (tomando *último* en su acepción más amplia, desde los que, en 1931-32, «saludaban», en posición de «ángel», al «bolchevique», hasta los que, en 1937, saludarán, como «hombre humano», al «voluntario» «del sur, del norte, del oriente» y, asimismo, «occidental»), podría justificar la lectura optimistamente americana —¡mañana, en América!— que, a lo largo de los años, en sus sucesivos retiros de México, New York y Cór-

---

39 «Las grandes lecciones culturales de la Guerra Española», «La responsabilidad del escritor» e «Hispanoamérica y Estados Unidos ante el Tratado nipo-alemán-italiano», en C.V., *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. de Jorge Puccinelli, pp. 441-448.

40 Capítulo «Electrones de la obra de arte», en *El arte y la revolución.*

doba, R.A., Larrea perfeccionó, hasta que la oportunidad que le proporcionó Barral de editar *crítica y exegéticamente* los poemas completas de Vallejo le permitió dispensar sus dictados, *ex cathedra* y de una vez por todas, a judíos y griegos, amén de los romanos y su «falso profeta»[41] (*TC*, página 27).

No es *odiar* a Vallejo, como Larrea me lo reprendió públicamente, estimar que, con todos sus presupuestos, semejante lectura confundía, mucho más que aclaraba, cuanto hace de radicalmente *hispano*, y también de radicalmente *crístico*, en la obra *poemática* del peruano. Daré nuevo ejemplo. El de la conclusión de la «conferencia» con que, en 1967, el director de Aula Vallejo pretendió cerrar el Coloquio de Córdoba. Después de alegar la exhortación final de *España, aparta de mí este cáliz* —«Si la madre España cae —digo, es un decir— /salid, niños del mundo: id a buscarlas»— explicaba: «Es decir, salgamos por dentro y por fuera al encuentro de esa disposición maternal que nos con-sienta colaborar con sentido, positivamente, en la regeneración hispánica del mundo» (*AV* 8, p. 298). Cualquier lector apreciará la jugarreta, consistiendo en invertir el concepto so color de extraer la *prosa* de los *versos*.

Hay que abandonar la idea de Vallejo poeta «único»: el Dante o el Super-Dante de nuestra época. Dante escribió en un tiempo en que reinaba un *orden*, el de la Cristiandad occidental, que pronto empezaría a resquebrajarse[42], pero que era todavía lo suficientemente firme como para consentir la redacción por un solo individuo del poema *total* que lo expre-

---

41 Ya que Larrea se atribuía, entre otras misiones «trascendentales» la de borrar el «fracaso», «providencial» o no, del *Apocalipsis (EP-AVis*, p. 98), desengañando a Roma de su «falso profeta» (el sucesor de Pedro) y de la «hegemonía soteriológica» que la Edad Media le reoonoció.

42 Para quienes entienden, empezó en los mismos días de Dante, entre el momento en que él escribió el «Purgatorio» y aquél en que escribió el «Paraíso».

sara, con *número, peso y medida,* en su *totalidad.* Si nuestro tiempo —como, desde un principio, se lo concedí a Larrea— es, al contrario, tiempo de *desorden; caótico* y próximo, sin duda, a recibir su «sentencia», según lo anunciado por «el profeta de Patmos» (*EP-AVis,* pp. 98-102), está claro que no puede haber poeta que lo exprese *todo* y, menos aún, que diga «la fórmula universal de la nueva especie» en que se cifre lo que ha de *advenir* cuando «se lleve a cabo» el «plan teleológico de la historia» *(íd.).*

IV

Paralelamente con el tema de la *ingenuidad* humana de Vallejo, en toda la *exégesis* de Larrea corre el de su sinceridad poética. A lo cual se debe, entre otras cosas, que la *Poesía completa* de Barral ofrezca, en *Apéndice,*[43] la reproducción de *El Romanticismo en la poesía castellana,* la tesis que, en 1915, en Trujillo, Vallejo sustentó para optar el grado de Bachiller en Letras. Sesenta escasas páginas que, efectivamente, concluían: «Hoy en el Perú, desgraciadamente no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el Romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista» (*PCB,* p. 905).

No olvido yo que Vallejo siguió considerando la *sinceridad* como un requisito primordial y que, desde París, varias veces tocó el asunto en los artículos que destinaba a revistas del Perú y otros países latinoamericanos. En 1927, por ejemplo, acusaba indistintamente «la actual generación de América» de ser tan retórica y falta de honestidad intelectual, como las anteriores generaciones de las que ella renegaba»: igual

43 Unico *Apéndice,* lo que, desde luego, tiende a conferir a ese texto un valor netamente preferencial.

que «en el romanticismo» (¡ojo!), los poetas americanos de *vanguardia,* movidos «de incurable descastamiento histórico», adoptaban «las disciplinas europeas» del momento, que «a causa de ser importadas y practicadas por remedo» no los ayudaban «a revelarse y realizarse». Todo para poder «invocar otra actitud»: contra «la cobardía e indigencia de casi todos los vanguardistas», la «emoción genuina y creadora», que Vallejo descubría en «la llana elocución», fuente de «humana hermosura», del libro *Ausencia* de P. Abril de Vivero, uno de los pocos libros «sinceros» —«con latido vital y sincero»— salidos últimamente en América.[44]

No tenemos por qué dudar que Vallejo, entonces, *sinceramente,*[45] prefiriese lo «profundo y sincero» de un libro como *Ausencia,* que hablaba «sana y naturalemnte» al «corazón», al —digamos— «fervor bonaerense» de «ese Jorge Luis Borges», «tan falso y epidérmico como el americanismo de Gabriela Mistral» y «el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora» entre los cuales, junto a Borges, citaba a Neruda y a Maples Arce.

Con todo, antes de dejar el Perú, Vallejo había dado a la imprenta *Trilce,* libro en el que, por cierto, no había observado ningún «catecismo», ni había aplicado «una receta más de hacer poemas sobre medida»,[46] pero libro cuya «poesía nueva», «a base de sensibilidad nueva», distaba mucho de darse «simple y humanamente», sin que cupiera la posibilidad, ni «a primera vista», de «tomarla por antigua» o de no advertir su carácter innegablemente «moder-

---

44 «Contra el secreto profesional», en *Desde Europa,* ed. de J. Puccinelli, pp. 204-206.

45 Tal vez sea bueno apuntar aquí el uso y abuso que hace del vocablo el habla cotidiana del Perú: «Te lo digo *sinceramente,* etc.

46 «Autopsia del Superrealismo», en *Desde Europa,* p. 400.

no».[47] Y en ningún momento Vallejo se arrepintió de ser el autor de *Trilce*. Por el contrario, poco antes de declararse «contra el secreto profesional» y «la poesía seudo-nueva», con motivo de un juicio emitido en Chile sobre «el revolucionarismo»[48] radical de su libro de 1922, lo había reivindicado con tranquilo orgullo de artista: «Siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define»[49], y, no mucho después, a la hora de su adhesión al marxismo, sería con el mayor júbilo que recibiría la noticia de que G. Diego y J. Bergamín se interesaban por reeditar *Trilce* en Madrid. Conviene, asimismo, recordar los términos de la carta que, a raíz de la primera edición de *Trilce*, en Lima, Vallejo escribió a Antenor Orrego, su mentor de Trujillo: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética» y, líneas más abajo: «¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!»[50]

Está claro que para Vallejo la *sinceridad* consentía en el campo *poético* una escala de grados, de niveles. El siempre abominó del «celestinaje», tanto de las «perspectivas» como de las «teorías», cuanto sonaba a «escuela» o significaba «divorcio entre la vida y el arte».[51] Le censuró a Huidobro «la

---

47 «Poesía nueva», íd., p. 141.

48 En sentido artístico.

49 «La conquista de París por los negros», en *Desde Europa*, p. 75.

50 Carta citada por primera vez en J.C. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, 1928).

51 «Contra el secreto profesional» y «Vladimiro Maiakovsky» en *Desde Europa*, pp. 205-214.

excesiva importancia» que «daba a la inteligencia en la vida», oponiéndole «sus votos por la sensibilidad»[52]. Su continua obsesión por lo *natural* —«el timbre humano», «la emoción pura, prepotente y eterna»— lo llevaba a barruntar dondequiera el *artificio* —«menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc.»—[52] De ahí que se mostrara más de una vez ciego, y concecuentemente injusto: lo vimos, en 1926-28, con algunos de los auténticos «poetas nuevos» de América; podríamos verlo también, en 1930, con Breton y los surrealistas en general y, en forma más incómoda, con Maiakovsky al día siguiente de su suicidio.[53]

Sea lo que fuere, si, desde 1926, Vallejo insistía en lo urgente que era «devolver las palabras a los hombres»,[54] y sí, por 1931, llegó a celebrar conjuntamente «la derrota y desbandada de la literatura capitalista» y el surgimiento de una «literatura proletaria», cuyo «signo más importante estaba en que devolvía a las palabras su contenido social universal», «dotándolas de una expresión y una elocuencia más diáfanas y humanas»,[55] cuando, en la segunda de esas fechas, se interrogaba para saber si «el arte socialista» ya «actualmente existía»,[56] al responder: sí, traía como «ejemplos» a «Beethoven, muchas telas del Renacimiento, las pirámides de Egipto, la estatuaria asiria, algunas películas de Chaplín, el propio Bach, etc.»[57]

---

52 «Entre Francia y España», *íd.*, 82.

53 «Autopsia del Surrealismo» y «Vladimiro Maiakovsky», *íd.*, pp. 399 y 412.

54 «Se prohibe hablar al piloto», *íd.*, p. 165.

55 «Duelo entre dos literaturas», *íd.*, p. 435.

56 Al tiempo que disertaba sobre «literatura proletaria», Vallejo establecía distingos entre tres tipos de arte: el arte revolucionario (cualquier arte auténtico), el arte socialista (en el sentido ampliamente *humano* que vemos ahora) y el arte bolchevique (el de mera «propaganda y agitación», como el que censuraba en Maiakovsky) («El arte y la revolución», *passim*).

57 Capítulo «¿Existe el arte socialista?», en *El arte y la revolución.*

No bien la conoció, en 1925, había hecho suya la frase de Joseph Conrad:«Dadme la palabra justa y el acento justo, y moveré el mundo.[58] La repetirá muchas veces, y por último en Madrid, en su intervención en el congreso de Escritores de julio del 37: en dicha circunstancia para significarles a los presentes la «responsabilidad» que les cabía por ser «dueños del arma más formidable» de todas, «que es el verbo»[59].

Recordaba en sus adentros que era frase «salida de la boca de un poeta»[58]. Tanto así que, de vuelta a París, no bien acabó el Congreso, dejó que los demás cumplieran con lo más *exterior* del mensaje, destinó una última página a la *opinión* del momento,[60] y se despidió del «intelectual revolucionario» —«el hombre que lucha escribiendo y militando simultáneamente»—[61] que en 1931 firmara bajo su nombre *El tungsteno, Rusia en 1931, Lock Out*. Luego, se abandonó, de una vez para siempre, a esa conciencia *agónica* que alternativamente lo habitaba desde su despertar *poético*, hacia 1915, en Trujillo, una «tarde» de «vida agonizante»; en adelante, mientras «todo» siguió «agitándose/en su vientre de macho extrañamente» y hasta que, sobreponiéndose a «la facultad común de volver», lo venza «la esclavitud común de partir»,[62] no fue más que aquel «poeta socialista»[63], su más viejo compañero y el único real-

---

58 «Carta de París», en *Desde Europa*, p. 57.

59 «La responsabilidad del escritor» *íd.*, p. 446.

60 El artículo «Hispanoamérica y Estados Unidos ante el Tratado nipo-alemán-italiano», *íd.*, p. 447.

61 Capítulo «Función revolucionaria del pensamiento», en *El arte y la revolución*.

62 «Alejarse! Quedarse! Volver! Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras».

63 —«*Temperamentalmente* socialista», en «su manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra de guardar silencio o deajustar una amistad»— (Capítulo «Ejecutoria del arte socialista», en *El arte y la revolución*).

mente *íntimo*, poeta a secas el cual ya en 1917-18, debía los versos de *El pan nuestro, La cena miserable, Agape* y que, ahora iba a ayudarle a dejar constancia anticipada del extremo de su *agonía*, de repente consubstanciada con la *agonía* de España.

«El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia, debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios. De aquí que no hay exégeta mejor de la obra de un poeta como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra, es o debe ser más certero que cualquier opinión extraña».[64] Según Marx. Mas según Vallejo, cuando leía a Marx sin confesarse todavía marxista: «Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la revolución, pero como artista no está en las manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas»[65]. De hecho, entre el Vallejo pre-marxista y el Vallejo marxista no media tanta diferencia. El primero: «Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién le tocaría aquella grande taumaturgia del espíritu»?[66] El segundo: «En el poeta socialista, el poema no es un trance espectacular, provocado a voluntad y el servicio de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad».[67]

Lo más probable es que, cuando, a principios de septiembre de 1937, optó por recluirse definitivamente en *poesía*

---

64 Capítulo «El caso Maiakowsky», en *El arte y la revolución* (reproduce «Vladimir Maiakovsky», artículo recogido en *Desde Europa*, p. 412.

65 «Literatura proletaria», en *Desde Europa*, p. 305.

66 «Los artistas ante la política», íd., 255.

67 Capítulo «Ejecutoria del arte socialista», en *El arte y la revolución.*

como otros se recluyen en *religión,* Vallejo no volvió a interrogarse sobre la «correspondencia» que existía entre «arte» y «política». Sus notas *Del carnet de 1936/37 (¿1938?)*[68] muestran que, si, por un lado, quedaba atento a «lo que pasaba en España», lo que solicitaba su atención eran pequeños hechos, anécdotas reveladoras de lo *singular* del hombre: de *este* o *aquel* hombre, «individuo», «señor», «animal», «hombre al fin»; y que, por otro lado, mientras seguía apuntando cualquier idea de «diálogo»,[69] podía reiterar: «¡Cuidado con la substancia humana de la poesía!», el único interrogante que lo apremiaba era el «del proceso de creación de un poema», para el cual tenía que encontrar nueva solución cada día.

«Llegamos al cementerio recitando mi verso *Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo*[70] y el otro *La cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre*»:[71] la más larga, con mucho, de las notas del mencionado *carnet* lleva fecha del 7 de noviembre de 1937 y refiere «una visita al cementerio»,[72] en compañía de Georgette, con el esquema de la «conversación» entre los esposos y, asimismo, de los «pensamientos» particulares del poeta: «Pienso en mi gato que, sentado en la mesa, intervino en un poema que yo escribía, deteniendo con pata mi pluma

---

68 La responsable por el título es Georgette Vallejo, quien, no menos curiosamente, repartió esas notas entre *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución,* cuando las entregó para su publicación a la editorial Mosca Azul de Lima, en 1973.

69 *De diálogo* teatral: desde 1928, y sobre todo desde 1930, el teatro había pasado a ser un tema permanente de su reflexión.

70 Verso ausente del actual *corpus poético* vallejiano. Dicho sea de paso, el párrafo delata que, si bien escribió la mayor parte de sus versos «a hurtadillas» de su mujer, Vallejo le daba a conocer algunos que, después, se complacía en «recitar» con ella.

71 Verso final de «Por último, sin ese buen aroma sucesivo».

72 El cementerio de Montrouge, donde estaba enterrada la madre de Georgette, en una tumba que poco después recibiría también el «cadáver» de Vallejo.

según el curso de mi escritura. / Pienso luego en Verlaine y su poema a su *Yo*. —¿Es mejor decir *yo*? O mejor decir «el hombre» como sujeto de la emoción —lírica y épica—. Desde luego, más profundo y poético, es decir *yo* —tomado naturalmente como símbolo de *todos*—».

Importa la fecha, pues señala un día, por así decirlo, robado por Vallejo «al tumulto verbal que se había abierto camino a través de su persona» y lo tenía sumido en una «introversión cerradísima» (*AV*, 11, pp. 135 y 225) que —como sabemos— tuvo por efecto que ni una vez, a partir de agosto, buscara a Larrea, ni siquiera «para enterarse de cómo se pensaba en los medios oficiales, según les ocurría a Jacques Lipchitz y Lucho Vargas» [*sic*] (*íd.*, p. 225) y se limitara a cambiar con él «unas pocas frases» y a dirigirle una mirada «rara» (*id.*, p. 159) la vez que «se cruzaron» en la alameda de un jardín público.

De acuerdo con el relato de su *carnet*, ese día Vallejo lo vivió serenamente, nada «fuera de sí» ni en estado «de enajenación indescriptible» (*íd.*, p. 158). Suponemos que fue en la misma noche que experimentó, junto a Georgette, aquel momento de excepcional felicidad que, al otro día, 8 de noviembre, registró en los versos de *Palmas y guitarra*.[73] «Hoy mismo, hermosa, con tu paso par / y tu confianza a qué llegó mi alarma / saldremos de nosostros dos a dos...».

Iba, luego, a reiniciar para no interrumpirlo más hasta perder «el párrafo», «el corchete deísta», «la forense diéresis», su obstinado monólogo, tanto como *agónico, agnóstico*, con sus raptos de «frenética armonía» en pos de «la activa, hormigueante eternidad» —«Se amarán todos los hombres.../ Sólo la muerte morirá...»—. Había renunciado a todo. Aceptaba que cayera España. Mientras *estuviera*, «al

---

73. Véase la nota 19.

centro, y a la derecha/también, y a la izquierda, de igual modo», seguiría siendo *poeta,* alquien para quien «la palabra justa», en verdad, sólo podía darse «al son de un alfabeto competente». A otros les tocaba ser «suegros», «cuñados», «yernos» por «la vía ingratísima del jebe». Hacía tantos años que él soñaba con «apenas escribir y escribir con un palito /o con el hilo de la oreja inquieta», preocupado porque «(queriendo) escribir, (le salía) espuma», «(queriendo) decir muchísimo, (se atollaba)», o porque «después de tantas palabras», nada lo aseguraba de que «(sobreviviera) la palabra».

V

Remonté hasta la «tarde» lejana del Trujillo de 1915 en que, al enterarse del la muerte de su «hermano Miguel» en Santiago, Vallejo transmutó su dolor en los versos de *Campanas Muertas,* el primer poema suyo que vendría a ser publicado.[74] Se trata de un soneto, decididamente *mortuorio,* pero, también, producto de la estética *modernista,* que el autor estuvo asimilando mientras ordenaba su trabajo académico sobre *El Romanticismo en la poesía Castellana.* Hasta el final, Vallejo abogará por la *sinceridad* del poeta; el ejemplo de *C.M.* manifesta que, desde su inicio en la *vía poética,* supo que *poéticamente* lo más *sinceramente* vivido tenía que adecuarse a un *lenguaje,* o mejor dicho hacerse de un *lenguaje* que le esté adecuado.

En 1918-1919, *Los heraldos negros* no ocultarán su «aristocrática filiación modernista».[75] Con todo, no más de uno o dos de los poemas del libro serán poemas *modernistas* stricto

74 En *La Reforma,* el periódico dirigido por A. Orrego. Anteriormente, sólo había dado alguna que otra estrofa meramente didáctica en *Cultura Infantil,* la revistilla del Centro Escolar en el que trabajaba como preceptor.

75 J.M. Oviedo, *César Vallejo,* Lima, Editorial Universitaria, 1964.

sensu: fraguados «bajo el gran sol de la eterna Harmonía», «el divino imperio de la música».[76] Darío, del que Vallejo conocía de memoria muchos versos y que consideraba como el único maestro de su generación en las dos *orillas* de la Hispanidad, pudo padecer «la conciencia espantable de nuestro humano cieno/y el horror de sentirse pasajero, el horror/de ir a tientas, en intermitentes espantos,/hacia lo inevitable desconocido», siempre anduvo —«sin rumbo y a tientas», «bajo tempestades y tormentas»— ciego de ensueño y loco de armonía».[77] Antes de conminar a los *suyos*, en *Trilce*, a que rehusen «posar las plantas/en la seguridad dupla de la Armonía», «la simetría a buen seguro», Vallejo, en *Los heraldos negros*, había dimitido de asistir en sus «oficios» a los «brujos azules» de la «nave sagrada», en la que de joven se le apareció, entre «altas sombras», Darío pasando «con su lira enlutada».

En primer lugar, él se apropió, junto a las de Darío, las *lecciones* de Herrera y Reissig, el modernista *otro:* el de una armonía *epiléptica.* Luego descubrió, paralelamente a la variedad de formas que le ofrecía la herencia en sí compuesta del *modernismo*, la posibilidad de usar de ellas fuera de toda *lógica* modernista, como medio para alcanzar fines expresivos que nunca contemplaron ni Darío ni Herrera y que tampoco sospechaba ninguno de sus incontables epígonos. La etapa siguiente ocurrió cuando, en 1918, en Lima, Vallejo revisó y corrigió para su publicación en volumen los poemas que trajera de Trujillo y que, en parte, habían salido, en la estela de sus «tristes bronces» primiciales, en diferentes periódicos del Norte.

Si tuviera que marcar una segunda fecha: después de la de su admisión al servicio de la Musa,[78] la del día en que

---

76 Dario, «Pórtico» (en *Prosas profanas*) y Prefacio al *Canto errante.*

77 Darío, «Nocturno I» y «Melancolía» (en *Cantos de vida y esperanza*).

78 «Con paso innumerable sale la dulce Musa, / y a ella van mis ojos...».

invirtió en su servicio una voz cuyos acentos ya no debían nada a nadie, yo optaría por aquel día en que resolvió substituir la tercera estrofa del poema a la vez homónimo y primero de su primer poemario. Tachó:

> Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
> de alguna fe adorable que *traiciona el Destino.*
> *Son esos rudos golpes las explosiones súbitas*
> *de alguna almohada de oro que funde un sol maligno.*

y escribió:

> Son las caídas hondas de los cristos del alma,
> de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
> Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
> de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

No vuelvo sobre lo que —según confesión propia— sufrió Vallejo, una vez publicados *Los heraldos negros,* para honrar la «desconocida obligación sacratísima» que sintió «grativar sobre sí»: «¡la de ser libre!». Fueron los años de *Trilce.* No obstante la poca estima que le merecerían, a partir de su viaje a Europa, las *vanguardias,* y más que todo la inmensa mayoría de los *vanguardistas;* Vallejo, entonces, vivió como nadie la experiencia que, en los campos del arte, simultáneamente define la *vanguardia* y señala el paso de lo *moderno* a lo *contemporáneo:* experiencia de una *ruptura* que, de acuerdo con lo anticipado por Mallarmé,[79] cuestionaba la relación tradicional entre la *obra* y el *autor* de la obra, y —para atenernos al *libro*— denunciaba «la influencia del libro sobre el que lo escribe, en cuanto lo escribe».[80]

---

79 «Sentí síntomas inquietantes causados por el solo acto de escribir».

80 Del *Diario* de André Gide, con referencia a su *Tentativa amorosa* (citado por Maurice Blanchot, *El espacio literario*).

Si, escribiendo *Trilce*, él se asomó a «bordes espeluznantes», temeroso de que peligrase «su pobre ánima viva», fue porque, de pronto, se le reveló que la *sinceridad* a la que quería sujetar su *poesía* no era nada que existiera en él previamente al contorno que llegaría a darle. *Elle n'allait pas de soi.* Tenía que *inventarla* y, para tal, hacer que «el arco de su frente» ganara «su más imperativa fuerza de heroicidad».[81] Mal que le pesase, era y seguiría siendo, si quería cumplir con su *obligación* «de hombre y de artista», un poeta de su tiempo: *sujeto* problemático de un *lenguaje* igualmente problemático. *Sincero* en la medida en que, perdida la *inocencia*, admitía, con la *lucidez* que así acababa de adquirir, que sólo sería a costa de un esfuerzo perseverante hasta lo *heroico* que daría pruebas de *sinceridad.*

Uno de los dos poemas que, en 1927, desde París, Vallejo mandó a L.A. Sánchez para ser publicados en *Mundial* llevaba como título: *Actitud de excelencia.*[82] Le advertía a su corresponsal: «Aún cuando se me ha solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito: no publicar nada, mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria». En realidad, *Actitud de excelencia* y el otro poema de la misma fecha serían los últimos que saldrían a la luz pública en vida de Vallejo, por más que L.A. Sánchez se preció de haber recibido, en 1930, tres más, también «estremecidos», y destinados a la revista *Presente*, donde no han dejado huella.

Cabalmente, poco antes de su segundo envío a Sánchez, entre un artículo sobre «la verdadera situación de Rusia» y otro sobre «pacifismo capitalista y pacifismo prole-

---

81 De la carta de Vallejo a Orrego cuando la publicación de *Trilce*.

82 Figurará en la edición príncipe de *Poemas humanos*, ligeramente modificado, como: *Altura y pelos.*

tario», Vallejo se interesaba por «la nueva poesía americana»,[83] aprovechando para terciar en el debate levantado por Huidobro[84] relativamente a la *traducibilidad* de la poesía. Algunos de los conceptos que recoge su artículo atañían a la propia esencia del poema y, con nueva disposición, conformarán el capítulo «Electrones de la obra de arte» de *El arte y la revolución:* «Lo que importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa, y secundariamente lo que se dice [...] Se olvida que la fuerza de un poema arranca de la manera con que (en él) se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de su obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra, como lo es el color en la pintura».

Cualesquiera que fuesen las reflexiones que le inspiraba la suerte del «pensamiento revolucionario» o de la «literatura proletaria», el problema que más *intrínsecamente* le atañía, ligado a su condición de *poeta* era de orden *lingüístico:* «Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere»; «Cada poeta forja su gramática personal, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma».[85] Que, paralelamente, no dejó de plantearse, hasta lo último, el problema del *sujeto* del *lenguaje* de la *poesía,* lo confirman las líneas, fechadas en 7-XI-37, que cite más arriba, acerca de la intervención de su gato en «el curso de su escritura» y, directamente, del «sujeto de la emoción —lírica y épica—».

Para entonces, ya tenía compuestos más de los tres cuartos de los versos correspondientes al gran trance crea-

---

83 Los tres artículos en *Desde Europa,* respectivamente pp. 362-364, pp. 381-382 y 317-324.

84 Una vez más, contra la posición de Huidobro.

85 *El arte y la revolución, passim.*

dor de su postrer otoño. No podía más dudar que, sobreviviendo *la* palabra, sobreviviría *su* palabra: incontables veces, cuando «quería escribir», le había «salido espuma»; su repetido «atollarse» no le había impedido lograr «decir muchísimo». Sólo le faltaba, para «arrequintar» «los dos tomos de la Obra», reconocer como «sermón de la barbarie» el «intenso jalón» de «sus papeles».[86]

¿Para sólo morir,/tenemos que morir a cada instante?

y:

Pupitre, sí, toda la vida; púlpito,/también, toda la muerte!

Negué la calidad *única* de Vallejo, tan *parcialmente* defendida por Larrea, en la doble acepción de *parcial*. Quien me ha acompañado entenderá que era la condición para poder más ahincadamente afirmar su calidad *singular*, que comparte con un grupo mínimo de *contemporáneos*, cada cual exclusivo de sus pares, y, no obstante, o por eso, dadas las características de la época, ligado a ellos —juntos «coentrañados con el significado del siglo que incluye su biografía»— *(PCB*, p. 9).

Nombraré a Breton, el primero que, Larrea mediante, tuve la oportunidad de equiparar a Vallejo, siendo que, además, ambos, a pesar de cuanto los separó, pertenecieron a una *izquierda* de la poesía. Más arriba, nombré a Pessoa, cocelebrado hogaño, en uno y otro Mundo, en igualdad con el autor de *Trilce*,[87] nombro ahora a Pound, para que al lado de Pessoa

---

86 En *Sermón sobre la muerte*. Como se sabe, después de concluirlo, el 8 de diciembre de 1937, Vallejo cerró su *taller poético*, que no reabriría, intermitentemente, sino para alguna enmienda, uno que otro añadido y la ordenación de su poemario español.

87 En el sentido al que aludí en relación con Vallejo: que, tránsfugos de la *vanguardia*, confrontados con lo problemático del *lenguaje* así como

integre aquella *derecha* de la poesía que corresponde a la *izquierda* formada por Vallejo y por Breton. No es, por cierto, casual, que reunidos —Vallejo y Breton, Pessoa y Pound— representen parejamente los dos Mundos constitutivos de nuestro «horizonte cultural», ni que cada uno sea el intérprete de uno de los cuatro idiomas comunes a esos mismos Mundos.

ADDENDUM DE 1992

En *Digo, es un decir,* en 1988 —en relación con los esfuerzos desplegados por Larrea, en 1932, para convertir a Vallejo al «*horizonte* suprarracional de lo imaginario» que él acababa de descubrir, precisamente en las alturas de los Andes peruanos— apuntaba:

1. «No se limitó Larrea a tratar de ganárselo a Vallejo argumentando de viva voz, sino que, con el pretexto de «ayudarle, aunque muy modestamente», en sus apuros, «le dio a copiar en limpio» unos capítulos de Orbe, libro en que estaba consignando «los productos quele parecían revolucionarios en el orden trascendental «de su experiencia americana»;

2. «Lo cierto es que todos los esfuerzos de Larrea para convencer a Vallejo resultaron inútiles. De nada sirvió que él y su mujer llegasen a idear un plan algo celestinesco para «liberarlo» a Vallejo de la «opresión» de Georgette, «poniéndolo al habla» con una peruana

---

del *yo poético,* despreciando «las preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud», no se han excusado de captar, hasta donde les cabía, «las respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas» (*Contra el secreto profesional*).

—de nombre Doris— que habían conocido durante su viaje y que, entre tanto, acababa de *plantarse* en París: «una joven amable, dulce, educada» y «además huérfana y condueña de una hacienda en el altiplano».

Sacaba mi información de un texto del propio Larrea, con fecha de 1974, publicado en *Aula Vallejo* 11-12-13: *Valor de la verdad (Contra la confusión profesional)* (especialmente, pp. 210-217).

Ahora bien, en 1990, la Editorial Seix Barral de Barcelona ha publicado bajo el título *Orbe,* una selección de dicho título, basada «exclusivamente en la copia mecanografiada que llevó a cabo César Vallejo por indicación de Juan Larrea y quedó depositada hasta hoy en el domicilio de Gerardo Diego».

Cito el *Prólogo* de Pere Ginferrer a esa edición, donde puntualiza los criterios seguidos para la misma (amén de emitir algunos juicios discutibles acerca del «diario de anotaciones» de Larrea, «obra extremadamente singular», por cierto, pero sin nada que autorice a *parangonarla* con el «*Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa»).

De cualquier manera, dada la escasa difusión que ha alcanzado entre los lectores peruanos, y generalmente americanos, de Vallejo el volumen de Seix Barral, estimo interesante reproducir las páginas, fechadas en «9/5/1932», que refieren, en el mismo momento en que se produjo, el *episodio Doris.*

Huelga el comentario. Sólo conviene recordar que eran parte del manuscritro que Larrea entregó a Vallejo, «antes de salir de vacaciones», o sea en julio, por sentirse «en la obligación de venir en su ayuda, a su requerimiento insistente,

dándole a copiar a máquina un extenso texto suyo, que además (estaba) interesado en que Vallejo lo (leyera)[1]».

Lo más probable es que, para entonces, el «asunto» —la relación César-Doris— ya estaba cerrado (Larrea sería el primero en reconocer que no podía «prosperar»: «Doris no le iba a resolver a Vallejo lo que le resolvía Georgette»). Con todo ¿cuál habrá sido la reacción de Vallejo cuando, tan proximo al acontecimiento, descubrió el plan tramado por su «hermano» con ayuda de Guite?[2]

Va la cita de *Orbe*»:

> «*Maravillosas, increíbles, las perspectivas que ofrece el caso de César*[3]. *Ya sabía yo* que algo había de ocurrir entre los dos, *que un destino nos ligaba.* A través de nuestro alejamiento, un vínculo oscuro permanecía vibrante. *Su Perú y mi Perú. Mi España y su España. Nuestra Francia.* Increíbles los rodeos de la vida.
>
> Al regresar a Europa, sobre todo al recibir su primera carta, *tuve la intuición de que mi experiencia personal no le iba ser inútil.* Esa intuición oscura me hizo escribirle las cartas que le escribí. *Los acontecimientos se precipitan. Su mujer viene y él detrás de ella.* Si mi ayuda material no se hubiera efectuado, quizá esto no hubiera podido realizarse. *No sabe ni remotamente lo que le aguarda. No sabe que el desenlace de su vida se prepara,* ¡pero qué desenlace! Exterior e interior. Porque al *mismo tiempo que sus asuntos sentimentales van a ser resueltos, la venda de sus*

---

1 César Vallejo, *Poesía completa*, Barcelona, Barral Editores, 1978, p. 186.

2 «Guite» se llamaba la mujer de Larrea, su cómplice en la intriga tendiente a alejar a Georgette y a introducir a Doris. «Gerardo» es Gerardo Diego, el amigo más antiguo y más seguido de Larrea, a pesar de sus divergencias políticas, sobre todo a partir de 1936.

ojos va a caer. No sabe lo que la vida, su vida, nuestra vida le prepara. No sabe que oscuramente, ignorándolo todo nuestro paso por el Perú, al mismo tiempo que resolvía mi vida, estaba lleno de consecuencias. Gracias a él su contacto con Doris es posible. *No puede ser más significativa la simpatía de Guite por Doris.*

Si Doris viene a Europa es porque sin saberlo hemos influído en ella, viene detrás de nosotros. Nosostros servimos de conductos. *Vamos a ponerlos frente a frente.* No depende de nuestra voluntad, sino de la riqueza de medios, de la riqueza maravillosa de la vida.

Hoy se dibuja claramente el porvenir. Va a mirarme como si mi existencia estuviera completamente supeditada a la suya. Ya que yo he traído a Doris, ya que mi viaje a su Perú es el que ha de resolver su vida. Su destino obraba en mí. Su completo desarrollo ha acondicionado los incidentes del mío. Mi experiencia que él va a hacer suya, ingiriéndola al mismo tiempo que la transcribe en mis escritos, asimilándola al mismo tiempo que la vida, va a proporcionarle elementos de apoyo y de comprensión, van a modificarle totalmente. *Su desarrollo no hubiera sido posible sin el mío previo.* Y es de notar que él mismo es el que me ha dicho que podía decir a Guite que se ocupaba de hacer un trabajo. El es, por consiguiente, el que ha apetecido inconscientemente empaparse de mi libro. ¿Cómo no lo había pensado yo antes, ya que estos precedentes tiempos empezaba a ver mi incapacidad de transcribir tan largos escritos y pensaba más bien en hacerlos copiar por Gerardo? La hora no era llegada. El subconsciente mismo de César es el que me prohibía esa idea.

---

3 Todas las cursivas son mías.

Fe maravillosa, que ya no es fe, ausencia, sino realidad, presencia, carne y hueso transparentes de nuestra vida. *¿Qué es lo que va a venir?* ¡Qué nos importa! *No puede venirnos sino lo mejor.* Nuestra personalidad está protegida por todo el inconsciente del mundo. Nuestra carne está protegida.

Las mujeres nos ayudan El papel de la mujer empieza a parecer claro y efectivo. No sólo en cuanto a la multiplicación de la especie, sino en cuanto a su ayuda, positiva o negativa, como esposa, como compañera, para el desarrollo del hombre. Entre ambos forman una como unidad que sirve a los intereses de la humanidad no sólo en cuanto a energía sexual transformable en otros individuos, sino en cuento a energía sublimada, transformable en conocimiento. Nuestro ser es hijo de ella. El ser que aparece en nuestro conocimiento está formado con la colaboración psíquica de ella. Esto, otro día que me encuentre menos turbado podré considerarlo mejor».

Hasta aquí lo de Larrea.

Y también lo mío. Agregaré simplemente que Vallejo quedó impermeable a los encantos de Doris, por más «amable, dulce, educada» y «además condueña de una hacienda en el el altiplano», y que, por lo tanto, no se separó de Georgette, la mujer de su destino. En cuanto a Larrea acabaría, ya en México, perdiendo a Guite, que se llevó a su hijo y se fue a vivir con un flamente militar, más joven y más divertido que el «maquinador" de felicidades ajenas.

CUANDO VALLEJO SE VOLVIO VALLEJO*

Apelaré, antes que todo, a la memoria. Me asiste mi edad y, no menos, creo, el haber sido el primero, entre los llamados *vallejistas*, que rastreó los pasos del poeta en la *tierra* en que transcurrieron su infancia y gran parte de su juventud[1].

Acababa yo de llegar al Perú, como Lector de Francés en la Universidad limeña de San Marcos, y con la incumbencia de escribir un trabajo para la Universidad de París sobre un vate local, muerto en Francia en 1938, y del que, hacia poco, ignoraba hasta el nombre.

Aproveché el verano: meses de enero y febrero de 1949.

El viaje de Lima a Trujillo, la ciudad norteña donde Vallejo cursó estudios superiores y forjó para siempre el lenguaje de su poesía, se realizaba normalmente en siete u ocho horas de *ómnibus*, por la *Carretera Panamericana*, recién consolidada a lo largo de la Costa del Pacífico.

En la capital del Departamento de *La Libertad*, identifiqué los lugares en los cuales vivió y trabajó Vallejo de 1913

---

* *César Vallejo: la escritura y lo real.* Madrid, 1988.

1 No puedo, con todo, dejar de mencionar que, encontrándose en Santiago de Chuco, durante las Fiestas Patronales de la segunda quincena de julio, con el objeto de recoger material folklórico, Francisco Izquierdo Ríos, en 1946, se había tomado el tiempo de explorar el pueblo y entrevistar a algunos parientes y allegados de Vallejo.

a 1917: el hotel *El Arco*, el *Centro Escolar de Varones N° 241*, el *Colegio San Juan*, etc. Conocí a José Eulogio Garrido, uno de los mentores del *grupo* que, en esos mismos años, acompañó el despertar de su genialidad artística (los otros —Antenor Orrego, Alcides Spelucín— habían sido figuras del *APRA* y se ocultaban desde que, en octubre de 1948, la Junta Militar del General Odría devolviera a la ilegalidad el partido liderado por Haya de la Torre). Consulté la colección de *La Industria*, un periódico trujillano que contó a Vallejo entre sus colaboradores (el segundo, *La Reforma*, era inaccesible, debido también a sus conexiones *apristas*).

En su casa de Moche —junto con los números de *Balnearios*, la revista de Lima que, en 1916 y 1917, reprodujo varias de las composiciones de Vallejo anteriormente publicadas en Trujillo—, Garrido me facilitó el ejemplar de *Los heraldos negros* que el autor dedicó a sus «queridos amigos de Trujillo», a través de una dedicatoria colectiva donde aludía al «sufrido *Korriscosso* de antaño»: el apodo con que lo designaban sus amigos, pero del que, curiosamente, en aquella circunstancia, Garrido no me supo explicar el origen[2].

Por Garrido, siempre, tuve noticias de *Cultura Infantil*, la revistilla del *Centro Escolar N° 241*, a la cual Vallejo ya daba versos (por cierto que impersonales y de carácter meramente didáctico) a fines de 1913, o sea año y pico antes de acercarse

---

2 Sólo, corrido un decenio, cuando pasé de Perú a Brasil, y empecé a aprender portugués leyendo Eça de Queiroz, descubrí que Korriscosso se llamaba el protagonista de *Um poeta lírico*, pequeña obra prima del gran narrador luso. En *César Vallejo, Itinerario del hombre* (1965), J. Espejo Asturrizaga ha confirmado que uno de los escritores que más entusiasmo despertaba entre los «bohemios de Trujillo» era precisamente Eça: lo mismo que a Vallejo *Korriskosso*, a Orrego le pusieron *Fradique* y al propio Garrido, *José Matías*, siendo *Fradique* y *José Matías*, otros dos personajes del mundo «queirosiano». Nadie ha especificado cuales fueron las traducciones de Eça que por aquellos años circulaban en Sudamérica.

a Orrego y dos años antes de que éste le abriera las páginas de *La Reforma.*

Sea como fuere, lo que me ocupó más tiempo en Trujillo fue registrar el expediente del proceso consecutivo a los sucesos ocurridos el 1 de agosto de 1920 en Santiago: el que llevó a Vallejo a la cárcel, y tuvo, luego, tanto impacto en su obra, comenzando por *Trilce* y *Escalas melografiadas.* Los legajos se hallaban en al notaría del Doctor Macías, sin que hasta la fecha nadie se hubiese preocupado por extraerlos del rimero de documentos similares en medio del cual quedaban sepultados. Circulaba así la leyenda de un Vallejo perseguido por sus convicciones políticas, cuando todos los testimonios coinciden en que, en el Perú, nunca desplegó la más mínima actividad en un campo en el que, sin embargo, varios de sus compañeros próximos empezaban a destacar.

Last but not least, mi estancia en Trujillo me dio la oportunidad de hablar con Néstor, el único de los hermanos del poeta que, unos años mayor, se le había anticipado en la Universidad de Trujillo y compartió, después, toda su época de estudiante. Fue conversando con él que resolví subir a Santiago de Chuco y, eventualmente, a Huamachuco, donde el propio Néstor, recién recibido de Doctor en Jurisprudencia, acababa de hacerse cargo del Jurado de Primera Instancia cuando, en julio de 1920, se celebró el acto «literario-musical» durante el cual Vallejo, algo tomado, increpó al público que no le aplaudía sus poemas: «¿Cómo no me aplauden? A mí que llegaré a ser más grande que Rubén Darío y tendré el orgullo de ver a la América prosternada a mis pies.»

Saqué pasaje en una *góndola,* el único transporte de tipo colectivo que recorría los Andes peruanos, y que renuncio a describir, con su carrocería de lo ancho del camino, sus bancadas sin pasillo central, con capacidad para seis, siete o más pasajeros, según la corpulencia, y, en la parte posterior, un

conglomerado de bultos y de toda clase de animales: aves, cabras, chanchos, etc.

Pasaron por mí en plena noche: entre la una y las dos. Cerca de las seis, cuando amaneció, estábamos aún en las afueras, recogiendo gente, bichería, cosas. La distancia entre Trujillo y Santiago es de aproximadamente 150 km. El viaje duró el día entero. Ya anochecía cuando, molidos de tanto bache, tanto frenazo, tanta arrancada, tanto sacudón, y después de cruzar una infinidad de climas —hasta el asiento minero de Shorey, a 4,000 y pico metros de altura, y, trescientos metros más arriba, el paso de Pata de Gallo—, iniciamos la bajada al valle de los «campos humanos», en la «solar y nutricia ausencia de la mar» y el «sentimiento oceánico de todo», que celebran las estrofas de *Telúrica y magnética.*

El hotel del pueblo pertenecía a un Santa María, que no olvidaba que su familia había sido la damnificada en el incendio en que culminó el episodio criminal de 1920. Dejé que me tomara por un «agente viajero», sin aclararle qué tipo de productos vendía. A la mañana siguiente, busqué primero al cura, quien me permitió casar copia de la fe de bautismo del poeta, en la cual observé peculiaridades que nadie había tenido ocasión de apuntar. Poco después, en la vieja morada de la calle Colón, N° 96 —con su «portón», su «patio silente», su «poyo» para «ensillar»—, me recibía María Jesús, la mayor de los hermanos Vallejo, que tempranamente enviudara de don Lucas Bejarano, el «cuñado» evocado en *La violencia de las horas.* Vuelto al hotel, me enteré de que me buscaba Samuel Mendoza, corresponsal de *La Industria* trujillana y animador de un pequeño centro *César Vallejo,* para convidarme al acto que ideara no bien supo de mi presencia, y que constituiría el primer homenaje de cierta monta rendido por el pueblo a su poeta. Salto la tarde, en que ese señor Mendoza me sirvió de guía, antes de llevarme a su casa donde, entre cervezas, se puso a leerme cuanto verso y prosa guardaba inéditos en sus cajones.

Otro día. Una sobrina de María Jesús me regaló con un almuerzo *Vallejiano* de «cuyes» y «rocoto». Por la noche, fue la actuación cultural, a la que concurrieron todos los maestros de la provincia, que se encontraban reunidos en congreso. Zonas de luz y de penumbra (todavía no había energía eléctrica en Santiago). Un gramófono de manivela tocó cualquier música de la Guardia Republicana de París. Niñas del último año de primaria recitaron poemas: sobre «la Tumba de Víctor Hugo», una y otra *fábula*... En su discurso el profesor Mendoza asoció a los dos hijos dilectos de Santiago: el vate César Abraham Vallejo Mendoza, y el coronel Carlos Miñano, Ministro de Agricultura de Odría, y ex-alumno de *Saint-Cyr*, cuya instrucción le valiera para desempeñarse con brillo como Jefe del Estado Mayor durante la Guerra de 1941 contra el Ecuador. No omitió el discursante destacar que ambos, el vate y el coronel, habían unido su sangre peruana con la sangre francesa de sus respectivas esposas. Ocupé a mi vez la tribuna. Todo estaba para concluir cuando el doctor Néstor Vallejo, quien había subido entre tanto de Trujillo, escudándose en que estaba el Subprefecto, pero no el Alcalde, se levantó para increpar al Municipio, culpable (me atribuyó la advertencia) de no mandar siquiera colocar una placa conmemorativa en la fachada de la casa donde nació su hermano. La discusión se prolongó en la calle, vagamente alumbrada por linternas.

No existía conducción directa entre Santiago y Huamachuco. Me apeé en Shorey de la *góndola* Santiago-Trujillo. Veniamos tarde, y no nos había esperado la *góndola* Trujillo-Huamachuco que comúnmente conectaba. Partí andando hacia Quiruvilca, asiento minero como Shorey, pero que ofrecía al pasajero el mínimo de comodidad que le negaba Shorey. Me acompañaban dos individuos que habían bajado conmigo. El primero: sombrero, corbata, traje, zapatos, todo negro; con poncho, ojotas y chullo, más bien pardo, el segundo. Un pequeño propietario santiaguino, y uno de *sus* indios, al que llevaba a *enganchar* en la mina.

Kilómetros. Era noche cerrada cuando alcanzamos Quiruvilca. Abandoné mis compañeros a su destino, y me refugié en el único sitio iluminado del poblado: un café-salón, donde maté las horas jugando ping-pong con un *guardia*, hasta que me tendí a dormitar bajo frazadas en una banca. Clareó. Como en el verso de *Trilce*, «chirriaba/oscuro sinsabor de féretro». Me asomé a la puerta. Mordida de frío, la peonada empezaba a salir de sus barracas y a cruzar la plaza en dirección de las galerías o de los pozos. No tardó en parar un camión que seguía por el lado de Huamachuco. Invité a café al chófer y éste accedió a llevarme.

Cualquier lector de Vallejo reconocerá en Quiruvilca a Quivilca, uno de los escenarios de *El tungsteno* y *Colacho Hermanos*. Nada me cuesta confesar que, de todo mi viaje de 1949 por La Libertad, la etapa de Quiruvilca, no obstante su brevedad y su carácter, en cierta forma, marginal en relación con el objeto de mis investigaciones, resultó siendo la que más profunda y duraderamente me impresionó.

Podría, ahora, rememorar un sinfín de anécdotas. Me sujeto a dos, que asimismo contribuyeron a mi comprensión, si cabe la palabra, de lo que era la provincia peruana. En Trujillo, a partir de cierto momento, tuve por cicerone, a un periodista de *La Industria*. Era un hombre aún joven, si bien ya entrado en carnes, de naturaleza jovial y que se lo pasaba saludando a éste y a aquel. Me había llevado a su casa, presentado a su mujer, al resto de su familia. Una tarde, estábamos cortando por la Plaza de Armas; del pie del Monumento a la Independencia, de entre las figuras absurdamente barrocas del zócalo, surgió una criatura harapienta, que se precipitó: «—¡Papá ¡papá! Una limosnita por favor!» «—Está bien, hijo, te voy a dar. Pero, ¿hasta cuándo tendré que repetirte que no me llames *papá* cuando ves que estoy con un señor?» Con mucha naturalidad me explicó, luego, mi amigo que, de hecho se trataba de un hijo suyo, que había tenido de un

criada, a la que se había visto en la obligación de despedir; sólo que no podía tolerar que el muchacho se le apareciese así, de buenas a primeras, exponiéndolo a quién sabe qué aprietos.

El segundo incidente que recordaré corresponde al día de mi ida a Santiago. Había amanecido y nuestra *góndola* comenzaba su ascenso caótico. Estaba yo sentado en la segunda bancada (detrás del conductor y de los principales), entre la portezuela y una chola doblemente voluminosa: por su índole corpórea y por la cantidad de sus polleras. Paramos para alguna refacción. Remprendíamos la marcha; estaba acomodándome de nuevo. Todo esperaba, menos que en ese instante mi vecina hundiera la mano entre su blusa y sacara de ella unos impresos que empezó a repartirnos. Era propaganda de una secta evangélica, con sede en Houston o en San Diego: la temática del Juicio, vehementes apelos a la penitencia, el cuento del blasfemo o del lujurioso que se acostó con su pecado y al que la muerte cogió mientras dormía, etc.

Me detuve en esos detalles sólo para mejor dar a entender, de aquí en adelante, la singularidad vallejiana: singularidad de su vocación y, simultáneamente, del modo cómo logró efectivarla.

Vallejo nació en marzo de 1892. Es lógico pensar que, hasta que cumplió trece años, su horizonte se limitó al de Santiago de Chuco y de la región aledaña. En abril de 1905, le tocó la hora de experimentar lo «ancho» y «ajeno» que verdaderamente es el «mundo». Lo condujeron a Huamachuco, donde iba a cursar los años de enseñanza media en el *Colegio de San Nicolás*. Faltaba mucho para que se abrieran las carreteras, buenas o malas, en las que anduve en 1949. Sólo había caminos de herradura, por los que guiar al «bruto», al «animal» (*Tr. LXI)*, que, durante tiempo aún, constituiría el único transporte. La gente dejaba Santiago de madrugada y llegaba

a Huamachuco a la tarde del día siguiente, habiendo pernoctado en algún poblacho, generalmente Quiruvilca. Hecho a los «surcos inteligentes», los «climas encontrados dentro del oro» *(Telúrica y magnética)*, ¡con qué asombro el niño descubriría las «rocallosas jalcas peruanas» y su paisaje cargado «de hórrido(s) presagio(s)» *(Fabla salvaje)*! El mismo asombro que sentiría al ver, o simplemente entrever, en lugar de «labriegos (funcionando) a tiro de neblina,/con alabadas barbas, /pie práctico y reginas sinceras de los valles» *(Gleba)*, a «mineros (que remontaban) sus ruinas venideras, / (fajaban) su salud con estampidos / y (cerraban) con sus voces / el socavón, en forma de síntoma profundo» *(Los mineros salieron...)*.

«Si Santiago de Chuco me dio la materia bruta, el bloque amorfo, Huamachuco pulimentó aquel bloque e hizo de él una obra de arte»: sabemos que fue en 1908, mientras cursaba el cuarto y último año del ciclo secundario, que Vallejo declaró su afición a la poesía y empezó a borronear versos con cierta regularidad.

1909 marca un año de espera, en que el joven permaneció en su *pueblo*, ayudando a su padre «en sus actividades de defensor de pleitos».

1910: por primera vez, Vallejo viaja a Trujillo, donde se matricula en la Universidad, pero no lleva adelante ningún curso. Lo mismo en 1911, ahora en Lima. En Trujillo, había sacado inscripción en Letras (Literatura, Historia, Filosofía); en Lima, la sacó en Ciencias (Anatomía y Fisiología, Física y Química, Botánica). En ambos casos parece haber desistido a consecuencia de dificultades materiales. Así pasó los últimos meses de 1910 empleado en las minas de Quiruvilca, y gran parte de 1911, sirviendo como preceptor de los hijos de un hacendado en la provincia de Pasco, en la sierra central. En 1912, ni siquiera hizo el intento de matricularse: trabajó el año

todo de ayudante de cajero en la hacienda azucarera «Roma», en las proximidades de Trujillo.

Hasta que, en 1913, consiguió su primer puesto de maestro e inició realmente una carrera en la Universidad de La Libertad: tres años de Letras, hasta optar el grado de Bachiller (1913-1915), y tres de Derecho, el primero concurrentemente con el tercero de Letras (1915-1917)

Volvió a gozar de vacaciones que, como en su tiempo de Colegio, años tras año, «alguna tarde de enero», le permitían reanudar camino a «(su) tierra, (su) querida tierra» (de una *Carta* de 1915).

Para ir de Trujillo a Lima, en aquel entonces, uno embarcaba en Salaverry y desembarcaba, dos días después, en El Callao. Para ir de Trujillo a Santiago, primero tomaba un tren que a las dos horas lo dejaba en la hacienda Menocucho (*Los arrieros*); luego «ensillaba», y eran tres días, por lo menos, a lomo de mula o de caballo, hasta divisar los «cerros» familiares.

La única muestra que ha quedado de la primerísima «cosecha» de Vallejo es una estrofa de 1911, que salvó del olvido paradógicamente Clemente Palma, director de la revista limeña *Variedades*, al «largarla al canasto» de su *Correo Franco* con un comentario sarcástico. «Pienso de mi ausencia en mi camino/ya no volver a verte cual te dejo;/largo es el tiempo por el que me alejo/¡ay! amiga: variable es el destino»: cuatro versos formalmente torpes, en los que, con todo, aflora, junto al tema del *camino*, el de *partir*, que será tema reiterativo en *Los heraldos negros*, como también en *Trilce* y en *Poemas humanos*.

En *Contribución al conocimiento de Vallejo*, que presentó en el Simposium celebrado, en agosto de 1959, en la Universi-

dad de Córdoba, Argentina, Alcides Spelucín, invalorable testigo de los años trujillanos de Vallejo, ha insistido en lo que anticipé como siendo lo más singular en el caso del santiaguino: pese a su «precocidad creativa», atestada —como vimos— desde Huamachuco, lo «tarde» que él alcanzó «el dominio de la expresión poética», y, en contraste, lo «vertiginoso» de su «ascensión», una vez que finalmente lo logró. Doble «sorpresa», decía: la de «comprobar que un creador tan bien dotado como Vallejo viviera la mitad de su vida —precisamente hasta los veintitrés años— dentro de un pasatismo literario» tan manifiesto, y la de «saber que, a partir de fines de 1915, como si se hubiera impuesto la consigna de recuperar el tiempo perdido, de ponerse al día y, aun más de adelantar aceleradamente el paso», «va dejando atrás toda suerte de influencias, escuelas, movimientos, hasta llegar, en pocos años, al enhiesto y señero pináculo de *Trilce*»

Es preciso admitir, desde el comienzo, que Vallejo *nació* poeta: con algo que *decir* que ningún poeta había dicho, y que, si él no llegaba a decirlo, ningún poeta tampoco diría. Nada explica el *genio;* por el contrario, el *genio* es el que, en último término, todo explica. Está, después, el *medio* y, asimismo, un elemento a menudo olvidado: el carácter humano del poeta, su *genio* como el que tiene cualquier mortal —«genio y figura hasta la sepultura»—, y no únicamente los llamados a ser *genios* en la acepción restricta. ¿De qué sirve, en efecto, discurrir sobre la hostilidad del *medio,* sea ella patente, o, con mayor frecuencia, latente, si se nos escapa que lo que designamos como las *circunstancias* es producto de la acción-reacción, indefinidamente reversible, del *medio* y del propio *carácter*?

La casa de los Vallejo en Santiago poseía la única biblioteca existente en el pueblo. Herencia de los dos abuelos sacerdotes consistía principal, si no exclusivamente, en obras religiosas, que, fuera de las escasas páginas de la escuela, consti-

tuyeron la gran fuente en que, primero, sació su sed de lectura el menor de los hijos, el «shulca».

El vocabulario cristiano, tal como *ocurre* a lo largo de *Los heraldos negros*, en todo tipo de *figuras*, hasta las que definen cierta «liturgia erótica», procede de un fondo que, cuando Vallejo sufrió el influjo *modernista*, éste reactivó, pero que, muy anterior a él, no se agotará con él, y, en su día, pasará a informar las «sagradas escrituras» de tanta «epístola» y de tanto «sermón» de *Poemas humanos.*

El «sueño» del niño, un tiempo, fue llevar *mitra* («una mitra de ensueño que perdí»: *Comunión).* Lo fomentaban sus padres, cuando prendían «cirio» en el «altar» para que, «con los años, si Dios quería», se volviese «Obispo, Papa, Santo» (*Tr. XLVIII).* Al recordarlo, en una fecha en que, muerta su madre, sólo le faltaría conocer las «cuatro paredes de la celda» *(Tr. XVIII)* para alcanzar su «mayoría en el dolor sin fin» *(Tr. XXXIV),* después de «Obispo, Papa, Santo», Vallejo añade: «o tal vez/sólo un columnario dolor de cabeza». Añadido que, desde luego, no corresponde al rezo que otrora escuchó en labios de los suyos, y más bien transmite la conciencia que, en el intervalo, él adquiriera de su real destino.

Una de las composiciones de *Trilce* evocadoras de la edad remota en que la «madre» repartía a sus «gorgas», sus «mendigos», «de mañana, de tarde, de dual estiba», «ricas hostias de tiempo», nos da la clave del proceso al confrontar el «entonces» —reino de la «tahona estuosa», la «tierra dulcera de amor»— con un «ahora» que no sólo lo niega, sino que aparece como el precio que al hombre le corresponde pagar por haber, en la niñez, disfrutado sus regalos; «cómo nos van cobrando todos/el alquiler del mundo donde nos dejas /y el valor de aquel pan inacabable» (*Tr. XXIII*).

Siempre ignoraremos de qué modo, ya adolescente, Vallejo, en Huamachuco, sospechó que, para siempre separado de la «fragancia rural» de su «aldea» (*Aldeana*), aunque las vacaciones anualmente parecían devolvérsela, había quedado *huérfano*, sin otra perspectiva, en adelante, que la de «(beber su) copa de agua / desde la pulpería de una esquina cualquiera» *(Tr. LXXI)*.

Conjeturamos que, a la «angustia» que, de un modo u otro, en aquella ocasión, lo castigó, halló solución el día de 1908 que se le reveló el misterio de los versos y aceptó que su vocación no era la Iglesia, como decían en casa: era el ministerio del arte, «el noble sacerdocio de la Poesía». Por la estrofa de 1911 que cité más arriba, es plausible aventurar que contribuyó al hecho una crisis de orden sentimental, con la que, un momento, distrajo su «haber nacido así sin causa» *(Tr. XXXIV)*, hasta que interpretó su desenlace como el signo de que se le había quebrado definitivamente «el propio hogar» y que, a partir de ahí, no probaría más que «amor ajeno en vez del propio amor» *(Tr. XXVIII)*.

En su tesis de bachillerato, de 1915, sobre *El Romanticismo en la poesía castellana*, Vallejo estudiará a Espronceda y a Zorrilla, y a sus seguidores americanos, para acabar quejándose de que decayera en el Perú «el entusiasmo de otros tiempos por el Romanticismo», «porque siendo todo sinceridad en esa escuela, es de lamentar que nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista».

Lo probable es que, en su último año huamachucano, recibió la poesía bajo especies *románticas*. Resulta —de veras— extraño que, siete años después, siga considerando el romanticismo, en su variante hispana, como más que nunca digno de ser perpetuado. No abriré el debate de la «sinceridad» en poesía. Básteme observar que la forma que tomó entre los románticos de lengua española —la de un subjetivis-

mo febril, tan pronto exaltado como desengañado— representó para Vallejo, todo el tiempo que duró su «prehistoria literaria», la esencia de la *modernidad* poética, la cual no le parecía afectada, si bien algo matizada, por «el elemento de ironía y gracia picaresca», y su particular propensión «filosófica», introducido por el «neo-romanticismo» de un Campoamor.

Cuando censura, en la juventud de hoy, su «tendencia desenfrenada por seguir en literatura el camino de los de fuera», se debe a que ha hecho de Espronceda, con «su sentimentalismo ardoroso y apasionado» y «el poder creador de su mente soñadora», la «genuina expresión» del «alma de su raza» y, simultáneamente en que insiste en los «vínculos de sangre, idioma, religión e historia» que «ligan» los latinoamericanos a España. Cuáles serán los seguidores «ciegos» y «serviles» de modas «extranjeras» que entonces denuncia, sino los autodenominados *modernistas*, que hacía más de un cuarto de siglo que, de un extremo al otro del ámbito hispánico, estaban remitiendo a un pasado «extemporáneo» cuanto sabía a neo —como a vetero— romanticismo, y ya, en alguna parte, sufrían el primer embate de los novísimos de esa *ultramodernidad* cuyos *ismos* múltiples iban a configurar la *vanguardia.*

De hecho, entre diciembre de 1908, que concluyó sus estudios de media en Huamachuco, y marzo de 1913, que emprendió a toda ley estudios superiores en Trujillo, Vallejo «actuó dentro de un contorno social» —cito a Spelucín— «pobre, por no decir nulo, en lo que a cultura literaria se refiere»; hombre a quien «se le daba por los versos», pero que, «sumerso en limitados círculos», pudo dedicar horas de «meditación» y «ensueño», alimentando las «ganas» que «piafaban en sus carnes» *(La copa negra)* y la «desgana» que le «arrugaba» el «cora-

zón» (*Heces*) «en los trenos sentimentales de Manuel Acuña o en las naderías hogareñas de Juan de Dios Peza»[3].

Todo indica que Vallejo vivió sus dos primeros años de Trujilllo entregado al estudio y a su actividad magisterial, sin buscar establecer contactos fuera de las aulas: las de la Universidad, a las que asistía en calidad de alumno, y las del Centro Escolar, donde se desempeñaba como «preceptor». Prefirió aprovechar sus ratos de ocio para actualizar algo sus lecturas; pero, si fue entonces cuando, entre otros, descubrió a Gutiérrez Nájera o el primer Chocano, a los que había de reivindicar en el capítulo final de su tesis, lo hizo aferrado al criterio de que lo mejor en ellos siempre derivaba de su trasfondo *romántico*, por más que «algunos críticos les [negaban] parentesco» con un movimiento que estimaban hacia mucho superado. Desde luego, no pudo dejar de convencerse de que, mientras tanto, el *modernismo* había ido ocupando el espacio que otrora ocupara el romanticismo; del *modernismo*, por ahora, se limitó a aceptar lo que entraba en la herencia del romanticismo. Prueba de ello será, en setiembe de 1915, el himno que, a las 24 horas de recibirse de Bachiller, durante una manifestación de estudiantes, declamó «desde los balcones de una casa céntrica de Trujillo»; se titula *Primaveral* y —según Spelucín— declara «el tutelaje de Díaz Mirón, no el

---

3 Ambos, Acuña y Peza, integrantes de «la última promoción romántica» de México. Del primero, Vallejo conocía de memoria *Ante un cadáver*, poema en que el estudiante de medicina, con obsesión suicida, a la que cedería a los veinticuatro años, conjuga los excesos de su doble fervor por el romanticismo y por el positivismo. Inclino a pensar que influyó para que él escribiera las tres composiciones con las cuales se estrenó, en 1913-1914, en *Cultura Infantil*. La obra más popular del segundo, profusamente difundida en toda América, tiene como título *Cantos del hogar*. No cabe duda de que, muy lejos ya del sencillismo que bebió en sus páginas, Vallejo, de cualquier modo, la recordó cuando, a fines de 1918 o principios de 1919, tituló *Canciones de Hogar* la última sección de sus *Heraldos negros* .

de *Lascas* (inequívocamente *modernista*), «sino el del poema *A Gloria* (de un *modernismo* aún semi romántico).

Lo más curioso tal vez sea el carácter metódico que, de cualquier manera, Vallejo imprimió a su caso.

No se ha valorado lo suficiente una intervención de Antenor Orrego durante el diálogo que, en la primera sesión del Simposium cordobés de 1959, siguió la exposición de Spelucín relativa a la biografía del poeta de *Trilce*. Spelucín acababa de alegar que el santiaguino «entró en relaciones con el grupo», activo desde 1913, del cual Orrego era «el orientador intelectual», y él, uno de los «animadores», «en el último trimestre de 1915», mediando para tal V.R. Haya de la Torre, condiscípulo de Vallejo en la Facultad de Letras y el más joven, más «exultante y generoso», entre los integrantes del grupo. Orrego intervino para aclarar: «En realidad mi relación con Vallejo no comenzó en el 15, como se dice, sino a fines del 14. Por los meses de noviembre o de diciembre del 14 [...]. Vallejo se acercó a mí, trayéndome un cuaderno de poesías. No recuerdo el número de [los] poemas, pero conjeturo que fueron más o menos 30, 20, 25 no sé...».

Interesa la rectificación de la fecha, pero también el dato que lo acompaña, referente al proceso de la creación vallejiana: «Eran en realidad esas composiciones una imitación magníficamente hecha de la poesía española» del Siglo de Oro, con proyecciones hasta el Arcipreste y Gonzalo de Berceo. «Lo recuerdo perfectamente, había imitaciones de Quevedo, de Lope, de Tirso», etc.

De donde se deduce que, a la vez que leía poetas más modernos en una perspectiva obstinadamente *romántica*, Vallejo admitía el primado de los *clásicos* del idioma, y era en su capacidad de apropiarse tanto su substancia como su técnica que cifraba el futuro, todavía indeciso, de su obra. Al

prologar la edición madrileña de *Trilce*, en 1930, José Bergamín «acentuará una de las cualidades» del libro, que impedía que se lo incluyera dentro del *creacionismo:* no obstante su índole «descoyuntada», «su arraigo idiomático castellano». Para algo habrán contribuido los *ejercicios* que, previamente a la eclosión de su *genio*, que las *circunstancias* demoraban, pero que no debían demorar mucho más, Vallejo se impuso, imitando a los *maestros*, propiamente, de un idioma del que llegará a sentirse *huérfano*, sin, por ello, dudar de que era el suyo y nunca se le daría disponer de otro.

No hay forzosamente contradicción entre lo afirmado por Orrego —que Vallejo se le acercó en noviembre-diciembre de 1914— y lo sostenido por Spelucín —que Vallejo comenzó a frecuentar el *grupo* más tarde conocido como *El Norte* ya muy entrado el año 1915. Los tres meses de enero a marzo de 1915 corresponden al período de vacaciones, que como cada año Vallejo pasó en su pueblo, y es posible que, de vuelta a la ciudad, a principios de abril, su natural retraimiento le impidiera sacar partido inmediato de la fugitiva relación que al final del año anterior lo había aproximado al mentor de la juventud rebelde de Trujillo.

De todos modos, el «último trimestre», o sea octubre-diciembre, de 1915 se nos figura fecha algo tardía. Vallejo obtuvo el grado de Bachiller en Letras el 22 de setiembre, y fue el 23 de ese mismo mes que recitó públicamente su poema *Primaveral.* Cabe suponer que por aquellos días ya había trabado amistad con el conjunto de quienes muy pronto llamaría sus «hermanos» y al lado de los cuales iba a vivir una «bohemia» paroxística, en los varios sentidos que abarca el término. Apenas mes y medio separa la sustentación de la tesis y el *pleito* lírico a la Primavera, de la publicación por *La Reforma* (13-XI-15) de *Campanas muertas*, el primer poema de Vallejo (si descontamos las lecciones versificadas dadas a *Cultura In-*

fantil) en ver la luz de la imprenta. Se trata de un soneto *mortuorio*, que aludiría a Miguel, el compañero de la niñez, fallecido en agosto en Santiago, pero, asimismo, producto de una estética resueltamente *modernista*, que Vallejo tenía que haber asimilado después de ingresar a la *hermandad* de los «bohemios» y de volverse voz cantante en las reuniones en que éstos se juntaban para leer, y luego comentar cuanto, de un lado u otro, alcanzaban del pensamiento o de la poesía en boga.

Siendo así, cuando en la última semana de setiembre, presentaba ante un jurado de catedráticos *El Romanticismo en la poesía castellana* y, a continuación, lanzaba, en una fiesta estudiantil, las estrofas de *Primaveral*, Vallejo, realmente, había dejado de creer en el argumento de su exposición y también empezaba a vislumbrar que *su* poesía, la que con el tiempo sería la de su primer poemario, poco conservaría, si es que algo conservaba, de la modalidad que inspiraba sus «hurras»[4]. Tanto la tesis como el poema correspondían a una fase de su evolución de la cual acababa de salir y se alejaba apresurado, con la prisa de quien se había complacido en ella hasta lo inconcebible.

No me extenderé ahora en lo que siguió. Remito al trabajo de Spelucín que reiteradamente invoqué, y que da cuenta de la multímoda actividad, de la que Vallejo en seguida se volvió entusiasta partícipe, que desplegaba el *grupo* capitaneado por Orrego.

Ateniéndome al campo poético, que es el que fundamentalmente nos importa, agregaré tan sólo una serie de observaciones.

---

4 «¡Primavera está aquí! [...] / Su aparición al fin del triste Invierno / es a modo de un ¡hurra! fulgurante / que bajando del trono del Eterno / dice a las almas: ¡Animo! ¡Adelante!».

La publicación de lo que se ha salvado del *Epistolario* de Vallejo[5] patentiza que, para los «hermanos» de *El Norte*, las afinidades personales tejían lazos que, dentro de la *hermandad* general, introducían zonas de *hermandad* dual, como la ocupada, según consta, por el mismo Vallejo y el otro «poeta» reconocido, Oscar Imaña[6]. Cartas del Vallejo a Imaña, del 29-III y el 2-VIII-1918, cuando Vallejo haya trocado Trujillo por Lima, añorarán «todas esas noches largas en que conversábamos los dos interminablemente» en «completa comprensión espiritual», e intentarán prolongar el diálogo, ofreciéndole al «hermano» el cuadro de una existencia en la que hace falta: «Estoy solito. En un escritorio que tú no conociste. Con una luz que tampoco viste. Todo desconocido. Todo para que tú lo adivines.»

Ningún «bohemio» se reclamaba del romanticismo. El *grupo*, desde que se formó, «giraba en la órbita modernista», si bien Orrego tendía a «sacudirse de ella» y abría sus amigos a Unamuno, y por medio de Unamuno, a Kierkegard o a Nietzsche, como lo hiciera a Emersón y a Rodó. Con todo, no hay que olvidar que, a pesar de ser «una ciudad universitaria», Trujillo no pasaba de «una ciudad pequeña, a la que casi no llegaban autores americanos», o, si llegaban, «llegaban de París, llegaban de Madrid, pero no de Buenos Aires, de Santiago, etc.». Lo que —volviendo a los poetas— significa que los «bohemios» conocían a Darío que desde 1900 divulgaba sus libros a partir de las dos capitales europeas, pero no tan

---

5 César Vallejo. *Correspondencia general*, ed. de José Manuel Castañón, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1982.

6 «Poeta de efectivo temperamento, a quien absorvió finalmente la actividad forense»: así lo califica Spelucín *(art. cit.)*, él mismo autor de *El libro de la nave dorada*, que, aunque de redacción y de publicación tardía, es el único poemario memorable, junto a *Los heraldos negros*, por el cual *El Norte* fue su lugar marcado en la historia de la poesía peruana.

bien a otros «grandes» del modernismo, como Lugones, o inclusive Nervo, cuyo «mensaje lírico» más de una vez sacaron de «la obra de ciertos epígonos» que, con mayor o menor éxito, lo «prolongaban y difundían».

En Darío, Vallejo de inmediato reconoció al único entre los que, últimamente, rezaban el «oficio» de la Musa en español, con condición de *maestro*, el primero verdaderamente en igualar, por encima de los siglos, a los *maestros* de las «áureas edades».

El choque que sufrió el leerlo corrió parejas con el que, paralelamente, recibió de los simbolistas y postsimbolistas franceses, a través de la antología *La poesía francesa moderna*, publicada en Madrid, en 1913, por E. Diez Canedo y F. Fortún: ella le reveló a Baudelaire, Verlaine, Laforgue, y, asimismo, a «Jammes, Samain, Maeterlinck», quienes en la primera versión de *Retablo* (L.H.N.)[7] acompañan a Dario, como otros tantos «brujos azules» de la «nave sagrada» que Dios dispuso para que, «de lejos», «nos lloren» su «suicidio monótono»[8].

Recordemos que, en la última página de su tesis, que no sabemos cuándo la escribió, pero que defendió en una fecha en que ya frecuentaba a los *bohemios*, se las había contra aquellos que «desenfrenadamente» optaban por «seguir en literatura el camino de los de fuera». Su *reviravolta* (para decirlo en portugués), en esas semanas de 1915 próximas a la primavera, no pudo ser más total. Abandonó el romanticismo y

---

7 Salió el 8-VIII-1917 en *La Reforma*, precisamente con el título *Simbolista*.

8 Años más tarde, al proponer en *Tr. LV*, algo así como su *poética* del momento, con el correr del tiempo tan apartada de la *simbolista*, Vallejo apelará a Samain: «Samain diria el aire es quieto y de una contienda tristeza. /Vallejo dice hoy la muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido...».

adoptó de lleno el *simbolismo*, sin que le preocupara lo más mínimo su origen extraño. ¿Quién sabe? al contrario: si juzgamos por fragmentos, bastante posteriores, de dos cartas de Lima, de febrero y marzo de 1918, la primera «al grupo de Trujillo», la segunda a O. Imaña (la cito por segunda vez): «*Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse...* He aquí que este verso mío, escrito todavía en Trujillo, se acomoda al momento; de algo ha de servir su caprichosa vaguedad sugerente. Oh santa elasticidad ideal del simbolismo ¡Oh la Francia lírica moderna!» —y: «Me parece verte acercarte a mi afectuoso, solícito, asustado, nervioso [...]. Y después te recuestas en tu cama con tu abrigo viejo, y te pones a leer en silencio algún verso maravilloso de la lírica francesa.»

Se le hiciera tan connatural la sensibilidad simbolista que, cuando, desde Lima siempre, querrá informar a sus «hermanos» sobre una noche de luna que gozara con Abraham Valdelomar y otros dos amigos frente al mar de la Magdalena, muy naturalmente comenzará: «La playa [...]. Las olas revueltas y espumantes. Alguien con manos invisibles, mar afuera, lavaba intangibles tules con un jabón inacabable y de nieve...».

Después de *La poesía francesa moderna*, el libro que más inmediata y profunda influencia tuvo en Vallejo fue *Los peregrinos de piedra*, la selección de sus poemas que un año antes de morir, en 1909, editara en Montevideo J. Herrera y Reissig y que, en 1914, Garnier Hnos. reeditó en París, con prefacio de R. Blanco Fombona. Dos ejemplares de esa reedición fueron adquiridos en Trujillo, en mayo de 1916, por J.E. Garrido y por A. Spelucín, que quedaron deslumbrados y no tardaron a contagiar su excitación a sus «hermanos». Vallejo había escrito alguno que otro soneto de corte *herreriano* (el primero: *Campanas muertas)* antes de leer directamente al uruguayo. Herrera estaba en el aire, hacia parte del aire, y uno lo imitaba imitando a los muchos imitadores a que vimos que se

refería Spelucín. Pero tener acceso sin intermediario a su obra era cosa muy distinta.

Al margen de las lecturas colectivas a las que concurrió, Vallejo tomó prestados alternativamente el ejemplar de Garrido y el de Spelucín para relecturas solitarias, que a nadie comentó, pero que excitaron su prurito de imitación, como lo demuestra el número de sonetos, de un modo u otro *herrerianos,* que escribió en lo que faltaba de 1916 y continuó escribiendo a lo largo de 1917. No todos figurarán en *Los heraldos negros.* Los eliminados constituyeron ejercicios, similares a los que dos años antes sugiriera a Vallejo la lectura de los *clásicos.*

De los seleccionados, sólo uno —*Bajo los álamos*— se atiene a la *manera* pastoril-descriptiva, fundada en una «subjetivización de la realidad» (Guillermo de Torre), de *Los éxtasis de la montaña,* la sección de *Los peregrinos de piedra* más difundida, más difusamente imitada. Pero las «églogas» de *Los éxtasis* son asimismo responsables del *Terceto autóctono* y del cuarteto *Nostalgias imperiales,* que proceden a «peruanizar» su vena, con la inserción de temas locales, serranos en el primer ejemplo, costeños en el segundo. El *localismo* era corriente cultivada en toda América, que raras veces ganaba categoría estética, por contentarse sus cultores con un pintoresquismo insubstancial. Es significativo que, después de *Campanas muertas,* tan típicamente *modernista,* en ese «último trimestre de 1915» que significó el principio de su evolución poética, Vallejo haya entregado a *La Reforma* un primer poema localista —*Aldeana*—, que Orrego saludó como «un acontecimiento literario», porque en su «fresca tonalidad elegíaca» intuía la emergencia de una voz personal, a ninguna parecida. Desde entonces, *La Reforma* había acogido dos poemas más de idéntica inspiración: *Noche en el campo* (el *Hojas de ébano* de L.H.N.) y *Mayo azul* (*Mayo,* en L.H.N.). En la poesía localista de Vallejo pasaba, efectivamente, algo que procedía de lo hondo y con que «secreteaba la memoria» de «ansias»

ancestrales. En cuanto a *Terceto autóctono y Nostalgias imperiales,* sujetan lo «autóctono» a una retórica cuyos hallazgos metafóricos repetidos hacen que llegue a «labrarse la raza» en la «palabra» de sus versos.

Los demás sonetos *herrerianos* que integran *Los heraldos negros* se relacionan con la «vertiente subjetiva» de *Los peregrinos de piedra,* sea el erotismo exasperado de *Los parques abandonados,* sea la metafísica (no cabe otro vocablo) «lunática» de *La torre de las esfinges.* No importa tanto determinar si *Ausente,* compuesto a mediados de 1917, es «el mejor de los sonetos de tipo herreriano que escribió Vallejo», y al mismo tiempo el que mejor traduce «la atmósfera sobresaturada de patetismo tan propia del Vallejo de esos días». Lo que Vallejo aprendió fundamentalmente de Herrera —el modernista *otro,* enfermo de la «epilepsia de la metáfora» y que supo descollar, con igual rigor, en las *maneras* más diversas—, fue que era él el único «responsable de su estética» y que como «hombre» y como «artista» tenía como primera «obligación» —«sacratísima»— «la de ser libre»[9].

Leyendo y releyendo *Los peregrinos de piedra,* Vallejo empezó a *realizarlo,* en los dos sentidos del verbo: *in mente,* primero y, luego, paulatinamente, *in opere.*

El 14-IV-1916, *La Reforma,* le había publicado un soneto, *Nocturno,* que excepcionalmente todo debía al clima del primer *modernismo,* el de *Prosas profanas.* Borró el segundo terceto, tan musicalmente dariano con la «alegre diana» de sus «líricos bronces», y lo fue substituyendo por un terceto, no

9 Ex profeso recurro a la carta que Vallejo dirigirá a Orrego una vez terminado *Trilce,* el libro en que culminó el proceso de «liberación» del que *Los heraldos negros* solamente marcara la etapa inicial.

menos musicalmente, herreriano: versos que «balaban», «canturreaban» en «bronces» ahora «místicos».

He señalado la composición de *Ausente*, en julio de 1917, como el término después del cual Vallejo, aun cuando siguió utilizando la fórmula del soneto, le dio nuevo «contenido», nuevo «espíritu». En el segundo semestre de 1917, todavía en Trujillo, el autor de *Ausente* depositó en *Simbolista* su fe en el poder poético del *llanto*, a la vez que rendía tributo conjuntamente a Darío y a Jammes, Samain, Maeterlinck, como a fantasmales «cantores del Dolor»; no dejó de acudir a la «liturgia erótica» de Herrera para dominar un tormento amoroso que lo iba arrastrando en la incoherencia barroca de su caos, sin más recurso, al fin, que la amarga espera de la tumba o la tristeza impotente de su lástima *(Impía, La copa negra, Pagana, El poeta a su amada, Verano, Setiembre...)*; paralelamente, admitió que, desde que nació, movía cuestiones de las que ni Darío, ni cualquier simbolista, ni Herrera nunca se concienciaran y procuró inventar «el alfabeto competente» que manifestaría lo que era genuinamente *su* parte: un existir culpable, hambriento, huérfano (*El pan nuestro, La cena miserable, Agape).*

Podía abandonar Trujillo, irse a «Bizancio»: a Lima, y más tarde, tal vez, seguro, a París.

En Lima, destinó su primera «entrevista» (enero de 1918) a Valdelomar, el iconoclasta adalid de la última generación. La segunda (febrero): a Eguren, el poeta-mago que, con *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, acababa de dotar al Perú de un sitial en el *coro* de la poesía universal. La tercera (marzo): a González Prada, el hidalgo apóstol, cuya «senectud» le pareció «sentir» más que nunca «la vida en pleno meridiano». Fue para éste que, vencido el pasmo que lo embargó ante «la eterna primavera de su continente venerable», osó formular una pregunta sobre las «incorrecciones», las «auda-

cias» —las «incongruencias»— de la «expresión», a la que el «anciano» contestó: «—Esas incorrecciones se pasan por alto. Y las audacias precisamente me gustan.»

«Yo salgo vibrante. Con lo dicho por el autor de *Horas de lucha, Minúsculas* y *Exóticas*[10], siento los nervios en tensión inefable, como lanzas acabadas de afilar para el combate.»

Días después, Vallejo dedicaba a González Prada *Los dados eternos,* «esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, ha aplaudido el gran maestro».

Eran días en que trató también a Clemente Palma, quien en dos oportunidades «largara al canasto» de *Correo Franco* sendos poemas suyos; el cual, de pronto, reforma su juicio: «casi se aloca» con una de sus más recientes «composiciones» —*Dios*[11]— y sólo no le «perdona que escriba para intelectuales» y «no se dé a entender a las gentes de cultura general» (*Epistolario,* pp. 26 y 28).

En los meses de 1918 y 1919, en que vanamente esperó el prólogo que le pidiera a Valdelomar para su primer libro, y tuvo que hacerse a la terrible noticia de la muerte de su madre en Santiago, le fue dado a Vallejo reordenar los últimos pliegues de *Los heraldos negros,* con el agregado de la sección *Canciones de Hogar,* y corregir, unos más, otros menos, la totalidad de sus poemas para acordarlos a la «voz recóndita» que, en adelante, reivindicaria como *suya.*

Ya en otra ocasión lo advertí. La fecha decisiva corresponde al cambio que introdujo en *Los heraldos negros,* el poe-

---

10 La *prosa* más polémica de González Prada y sus dos incursiones en los dominios de la poesía.

11 De paso, reparamos en la doble relación, ligada a la dualidad de las referencias a lo divino en la poesía de Vallejo: *Los dados eternos* - M. González Prada, y *Dios* - Clemente Palma.

ma homónimo del poemario que iría a encabezar —cuando, en lugar de:

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

escribió:

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

No por ello pensó en mudar el epígrafe del libro. Este cubría a la vez el estímulo de González Prada y las reticencias de Palma:

> *Qui potest capere capiat* (El evangelio).

YA QUE DE VALLEJISMO SE TRATA
(Parodio un título de Baudelaire: Puisque réalisme il y a...)*

No pocas veces, en las últimas semanas, en Lima, en Santiago de Chuco, en Trujillo en Cajamarca, en Cuzco, en París, me ha sido dado referirme a los bien o mal llamados *vallejistas,* en cuyo círculo me incluyo, o, para decirlo de otro modo, de cuyo círculo no me excluyo, dejando que otros determinen qué mérito o qué demérito habrá en ello.

Sea como fuere, el *vallejismo* tiene historia. Una historia que empezó en vida de Vallejo y antes de que salieran *Los heraldos negros,* cuando los primeros lectores de ese primer libro, todavía manuscrito, del santiaguino, se entusiasmaron e hicieron público su entusiasmo.

El más notable, por cierto, Abraham Valdelomar, a quien Vallejo conoció no bien llegó a Lima, en enero de 1918, con quien en seguida intimó, y que ya a comienzos de marzo del mismo 18 presentaba en la revista *Sudamérica* una pre-selección del poemario inédito, con una nota introductoria titulada *César Vallejo, poeta de la ternura,* donde, a la vez, que «con la mano puesta en el corazón», saludaba alborozado a un «hermano en el dolor y en la belleza, hermano en Dios», en cuyo espíritu ardía «la chispa divina de los elegidos», recalcaba: «Estos versos, tomados al acaso del libro de César Vallejo *Los heraldos negros,* son el mejor

---

* *Caminando con César Vallejo.* Lima, 1989.

elogio del poeta. Yo no puedo detenerme a analizar a este nuevo artista. En breve publicaré sobre su obra un estudio detenido».

De paso por Trujillo, en mayo, Valdelomar ratificará su admiración por Vallejo: «Vallejo es un poeta. Hemos por desgracia abusado de ese título. Vallejo es un poeta en la más alta acepción de la palabra» —y, simultáneamente, renovará su promesa de «ocuparse de su obra en detalle», precisando: «cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos *Los heraldos negros*».

Sabemos que Vallejo entregó los originales de L.H.N. a la imprenta en junio o julio siguiente. Comenzó la impresión que, luego, quedó detenida mientras llegaba el prólogo ofrecido por el «Conde de Lemos». Ese prólogo, en realidad, nunca llegaría. El periplo nor peruano de Valdelomar, iniciado en mayo, duró hasta diciembre (Departamentos de La Libertad, Cajamarca, Lambayeque, Piura.). De regreso a Lima, el autor de *El caballero Carmelo* se envolvió en una campaña patriótica. En enero de 1919, salía nuevamente de «gira», ahora hacia el sur (Departamentos de Ica, Moquegua, Arequipa). Vallejo resolvió no esperar más. Había tenido tiempo para introducir algunos cambios en sus versos (¿fue entonces que encontró los títulos definitivos de varios de sus poemas de los que conocemos versiones primitivas otramente tituladas?) y, sobre todo, reordenar los últimos pliegues, disponiendo una nueva sección *Canciones de Hogar*, con dos poemas, al menos, escritos después de la muerte de su madre, acaecido en agosto de 1918, en Santiago. *Los heraldos negros* acabaron por salir a fines de julio de 1919: Spelucín precisa que «entre el 24 y 26» de ese mes.

Junto a Valdelomar, hay que mencionar a Antenor Orrego, a quien Vallejo se había acercado, entre 1914 y 1915, cuando estudiaba la carrera de Letras en Trujillo, y que, des-

de entonces, había acompañado la eclosión de su genio, secundándola con sus críticas, sus consejos y la inserción en *La Reforma*, periódico que él dirigía, de sus mejores estrofas, a medida que las iba componiendo.

Orrego también tuvo entre manos una copia de *Los heraldos negros*, aunque sin duda posterior a la que manejó Valdelomar, de todos modos anterior a la publicación del libro. El 23 de julio de 1919, o sea exactamente la víspera de que por fin viniera a luz, el diario limeño *El Comercio* ofrecía un comentario suyo que anticipaba: «Próximamente va a editarse en Lima un libro de versos de César A. Vallejo [...]. El caso de César Vallejo es un caso único en nuestra literatura nacional, por más que se empeñe en negarlo la bizca incomprensión de quienes no tienen nada que ver ni con la literatura ni con el arte. Su poesía, desligada de toda influencia extraña, tiene un viril sello personal, que es suyo, enteramente suyo, hasta cuando es más oscuro y estrafalario. Ningún poeta en el Perú, así en la pasada como en la nueva generación, ha traído tanta riqueza musical. Posee el más alto y raro don del poeta, que es el de poner casi inconscientemente melodía al pensamiento. Y no la melodía al uso, la estereotipada en un patrón consagrado, sino ritmos nuevos, ritmos personales, ritmos jamás escuchados».

Haré por ahora dos observaciones.

La fórmula de Valdelomar: *César Vallejo, poeta de la ternura*, sugería un intento de definición de la tonalidad propia de Vallejo en el momento en que éste irrumpía en la escena literaria. ¿Hasta dónde Valdelomar habría llevado el «análisis» de lo que le parecía ser original en la poesía del santiaguino? Al apostrofarlo, en la nota de *Sudamérica* destacaba más bien la condición común que compartía con todo «gran artista», «hombre sincero y bueno», «niño lleno de dolor, de tristeza, de inquietud, de sombra y de esperanza»:

que podrá ver sus *sueños* «desvanecerse», los *hombres* «no creer en él» y los *esclavos*, en general, «no arrodillarse a su paso», que no puede dejar de creer que su «espíritu, donde anida la chispa de Dios», ha de «fecundar otras almas» y «vivir radiante en la gloria por los siglos de los siglos».

En 1916, Valdelomar había capitaneado a los «colónidas», honrándose de pertenecer a la «generación más fuerte, fecunda y valiosa de las generaciones que había tenido (su) pueblo». Defendía un esteticismo exacerbado, y se jactaba de «educar» a sus discípulos «en el orgullo de la personalidad». Recibió a Vallejo, cuando éste lo visitó a su llegada de Trujillo, como año y medio antes recibiera a Alberto Hidalgo, recién llegado de Arequipa. El «orgullo» de Vallejo no tenía la «arrogancia» del de Hidalgo, pero no le iba a la zaga por lo que era del sentido aristocrático del arte. Piénsese en la dedicatoria a González Prada de *Los dados eternos*, «esta emoción bravía y selecta», o a la adopción del evangélico *Qui potest capere capiat* como epígrafe de *Los heraldos negros.*

Lo probable es que, aun cuando advirtió la diferencia de sus inspiraciones, en ese trance inicial, Valdelomar no le asignó más ***genio*** a Vallejo que a Hidalgo. Era otro «selecto poeta joven», merecedor del mismo género de «epístola lírica» y de «exégesis estética» que la que acababa de tejer para «Alberto», con ocasión de su libro *Panoplia lírica*[1]. Por un lado: «Alma lírica, hermana: a través del camino, / bajo la noche azul, serena y constelada, /cuando los dos hayamos derrotado al Destino, / el bronce premiará nuestra heroica jornada», y por otro: «Nadie comprenderá, sino quien lo haya sentido, la inquietud angustiosa, el íntimo drama, la obsesión lacerante que viven en el alma de un artista [...]. El poeta es un cazador de infinito; un buceador de Verdad en el abismo del Misterio; un

1 Publicado en octubre de 1917.

vidente que descubre la belleza de las mudas nebulosas de lo objetivo». Lenguaje epocal, por cierto, pero revelador de un estado de ánimo con el que convenía Vallejo.

A la muerte de Valdelomar, accidentalmente ocurrida en sus 31 años de edad, Vallejo iba a llorarlo, en las páginas de *La Prensa*, hasta miméticamente: «Abraham Valdelomar ha muerto. / El hombre bueno e incomprendido; el niño engreído, con noble y sano engreimiento; el mozo luchador, el efebo discutido del arte; el vencedor de la muerte y del olvido. / Abraham Valdelomar ha muerto [...] / *Las campanas de la basílica lírica estan tocando vacante*».

El comentario de Orrego procede de una postura similar a la del Conde de Lemos[2] cuando lanza un reto a la «bizca incomprensión» de la «mediocridad ambulante» y reivindica los derechos de la «literatura» y del «arte». Pero, desde un principio, declara a Vallejo «caso único» en el Perú: sin par en «la nueva generación» ni antecedente en «la pasada». Lo que juzgarán profético quienes abogan por la *unicidad* de Vallejo, pero que dejará desconcertados a quienes aceptan que nunca hubo, de hecho, equivalencia entre Hidalgo y Vallejo, sin por eso olvidar que antes de Vallejo fue Eguren, al que el propio Orrego se había referido anteriormente como a «un poeta que (realizará) una admirable y excelsa labor literaria en el Perú», y del cual es extraño que lo soslaye, encendido cultor de la «música de la palabra», en el instante en que alega la extremada «riqueza musical de Vallejo»[3].

---

2 Nombre de pluma de Valdelomar, conque pasaron a designarlo, con opuestas intenciones, tanto sus amigos como sus enemigos.

3 Entre enero y marzo de 1918 Vallejo envió a Trujillo tres entrevistas: la primera, a Valdelomar; la tercera, a González Prada; la segunda a Eguren, «el gran simbolista de *El dios de la centella*». En su artículo de 1922 sobre *Trilce* (v. más abajo), L.A. Sánchez, al recordar la «im-

El 6 de agosto siguiente, Orrego publicaba en *La Reforma*, bajo el título *La gestación de un gran poeta*, posiblemente para compensar la falta del prólogo de Valdelomar, «*fragmentos de un estudio*», un texto bastante más amplio que el que había dado a *El Comercio*. «He aquí un creador en la radiante, en la rebosante plenitud de la palabra [...]. Creador hasta cuando tropieza y se enreda en lo estrafalario, hasta cuando cae y se eclipsa en la incongruencia»: «las profundas caídas», «los dolorosos trompicones» que registra en los versos de *Los heraldos negros* son para Orrego defectos positivos, que derivan del esfuerzo por conquistar «la forma propia, el verbo personal, en que verter la flagrante vitalidad de un espíritu que vuelve a crear y a sentir de nuevo el mundo, y que encuentra exiguos e impropios los moldes anteriores para derramar y encerrar en ellos su riqueza substancial».

Asoma el tema que Orrego desarrollará en su prólogo de *Trilce*: la urgencia, para el artista de «ser libre», «traducir directamente la vida», «matar y estrangular la literatura», «En arte es intolerable el pleonasmo [...] *Lo primero no imitar y sobre todo no imitarme*, ha dicho Wagner y lo repite Darío. / [...] / César Vallejo, como todo verdadero creador, es inclasificable [...]. Le importa un ardite la tradición. A cada instante la deroga, y a cada instante crea nuevamente el espectáculo». Lo único que no le perdonaba Orrego a Vallejo era no haber descartado totalmente de su libro los «parches líricos» (daba como ejemplo *Nochebuena, Sauce* y *Bajo los álamos*, que calificaba de «indignos» y «detestables»). *Last but not least*, contra la «hueca retórica» del más «zarandeado nacionalismo», tratándose de «arte», se negaba a hablar de

---

presión» que recibió de ciertos versos de L.H.N., y cómo la crítica, entonces, saludó en Vallejo «la aparición de una poesía nueva en el Perú«, aducirá «Un amigo escritor que me creía hiperbólico al juzgar a este lírida, leyó aquel libro y comentó: *'Tan grande como Eguren!"*.

«autoctonía»: «La poesía de Vallejo es hondamente peruana, porque también es hondamente universal y humana. El verdadero, el más profundo, el más vital nacionalismo conduce siempre hacia lo universal».

Sí, durante años, la crítica ha defendido que *Los heraldos negros* habían caído «en el mayor vacío», ha sido porque, confiada en la fecha impresa en la tapa del libro: Lima 1918, ignoró que éste tan sólo vino a luz en la última semana de julio de 1919. Quien restableció los hechos, fue Alcides Spelucín, con Orrego y José Eulogio Garrido uno de los animadores del grupo de Trujillo al que Vallejo adhirió durante el año universitario de 1915 y en cuyo seno se volvió el Vallejo que hoy leemos. Lo hizo en la comunicación que presentó en el Simposium Vallejiano de Córdoba, República Argentina, de agosto de 1959. A partir de los documentos que adujo (y que retomaría completándolos Juan Espejo Asturrizaga en su *César Vallejo, itinerario del hombre,* de 1965), es fácil comprobar que, contrariamente a lo que se pensaba, el libro de Vallejo recibió una calurosa acogida de parte de la prensa limeña»: artículos de «Aloysius», «Clovis», «Gastón Roger», los más renombrados cronistas que, si bien divergían en el elogio, o levantaban algún reparo, fueron unánimes en reconocer lo que tenía de original y asimismo de «peruano» su indiscutible «simbolismo». Ciertos poemas asombraron, hasta desconcertaron a uno que otro aristarco; éstos, por lo común, no discutieron el conjunto de la obra, aunque previeron que podía quedar «incomprendida» del grueso público y avisaban al autor que «no [debía] arredrarse ante esa incomprensión»

El libro que sí cayó «en el mayor vacío»[4], fue *Trilce.* El

---

4 Repito la expresión, y cualquier lector de Vallejo habrá ligado con la carta que Vallejo dirigió a Orrego después de acabar de escribir *Trilce.* De paso, aclaro que se trata de un equívoco. En la aludida carta, Vallejo no escribe: «El libro ha caído en la mayor vacío», sino:

«asombro» y el «desconcierto» cubrieron, en su caso, la posible «admiración». Lo «oscuro» y lo «estrafalario» se habían vuelto tamaños que impidieron medir el grado de «vitalidad» del «espíritu». El único artículo contemporáneo corresponde a L.A. Sánchez, quien daba sus primeros pasos como crítico, y conocía a Vallejo desde los días del *Palais Concert* al lado de Valdelomar. Justamente rememoraba el momento de *Los heraldos negros*, cuando Vallejo se revelara el primer poeta de su generación, por la «originalidad» de los «conceptos», la «sencillez» y la «valentía» de la expresión. Sucedía que con *Trilce*, él «luchaba en vano». (Quería) comprender», y topaba con un «libro incomprensible y estrambótico»: «¿por qué habrá escrito *Trilce* Vallejo?»[5]. En realidad Sánchez no tardaría en reponerse, cuando elogió *Trilce*, sin oponerle más dudas, cosa que a su vez le dio fama de «incomprensible» y de «estrambótico», con motivo de los Juegos Florales Universitarios de 1924.

Lo extraño no es que así haya sucedido, sino que se encuentre gente que sigue extrañándose porque así sucedió [6].

El único que, en seguida, aceptó lo ocurrido fue el propio Vallejo: «[Asumía] toda la responsabilidad de su estética»; «[sentía] gravitar sobre [sí] una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de poeta, la de ser

---

«ha nacido en el mayor vacío», refiriéndose no a la recepción de su libro, sino a su escritura, al proceso de su creación, según lo muestra todo el párrafo que sigue. Ahora bien, hecha la aclaración ya que el *vacío* en que cayó *Trilce* se ha convertido en un tópico, no hallo inconveniente usar la expresión, con tal de cuidar de no incluir *cayó* entre las comillas de la cita.

5 En *Mundial*, Lima, 3.XI.1922.

6 Con todo, cabe señalar que *Trilce*, suscitó una «copiosa polémica norteña», hoy generalmente «olvidada», pero que, en una *Nota* introductoria a su recopilación *Desde Europa* (Lima, 1987), J. Puccinelli promete desempolvar.

libre». ¿Qué le iba a importar —a él que, en efecto, cifraba «[su] mayor cosecha estética» en lograr darse »en la forma más libre», sufriendo lo que sólo Dios sabía «para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje»— que no le respondiera el público? Se había «asomado a bordes espeluznantes», «colmado de miedo, temeroso de que todo se [fuera] a morir a fondo para [su] pobre ánima viva», no había cejado ante ningún «sacrificio» y tenía que hacerse a sentirse, «en ocaciones, rodeado de espantoso ridículo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices»[7a].

En una de sus crónicas parisinas, de diciembre de 1925, aludiendo a reacciones a su libro recientemente formuladas en Santiago de Chile y en La Habana, comentaría, con la tranquila confianza de quién sabe que la poesía es *la botella al mar* (y que no hay por qué escandalizarse): «Siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos de las cosas que únicamente el tiempo revela y define» [7b].

Será Georgette la que, muerto Vallejo, y sobre todo a partir de 1959, fecha de sus primeros *Apuntes biográficos*[8], no se cansará de reiterar lo «sorprendente», «casi anormal» que era la «apacible abstracción», «total ausencia de rencor» del poeta, siempre que alguien le preguntaba sobre el *vacío* en que ***cayera*** su obra vanguardista[9].

7a De la carta a Orrego, de octubre de 1922, que acompañaba los ejemplares de *Trilce* destinados a los amigos de Trujillo.

7b *Desde Europa*, ed. de Jorge Puccinelli, Lima, 1987. Las referidas reacciones son muestras de que, de cualquier manera, *Trilce*, no obstante lo limitado de la primera edición, se estaba abriendo camino, en fecha anterior al *Indice de la nueva poesía americana*, del que voy a ocuparme.

8 De los que constituye la última versión, considerablemente ampliada en el intervalo: *Vallejo, allá ellos, allá ellos, allá ellos!*, Lima, 1978.

9 Georgette es, en parte, la responsable de la substitución de *caer a nacer* en la fórmula relativa al «vacío» que acompañó *Trilce*.

De todos modos, hubo alguien que apreció lo trascendental de *Trilce*, el mismo que en Trujillo había apostado en el *genio* de Vallejo y al que hemos visto detectar en *Los heraldos negros* «una nueva versión de la vida» y a una insospechada traducción de la conciencia universal». En sus *Palabras prologales*, que introducían las 77 composiciones del segundo libro de Vallejo, Antenor Orrego —ya que de él se trata— «(se rendía)» ante la «abismática riqueza» de la obra e intentaba dar cuenta de su pasmo: «La América Latina —creo yo— no asistió jamás a un caso de tal virginidad poética. Es preciso ascender hasta Walt Whitman para sugerir, por comparación de actitudes vitales, la puerilidad genial del poeta peruano [...]./ Sus palabras no han sido dichas; acaban de nacer. El poeta rompe ha hablar porque acaba de descubrir el verbo. Está ante la primera mañana de la Creación y apenas a tenido tiempo para relacionar su lenguaje con el de los hombres. Por eso es su decir tan personal, y como prescinde de los hombres para expresar al Hombre, su arte es ecuménico, es universal».

«El poeta ha descubierto de nuevo la eternidad del hombre, ha descubierto los valores primigenios de la vida elevándolos a una extraordinaria altura metafísica [...]. / El poeta llega a estas regiones enteramente desnudo. La veste retórica, el paramento literario, como humilde trapillo de indigente, yace abandonado y desgarrado, y el varón edénico presenta su carne a los besos de la luz, a los hálitos de la noche, al temblor de las estrellas. / Y tú también, lector vas a presentarte desnudo, abandonando tu trapillo literario, para llegar al poeta. Si sabes algo, haz como si no supiera nada; la virginidad emotiva y rítmica de *Trilce* niégase a ser poseída por el presuntuoso ensoberbecimiento del que *todo lo sabe;* quiere carne pura para que no esté maculada de malicia. No vayas a juzgar; anda a amar, anda a temblar»

En el último párrafo, Orrego ofrecía una *clave* de lectu-

ra que muy pocos lectores supieron aprovechar. A distancia su planteamiento de lo «virginal» del lenguaje trílcico sigue siendo la mejor justificación de las audacias del libro y, asimismo, contra cierta crítica por venir, de su carácter «ecuménico», «universal».

Orrego era insensible a las técnicas y a las escuelas; su vocación, acendradamente filosófica, lo llevaba a estimar al artista, al margen de toda categorización académica, según «llegaba a expresar al hombre eterno y a la eternidad del hombre, pese a la ubicación local o nacional de su emoción».

Es particularmente significativo que, cuatro años después de *Trilce,* Orrego escribiera otras «palabras prologales», ahora para *El libro de la nave dorada,* de Alcides Spelucín, el único poemario memorable, fuera de los Vallejo, producido por un integrante de *El Norte* (según ha quedado conocido el grupo de Trujillo). La poesía de Spelucín, poesía «del sueño de Maya», «como manifestación humanizada del Espíritu y de las Esencias, que *metaforiza* el «mar alucinado» del «trópico» americano (Spelucín escribió en La Habana), poco tiene en común, para no decir nada, a primera vista, con la poesía de Vallejo; sería más próxima, a ratos, con sus «canciones sonámbulas», su «éxodo(s) blanco(s)» o sus «coros(s) de «fantástica violas», de la poesía de Eguren. Sin embargo, Orrego insistía en asociar al «indio de *Trilce,* excesivo y potente como las jorobas audaces de los Andes», y al «filibustero de los crespúsculos», «el lírico pirata de la luz y de los fuertes y tórridos colores»– hasta que, después de calificar la poesía de Spelucín de «poesía casi infantil por el vigor y la frescura de su visión, en que el espíritu va hacia la forma y la forma va hacia el espíritu», procedía a desenvolver el paralelo:

«En César Vallejo, la categoría estética es la virginización técnica del verbo para que se adaptara a la virginidad de su visión. En Alcides Spelucín, la realidad estética

categórica es la virginización formal de las cosas, o mejor, la virginización funcional de la forma que está siempre petrificada y yerta para el ojo vulgar. Por eso, mientras el uno es un revolucionario de la retórica, el otro es un revolucionario del significado vital de la forma, como presencia real y objetiva. Y es curioso constatar que, mientras el revolucionario de la forma estética deja intactas las formas de la realidad objetiva; el revolucionario de la representación funcional de las formas objetivas deja intactas las formas tradicionales de la estética».

Excuso el comentario. Me limito a apuntar el tema de la «virginización», que es el que le permite a Orrego reunir, sin negar cuanto les opone, a los dos amigos que «el capricho de la fortuna» le ha «concedido el raro privilegio» de «tomar de la mano» para «cruzar la antesala inédita de la poesía».

En sus páginas sobre Vallejo, Orrego sólo había insinuado a qué trance histórico atribuía la «prodigiosa virginidad» de quien le parecía» (estar) destripando» o (haber ya) destripado» los muñecos de la retórica». En sus páginas sobre Espelucín, tal vez por los años corridos, era más explícito: ambos, tanto Spelucín como Vallejo, figuraban para él «dos puertas por donde (era) posible vislumbrar, tal vez, el destino remoto, pero inexorable y fatal, de una América, hermética todavía, pero que (había) comenzado a organizar su verbo para el grito de la revelación»[10].

No hay que olvidar que Orrego, cuya importancia como pensador americano no ha sido aún debidamente valorada, escaraba el futuro histórico del continente en una perspectiva *genesíaca*, portadora de un nuevo «universalismo» —el pri-

10 Del propio Spelucín, por aquellos años: *El Simbolismo en el Perú* (en *Letras*, Lima, 1929) y *Trayectoria literaria de César Vallejo* (en *Revista de la Universidad Católica*, Lima, 1936).

mer «universalismo» auténtico, con miras a la Humanidad reintegrada del mañana. Sólo más tarde desarrollaría el concepto, ligándolo entonces a la doctrina *aprista,* en las páginas del *Pueblo Continente* (escrito en 1932, y cuya publicación se demoró hasta 1939), donde propondría, en una fórmula polémica, la «mexicanización y argentinización de América», en referencia a la «raza cósmica» de José Vasconcelos y a la «síntesis de razas» de Alfredo Palacios. Pero se había inspirado de ese mismo concepto desde el inicio de su magisterio trujillano.

Subyacente en el prólogo a *Trilce,* la fe esperanzada de Orrego irrumpía en el prólogo a *El libro de la nave dorada:* «Al fin, América, el porvenir ha cansado a loss siglos y he aquí tu hijo amadado con la ganga de tus tierras y abrigado en lo más hondo de tu axila materna. ¡Pon la oreja atenta a los primigenios vagidos sinfónicos de tu criatura bienamada!» —y, ya a punto de convocar a Vallejo junto a Spelucín: «¡Con estos heraldos radiantes entras, América virgen, en los senos de la historia nueva, para decir, a las otras razas, tu mensaje de justicia, de amor, de belleza y de salvación! ¡El espíritu ha comenzado a hablar por boca de tu raza!/ [...] /¡Salve Mater admirabilis!».

En 1922, Orrego se había encontrado con Vallejo en Lima, y fue cuando, después de leer una copia completa de *Trilce* (sólo faltaba el título), convino en escribir sus «palabras prologales». Recordando el episodio, en 1958, asegurará: «Era natural que me dejara ganar por un casi lírico arrebato fraternal [...]. / A una distancia de más de treinta años, no me arrepiento de ese efusivo y moceril arrebato. Mis modestos atisbos críticos de entonces conservan aún la plenitud de su vigencia».

El mundo mental en que se movía Orrego explicaba, a la vez que su acentuación de lo «virginal» de la voz valle-

jiana, el que hablara de *Trilce* fuera de cualquier contexto literario, sin evocar siquiera lo que vendrá a constituir el problema de su ubicación dentro del *vanguardismo.* Por lo demás, cuando Orrego alega la «raza» en uno de sus apóstrofes a América, no entiende *raza,* como van hacerlo los *indigenistas,* en función de un pasado que sobreviviría en el presente, sino de acuerdo —repito— con el mexicano Vasconcelos y el argentino Palacios, en función del futuro que ese mismo presente iba gestando. Faltaría apuntar las convergencias y, no menos, las divergencias entre la *teleología* de tipo cósmico-telúrico de Orrego, y la *teleología* más bien apocalíptica a la que, pasados los años, un Juan Larrea, vasco priscilianista, convertido al Nuevo Mundo por el cataclismo español de 1936-39, querrá sujetar el «significado» tanto de la «vida» como de la «obra» —ambas entonces rematadas— del vate de Santiago de Chuco.

Sólo agregaré un punto, que podrá motivar, reflexiones ulteriores: la larga intimidad que existió entre Vallejo y Orrego, y la conformidad del primero con el prólogo del segundo a «ese maldito *Trilce*»[11], el libro que le había hecho sentir que» (ganaba) el arco de su frente su más imperativa fuerza de heroicidad»[12] ¿no explicará que, a la vez que nunca negó el «revolucionarismo de su libro» y aceptará gozoso, en el auge de su adhesión al marxismo, la posibilidad de reeditarlo en Madrid, no perdonaba a ninguno de los poetas de su «generación», con la notable excepción de Huidobro, así fueran Neruda, Borges, Maples Arce o Gabriela Mistral, porque su estética, «si podía llamarse estética la grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América», carecía «tal vez más que nunca» de «fisonomía propia»[13]?

---

11 Expresión del propio Vallejo, en un artículo de 1927.

12 De la carta a Orrego de 1922 (v. nota 7a).

13 *Contra el secreto profesional* (en *Desde Europa,* pp. 204-205). No por ello Vallejo adoptaría, cuando Orrego la llevó adelante, la tesis según la

Iré ahora más rápido.

Hace ya algunos años, Max Silva Tuesta registró sin que la mayoría de nosotros se enterara, que el «inventor» de «la voz vallejismo» fue, en 1925, el jaujino Clodoaldo Espinoza Bravo, en una «crónica de París», que salió en el semanario limeño *Mundial* exactamente al mes de que dicho semanario acogiera la primera colaboración del autor de L.H.N. y *Trilce*. Sólo que Espinoza Bravo no le daba a «vallejismo» el sentido que motiva mis palabras de hoy, sino que lo usaba para calificar a la poesía de Vallejo como un *ismo* más, diverso de los tantos *ismos* del tiempo con lo cual, sin sospecharlo, él se situaba entre los instigadores del *vallejismo* tal como nosotros, dije que no sabía si para bien o mal, lo estamos practicando.

Queda huella de la reacción –de franca «hilaridad»– que

---

cual, habiendo entrado en caos la cultura europea con la guerra de 1914-1918, le iba a suceder la cultura latinoamericana, que estaba por surgir «de la plenitud [del] ser racional, emotivo, telúrico, síquico, biológico e intuitivo» del continente de Colón. Al contrario. En 1929, en uno de sus artículos más argumentados, escarnecerá «la megalomanía de un continente»: «¿En virtud de qué ritmo específico de la historia ha de ser América Latina el foco de la próxima civilización? [...] / Una cultura nueva no se saca de la noche a la mañana de un bolsillo y, menos todavía, de un bolsillo roto» (*Desde Europa*, pp. 327-328). En 1926 se mostraba más optimista, pero porque creía firmemente que la evolución de América Latina la iría acercando «más y más a la latinidad», gracias a «las corrientes de inmigración europea», que volverían su raza «cada día más homogénea y (acentuarían) esa filiación etnica europea que hacía varios siglos que ellas poseía» («Si América Latina llega a ser el centro de la civilización futura, ello se hará a base de nuestro contacto con el pasado, por medio de la raza latina») (*íd.*, p. 87). Verdad que, en 1927, también había alegado; «No debemos olvidar que, a lo largo del proceso americanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir» (*íd.*, p. 192).

provocó en Vallejo el primer artículo publicado en España acerca de su obra literaria: era de Astrana Marín, en *El Imparcial* de Madrid, y trataba sólo de *Los heraldos negros*, a los que el académico deshacía con puros «chistes malos» (así los llamaba él), por lo «raro» de sus «imágenes» y de su «expresión», que achacaba al propósito de «ser original» a toda costa, «[huyendo] de tópicos y de frases de segunda mano»[14].

Sorprende más que, en cambio, no quede ninguna huella de la manera como Vallejo recibió el *Indice de la nueva poesía americana*, que, en 1926, publicaron en Buenos Aires, con sendos prólogos, Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro.

Vallejo estimaba a Huidobro, a quien conocía desde 1924 y que —como ya dije— exceptuaba de la reprobación[15] que le merecía «la pretensión zoológicamente egolátrica» de cuanto joven seguía el «espíritu nuevo» en América. Que yo sepa, nunca se refirió a Hidalgo, no obstante la proximidad de su respectiva «aparición» en el mundo artístico limeño y la común amistad que los unió a Valdelomar; en realidad, cuando Vallejo desembarcó en Lima, Hidalgo ya se estaba yendo a Buenos Aires, donde quedaría hasta su muerte (1967); allí se había entregado a una poesía múltiple, que culminó en *Química del espíritu* (1923), alternando con el ensayo polémico, desde *Muertos, heridos y contusos*, de 1920, donde se registra la primera mención a Vallejo fuera del ámbito peruano. Por lo que es de Borges, sabemos que Vallejo lo confundía con Neruda, Maples Arce, etc., entre los simples cultores de nuevos «métodos de plagio y de re-

14 Vease, *Desde Europa*, p. 81.

15 Si bien divergía de él relativamente a la importancia respectiva de la «inteligencia» y de la «sensibilidad», o a la cuestión de la «traducibilidad» o no de la poesía.

tórica», similares a los que «las pasadas generaciones de las que «ellos [renegaban]» censurándolo particularmente por «ejercitar un fervor bonaerense tal falso y epidérmico, como lo [era] el latino-americanismo» de la Mistral y «el cosmopolitismo» de tanto «muchacho americano de última hora».

Tal vez sea en ese artículo, titulado *Contra el secreto profesional,* y escrito en marzo del 27, en el que Borges aparece dos veces, donde hay que buscar la respuesta, indirecta, de Vallejo a su inclusión en un *Indice* que, si bien señalaba *Trilce* al público que en cualquier país de Latinoamérica estaba preparado a leerlo, por el simple hecho de ser una antología con más de 60 poetas representados, disolvía su «revolucionarismo» en la charca de una «poesía pseudo-nueva» donde «[cabían] todas las mentiras» sin que «[le pudiera llegar] ningún control». En su prólogo, afirmaba Hidalgo: «Aquí no sobra ningún mal poeta, y es probable que no falte ninguno bueno». A Vallejo le era imposible aceptar, por lo menos, lo de que «no sobraba ningún mal poeta». De ahí sin duda, la violencia de su diatriba de *Contra el secreto profesional:* «Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia».

Quien volvió a hablar de la poesía de Vallejo en Lima fue L.A. Sánchez, cuando, en noviembre de 1927, publicó dos poemas de su «última cosecha» (*Lomo de las Sagradas Escrituras* y *Altura y pelos*) los «primeros» que el autor «sacaba a la publicidad» desde que saliera de América. El crítico le daba en la yema del gusto al poeta al subrayar en ellos la *angustia* de un *desamparo* que, en contraste con tanto *estridentismo* de tanta *vanguardia,* les confería una nota profundamente *romántica.*

A 1928 corresponden los dos estudios de cierta amplitud de lo que podemos decir que lanza definitivamente el vallejismo.

Uno, de Jorge Basadre: en febrero, en *La Sierra*, revista que en aquellos años de intensas y variadas investigaciones sociológicas, calaba en la realidad indígena fuera de todo sistema preestablecido de análisis. El futuro historiador de la República se caracterizaba, asimismo, por esa propensión sintética y conciliadora que ordenará su obra propiamente histórica bajo el lema del «*Perú integral*» En su artículo *Un poeta peruano,* iniciaba así un paralelo entre los «dos poetas difíciles del Perú»: Eguren y Vallejo. Retomaba la idea de Sánchez de un Vallejo que, a pesar de las nuevas técnicas, mediante la continuidad de sus temas, seguía siendo en *Trilce* acendradamente *romántico*[16]. Finalmente, dedicaba un largo párrafo a Vallejo «poeta localista», cuyo lugar primordial debía ser marcado en el campo de la inspiración autóctona a la que alguien como Alejandro Peralta estaba dando forma. Hasta que su prudencia le dictaba una fórmula temperada, típica de su deseo de propiciar el concierto: «El valor de Vallejo puede graduarse doblemente: en cuanto comienza la adaptación del ambiente nuestro en noble material poético, y en cuanto a su valor integral y ecuménico».

El segundo de dichos estudios, de José Carlos Mariá-

16 Lo que, en una nota ad hoc de su *Proceso de la literatura*, Mariátegui impugnará: «En Vallejo existe, es cierto, mucho del viejo romanticismo y decadentismo hasta *Trilce,* pero el mérito de su poesía se valora en la medida en que supera y trasciende esos vestigios. Además, sería bueno establecer exactamente el valor del término romanticismo». Nota tanto más curiosa que viene al pie de un párrafo en el que el autor de los *7 ensayos* distinguía el «romanticismo del s. XIX, esencialmente individualista» y el «romanticismo del Novecientos, espontánea y lógicamente socialista», para concluir: «Vallejo, desde este punto de vista, no pertenece sólo a su raza, sino también a su siglo, a su época». Ofreciendo a continuación, como muestra de ello, un ejemplo sacado de L.H.N. *(El pan nuestro)* y ninguno de *Trilce.* Todavía en 1936, Enrique Peña B. escribirá sobre *La expresión romántica en la poesía de Vallejo* (en *Revista de la Universidad Católica* de Lima).

tegui: capítulo XIV del *Proceso de la literatura,* último de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana,* que reunían en volumen trabajos anteriores publicados en forma dispersa en *Mundial* y en *Amauta.* Si Basadre no se plegaba a ninguna ideología definible, Mariátegui era confesadamente marxista, por más que su marxismo (no es aquí el caso de discutirlo) presentaba aspectos *sui generis*[17]. Sus páginas sobre Vallejo pertenecen, pues, a un libro en el que se proponía adaptar «la teoría revolucionaria a una situación histórica parcialmente revolucionaria», como era la situación peruana del momento, «con la esperanza de que, en un segundo momento, la aceleración de la historia [llevase] más lejos tanto la elaboración —y crítica— de la teoría, como la profundización y generalización de las inquietudes revolucionarias colectivas»[18].

En el *Proceso de la literatura,* que, desde luego, no puede ser desligado del *Proceso de la educación,* el *Problema del indio* o el *Problema de la tierra,* el capítulo *César Vallejo* se inscribía entre los capítulos *Alberto Hidalgo y Alberto Guillén,* antes de los tres capítulos finales que versaban sobre *Magda Portal, El Indigenismo* y *Alcides Spelucín.* Con todo, los dos capítulos mas extensos, y sensiblemente equivalentes, dedicados a poetas vivos, eran el XII: *Eguren* y el XIV: *Vallejo.*

«He hecho en Europa mi mejor aprendizaje —rezaba la ***advertencia*** que abre los *7* ***ensayos***—. Y creo que no habrá salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeo u occidental». En Europa, entre 1920 y 1922, como tantos otros americanos, había «descubierto América», a la vez que forjando su «ambición» de «contribuir a la creación

---

17 Véase al respecto: Luis E. Aguilar y otros : *Marxism in Latin America,* New York, 1968; y Robert Paris: *El marxismo de Mariátegui,* en *Aportes,* Nº 17, 1970.

18 Florestan Fernandes: Prefacio a la traducción brasileña de los *7 ensayos,* São Paulo, 1975.

del socialismo peruano». No dejando de leer cuanto se escribía, no sólo acerca de la teoría o de la práctica revolucionaria, sino en el dominio de las letras, y en especial de la poesía, incluyendo la más *vanguardista*, a la que, luego, atribuiría la «función» *revolucionaria* de «limpiar la superficie del Novecientos de todas las heces clásicos y románticos de los siglos muertos»: «Cuando se haya llevado Judas todos los ripios y todas las metáforas de la literatura burguesa, el arte y el mundo recuperarán su inocencia»[19] —pudiendo, uno y otro, después, entregarse a las tareas de la revolución.

A partir de que su poesía «se [diferenciaba] de la mayor parte de la poesía peruana por no pretender ser historia, ni filosofía, ni apologética, sino única y solamente poesía», el artículo de Mariátegui sobre Eguren multiplicaba las referencias a poetas de Europa, y, también, de otros países americanos, para acabar explicando *genealógicamente* la singularidad de su *simbolismo:* «eco puro —perdido en el trópico americano— del Occidente medieval». No cabe duda de que, como simple lector, Mariátegui sufrió más que nadie el «embrujo» del poeta del *El duque* y *Los reyes rojos.* Pero, como crítico revolucionario, que alimentaba sus juicios -según confesión propia- en sus «ideales», sus «sentimientos» y sus «pasiones», le era forzoso sentenciarlo: «El arte es una evasión cuando el artista no puede aceptar ni traducir la época y la realidad que le cupo»; Eguren es de aquellos artistas —«artista de una cultura, y no de una estirpe, como diría Borges»— «que maduran y florecen ajenos y contrarios al penoso y áspero trabajo de crecimiento de sus pueblos»; «en el Perú, no entiende ni conoce el pueblo»; «ignora al indio»; «tampoco entiende ni conoce la civilización capitalista, burguesa, occidental». Y, rematando su censura con un toque cientificista de determinismo geotelúrico: «El

19 Sobre *Oliverio Girondo*, en *Variedades*, Lima, 15-VIII-1925.

litoral mórbido, blando, pardo, tal vez lo isoló de la historia y de la gente peruana. Probablemente, la sierra lo habría vuelto diferente. Una naturaleza incolora y monótona es responsable de que su poesía sea así como una poesía de cámara».

Después de una breve incursión (ex-cursión) en Hidalgo, poeta de una *vanguardia* que se quería «a la izquierda de la izquierda» (el denominado «simplismo»), pero cuya estética anarquizante era de un *révolté*, de ningún modo de un revolucionario, llegando a Vallejo, Mariátegui de pronto se desquitaba: «Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. Se encuentra en Vallejo, por primera vez en nuestra literatura, el sentimiento indígena virginalmente expresado». Se escudaba en Orrego, de quien recogía el tópico de la virginidad, pero dando al vocabulario de Orrego otro significado.

«Lo fundamental, lo característico en su arte es la nota india. Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial [...]. El sentimiento indígena actúa en su obra, *tal vez* sin que lo sepa De tal modo que el autor de los *7 ensayos* recurría a Luis E. Valcárcel, *quizá* uno de los más exactos intérpretes del alma autóctona», que le ofrecía el argumento de la «tristeza del indio» asimilada a una forma de «nostalgia» «Pues bien, Vallejo [era] profundamente nostálgico». Definida su nostalgia como expresión de un «protesto sentimental» o de un «protesto metafísico»: «nostalgia de exilio, nostalgia de ausencia». Términos con los cuales podríamos convenir, si Mariátegui no los sujetara a un condicionamiento espacio-temporal, que exigía que Vallejo «interpretara la raza» en un momento en que todas sus «nostalgias», avivadas por tres siglos de dolor, se hallaban «exacerbadas».

A los cinco años de haber sido publicado *Trilce*, Mariátegui sacaba todas sus citas de la poesía de Vallejo (con excepción de una) de *Los heraldos negros*. No era casual. *Los heraldos negros* —escribía— podrían haber sido su única obra.

Ni por eso Vallejo habría dejado de inaugurar una nueva época de nuestra literatura. En estos versos de *Los heraldos negros* comienza, *quien sabe,* la poesía peruana (Peruana, en el sentido indígena), *Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / Golpes como del odio de Dios,* etc.». Al «yo no sé» de Vallejo, correspondía en el comentario de Mariátegui una serie de «tal vez», «quizás», «quien sabe» (mis subrayados), que curiosamente lo atemperaban. No menos curioso era que, en su último párrafo, abandonando las afirmaciones *racistas,* Mariátegui celebrara en Vallejo «la más austera, la más humilde, la más orgullosa simplicidad en la forma» —llegaba a hablar de él como de un «místico de la pobreza, que queda descalzo para que sus pies desnudos conozcan la dureza y la crueldad del camino»— antes de cerrar su estudio con la cita (fue él quien la difundió) de la carta a Orrego sobre *Trilce* que no es ninguna «confesión —como lo pensaba— del sufrimiento» del que quiere solo expresarse «pura e inocentemente», sino el escalofriante testimonio de un caso extremado de «libertad» creativa, llevada hasta «las lindes» del «libertinaje».

Deberíamos tener más en cuenta lo que quería decir Vallejo cuando, en los años del *Trilce,* se decía «huerfano del idioma», a lo que no podía estar extraño lo que en él bullía de atávicamente *indígena* y que no hallaba «competente» el «alfabeto» del único idioma del que, desde siempre, dispuso. Las disquisiciones de Mariátegui sobre el «pesimismo del indio», «lleno de ternura y de caridad», nos serán de muy poco socorro. Se queda en un plano temático-emotivo, que cubría apenas la manera menos elaborada de *Los heraldos negros,* y aún cuando integraba algún verso aislado de *Trilce* eludía la problemática propia de ese libro. Comprendemos que sirvieron de base a una retórica fácil, escrita u oral, que iba a prosperar, a partir de 1940, en los sucesivos homenajes conmemorativos de la muerte de Vallejo, cuando los escasos ejemplares de *Poemas humanos* llegados a Lima proporcionaron materia para extender la tópica: «Todo Vallejo era Perú» o «Vallejo, represen-

tación de nuestra raza y de nuestra cultura», entre lectores y oyentes, cuya mayoría no tenía acceso a los textos, fuera de las muestras que, cada cual para su fin particular, les ofrecían articulistas y oradores.

Más seriamente, en este año del Cincuentenario, alguien como Pablo Guevara, enterado de cuanto ha producido, en los últimos decenios, la cohorte abusivamente fecunda de los vallejistas, ha intentado dar nuevo molde, mejor estructurado y fundado en la experiencia del tiempo transcurrido, a las tesis mariateguistas. Su Vallejo ha dejado de ser «el poeta de una estirpe, de una raza», para convertirse en el poeta de la única «estirpe», la única «raza»que en conjunto formaría el «tercer mundo» —«Vallejo, poeta del tercer mundo»—, sin que haya por qué eludir, ahora, la cuestión de *Trilce,* una vez que se la incorpore al asquema, demostrando, con ayuda de la estadística, que lo notable en *Trilce,* no es lo que tiene de vanguardista, como se obstina a declararlo una crítica esteticista, sino lo que tiene de arraigadamente *nativista.*

No será demás aducir otra vez al propio Vallejo, que en el artículo de 1927 relativo a la «actual generación de América», a renglón seguido de acusar esa generación -la suya- de «continuar los mismos métodos de plagio y de retórica» de las pasadas, cuidaba de precisar: «No se trata aquí de una conminatoria a favor de nacionalismo, continentalismo ni de raza. Siempre he creído que estas etiquetas están fuera del arte, y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desaciertos»[20].

Remonto los años. No me detendré en la *Noticia de Trilce* (prólogo a la edición madrileña de 1930) de José Bergamín, a quien el «lenguaje descoyuntado» «en sorprendentes cabriolas

---

20 *Desde Europa,* p. 205.

neologistas» no ocultó «una de las cualidades esenciales» de su poesía: «su arraigo idiomático castellano». Con naturalidad, Bergamín, a partir de ahí, intentaba situar al peruano en relación con los otros poetas del idioma en su hora: los *creacionistas* Huidobro, Larrea, Diego, y ligeramente posteriores, Neruda y Alberti.

Hubo un folletista parisino (en todas partes se cuecen habas) para saludar la reedición de *Trilce,* en el semanario *Comédia,* con la siguiente apreciación: «Vallejo a inventé le surréalisme avant les surréalistes». Pierre Legarde (era su nombre) o no sabía español, o nada conocía del surrealismo, o una y otra cosa juntas. En cualquier caso, ignoraba la *Autopsia del Superrealismo* de Vallejo, publicada en *Variedades* el 26 de marzo de ese año 1930, también por la misma fecha en *Nosotros* (Buenos Aires), y luego reproducida en *Amauta,* etc.

1930, además, es el año más problemático de toda la vida de Vallejo: acababa de adherirse al marxismo; en enero, pensó viajar al Perú «en breve y quizá sólo por pocas semanas», a la vez que agradecía a Diego y a Bergamín el interés que mostraban por una nueva edición de *Trilce;* en mayo, había abandonado su proyecto peruano e iba a Madrid a controlar la impresión de sus versos, aprovechando para llegar hasta Salamanca (se encontró con Unamuno) y otras ciudades de Castilla y León; colaboraba en *Bolívar,* que lanzaba en España Pablo Abril, con *Un reportaje a Rusia* (primer esbozo de *Rusia 1931),* diez entregas que salieron entre el 1 de febrero y el 15 de julio (en la primera insistía en que, al cruzar la frontera de Rusia no llevaba consignas profesionales ni partidarias)[21]; después de *Autopsia del Superrealismo,* había renunciado a colaborar en re-

21 En *Desde Europa,* J. Puccinelli reproduce la III (p. 404), la IV (p. 407), la V (p. 410), la VI (p. 412), la VIII (p. 414) y la X (p. 421). Hay que cotejar las pp. XXVII-XXVIII de su *Nota introductoria* y algunas

vistas como *Variedades* y *Mundial,* pero siguió colaborando por unos meses más en un periódico como *El Comercio; Autopsia del Superrealismo* era el tipo de artículo apresurado, con mala información y peor enjuiciamiento, que podía haber firmado el columnista cultural de turno en *L'Humanité;* semanas después, el suicidio de Maiakovsky le inspiraba páginas aún más equivocadas y, dadas las circunstancias, más penosamente inquisitoriales (*Bolívar,* 15-VII y *El Comercio* 14-IX), pues, no contento con presentar el «suicidio», «material o moral», como la «única solución», «fatal e inevitable, a la «tragedia» de toda la «generación» común a Maiakovsky, Essenine y Sobol[22], se empeñaba en probar que Maiakovsky no había sido nunca poeta: «Desde sus primeros versos, que datan de 1910, cuando aun no le coactaban las preocupaciones políticas, no hay un solo renglón poético, un solo instante creador. Maiakovsky fue un espíritu representativo de su medio y de su época, pero no fue un poeta».

Entre tanto, muy poco había agregado, personalmente, a sus dos poemarios de 1919 y 1922: tres poemas publicados en Europa —uno en *Alfar,* La Coruña, 1923; dos en *Favorables,* París, 1926— y dos publicados en Lima —*Mundial,* 1927 más uno reproducido de *Favorables* en *Amauta,* 1926)[23]. Cuando, en 1937, Estuardo Núñez, que se había estrenado, en 1932,

---

refrencias al pie de los artículos para enterarse de que la I correspondía, «con algunas variantes», al artículo reproducido en pp. 350-351; la II, al reproducido en pp. 346-347 (en ese caso, las «variantes» son considerables); la VII, al reproducido en pp. 342-344, y la IX, al reproducido en pp. 403-404.

22 Essenin se suicidó en 1926, Sobol, en fecha que ignoro.

23 Al publicar los dos poemas de *Mundial,* L.A. Sánchez prometía entregar luego otros, que había recibido con ellos no hizo tal. En 1930, el mismo Sánchez declarará tener de Vallejo tres nuevos poemas «estremecidos», destinados a la revista *Presente;* volverá a referirse a ellos en 1958, dando el título de dos que, efectivamente, habrían salido en *Presente,* pero hasta ahora nadie ha exhibido cualquier ejemplar de dicha revista.

con un ensayo sobre Eguren, emprendió «la difícil tarea de inventariar el capital poético peruano logrado en las dos últimas décadas», eligió «el año de 1918 como el hito a partir del cual se [iniciaba] el nuevo rumbo poético del Perú», por ser ese el año que «[objetivó] temperamentos nuevos, impregnados aún de las anteriores modalidades literarias, pero portadores de nuevos gérmenes fecundos». De los cuales citaba a Hidalgo y a Vallejo, para destacar a continuación: «Vallejo es el acierto perdurable, mientras Hidalgo es la juvenil intuición. Hidalgo se adelanta, pero Vallejo alcanza un logro estético definitivo». Lo que lo llevaba, después, a considerar 1922 como «la segunda data de trascendencia» en «el proceso de la nueva poesía en el Perú», ya que correspondía a «la aparición de *Trilce* y a la definitiva exclusión de todo rezago romántico, antes tan persistente»[24].

Núñez manejaba cierto corpus *vanguardista* (el libro de Guillermo de Torre, la antología de Iván Goll, el *Indice* de Huidobro, Borges e Hidalgo...). Pero, confundiendo *vanguardia* con *estridencia*, situaba en 1927 «el año de la crisis de la vanguardia», designando nuevamente a Vallejo como al promotor de la nueva etapa, ya no con el ejemplo de sus poemas (casi inexistentes), sino con la prédica de sus artículos (de *Amauta* y *Mundial*) «por el retorno a las formas eternas», si bien «con nuevo contenido»[25]. Sólo le faltaba a Núñez detectar en Vallejo el origen de las tres grandes «direcciones» que —a su juicio— había tomado, desde finales de los 20, «la poesía nueva del Perú: el «purismo», el «neoimpresionismo» y el «expresionismo indigenista».

---

24 Así daba por superado el debate que hemos visto oponer, en 1928, a Basadre y a Mariátegui.

25 Habrá que estudiar las «llamadas al orden» y al «equilibrio» del Vallejo de 1926-1928, antes de que empiece a inclinarse hacía el marxismo (particularmente significativo, un artículo de *Mundial*, 22-IV-1927: *Los ídolos de la vida contemporánea)*.

El libro de Núñez —*Panorama actual de la poesía peruana*— salió en las primeras semanas de 1938. En su *Nota bio-bibliográfica* a la edición de 1939 de *Poemas humanos*, al referir la enfermedad y la muerte de Vallejo, Raúl Porras B. apuntará, torciendo un poco la fórmula:«A su lecho de agonía le llegó aún algún volumen que venía del Perú y en el que Estuardo Núñez lo reconocía como el más alto valor poético de la poesía peruana actual».

Anticipo y condenso las objeciones que uno de los catalogados por Núñez entre los poetas «puros», Emilio Adolfo Westphalen haría, algo más tarde, al «voluminoso libro» de su ex-condiscípulo[26]: extrañando «la gran cantidad de *poetas* representados, indicio de que muchos se [habían] colado por descuido o, más bien, con toda complicidad del seleccionador»; reivindicando para Eguren el papel de iniciador, no tanto de «la nueva poesía en el Perú», como de «la poesía», buena y sencillamente, en «la historia literaria peruana»; matizando el elogio de Vallejo, por lo que, no obstante su «novedad», «pervivía» en su poesía «de las taras tradicionales de la poesía castellana» («sentimental, propensa a las efusiones familiares, al misticismo agónico y plañidero»); finalmente, negando la dicotomía *Vallejo purista* («la poesía hecha esencia estética») y *Vallejo regionalista* («la poesía hecha expresión de la tierra»): «En lo esencial —y en lo aparente— no hay diferencias marcadas entre los poemas de Vallejo que Núñez clasifica en una y la otra tendencia [...]. Además, según la definición, parece que se da como posible la existencia de una poesía *sin esencia estética*, es decir sin derecho a consignarse como poesía, y que, en el caso, se limita a ser *expresión de la tierra*. ¿Acaso expresión de los deseos, de las pasiones, de las angustias de la tierra?. Existe la creencia que más bien

26 Ambos habían coincidido en el Colegio Alemán de Lima.

en la poesía se trata de la expresión de los deseos, pasiones, etc. del hombre»[27].

De paso, Westphalen señalaba, en referencia a Vallejo, un artículo de Carlos Cueto F., publicado en el número de julio-octubre de 1939 de la revista *Sphinx*, que venía a constituir la primera tentativa de penetrar en el «lirismo agónico» de *Trilce* —su «poesía profundamente antinocional»— porque arranca del *yo no sé*, tema del «poema que figura en el pórtico de *Los heraldos negros*», siendo la «*agnosis*» el origen de la angustia humana de Vallejo», de «su acorbadamiento desgarrante», de su «inquietud por el nombre de las cosas», como de su «inquisición por las cosas mismas».

Años después, ya del todo reconciliado con «la voz ruda y bárbara que habla y grita en el caos» de la mejor poesía vallejiana, con motivo de la traducción al francés por Guy Lévis Mano (*Lettres*, N° 22, octubre 1946) del *Himno a los Voluntarios de España*, el mismo Westphalen iniciará a crítica propiamente textual de Vallejo, en el sentido de que se atenía, en esa ocasión, al texto de uno de «los poemas más representativos» del poeta, mostrando como «el himno de alabanza y reconocimiento a los voluntarios que fueron a combatir y a morir por la República Española», era, al mismo tiempo, «elegía por una causa que parecía perdida», «esfuerzo descomunal por hacer invulnerables los ideales por los cuales (morían) esos soldados y sin los cuales ni Vallejo ni nosotros (podíamos) vivir» y «en último término, en lo más recóndito», «lamento por César Vallejo mismo, *liberador ceñido de grilletes*», que «también ha sido *elevado a la primera potencia del martirio*»: «El anhelo de Vallejo se quiebra en gusto amargo del fracaso presente. En el poema hay tendido un cadáver

---

27 De *La poesía y los críticos*, en *El Uso de la Palabra*, Lima, 1940.

insepulto. Vallejo puede ver detrás un sol de gloria, pero este cadáver no desaparece»[28].

Vallejo había muerto en abril de 1938. Al morir dejará una cantidad de poemas inéditos, que, en su gran mayoría, eran desconocidos de su viuda y, en su totalidad de Juan Larrea, el íntimo de otros tiempos, pero con el cual había dejado de verse y que ni siquiera se acordaba que, en 1935, Vallejo lo encargara que gestionase en Madrid la publicación de un nuevo «libro de versos» suyos. De inmediato, Georgette se entregó a «transcribir los poemas con los que había tenido la sorpresa de encontrarse». Al mes, Larrea tenía entre manos una de sus copias, de donde extrajo la materia de la antología que iba a integrar el homenaje del *Boletín* del Comité Iberoamericano de Defensa de la República Española. En vida de Vallejo, Larrea nunca le había dedicado una línea; leyendo los póstumos, y especialmente las composiciones de *España, aparta de mí este cáliz,* de pronto comprendió, no sólo lo que tenían de excepcional, sino hasta qué punto «la figura y la obra» del santiaguino, que no en vano fuera años seguidos, «su amigo más cercano», encuadraban en el sistema *teleológico* y *neomúndico,* que él venía elaborando desde su viaje de 1930-1931 al Alto Perú y del que la tragedia española acababa de descubrirle «los albores» de su realización. Se encerró y escribió las páginas vehementes de *Profecía de América,* que encabezarían el homenaje del CIDRE, después de haber provocado «la explosión sin reticencias» de Georgette.

Es asunto conocido el odio que en adelante ligaría, más de lo que podría hacer cualquier amor, a la viuda carnal de Vallejo y al que tendremos que designar como su viudo mental. Saber si los desmentidos que a lo largo de los años ambos se han opuesto (sobre todo a partir de 1951, que

---

28 En *Correo de Ultramar,* 1a. quincena de noviembre de 1947.

Georgette llegó a Lima de donde ya nunca saldría, y Larrea allí apareció como delegado de México al I Congreso Internacional de Peruanistas) ha servido o perjudicado el conocimiento de Vallejo, ¿quién podría determinarlo?.

Sea como fuera, lo cierto es que han contribuído a alimentar al vallejismo. Hay un Vallejo de Georgette, patéticamente adherido, por 1929-1931, al materialismo dialéctico, en el cual «ha reconocido la herramienta sola capaz [*sic*] de remediar los problemas del hombre: la ciencia», «entreviendo inclusive que la misma incógnita de Dios pudiera ser algún día resuelta por la ciencia», y que, ya más allá de todo patetismo, el 29 de marzo de 1938, a los cinco días de haber ingresado en la clínica de la que no saldrá vivo, la mira a su mujer y le dicta: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios».

Hay, asimismo, un Vallejo de Larrea, que irá creciendo y multiplicando en los años cordobeses de su evangelista, hasta convertirse en el «poeta» que no fue »como los demás», «fenómeno probablemente único» de la edición Barral de la *Poesía completa* (1978): «Vida y poesía están en su personalidad tan coentrañadas desde su primera raíz que no cabe ni describirlas ni entenderlas por separado sin desnaturalizarlas gravemente. Y no sólo están coentrañadas entre sí, sino que lo están con el significado del siglo que incluye su biografía, al grado de poder sostener que, si se prescinde de Vallejo, tampoco cabe en nuestro idioma entender a fondo esta época sin desvalorizarla sustancialmente, sin privarla de una dimensión trascendental que no se encontrará en los demás poetas por importantes que se estimen en otros aspectos».

Cuando viajé al Perú, a fines de 1948, para, entre otras cosas, escribir una monografía del autor de *Trilce*, que no podía imaginar a qué extremos me conduciría, llevaba en mi maleta el ejemplar —N° 84— de la edición original de

Poemas humanos que Georgette cariñosamente me regalara —el cual, amén de la poesía póstuma de Vallejo, integraba elementos del futuro Vallejo de Georgette, diseminados en la *Nota bio-bibliográfica* de Raúl Porras, que ella simultáneamente proveyó y censuró[29].

No bien empecé a leer en Lima lo que hasta la fecha se había escrito sobre Vallejo, topé con el primigenio Vallejo de Larrea: justamente el de la *Profecía de América*, de mayo de 1938, aparecida con el *Post scriptum*, de diciembre de 1939, propio de la edición mexicana de *España, aparta de mí este cáliz*[30], y circunstanciada, por así decirlo, a través de *Memoria de César Vallejo*, artículo con el que Larrea contribuyó al primer homenaje a Vallejo organizado en el Perú por Manuel Beltroy (*Garcilaso*, números de octubre y de noviembre de 1940): «Si la ciencia médica ignora la causa material de su muerte, el pensamiento poético sabe que Vallejo ha muerto de España —figura histórica de universalidad—, o sea que ha *muerto de universo*, como él mismo dice, y que *en las manos de España ha entregado su espíritu* [...]./ Su vida participa, pues, de aquella condición profética de la mejor tradición, que estos últimos siglos parecía exclusiva de los fenómenos religiosos» (París, 1938), y: «Aquí estamos en México, en Chile, en Colombia, en Venezuela, dando los primeros pasos hacia el reinado de la Humanidad triunfante por el camino que la palabra nos trazó valiéndose de tu encendido acento» (J.L. se dirige a C.V.): «*Si la madre España cae digo, es un decir - salid, niños del mundo: id a buscarla*» (México, 1939).

No eran muchos los ejemplares de la edición parisina de *Poemas humanos* que llegaran al Perú. Algo hizo para la difusión de sus grandes versos —*sermones, epístolas o himnos*

---

29 P. ej., exigiendo que no mencionara siquiera el nombre de Larrea.
30 Según Georgette, una «edición fraudulenta».

tan *sui generis*— la *Antología* realizada por Xavier Abril, en 1942, en Buenos Aires. También, a pesar de sus escasas páginas, pero con ventaja de ser edición limeña y ampliamente distribuida, el tomito *Vallejo* (el III, junio de 1944) de la *Antología Peruana* dirigida por Manual Beltroy. En 1948, cuando yo desembarqué en tierras peruanas, Edmundo Cornejo acababa de publicar una segunda *Antología* de cierta amplitud, con el sello de *Hora del Hombre.* Y faltaba poco para que fuera distribuída por la sucursal local de Losada la primera edición de las *Poesías completas* organizada por César Miró, la cual, por cierto, facilitaría grandemente el acceso al corpus poético vallejiano, pero bajo las especies de un texto adulterado, con incontables erratas, algunas monumentales [31].

Nadie había investigado la biografía propiamente peruana de Vallejo. Fue la primera tarea que me impuse, viajando a Trujillo, Santiago de Chuco y Humachuco, en enero y febrero, de 1949. Con todo, en la Universidad de San Marcos, ya se habían presentado varias tesis de bachillerato acerca de *César Vallejo en el proceso de la poesía peruana* (Alfonso Mendoza, 1941) y de *La poesía de César Vallejo* (mismo título: Antenor Samaniego, 1947, y Elsa Villanueva, 1948).

Acabaré recordando *La poesía contemporánea del Perú,* una antología de 1946, firmada por Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, los tres nombres más conspicuos de la novísima generación en reclamarse de la «poesía» sin cualquier epíteto: ni *purista,* ni *neo-impresionista.* Del prólogo general, de S. Salazar B.: «Si la poesía nueva [del Perú] se inicia con Eguren, con Vallejo obtiene su máxima calidad, su resonancia más rotunda». Del prologo

31 La critiqué en *Cuando César Miró edita a César Vallejo,* en *Centauro,* Lima, I, 3, abril de 1950.

particular a Vallejo, de J.E. Eielson: «El testarudo reproche en que se cuajan la mayoría de sus poemas, tiene su origen en ese combate espiritual que le provoca la pérdida de la gracia y la entrada, por consecuencia, en el durísimo valle de la sangre [...]. Pero su calvario —motivo ya y base palpitante para el poema— tómalo él en su doloroso y exacto sentido universal: su voz concreta, en cuanto suya y de su herida, despliégase en proféticas ondas por el mar humano, gana sus islas más oscuras y las llora, en *Los heraldos negros;* se encrespa y sube en una trunca, salvaje columna, en *Trilce:* rómpese, por fin, en desollados acentos a la orilla de su muerte, en *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*». De todas maneras, el primero: «La peruanidad, si la hay, de la poesía vallejiana, es universal y rebasa cualquier ubicación geográfica [...] / A partir de Vallejo todo intento de revivir la retórica sería inútil porque su poesía, repleta de calor y animación humana, cortó de tajo decisivo la fláccida y desvaída entonación de la vieja poesía de pulso monocorde y entrecortado verbo».

Por lo demás, los poetas que, a continuación, conformaban «la poesía contemporanea del Perú» eran todos poetas más jóvenes, la mayoría nacidos entre 1905 y 1911 (si bien uno en 1893 y otros en 1899), pero que, no obstante sus diferencias, insalvables, podían, a vista ligera, parecer tener más afinidades entre sí que cualquiera de ellos con Vallejo. Hecho que, en *Las Moradas,* revista recien lanzadas por E.A. Westphalen, uno de los poetas de la selección (con Oquendo de Amat, Martín Adán, Enrique Peña, etc.), provocó una reacción de José Jiménez Borja, que lamentaba, en primer lugar, que «luego de reconocerse en el prólogo la influencia generadora de González Prada «no se lo hubiera incorporado a la antología, y, en segundo lugar, que ésta prescindiese totalmente de «la poesía de vocación geográfica», no resca-

tando siquiera para representar «la poesía indigenista», a Alejandro Peralta»[32].

A lo cual, al pie del mismo comentario, replicaba S. Salazar B., en nombre propio y de sus dos cómplices, que, si bien González Prada «[advirtiera] los caminos» por los que «habría de conducirse la nueva poesía peruana», no había llegado a lo «contemporáneo» «en el sentido de tendencia, de escuela», y, en cuanto al *indigenismo*, o al *cholismo*, que ninguno de sus cultores «merecía ubicación en una antología» en que había «prevalecido un criterio puro y estrictamente estético»: «No creemos, por otro lado, que el *indigenismo* —tal como lo entienden Peralta y sus seguidores— procede de César Vallejo. Más bien constituye el remedo lugareño del esguince ultraísta en adobo de quechuismo y referencias locales, el que no prosperó como escuela y dentro del cual Alejandro Peralta no destaca con caracteres excepcionales».

32 *Las Moradas*, I, 1, Mayo de 1947.

LOS *POEMAS HUMANOS* DE VALLEJO*

I

Durante años, Vallejo ha sido considerado como el autor de tres libros de poesía —dos publicados en vida: *Los heraldos negros* y *Trilce*, y otro que salió al año de su muerte: *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*— el único poemario de su último período organizado por el poeta —a pesar de que tuvo una edición separada en México, figuraba para el caso como una simple sección del conjunto del conjunto de *Poemas humanos*.

Los responsables de la edición *princeps* de 1939 eran Georgette Vallejo, la viuda del poeta, heredera de sus papeles, y Raúl Porras Barrenechea, entonces delegado del Perú ante la Sociedad de las Naciones. Años más tarde, Georgette Vallejo se ha explicado sobre las circunstancias de dicha edición, reconociendo algunas fallas que achacaba al lugar y al momento.

Ahorro los detalles para destacar dos puntos. El primero: que, según Georgette, el volumen publicado en París abarcaba en realidad tres obras: *Poemas en prosa*, escritos entre 1923 y 1929; luego, después de tres años de silencio poético en que Vallejo, políticamente comprometido, se dedicó

---

* Conferencia del CICLA, 1988.

más a la prosa polémica, propagandística y narrativa (y asimismo al teatro), los *Poemas humanos* propiamente dichos, escritos a partir de octubre de 1931 hasta noviembre de 1937[1]; y finalmente *España, aparte de mí este cáliz,* 15 poemas contemporáneos de los últimos *Poemas humanos,* pero que, por voluntad expresa del autor, formaban una obra aparte, cuya unidad residía en su temática, directamente ligada con la Guerra Civil que desangró a la Península Ibérica desde julio de 1936.

El segundo punto: que, siempre según Georgette, el título *Poemas humanos* era un título de Vallejo, aunque no el título directamente elegido por Vallejo, pues, al morir, él no dejó a nadie instrucción alguna, y su manuscrito tampoco llevaba indicación al respecto: «Al publicar los versos póstumos de Vallejo, el Dr. Raúl Porras y yo quedamos muy perplejos». Georgette recordaba entonces que, en 1931, en una entrevista, Vallejo había indicado *Arsenal del Trabajo* como título posible de un nuevo libro de poemas suyos. Eso en 1931, cuando los llamados *Poemas humanos,* de acuerdo a la clasificación de Georgette, estaban aún todos, o casi todos, por escribir. Tiempo después, Vallejo le habría mencionado de paso a su mujer el título *Poemas humanos.* ¿Para encabezar qué poemas? Lo ignoramos, por qué ella no le preguntó, y ni siquiera «se atrevió a decirle» —la cito— que tal título «nada le agradaba». Sin embargo fue ella que en 1939 sugirió a Porras, y que Porras aceptó, aunque a él también le «disgustaba».

En verdad, fuera de la mención ocasional a la que acabo de referirme, el único argumento alegado por Georgette para sustentar que *Poemas humanos* pertenecía propiamente a Vallejo era una página de una *libreta,* con fecha 20 de setiembre de 1929, en que, en medio de una lista de 13 obras

---

1 Más adelante, discutiré esta última fecha.

«por hacer» —una de esas listas que mucho escritor elabora, y después se olvida, o no llega a realizar más que una mínima parte de ella— aparece efectivamente el titulado: *Libro de poemas humanos*, pero los dos vocablos *poemas humanos* con minúsculas, exactamente como, a renglón seguido, *poemas socialistas* y *poemas proletarios* en *Libro de poemas socialistas* y *Libro de poemas proletarios*. Nada más, y ese poquísimo, fechado en un día de 1929, ni siquiera de 1931 como en el ejemplo anterior: es decir en un momento en que Vallejo estaba dejando de escribir poemas y no podía saber cuándo volvería a escribirlos; menos todavía, qué poemas serían.

En buena cuenta, lo más interesante en lo afirmado por Georgette era lo siguiente: «Sólo hoy, 3 de enero de *1973* —subrayo la fecha—, observo que los poemas no tenían título, y como ni el Dr. Porras ni yo íbamos a permitirnos ponerle uno, fue su propia naturaleza que dio lugar a su título *Poemas humanos*. Y es sólo hoy, repito, al recordar que para Vallejo había sus poemas y sus «versos nuevos», que veo demasiado tarde que debíamos haber puesto no menos sencillamente *Versos Nuevos*»[2]. La cita corresponde a los *Apuntes biográficos* escritos por Georgette para la edición de Mosca Azul, la última edición de los *Poemas completos* de Vallejo organizada por ella, después de la gran edición con facsímiles de Moncloa.

Por lo tanto, nada de peso corrobora que *Poemas humanos* sea un título en que Vallejo alguna vez pudo pensar para poemas que, además, no estaban escritos. De pronto, en 1973, la misma Georgette abandonaba la justificación que tanto tiempo quiso hacer del mismo, y descubre que habría sido mejor titular los póstumos vallejianos «sencillamente»

---

2 Restablezco el texto, pues, visiblemente, tal como fue impreso en Mosca Azul y las ediciones derivadas, presenta algún error de redacción.

Versos Nuevos. Sin embargo, a la hora de distribuir los poemas en Mosca Azul, ella reitera la división ternaria de la edición Moncloa, o sea: *Poemas en Prosa, Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz.* Desde entonces, continuan saliendo ediciones que acatan su criterio sin discutirlo. Citaré dos. La primera, porque significa la inclusión de Vallejo, en una de las dos colecciones de *clásicos* que suenan en España: los *Clásicos Castalia:* quienes el año pasado publicaron un tomo que incluye *Poemas humanos,* y *España, aparta de mí este cáliz,* entendiendo por *Poemas humanos* los así denominados por Georgette desde la edición Moncloa, con exclusión de *Poemas en Prosa,* los cuales resultan, en esa forma, desvalorizados sin que uno imagine como será posible rescatarlos.

La segunda edición a la que quiero aludir es la edición de la *Poesía completa* de Vallejo —edición del cincuentenario— que acaba de ofrecer el CICLA de Trujillo y que dispone los poemas del período europeo de Vallejo en conformidad con las tres secciones de Georgette: *Poemas en prosa, Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz.* Un mérito de esta edición es que, tratándose de *Poemas humanos,* restablece las fechas que obstentaban los facsímiles de la edición Moncloa, y que Georgette suprimió en la edición Mosca Azul, declarándolas «erróneas», sin que se sepa con que derecho, pues ella, durante años, sostuvo que, al morir Vallejo, desconocía la inmensa mayoría de sus versos, que «alguien» le entregó el mismo día del entierro del poeta. Hay ahí un misterio, de orden biográfico-poético, que no voy a considerar. Sólo recalco que lo que sabemos basta para desautorizar la posterior afirmación de Georgette de que las fechas puestas por el propio Vallejo eran «erróneas» y que el último poema que Vallejo escribió no fue el 8/12/1937, como lo consignan las facsímiles, sino el 21/11 de ese mismo año. ¿Por qué en 21/11 en vez del 8 /12? Probablemente, porque del 21/11 está fechado un poema -«*Ello es que el lugar donde me pongo*»- donde aparece expresamente su nombre: «De veras, cuando pienso / en lo que es la

vida, / no puedo evitar de decirselo a Georgette». Pero si las fechas de las copias fueran de veras «erróneas» tendría que serlo también la del 21/11, y todo quedaría en aguas de borraja. Por lo tanto, es una pena que la edición del cincuentenario, al restablecer las fechas de los facsímiles, haya conservado la ordenación, totalmente arbitraria, impuesta por Georgette a los llamados *Poemas humanos* en la edición Mosca Azul, en vez de reordenarlos de acuerdo con dichas fechas.

Abandono el problema de las fechas, y vuelvo al del título: *Poemas humanos*.

Quien primero abrió la ofensiva contra tal título fue Juan Larrea, en una nota de 1961, en el primer número de la revista *Aula Vallejo*, que él dirigió como docente de la Universidad de Córdoba, Argentina. Decía así: «Me parece indudable que el autor de *Los heraldos negros, Trilce*, etc., nunca hubiera consentido que un libro poético suyo, *el libro que quedó al borde de su cintura muerta*, se titulara de modo tan insubstancial y fuera de contexto»; y más abajo: «Cuando Georgette Vallejo me consultó en 1938 sobre la pertinencia de la denominación que proyectaba, no le disimulé mi disconformidad. Para imaginaciones incautas, sensibles a lo aparente y externo, quizá *Poemas humanos* fuera nombre agradable [*sic*], no así para la imaginación creadora vallejiana. Además resultaba un título obsequioso y espurio, como apañado en matices de propaganda».

Larrea no se limitaba a denunciar la falta de autenticidad del título *Poemas humanos* (un título que no era y que nunca podía haber sido de Vallejo), sino que denunciaba su *impropiedad* —en términos apasionados e indudablemente excesivos— debido a la enemistad, al odio más bien dicho, que ya en aquellos días le dedicaba a Georgette Vallejo.

Larrea insistiría en el tema, en el número 11-12-13 de la misma revista *Aula Vallejo*, en 1974. Una nota más larga y

esxplícita que la anterior, en la que hasta me apelaba de testigo: «Cuando André Coyné permaneció en el Perú preparando su tesis sobre Vallejo, mantuvo con su viuda una amistad fraternal según ella misma reconoce. Es evidente que Coyné no inventó los datos factuales que consigna en su trabajo académico[3], sino que traduce los recibidos de su amiga e informadora que ésta nunca a pensado corregir. Pues bien frente a la afirmación de que Vallejo escogió ese *título efectivamente tan malo*, asienta Coyné en la p. 155 de su tesis: *El título «Poemas Humanos» no ha sido elegido por el poeta mismo: indica, en el espíritu de los editores el valor universal de una poesía que [...]. Título que además pertenece a los editores* insiste el mismo Coyné en su nuevo libro de 1968 (p. 255)»[4].

Descartando la malevolencia con que Larrea refería lo relativo a mis relaciones con Georgette, su cita era en lo fundamental exacta. Yo siempre sostuve que *Poemas humanos* no era título de Vallejo, sino título de sus editores de 1939. Pero, contrariamente a Larrea, nunca argumenté contra «lo impropio» de semejente título. Por el contrario, traté de entender lo que, en la «naturaleza» de los versos como diría Georgette, había podido inducir a los editores de París, titular *Poemas humanos* el conjunto de los inéditos de Vallejo.

Tal es así que cuando, en 1957, Maurice Nadea, director de la más prestigiosa revista literaria francesa del momento, me pidió que organizara en las páginas de *Lettres Nouvelles* el primer «homenaje» de importancia realizado en Francia en memoria del peruano, yo, muy naturalmente, titulé mi artículo introductorio: *César Vallejo, poète de l' home (C.V., poeta del hombre).*

---

3 Mi estudio *César Vallejo y su obra poética,* publicado por entregas en la revista *Letras* de la Universidad de San Marcos, a partir de 1954, y reunido en volumen, en 1957, con sello editorial de *Letras Peruanas.*

4 *César Vallejo,* Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

En él escribía, refiriéndome a la época de los últimos *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz* (traduzco): «En la poesía postrera de Vallejo, que la haya escrito en España, o más tarde de vuelta en París, no hay una línea que no comprometa a la propia existencia del poeta: que no exprese su muerte y no la esté viviendo, semanas seguidas, antes de que su carne llegue a sufrirla verdaderamente. Algunos prófugos de España se instalan en el destierro y en la derrota como en una sinecura; mientras tanto, un hombre llegado de muy lejos, pero más español que el más español de los españoles, porque totalmente hombre, *niño del mundo*, muere a la letra de miseria y de dolor». Para concluir, subraya lo acertado de que se lo «homenajeara» a Vallejo en Francia, en París, donde vivió cerca de 15 años y donde murió porque quiso —*Me moriré en París - y no me corro*—, siendo París el lugar en que «su poesía adquirió su carácter universal, cuando, al recibir el embate del acontecimiento, se puso a expresar, junto con el dolor —*el dolor, el dolor joven / el dolor niño, el dolorazo*—, la inminencia de una catástrofe, para sacar de ésta, paradójicamente, motivos patéticos de comunión humana y de un amor total»

Si he citado estos párrafos míos de 1957, es porque adelantan lo que intentaré decir acerca del significado de lo *humano* en la poesía de Vallejo hasta en la época de *Poemas humanos* - por más que comprobé que éste no es un título inmediatamente vallejiano.

De cualquier manera Larrea ha sido el único, entre los *críticos* de Vallejo, que se propuso descalificar, con la vehemencia que siempre lo caracterizó, tal denominación[5].

---

5 Me limitaré a invocar a R. Paoli que, por razones no siempre del todo coincidentes con las mías, concuerda en que la posición mantenida por Larrea es tan absurda como excéntrica y, aunque también admite que el título *Poemas humanos* no fue establecido por Vallejo, reconoce

Cuando la editorial Barral le proporcionó la posibilidad de llevar a cabo una «edición crítica y exegética» de la *Poesía completa* de Vallejo, aprovechó para hacer desaparecer de la misma el título que tanto lo horrorizaba, y repartió los *Poemas Póstumos* en tres nuevas secciones —la primera: *Nómina de Huesos*, la segunda: *Sermón de la Barbarie* y la tercera, más clásicamente: *España, aparta de mí este cáliz.*

No voy a discutir aquí el criterio que le dictó su ordenación ni tampoco la imposición de *Nómina de Huesos* y *Sermón de la Barbarie* que, como títulos de libros, no pertenecen más a Vallejo que el repudiado *Poemas humanos.*

Sólo reitero que, a pesar de los esfuerzos desplegados por Larrea en sus comentarios de Barral (1978), siguen saliendo ediciones que, atenidas a lo dispuesto por Georgette, siguen ofreciendo la producción última de Vallejo, descontando *España, aparta de mí este cáliz*, bajo el título *Poemas humanos.*

En este año del cincuentenario, va a salir, auspiciada por la UNESCO, la primera «científica», si cabe la palabra, de la poesía de Vallejo: en dicha edición, la totalidad de los *sueltos* posteriores a *Trilce* aparecerán reunidos bajo la apelación global de *Poemas Póstumos*, sin subdivisión de ninguna clase. No quedará la menor huella de *Poemas humanos.*

Sin embargo, estoy convencido que eso tampoco cambiará las cosas y que, por mucho tiempo aún, tendremos reediciones de Vallejo donde seguirá figurando *Poemas humanos.* Debe de haber una explicación. Ella está, primero, en que el público se acostumbró a ese título. Pero si el público se acostumbró fue porque, consciente o incoscientemente, admitió

---

que «no es malo» y que, habiéndose impuesto como *vulgata lectio*, «ya es tarde para cambiarlo».

que algo en él correspondía fundamentalmente a la índole de los poemas.

En la brevedad del tiempo que me es impartido, no puedo extenderme. Me concretaré a proporcionar algunas claves, a partir de algunos ejemplos, seguro de que, como lectores de Vallejo, ustedes entenderán y con lo que ya dije y lo que me queda por decir sentirán *ganas* —las famosas *ganas* vallejianas— de comprobar, renovando su lectura, que, en buena cuenta, es lo que de veras importa.

II

Vallejo es una de las figuras máximas de la poesía mundial en lo que va del siglo. No es, desde luego, la única. Este año (1988), ambos mundos —el Viejo y el Nuevo Mundo— celebran, simultáneamente con Vallejo, a *Fernando Pessoa*, el poeta portugués casi exactamente contemporáneo del peruano, al que no conoció y quien tampoco lo conoció, no obstante la proximidad de los idiomas. La poesía de Pessoa poco tiene que ver con la poesía de Vallejo; y es fácil imaginar la sorpresa que hubiera experimentado Vallejo, con su culto tan personal de la *sinceridad*, si hubiera leído la *definición* del poeta tal como Pessoa la expresó en versos famosos (traduzco): «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / Que llega a fingir que es dolor / El dolor que verdaderamente siente».

Cada poeta entre los grandes - las «Torres de Dios» de Darío, cada poeta es hombre de *palabras, palabras* en plural y *palabra* en singular, lo que, en un poeta auténtico, viene a dar lo mismo. «El material más simple y elemental del poeta —apuntaba Vallejo— es en último examen la palabra, como lo es el color en la pintura». Pero la palabra de cada poeta —de cada gran poeta— transmite una *experiencia* que le es propia y puede diferir radicalmente de la experiencia de los otros poetas máximos que vivieron en la misma época. Tene-

mos que aceptarlo e ir a cada poeta —a cada gran poeta— dispuestos a leerlos desprejuiciadamente y a recibir así lo que sólo él es apto a comunicarnos, como resultado de esa experiencia y, no menos, del esfuerzo que él hizo para *darla* en la forma más adecuada, que siempre resulta siendo «la forma más libre», según los términos de Vallejo en su carta a Antenor Orrego después de escribir *Trilce*.

Recuerden esas líneas que, casi físicamente, hacen sentir el vértigo de la creación: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética [...]. Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás [...]. ¡Dios sale hasta donde 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 a qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!».

Ahora bien, aún después de destacar que toda *experiencia*, para convertirse en obra, o sea en fuente de comunicación, tiene primero que adueñarse de los medios expresivos que mejor se adecúen a lo que hay en ella de original (reiteradamente Vallejo subrayó que lo esencial en un poeta es el *tono*[6]), cuando hablamos de experiencia conviene no olvidar que, en el caso de un verdadero creador, la experiencia no significa lo que comúnmente se entiende: ese ir recibiendo los «golpes» —o los goces— de la vida, a medida que se van produciendo, manifestando. Al creador auténtico, no le llega la experiencia principalmente desde fuera, sino que, en su caso, es más bien algo que equivale a una *elección*, corresponde a una *vocación*: que él

6 El texto de la carta a Orrego acaba de decirnos cuán «imperativa fuerza de heroicidad» puede llegar a requerir la conquista del «Alfabeto competente».

provoca tanto como lo sufre, pues, contrariamente a lo que sucede con el ciudadano corriente, cuando le atañe procede menos del *acaso* que de la *necesidad.*

Es así cómo la conciencia de la *orfandad* antecedió en Vallejo el hecho de la orfandad. *Bajo los álamos* —uno de los poemas más antiguamente escritos de los que integran *Los heraldos negros* y, a la vez, de corte todavía *herreriano* (sabemos qué importancia tuvo para la iniciación poética de Vallejo la lectura que, durante el segundo semestre de 1916, el grupo de Trujillo hizo de *Los peregrinos de piedra* de Herrera y Reissig), sin ninguna de las audacias que ostentan otras composiciones de la primera sección del libro— de pronto encontramos un verso ya típicamente vallejiano: «Labrado en orfandad baja el instante».

El tema de la *orfandad* , en una fecha en que —insisto— la madre de Vallejo aún vivía y Vallejo no era aún un huérfano en el sentido estricto del vocablo. El tema de la *orfandad,* unido al tema del *tiempo,* en su categoría de *presente* que no deja nunca correr, no bien ha empezado uno a *vivir* y hasta que le llegue la hora de su *fin final,* después de una vida más o menos larga, más o menos convulsa, más o menos responsable, de cualquier modo: «una vida de vida agonizante». Desde siempre, el tema de la *orfandad* coexistió en los versos de Vallejo con el tema, no tanto de la *muerte,* como del *morir,* del *partir*: «Verano, ya me voy»; o: «Tus fríos capitanes darán orden; / y quién habrá partido seré». Un *morir,* un *partir,* que además, pueden ser sentidos como fruto de un anhelo frustrado cada vez que a las «ganas de morir» se les interponen las «ganas de vivir»: «Hoy he muerto qué poco en esta tarde», cuando el poeta aspira ante todo a renunciar: «Hay ganas de quedarse plantado en este verso».

Volviendo al tema de la *orfandad* —tema de los temas junto con los temas del *hambre* y el *dolor,* y también el de la

agnosis, el cual a su vez coincide con el multifacético, de los *contrarios*, de los *números* y de los *lindes*: todos constitutivos de lo *existencial* en Vallejo—, habría que ver cómo, después de irrumpir en un poema de la primerísima «cosecha», se irá ahondando no bien la muerte de su madre haga del poeta efectivamente un *huérfano* , no tanto con motivo a *llanto* —se ha exagerado el *llanto* de Vallejo; él lo profetizó: «Me han confundido con mi llanto»—, sino como pretexto para en refrendar la condición fundamentalmente *huérfana* del hombre: «su mayoría inválida» (*Tr. XVIII*), que nunca pasará de «mayoría en el dolor» (*Tr. XXXIV*).

Una vez inmortalizada la *madre*: «muerta inmortal»—*inmortal* precisamente porque *muerta* (es el poema *LXV* de *Trilce*): «Madre, me voy mañana a Santiago», tenemos la asimilación del hijo —sujeto de los versos— y del *padre* —ya hecho «víspera» en el «día infante coral» de *Enereida* (*Los heraldos negros*)— pasando juntos, hijo y padre, bajo «los dobles arcos» de la «sangre materna», siendo que el padre «para ir por allí / humildóse hasta menos de la mitad del hombre / hasta ser el primero pequeño que tuviste» (el que habla es el hijo, y a quien se dirige es a la madre)[7].

De los primeros años de París: *Lomo de las Sagradas Escrituras* (título significativo), uno de los poquísimos poemas que, «harto avaro» de su «nueva cosecha», la que estaba haciendo de su quehacer europeo, Vallejo desde Europa mandó a Lima, exactamente en 1927, y que su destinatario, L.A. Sánchez, publicó en seguida en *Mundial.*

---

7 Por cierto, habría que detenerse más en *Trilce,* libro en que al *lirismo de la orfandad* corresponde una *estética de la orfandad.* «Soy un huérfano del lenguaje», confesó una vez Vallejo, mientras luchaba para que el «ritmo» de sus versos «no traspasara» la «libertad» (su «obligación sacratísima de hombre y de artista») y «cayera en libertinaje».

Lomo de las Sagradas Escrituras el poema en que Vallejo definitivamente asume la *orfandad* como consubstancial al *existir* humano: «Hasta París ahora vengo a ser hijo. Escucha / Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO», en un momento en el que logra excepcionalmente dominar, por medio del *humor* (un *humor* que escapa a mucho crítico), lo que éste tiene de angustiosamente mortal: «Mi metro está midiendo ya dos metros, / mis huesos concuerdan en género y en número».

Me falta tiempo. Pero sería dentro de la perspectiva que acabo de esbozar cómo habría que encarar porqué, un decenio más tarde, cuando le estremece la tragedia del pueblo español, Vallejo inventa *España, aparta de mí este cáliz*: substituyendo la «madre España» al «Padre que está en los cielos» de la oración evangélica.

Lo notable, desde luego, es que entonces, cuando *poéticamente* acaba de entrar en agonía, devuelve la *madre*, ahora confundida con España, a la mortalidad: «Está / la madre España con su vientre a cuestas».

«Madre y maestra», sí - que sigue, «ahora mismo, repartiendo / la energía entre el reino animal, / las florecillas, los cometas y los hombres». Pero también a punto de «caer»: ella que daba a los *niños* «la altura, / vértigo y división y suma», teniendo en adelante que contar con esos mismos *niños* para detener su *caída* y ¿quién sabe? algún día volver a levantarse: «Si no veís a nadie, si os asustan / los lápices sin punta, si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; ¡id a buscarla!...».

Ya señalé cuán estrechamente ligada con la temática de la *orfandad* está en Vallejo la temática del *hambre*, llegando el *hombre* a confundirse con su *hambre*, tanto que *hombre* y *hambre*, por la homofonía, se convierten en términos equivalentes: el *hom-*

bre es su *hambre*, y el *hambre* es todo el *hombre* si se lo considera en lo espacio-temporal de su condición terráquea.

Alguien como Juan Larrea, que ha escrito centenares de páginas sobre Vallejo, pero un Vallejo suyo, que él no leía en sí mismo, sino para apoyar sus propias tesis de filosofía de la historia, *teleológicas* y *neomúndicas* —Juan Larrea, reiteradamente, ha destacado la apetencia de *unidad* manifiesta en los versos del santiaguino desde *Los heraldos negros*. Por un lado, *Absoluta*: «¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno / por todos! Amor contra el espacio y contra el tiempo!»; y, por otro, *Líneas*: «¡Qué en cada cifra lata, / recluso en albas frágiles, / el Jesús aún mejor de otra gran Yema!».

Así expresada, y aunque los versos sólo plasmaron a raíz de la muerte de la madre, dicha apetencia parece derivar, en realidad, de un momento muy determinado, el de una crisis espiritual que Vallejo vivió hondamente a las pocas semanas de trasladarse de Trujillo a Lima, según confiesa en una carta a Oscar Imaña, del 27 de febrero de 1918: «Pensaba partir de aquí y aborrecía esta vida, y sentí como un deseo de desarraigarme de no estar, de no rozarme con nada, de escurrirme, de *espiritualizarme totalmente acaso*» (La cursiva es mía)[8].

Más generalmente, en *Los heraldos negros*, la apetencia hacia la *unidad* es exigencia de *unanimidad*. Para ir a lo *uno* requiere pasar por *todos*: todos los hombres ligados por su común *mortalidad*, en el anhelo desesperadamente esperanzado de alcanzar la unidad a través de la *totalidad*, propiamente inalcanzable, de lo *múltiple*.

---

8 Hubo probablemente otra crisis —la que traduce *El tálamo eterno:* «Dulce es la sombra, donde todos se unen / en una cita universal de amor».

En un primer tiempo, el poeta cobra conciencia de su *existencia*, no para reivindicar como *existente*, sino, al contrario, para *culparse* porque *existe*: «Todos mis huesos son ajenos; / ¡yo tal vez los robe!» (*El pan nuestro*), versos en los cuales él, que nunca sintió *hambre* en carne propia, descubre que así contribuyó a aumentar el *hambre* ajena.

Viene el segundo tiempo, el de la frustración del sujeto poético, cuando nadie se dirige a él para *pedirle*: «Hoy no ha venido nadie a preguntar / ni me han pedido en esta tarde nada» (*Agapè*).

Solamente después puede darse el tercer tiempo, el de la reivindicación común, convertido entonces el poeta en portavoz de todos: «Hasta cuándo estaremos esperando lo que / *no* se nos debe... (pongo en cursiva el *no*). Un portavoz que no deja de «padecer Duda» relativamente a la posible respuesta: «Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde / yo nunca dije que me trajeran». Llega a insinuar la ilusión de que esa respuesta llegará, como término de la espera, «al borde / de una mañana eterna», en que nadie habrá quedado sin «desayunar». Pero no escapa de la *agnosis* que, más bien, extiende al propio Dios del que solicita una respuesta: «Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla, / y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara / de amarga esencia humana, la tumba... / Y menos sabe / ese oscuro hasta cuándo la cena durará!» (*La cena miserable*).

Es cuando surge la memoria de la *madre*. En *Canciones de Hogar* —conjunto inseparable de la serie anterior de poemas—, la composición más notable, desde su título: *Enereida*, va dedicada al padre vivo, no a la madre muerta. Sorpresivamente, nos sitúa en un «día eterno» (el día «infante, coral» al que antes aludí), de pronto rescatado de la secuencia de los días - como si, muerta, la madre se volviera, en efecto, garante de otra vida: «desde sus senos de tiempo», con «sus alas blancas

/ de hermana de caridad» que la identifican a la «mañana» de ese mismo «día», cuyo «canto» ya echó «a volar Verbos plurales», garante nada menos que de la «vida eterna».

El recuerdo de la infancia se impone como imagen del *paraíso*: un paraíso figurado por los «desayunos» y «los almuerzos» en que la madre repartía «ricas hostias de tiempo» a sus «cuatro gorgas», sus «mendigos» sus «pequeñuelos» (los cuatro menores, entre ellos César, de los once hermanos Vallejo).

Es el tema de *Tr. XXIII*, el que empieza: «Tahona estuosa...», y que opone el *entonces* («Nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiva, / aquellas ricas hostias de tiempo...») al *ahora huérfano*: «Cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejas / y el valor de aquel pan inacabable»). Siendo que la memoria garantiza la reiteración del *pasado* en un *futuro* (*Tr. LIII*: «Y nos levantaremos cuando se nos de / la gana...»), a la vez temporal y más allá del tiempo, que perpetuará «el almuerzo musical» de otrora. Respuesta a la pregunta formulada en *La cena miserable* de *Los heraldos negros*: «Cuándo nos veremos *con los demás*, al borde / de *una mañana eterna*, desayunados *todos*» (Las cursivas son mías).

Los más variados críticos pretenden descubrir en *Masa* la «apoteósica culminación» de la poesía vallejiana. Conviene recordar —en relación con lo que indiqué acerca de la *experiencia* de cada poeta auténtico— una nota de Vallejo de *1929*: «La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarlo morir, ese hombre no moriría». Nota ocho años anterior al poema, y así mismo al hecho histórico —la guerra civil española— del que parece proceder para quien lo lee en *España, aparta de mí este cáliz*, entre *Invierno en la batalla de Teruel* y *Redoble fúnebre a los escombros de Durango*.

Lo particular de la poesía de la última etapa de Vallejo, más precisamente la de los llamados «poemas humanos», es que dichos poemas constituyen otros tantos fragmentos de un mismo *monólogo*, que no termina cuando termina un poema, más bien se interrumpe, para luego volver a iniciarse, hasta que la muerte acaba por interrumpirlo ya para siempre. Monólogo obsesivo de alguien que siempre existe, pero cuyo existir se reduce a lo *animal* de la existencia, con sólo «un tumor de conciencia» dedicado a registrar los progresos de la ruina corpórea del «bimano», el «muy bruto», el «muy filósofo»: «¿Me percibes animal?»; «Tengo un miedo terrible de ser un animal», etc. Conciencia de *estar*, a pesar de todo: «Porque al centro estoy yo, y a la derecha / también, y a la izquierda, de igual modo» - sin que ya quepan descansos, dilaciones, pues tal conciencia de estar es, asimismo, conciencia de estar definitivamente agonizando: «Para solo morir / tenemos que morir a cada instante»; «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte».

Al poeta no le queda más que lo que siempre fue suyo: la *palabra*. «Qué hacer y qué dejar de hacer», interroga. Seguir hablando, mientras todavía pueda, aunque lo asalte el temor de que «después de tanta palabra no sobreviva la palabra».

En ese seguir hablando, intensifica la *ternura*. Una ternura cada vez más inerme y falta de aliento: «Volviendo a lo nuestro / y al verso que decía, fuera entonces / que vi que el hombre es mal nacido, / mal vivo, mal muerto, mal moribundo»; «Todo eso / agitase ahora mismo / en mi vientre de macho extrañamente».

No importa. Es la ternura signo de que el hombre aún sobrevive en el poeta y aún le corresponde repetirle al «hombre mal nacido» —que es cualquiera de los hombres que lo leerán, o no lo leerán, porque nunca tendrán oportunidad de

hacerlo— que todos son «hombres humanos» y, como tales, no pueden evitar de obrar juntos: «Ah, *desgraciadamente*, hombres humanos, / hay hermanos, muchísimo que hacer»— obrar, primero que todo, para *humanizar* al hombre [9].

Pues, tenemos la paradoja: que, si bien no hay hombre que, por el simple hecho de nacer, no resulte «hombre humano», los hombres en conjunto nunca son *naturalmente* «hermanos hombres». Cada *hombre* nace, pero la *hermandad* entre los hombres tiene que hacerse: a fuerza de «violencia metódica», de «caos teórico y práctico» de «grandeza», de «miseria», de «vorágine inpelente», y de esa «gana dantesca» que algunos experimentan de «amar a traición a su enemigo».

Es el significado del final del fragmento inicial de *Batallas*, el segundo de los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*: fragmento dirigido a un combatiente anónimo de la Guerra española, un *extremeño*, al cual su mismo combate confirió la calidad de *hombre* en el pleno sentido del vocablo. En contraste, el poeta se presenta, no como el animal que todo hombre es cuando lo vence su cuerpo agónico, sino como ese otro *animal* que corresponde a lo inhumano en el hombre, aquello que precisamente le impide convertirse en *hermano* de la generalidad de los hombres. Por un momento, él va a asumir dicha animalidad, que viene a ser la del *lobisomen*[10], del hombre a la vez *lobo y hombre*, enemigo del hombre verdaderamente *humano*. *Homo homini lupus* decía la antigua sabiduría latina, ella misma heredera de sabidurías más antiguas, comunes a todas las latitudes de la tierra. Es a partir de ese *lobo* —«desde este lobo»—

---

9 En la cita anterior, subrayo *desgraciadamente*, ya que por lo general desaparece en las cada día más numerosas referencias que estos versos suscitan, tanto en críticos vallejianos (pienso en trabajos de Juan Larrea, de Ernesto More, etc.) como en simples periodistas o en políticos (los ejemplos se han multiplicado en este año del cincuentenario).

10 Recurro a la palabra portuguesa. En francés, sería *loup-garou*.

que, considerando al «extremeño», «hombre al que la vida mató y al que parió la muerte», Vallejo formula su más vehemente apelo a la *humanización* del hombre: de cada hombre, y no menos de la naturaleza entera - animales, vegetales, tierra, cielo:

«¡Extremeño, dejastéme / verte desde este lobo, padecer / pelear por todos, y pelear / para que el individuo sea un hombre, / para que los señores sean hombres, / para que todo el mundo sea un hombre, y para / que hasta los animales sean hombres, / el caballo, un hombre, / el reptil, un hombre, / el buitre, un hombre honesto, / la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre, / y hasta el ribazo, un hombre, / y el mismo cielo, todo un hombrecito!».

Si *España, aparta de mí este cáliz*, el libro de Vallejo que nació de las circunstancias de la Guerra peninsular, es mucho más que un libro de circunstancia, como lo fueron tantos libros inspirados por el conflicto de 1936-1939, empezando por *España en el corazón* de Neruda, es por esa *humanidad* llevada al máximo, y agónicamente alerta, del poeta, que había de morir, cuando moriría España después de haber vivido la muerte de todos y cada uno de los muertos que caían en los combates, hechos *hombres* en la acepción cabal - cual Pedro Rojas, de Mirando el Ebro: «padre y hombre, / marido y hombre, /ferroviario y hombre, padre y más hombre».

En este punto, podemos encarar el discutido tema de la *religiosidad* de Vallejo.

Acabo de señalar que, aun cuando nace de la circunstancia, la poesía de Vallejo nunca queda adscrita a la circunstancia. Si, por más que sacude de modo inmediato cualquier lector, sigue siendo una poesía difícil, es porque, contrariamente a la poesía de denuncia, o como se la quiera llamar, manifiesta la *complejidad* —contradictoria e indefinidamente con-

trariada— de lo humano. Desde sus primeros poemas, Vallejo había renunciado a las facilidades del *maniqueísmo*: de un lado lo bueno y de otro lo malo, de un lado los buenos y de otro los malos. Con la proximidad de la muerte, dos decenios después, escribirá, entre tantos versos más: «César Vallejo, te *odio* con *ternura* »; «Quiero ayudar al *bueno* a ser su *poquillo de malo*»; «¡Cúidate, *España, de tu propia España*!», etc.

En *Los heraldos negros*, las referencias a Dios derivan de «emociones» varias. Por lo que oscilan entre la aspiración ansiosa («¡Un latido único de corazón; un solo ritmo: Dios!»), la ternura reverente («Yo te consagro Dios, porque amas tanto; / porque jamás sonríes; porque siempre / debe dolerte mucho el corazón») y, en el otro extremo, la invectiva aparentemente blasfema («Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / Y el hombre si te sufre: el Dios es él»).

Habría que considerar dichas referencias juntas, sin privilegiar la primera, como hace, por ejemplo, Larrea; o no ver más que la última, como prefiere hacer una crítica impresionada por la dedicatoria al *maestro* González Prada. Sin embargo, ahora, no mencionaré más que esta última, pero será para destacar que, al invertir la relación entre Dios y el hombre, y al sustituir el hombre a Dios, infiere un llamado a la *humanidad* de Dios, como postrer recurso contra la *inhumanidad* del Fatum, que afecta parejamente al hombre y a Dios.

En ningún momento, Vallejo parece haber olvidado que la *religión* es lo que *re-liga* las dos caras del hombre: *inmanente*, una, *trascendente*, la otra, debido a la *dualidad* de nuestra *naturaleza*, a un tiempo *natural* y *sobrenatural*. Sólo que —desde el momento en que reconoció que, nacido para poeta, no había nacido para ser un poeta cualquiera— supo que su poesía llegaría a ser *suya*, y en consecuencia una de las poe-

sías que definiría nuestro siglo, en la exacta medida en que pondría el acento en lo que el hombre tiene de *inmanente*: su *existencialidad*, otro nombre de su *mortalidad*, que si no es el todo del hombre, es lo que primero hace al hombre hombre, y hombre en medio de los hombres.

Así, desde que, en 1916-1917, escribía y daba a los periódicos de Trujillo las primeras versiones de *Los heraldos negros*, *El pan nuestro* o *La cena miserable*, optó por quedar fiel, *religiosamente*, a lo que *humaniza* la *humana* condición: «nuestro haber nacido así sin causa», «como si, cuando nacemos, siempre no fuese tiempo todavía». Es lo que confiere un carácter personal a su obra y mejor expresa su *unidad*, a través de la *variedad* de sus tonos, hasta en un mismo libro, como es el caso de *Trilce*.

Acabaré corroborando lo que aquí afirmo con fragmentos prosísticos de Vallejo.

En primer lugar, unas líneas a Pablo Abril, el confidente de los años de «miseria», con fecha de noviembre de 1924, cuando el santiaguino emergía de una «gravísima enfermedad». Dicen así: «Vuelvo a creer en Nuestro Señor Jesucristo. Vuelvo a ser religioso» —lo que, desde luego, implica que un tiempo dejara de «creer», de «ser religioso». Mas lo que quiero recalcar es lo que sigue: «Vuelvo a creer, pero tomando la religión como el supremo consuelo de esta vida»— esa necesidad que sentía Vallejo de afianzar la fe recobrada, en *esta vida*, donde uno *existe*, junto con otros hombres que «mucho sufren», igual que él.

Recíprocamente, pasados los años, —cuando después de larguísimas cavilaciones, habrá adherido al marxismo, en vísperas de su segundo viaje a Rusia, junio de 1929— Vallejo le escribe a su hermano Víctor en Santiago de Chuco: «Le ruego

mandar decir una misa al Apóstol a mi nombre[11]. Una vez que sea dicha, le suplico que me lo indique, diciéndome el día y la hora en que ella se ha realizado. Le he pedido al Apóstol me saque bien de un asunto. Le suplico mucho que mande decir esa misa».

En una crónica de esos mismo meses, en que abandonó la poesía por la prosa militante, porque, bajo el impacto de la crisis que sacudía el mundo occidental, llegó a pensar que era inminente el triunfo de la revolución mundial, se interroga: «¿Resuelve el marxismo los múltiples problemas del espíritu? ¿Ha enfocado toda la esencia de la vida? El aspecto científico de esta doctrina ¿abastece y satisface a las necesidades extracientíficas y, sin embargo, siempre humanas, y, lo que es más importante, naturales de nuestra conciencia?» —un interrogante que deja sin respuesta: «Aquí radica la génesis de la inquietud contemporánea».

Corriendo julio de 1937, su intervención, en calidad de delegado del Perú, ante el Congreso de Intelectuales Antifascistas, que sesionaba ese día en Madrid, le ofrece la oportunidad de precisar: «Jesús decía *Mi reino no es de este mundo.* Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario puede concretar en una fórmula que reemplace a esa fórmula, diciendo *Mi reino es de este mundo, pero también del otro*».

Por último, ya recluído en la clínica de su «fin final», acabado de entrar en el silencio, una sola vez —el 29 de marzo de 1938— Vallejo rompe ese silencio para dictarle a su mujer su *última verba:* «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios».

---

11 El Apóstol Santiago, patrón de su pueblo natal.

A la hora de morir y de arrastrar la vida que está detrás de la muerte, Vallejo decía su seguridad de que Dios fuera el primero en ratificar la elección que en *esta vida* el había hecho de lo *humano* en el hombre: su lado *existencial* —repito—, común a todo aquel que «sólo ha nacido solamente».

Con lo cual queda ampliamente justificado[12] el que *Poemas humanos* por más que no le pertenece, siga siendo el título que sigue cubriendo, para la mayoría de los lectores, la última «cosecha» poética de Vallejo.

12 Para los lectores sensibles a la estadística, advertiré que el *Diccionario del léxico poético de Vallejo,* publicado en Pisa en 1978, adjudica el mayor índice de frecuencia, aparte del vocabulario básico (gramatical y gramaticalizado), al término *hombre,* y su derivado *humano,* con un máximo de ocurrencias en los llamados *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz.*

TRILCE: PROCESO Y SENTIDO*

Ya que de vaguardia tratamos, hablaré de *Trilce.* Libro que todos —vallejistas de varias generaciones— tal vez tengamos la culpa que aún no se haya leído como debiera leerse, en su *pluralidad* esencial, dentro de su obstinada *unidad.*

Hay a partir de la carta que Vallejo dirigió a Orrego después de publicar su segunda colección de poemas: «El libro ha nacido en el mayor vacio. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de poeta, ¡la de ser libre! [...] Me doy en la forma más libre que puedo y esta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta donde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!».

Quién divulgó dichas líneas fue J.C. Mariátegui, al final del artículo que dedicó a Vallejo en *El proceso de la literatura,* último de sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). De acuerdo a J. Espejo Asturrizaga, las «tomó de los

---

* Coloquio de Madrid, 1988.

originales de *Panorama*», un volumen del propio Orrego, de 1927. Desconocemos su fecha exacta, si bien Espejo las sitúa en el mismo mes de octubre de 1922 en que *Trilce* salió a luz precisando que acompañaban cierto número de ejemplares» de su obra que César «envió a Antenor» dedicados a los amigos de Trujillo.

Sea como fuere, queda claro, para el que lea seguido el párrafo que la frase inicial —«El libro ha nacido en el mayor vacío...»— alude, no a la *recepción* de los versos por el público, sino a su *escritura* por el poeta: una *escritura* que tiene por objeto justificar y simultáneamente reivindicar. No sería preciso observarlo si la crítica vallejiana no hubiera incurrido, algo demagógicamente, en considerar que la misma envolvía una queja, y a la vez que disculpaba al poeta también, de un modo u otro, acusaba al público. Ya Mariátegui lo sugería, aún cuando citaba el trecho *in extenso*, al concluir con él un artículo en que muy poco se interesaba por *Trilce* más sensible al «americanismo genuino y esencial», todo «tristeza» y «nostalgía», «ternura» y «caridad» de *Los heraldos negros*, libro del cual derivaba la imagen que ofrecia de Vallejo, «pasando por las calles de Lima, tan propicias y solícitas a los laureles de los menesteres de feria», «ignorado y desconocido»: cual «un místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan desnudos la dureza y la crueldad de su camino».

Desde luego, mayor responsabilidad incumbirá más tarde a Georgette de Vallejo a través de las sucesivas versiones que dió de la biografía de su esposo —desde los primeros *Apuntes* incluídos en la edición Perú Nuevo de *Los heraldos negros*, Lima 1958, hasta las 170 pág. de *Allá ellos, allá ellos, allá ellos*, Zalvac, Lima 1978. Recojo aquí la primera: «1922 [...] A fines del año aparece *Trilce* [...] según Vallejo mismo: *Cae en el vacío más completo*»

Es la fórmula de la carta a Orrego, pero sin el contexto

que le daba sentido, e inclinada hacía un sentido opuesto, mediante la sustitución de *caer* en lugar de *nacer*» Me contará e 1926 - añadía la *biógrafa* (1926: el año en que se conocieron y aún se hablaban de Usted–[1].

> me contará: *No me sorpendió. - Pero, ¿No le dolió?* Y me contestará perfectamente tranquilo: *No.*
>
> Un *No* que Georgette comenta así:
>
> Eran soprendentes, casi anormales su apacibilidad, su total ausencia de amargura.

Podemos admitir que, en una de las primeras conversaciones que tuvieron Vallejo se refirió a su pasado de poeta en un país que debía de parecer mítico a la adolescente que lo escuchaba. Resulta más dudoso que la memoria de Georgette registrara fielmente un diálogo que, tal como lo reproduce, dice más sobre su *ingenuidad* de aficionada al arte que sobre lo que ella considera una *anormalidad* del artista.

De noviembre de 1925 —o sea más o menos un año antes del inicio de la relación con Georgette— el artículo: *La conquista de París por los negros*, donde Vallejo bromeaba:

> No voy a relacionar para nada mis elogios al arte negro con mi obra poética, no vaya a verse en aquellos explicación alguna de mi estética. Libre es el blanco de llamar a mi verso, verso negro, y el negro de llamarlo blanco o rojo[2].

El pretexto era el primer juicio entusiasta que *Trilce*

---

1 Dicho sea de paso, 1926: también el año de *Favorables.*

2 En César Vallejo, *Desde Europa*, ed. de J. Puccinelli, Lima, FCP, 1987, p. 75.

había inspirado a un periodista de *El Mercurio* de Santiago de Chile: «Ante el revolucionarismo» de sus versos «resulta ortodoxo y académico el disparate de Francis Picabia». Aprovechaba el cronista Vallejo para recordar que en seguida, habia tenido la oportunidad de expresar al corresponsal en París de *El Diario de la Mañana* de La Habana que él nunca «[tuviera] la mente de seguir al autor de *Relâche* ni a escuela literaria alguna». *Relâche* se llamaba el ballet que en noviembre de 1924 Picabia estrenó en el Teatro de los Campos Elíseos de París, interpretado por los Ballets Suecos de Rolph de Macé sobre una música de Eric Satie. Con esa obra —que contaba con un interludio cinematográfico que reveló el nombre de René Clair— el ex-dadaísta franco-cubano (se había separado de Dadá en 1921) pretendía lanzar un nuevo movimiento: el *Instantaneísmo* —al que adhirió, entre otros, Duchamp— para oponerse al flamante *Surrealismo* —que, finalmente, ambos, tanto Picabia como Duchamp, pasarían a integrar poco después.

Que, una de las pocas veces que, en sus artículos de los 20, Vallejo algo dijo de su poesía, la relacionó con Picabia —aunque fue para negar toda relacción— es hecho que no ha sido debidamente valorado. Volveré sobre él. Por ahora quiero tan sólo destacar el remate del párrafo:

> Siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define.

Esta habrá sido una disposición permanente en Vallejo - disposición compartida por gran parte de los creadores auténticos, a los que no hay que confundir con los vulgares histriones, los locos del tinglado y de la publicidad a todo trance. *Tranquilo* de un modo natural, y no sorprendente, al contrario de lo que pensaba Georgette: con la *tranquilidad* de alguien que, a la hora de *crear*, se asomó al «vacío, a bordes

espeluznantes» que «lo colmaban de miedo», etc. y que nunca esperó el aplauso inmediato, como el que, en buena cuenta, recibiera después de *Los heraldos negros*— libro que ya afirmaba su originalidad, pero sin todavía romper del todo con las poéticas al uso[3].

El mejor comentario que alguna vez Vallejo hizo de su poemario de 1922 corresponde a otra de sus crónicas parisinas, un año y medio posterior a la que acabo de referir: *Paris en Primavera*, mayo de 1927[4]. Tampoco, hasta ahora, ha merecido la debida atención. Los franceses vivían entonces por primera vez algo que —hoy en día— *va de soi* para cualquier vecino de nuestra Europa, pero que al principio dio mucho que conversar. Cito a Vallejo:

> Hoy empieza el horario de verano. *L'Intran*[5] dice en su primera plana: *Esta noche a las once serán las doce*. Y un amigo mío, arreglando sus músculos en orden alfabético [...], me llama la atención hacia el hecho de que los términos en que *L'Intran* anuncia el nuevo horario de París le traen a la memoria un extraño poema de mi libro *Trilce*, donde hay un verso que dice *¿Quién clama que las once son las doce?*[6]
>
> Observación que le sugiere al poeta la siguiente glosa:
>
> Sin duda alguna, hay versos en ese maldito *Trilce* que,

---

3 Lo cual no impediría que, aún en 1925, Astrana Marín, en *El Imparcial* de Madrid, tildara al autor de «poeta metido a panadero», que ni «[sabía] con certeza» «qué [eran] los heraldos negros»: «Y si él no lo sabe, que los escribe, quién va a saberlo?». Enterado, Vallejo tendrá un ataque de franca «hilaridad» (*Desde Europa*, p. 81).

4 *Desde Europa*, pp. 212-213.

5 Abreviación de *L'Intransigeant*, el diario parisiense de mayor tirada popular entre las dos Guerras mundiales.

6 En realidad: «¿Quién clama las once no son doce?» (*Tr. LIII*).

justamente por derrengados y absurdos, hallan su realización cuando menos se espera. Son realizaciones imprevistas y cómicas, pero espontáneas y vitales. Aquello de que esta noche las once sean las doce en París no puede ser más cierto y viviente. El que pretenda sustraerse a esta articulación [...] entre ambos números del reloj tendrá que asumir todas las consecuencias de su rebeldía. Aquel que no acepte esta nueva verdad matemática de que once son doce tendrá que vérselas esta noche con mil catástrofes personales.

Detengo aquí la cita —no sin advertir que daría ocasión, a quien no esté aún convencido, para convercerse de que la *actitud* poética de Vallejo poco o nada tuvo en común con la de Mallarmé, pese a las *persuasiones* de Xavier Abril, «crítico a la violeta»[7], conocido en su casa y, no sé por qué, en Italia.

Dejemos, por lo tanto, de extrañar que, descontando las *Palabras prologales* de Orrego —por lo demás, nada despreciables, aunque muy poco tenidas en cuenta—, la única reacción próxima a la aparición de *Trilce* en Lima haya sido la de L.A. Sánchez: «Vallejo es, sin duda alguna, no sólo el primer poeta de su terruño, sino el primero de su generación» —y, a renglón seguido: «Pero ¿por qué habrá escrito *Trilce* Vallejo? [...] *Me siento superior a mi libro,* decíame Vallejo. Claro está. Cómo que en cuanto le venga en gana dejar las cabriolas verbales y recordar que los dadás» —(reparemos en el paralelo, como antes reparamos en la cita de Picabia)— «recordar que los dadás valen sólo por lo que significan como reacción y renovación [...], Vallejo hará una poesía suya, completamente suya y absolutamente nueva en el Perú».

Por demás lamentable es que, posteriormente, el auto-

---

7 Remito a Juan Larrea: *El último libro de X. Abril sobre C. Vallejo,* en *Aula Vallejo* 5-6-7 (Córdoba, República Argentina), pp. 311-312.

matismo crítico haya llegado a contaminar hasta alguién tan sustancialmente lúcido como E.A. Westphalen, que, en artículo reciente sobre *Eguren y Vallejo*, daba en el tópico de la *ejemplaridad* de «dos poetas que cuando publicaron sus primeras obras tuvieron que hacer frente no ya a la indiferencia sino a la hostilidad de su medio ambiente», y, después de invocar una «referencia» accidental de Eguren, aducía: «Por su parte César Vallejo escribió a un amigo, a raíz de la publicación de *Trilce* (juzgado por muchos su obra principal): *El libro ha nacido en el mayor vacío*»[8].

Cuando publicó *Trilce*, Vallejo se convirtió en «un poeta sin poemas», al decir de Alberto Ureta, uno de los *valores* poéticos del momento, que, hasta su muerte, en 1966, permanecería fiel a la estética simbolista de sus versos primerizos: *Rumor de almas, El dolor pensativo*, etc., provocando hasta hoy el pasmo de éste o de aquél. Así, Francisco Bendezú en 1986: «Ureta no trasplantará moldes nuevos [...], ni renunciará a los habituales motivos de composición de la poesía romántica finisecular [...], ni mucho menos» —ahora viene lo interesante— «como Vallejo en el extremo límite de la disolución semántica, al borde del colapso sintáctico, practicará el convulsivo, dramático y alucinante libertinaje verbal de *Trilce*».

Mientras los más interpretan la confesión a Orrego del gran «vacío» en que «[nació]» *Trilce* como una queja relativa a la «indiferencia» o la «hostilidad» del medio, los hay para quienes la «libertad» del «ritmo» —respecto a la cual alegaba Vallejo que sólo «Dios [sabía]» «cuánto [había] sufrido» para que no «cayera en libertinaje» —fue realmente un *libertinaje*, al

---

8 Aquí remito a un ensayo mío: *César Vallejo, vida y obra*, en *Visión del Perú*, Lima, N° 4, julio de 1969 (reproducido en *César Vallejo*, ed. de Julio Ortega, El Escritor y la Crítica, Madrid, Taurus, 1975) —donde, anticipándome a todo tipo de desvío, aclaraba: «Nacido en el vacío, era natural que *Trilce* también cayera en el vacío».

que adjudican calificativos solapadamente tan ambiguos que nos preguntamos si, cuando Vallejo dice: «hoy la muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido», no añoran lo que diría Samain: «el aire es quieto y una contenida tristeza» (*Tr. LV*).

Ahora bien, si Vallejo nunca aceptó «discutir» ni «explicar» cuál fue el proceso que lo llevó a publicar *Trilce* tres años después de publicar *Los heraldos negros*, no cabe duda de que la mejor introducción a la lectura de *Trilce* la constituye la lectura de las prosas contemporáneas que integran las dos secciones de *Escalas melografiadas: Cuneiformes* y *Coro de Vientos*. Como el loco Urquizo de *Los Caynas*, el poeta de *Trilce* «guillotina sílabas, suelta y enciende adjetivos» «tiene el triángulo de dos ángulos», «se muerde el codo», «ríe ante el dolor y llora ante el placer», «llegando a errar allende las comisuras eternas, adonde corren a agruparse, en son de armonía y plenitud, los siete tintes céntricos del alma y del color». Como el «Orate de candor» de *Mirtho*, (aposéntase) bajo la uña índiga del firmamente y en los 9 uñas restantes de (sus) manos, (suma), (envuelve) y (arrambla) los dígitos fundamentales de 1 en fondo hacia la más alta conciencia de las derechas», hasta que —«orate de amor» que celebra «el adorado criadero de eternidad», «portando sobre el arco vaginal de toda felicidad, y en el intercolumnio mismo de las dos piernas, de la vida y de la muerte, de la noche y el día, del ser y el no ser», «donde Dios tiene su único hipogeo inexcrutable», o sea «el vientre de la mujer»— acaba descubriendo que «(su) amada es 2».

El es, igualmente, quien —en las *prosas poéticas*, con denominaciones *espaciales* referidas a las «cuatro paredes de la celda» y al «alfeizar» de su única ventana— rememora «[su] niñez santiaguina» «aquellos desayunos de ocho y diez hermanos, de mayor a menor», «entre ellos él, el último de todos», «en la izquierda mano un bizcocho entero ¡había de

ser entero! y con la derecha, de rosadas falangitas,hurtando a escondidas el azúcar de granito en granito»; siente que lo «imanta» el «deseo», cuando despierta sobresaltado del sueño donde quedó su «hermana»[9]; recibe «el proyectil» que pasa a «bañarse en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de su pecho», mientras «la sed aciagamente ensahara su garganta» y va persiguiendo, «bien distintamente, casi uno por uno», tres «sonidos trágicos y treses»[10], «siempre en un pelo ¡ay! de naufragar»; escucha «la leyenda de su causa», que le cuenta «uno de sus compañeros de celda», «delincuente» y «ladrón», sin que «los Tribunales sospechen, ni lleguen a sospechar jamás», su tercera mano de asesino; y, más explícitamente, cavila las razones de su *agnosis* (por algo escribió *Los heraldos negros)*:

> 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, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen; yo... no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal. 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

---

9 «¡Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos! [...] ¡Oh soberana! [...] ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!» —y el interrogante: «¿Por qué, pues, precisamente [...] ella?».

10 ¿Será que de Vallejo derivan lejanamente los *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante?

engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres?

Dicho lo cual, no hemos resuelto el problema de la *génesis* de *Trilce;* pero creo que algo la hemos aclarado. En 1966, comentando la entonces «nueva biografía vallejiana» de J. Espejo Asturrizaga[11], Roberto Paoli escribía:

> *Trilce* es el fruto de un compromiso, pero no tanto entre modernismo y vanguardia postbélica, sino más bien entre ésta y la permanente estética del escritor fundada sobre la emoción humana [...]. La gran poesía de *Trilce* se beneficia indudablemente de la intervención vanguardista, incluso hasta en la dicotomía evidente de los desniveles estilísticos que reflejan la laceración entre dos modos diferentes de padecer la realidad, pero se salva justamente porque esa intervención no se codujo como una operación radical y consecuente.

Con lo cual, *grosso modo,* podemos concordar, así como con el cotejo que el mismo Paoli hacía entre las versiones primitivas de cuatro poemas de *Trilce* ofrecidas por Espejo y las que aparecieron en el volumen de 1922:

> El cambio de dirección estética debió alcanzar a Vallejo cuando la redacción de *Trilce* estaba ya notablemente avanzada. En consecuencia, no fue la nueva estética la que promovió esta poesía ni la que presidió su realización. Esta actuó en un segundo tiempo como correctivo, cuando el libro estaba escrito en gran parte, en un período de redacción que sigue sin solución de continuidad al

---

11 Reproducido, «con algunos agregados y con pocas supresiones», en Roberto Paoli: *Mapas anatómicos de César Vallejo,* Messina-Firenze, Casa Ed. D'Anna, 1981.

de los *Heraldos* y que prosigue sus premisas estéticas, aún en su personal y progresiva liberación. Lo cual explica esa fidelidad a los orígenes, esa continuidad con el pasado que, aun en el marco de su revolución formal, une todavía *Trilce* a los *Heraldos.*»

Sólo que, para el crítico italiano, «el proceso de formación» así determinado implica —si entiendo bien— que, en *Trilce*, los «episodios más significativos» (desde *Tr. III* hasta *Tr. LXVI*, pasando por *Tr. VI, XI, XV, XXXIV, XXXV*, o también desde *Tr. XXIII* hasta *Tr. LVIII*, pasando por *Tr. XXXIX, XLVI, L*) conectan *sentimental y fantásticamente* con unas «adquisiciones juveniles» que «en varias formas» volverán a manifestarse en *Poemas humanos.* Lo declara en el *Prefacio* a su traducción de la *Obra poética completa* (Tomo I)[12].

Vallejo no permitió que el Ultraísmo matase la emoción que estuvo siempre al centro de su poética humana, pero se sirvió de él para volverla más desnuda y vibrante. Lo mejor de *Trilce* resulta, pues, de ese feliz encuentro (que, en realidad, es un hábil compromiso) entre lo formal y lo informal, entre lo natural de una actividad emotiva, sentimental, y un uso parco, inteligente de la nueva técnica, libertadora de la exterioridad y de la retórica del modernismo.

Lo que tiende, no digamos a pasar por alto, aunque si a rebajar en mayor o menor grado todos aquellos poemas de *Trilce* que pertenecen a un supuesto «polo hermético»,

cuyo «discurso asume intencionalmente características esquizofrénicas» —por estar «directamente conectado con el dolorido estupor de una realidad disociada», «la

12 César Vallejo, *Gli Araldi Neri, Trilce,* Milano, Ed. Accademia, 1973, p. 27.

pesadilla de una fatalidad ilógica, apremiante y siniestra, que transtorna y tratrueca las dimensiones naturales del tiempo y del espacio [...] y sólo puede hallar en la contradicción su correlato elocutivo»[13].

Noto de paso —sin desarrollar ahora— que, en dicha perspectiva, Paoli se ve «tentado de interpretar» lo que llama «il magismo dei numeri» («la magia de los números») «como un rasgo cultural típicamente precolombino», «un abstractivismo violento y doloroso que arranca de, pero puede divergir substancialmente de la dilatada metáfora modernista»[14].

Aquí llegados, valdría la pena recordar que, en ningún momento, a lo largo de sus *Palabras Prologales* a la primera edición de *Trilce*, Orrego hablaba de *vanguardia, vanguardismo*, etc.[15] —insistiendo más bien en la «virginidad poética» del verso vallejiano:

—«El poeta rompe a hablar, porque acaba de descubrir el verbo. Está ante la primera mañana de la Creación y apenas ha tenido tiempo de relacionar su lenguaje con el lenguaje de los nombres»—, una «virginidad» excepcional «en la gesta mental de América» —«Es preciso ascender hasta Walt Whitmann para sugerir, por comparación de actitudes vitales, la puerilidad genial del poeta peruano»[16]— y portadora de una

---

13 *Id.*, p. 21.

14 *Id.*, p. 28.

15 Con excepción de una referencia final a «la poesia moderna», dada a «[saltar] todas las explicaciones» (Max Jacob *dixit*).

16 Recordemos del propio Vallejo —en un artículo de 1929, dedicado a la *Nueva poesía americana*, y que opone aquellos poetas jóvenes que «[continúan], rectificándola, la tradición whitmaniana» (Hart Crane, Langston Hugues, etc.) a los «imaginistas recalcitrantes» (Ezra Pound, Hilda Doolittle) y los «dadaístas, también recalcitrantes» (Gertrude Stein), el aserto: «Walt Whitmann es, sin disputa, el más auténtico precursor de la nueva poesía universal» (en *Desde Europa*, p. 373).

nueva «metafísica» —«Llega su arte a expresar al hombre eterno y a la eternidad del hombre, pese a la ubicación local o nacional de su emoción [...]. En el habla española, solamente Dario alcanzó, en algunos instantes [...], este vuelo en que el ala a fuerza de ascender se desdibuja y se esfuma para la pupila humana» [17, 18].

Sea como fuere, puede parecer que un abismo separa la afirmación de quienes —cual Paoli—, basados en la existencia de «dos etapas», «estructuralmente ciertas» y «cronológicamente aproximadas»[19] se niegan a «contraponer *Los heraldos negros* y *Trilce*», una vez que la fractura —con el «salto» subsecuente— se produjo, no «entre ambos poemarios de Vallejo», sino «en el ámbito mismo de *Trilce*», «palimpsesto afortunadamente mal borrado»— y la de aquellos que —cual Saúl Yurkievich—, considerando que «poco libros hay en la literatura

---

17 Para Vallejo igualmente, hasta fines de los 20 por lo menos, el «único hispanoamericano» en ofrecer «interés», a la vez propio y permanente, seguirá siendo «Ruben Darío, el cósmico» (*Desde Europa*, p. 192). «La historia de la literatura española saltará sobre los últimos treinta años, como sobre un abismo. Ruben Darío elevará su gran voz inmortal desde la orilla opuesta, y de esta otra, la juventud sabrá lo que ha de responder (*íd.*, p. 180).

18 Tal vez, no sea indiferente apuntar que, al escribir, cuatro años más tarde, nuevas *Palabras prologales*, ahora para *El libro de la nave dorada* de Alcides Spelucín, por cierto mucho menos «revolucionario» que *Trilce*, Orrego volverá a hablar de poesía «virginal», «casi infantil», llegando a establecer un paralelo entre los dos compañeros de su mocedad: «En César Vallejo, la categoría estética es la virginización técnica del verbo para que se adaptara a la virginidad de su visión. En Alcides Spelucín, la realidad estética categórica es la virginización formal de las cosas, o mejor, la virginización funcional de la forma que está siempre petrificada y yerta para el ojo vulgar».

19 «Siendo el término divisorio entre las dos fases»: «desde el punto de vista estructural», «el momento [...] en que Vallejo acogió las sugestiones de la vanguardia», y, «desde el punto de vista cronológico», «el período de la cárcel» (R. Paoli, *op. cit.*, p. 50).

contemporánea de lengua castellana que contengan a la vez [...] tanta innovación y calidad poética, sin detenerse en «el proceso de formación» de los versos, por más que descubren en *Los heraldos negros* «algunos atisbos de *Trilce*», observan:

> «*Trilce* parece surgido por generación espontánea. Es tal la novedad, tan grande la distancia que media con *Los heraldos negros* [...] y tan escasas las influencias literarias de tamaño viraje, que nos cuesta revivir su génesis»[20],

detectando, luego, dos «pautas» para la «comprensión» del libro: 1) su título, «palabra inventada, totalmente nueva, sin contenido objetivo preciso, y a la vez tintinante, sonora, eufónica»; 2) «la carencia de título de los poemas, que se suceden precedidos por simples números», porque el poeta noquiere «orientar el lector», «indicándole un foco de atención, un ángulo de abordaje, un primer sostén»[21].

> Para resolver —si cabe— la aparente antinomia, me citaré a mí mismo (tajando y saltando): «Ya en los últimos meses de la composición y corrección de *Los heraldos negros*, Vallejo había osado [...] neologismos expresivos; también alguna que otra disposición gráfica [...] en poemas con títulos no exentos de humorismo y ajenos al simbolismo tradicional», mientras «empezaba a [cifrar], su interrogación poética [en] el vocabulario temporal y numérico», de un modo que ya nada debía a Herrera y Reissig. «J. Espejo asegura» —exagerando algo— «que más de las dos terceras partes de los versos de *Trilce* existían en [...] primera versión anteriormente al

---

20 S. Yurkievich: *En torno de «Trilce»*, en *Revista Peruana de Cultura* N° 9-10, 1966 (recogido en *César Vallejo*, ed. de J. Ortega, Madrid, Taurus, 1975, p. 245).

21 *Id.*, p. 252.

desdichado viaje de 1920 a Trujillo y Santiago», que había de llevar a la prisión de Vallejo de nov. 20 a feb. 21. Escondido en Mansiche, antes de caer preso, el poeta procedió a una primera revisión «de lo que tenia escrito» (si bien no exactamente «las dos terceras partes», una buena porción). Los cuatro meses de la cárcel tuvieron importancia decisiva: más revisión y nuevos poemas que corresponden al auge de la «obsesión numérica». De cualquier modo, «el año y medio transcurrido entre el regreso a la capital y la aparición del libro» (marzo 21-oct. 22), a la vez que trajo los últimos poemas, secundo una nueva revisión, definitiva, aquella de que el apremio y el radicalismo hallaron eco en el párrafo de la carta a Orrego con el cual introduje esta charla. El análisis comparado de los 4 poemas de 1919-1920 ofrecidos por Espejo y de la versión de los mismos que apareció impresa permite «negar toda solución de continuidad entre el primero y el segundo libro de Vallejo». Lo que no impide que «un abismo expresivo [separe] los dos conjuntos»: si bien prolonga «una tendencia» manifiesta en la última fase de elaboración de *Los heraldos negros*, no por eso *Trilce* deja de representar un «salto», que dicha «tendencia» no forzozamente implicaba y fue el que, cuando se produjo, *colmo de miedo* a Vallejo, porque podía significar la muerte para su *pobre ánima viva* [22].

«El título *Trilce*» es hallazgo de última hora, en el propio momento de la impresión del libro. «No podía haberse dado neologismo más feliz para encabezar unos versos en los que los números cobran vida: cada [cual] exclusivo, y sin embargo llamado por el que [lo] precede, [así] como a su vez llama al que [le] sigue, [...] hasta lo infini-

22 A. Coyné: *César Vallejo*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1968, *passim* (pp. 133-135).

to, cualquier guarismo *(acabando) por ser todos los guarismo / la vida entera (Tr. XLVIII)*[23].

Detengámonos en esa cuestión del vocablo *Trilce*, en que todos nosotros alguna vez señalamos la *originalidad* inmediata de la obra de Vallejo —garantía de su *originalidad* más profunda, tanto en sí misma, como relativamente a las otras obras máximas de la poesía de aquellos años. Apelare al testimonio de Georgette, sin que quepa aquí la clase de reparos que antes le opuse:

> Sospechando que [tal título] no había salido de un prosaico conjunto de cifras o cálculos le hice la pregunta a Vallejo. Entonces pronunció sencillamente: *tttrrriiil...ce*, con entonación y vibración tan musical que hubiera forzado a comprender a quien le oyera. Y dijo: *Por su sonoridad...* Y volvió a pronunciar: *tttrrriiil...ce.* [24].

A César González Ruano, que lo entrevistó para el *Heraldo de Madrid*, a raíz de la reedición española de *Trilce*, en enero de 1931, el propio Vallejo declaró, entre veras y bromas:

> «Pues *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la invente: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*».[25].

---

23 A. Coyné: *César Vallejo, vida y obra*, en *Visión del Perú*, Nº 4, Lima, julio 1969 (reproducido en *César Vallejo*, ed. de J. Ortega, Madrid, Taurus, 1975). He sintetizado la parte relativa a *Trilce* en *En torno a «Trilce», Aproximaciones a César Vallejo*, II, ed. de Angel Flores, Nueva York, Las Américas, 1971 (la cita corresponde a la p. 86).

24 G. de Vallejo: *Allá ellos, allá ellos, allá ellos!*, Lima, Ed. Zalvac, 1978, p. 15.

25 C. González Ruano: *El poeta César Vallejo en París / «Trilce», el libro para el cual hizo falta inventar la palabra de su título* (reproducido en *En torno a César Vallejo*, ed. de Antonio Merino, Madrid, Júcar, 1988, p. 26).

Dicho lo cual, queda de pie el problema de cómo Vallejo «inventó» aquella palabra «con dignidad de título» que, más tarde, porque le resultó «hermosa», a menudo saborearía: *tttrrriiil...ce.*

Se admite que, cuando entregó sus originales a la imprenta, iban rotulados: *Cráneos de Bronce* por *César Perú*. Supongamos, ahora, que la denominación hubiese prosperado. ¿Alguien creera que estaríamos reunidos hoy, con el mismo celo, para discutir los méritos de la obra? Personalmente, lo dudo.

Por lo tanto, se dio el momento en que Vallejo, efectivamente, inventó «*Trilce*». La *invención* fue obra de la *hiperconciencia* del poeta, pero pudo actuar como pretexto una u otra de las anécdotas comunmente referidas: «los *tres* soles a que se vendería el ejemplar» o «las *tres* libras de sobreprecio que costó la impresión»[26]. «Lo que entre risas revelan esas anécdotas —comenta J. Larrea— es que Vallejo asociaba la raíz de su extraño vocablo al número tres»[27]. De algún modo, «*Trilce* es *tres* dulcificado por cuanto el número encierra de fe y de promesas»[28]. Ya en 1959, Larrea había expuesto que «*Trilce* provenía de la conjunción de las palabras *tres* y *dulce*»[29]: «Así como de *duplo* se pasa a *triple*, de *dúo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *trilce*»[30]. En 1978, él aun insistía: «Teniendo en cuenta que para Vallejo el calificativo *dulce* era, reiteradamente, el específico del

---

26 En César Vallejo, *Poesía completa*, ed. de Juan Larrea, Barcelona, Barral ed., 1978, p. 405.

27 *Id.*

28 A. Coyné: *En torno a «Trilce»* en *Aproximaciones a César Vallejo*, II, p. 87.

29 Citada en *Poesía completa*, Barcelona, Barral ed., p. 405.

30 En *Aula Vallejo* 2-3-4, Córdoba, República Argentina, 1962, p. 242. Larrea escribe *duple* en vez de *duplo* —grafía a la que siempre se tuvo, hasta en la *Poesía completa* de Barral ed.

amor, Trilce significaría el tránsito de una situación *dupla* a otra de un espacio, dimensión o potencia más elevada. Porque así como se pasa de duplo a *triple* [...] Vallejo estimó conveniente, en su codicia de un estado de humanidad superior, pasar de *dulce* a *Trilce*»[31].

Entre 1959 y 1978, el comentario de Larrea, de acuerdo con sus tesis «teleológicas», se había vuelto más tajante. En una edición «crítica», amén de «exegética», como la de Barral, el no podía ignorar «conjeturas» otras que la suya, v.gr. la que quiere que *Trilce* sea «producto de la contracción de las voces *triste y dulce*». De hecho, las señaló para devolverlas, luego, a un «orden del sentimiento», muy por debajo del orden del *conocimiento* —«ultraimo de altura», según lo calificó alguna vez— que se atribuía a sí mismo.

En cuanto a mí, no veo por qué uno tendría ue escoger entre las diversas conjeturas, en lugar de combinar sus respectivos supuestos, siempre que ellos tengan algún fundamento textual.

La poesia es juego *polisémico* —mortal a veces, como lo temió Vallejo, precisamente cuando «inventaba» *Trilce*— tanto más persuasivo, iluminativo. El que trilce combine *tres* y *dulce* no contradice que asimismo combine triste y dulce. Ambos adjetivos, y sus derivados, ostentan un número excepcional de *ocurrencias* en toda la obra poética de Vallejo, mayormente en la de su período peruano[32]. Para corroborar su relación, basta evocar el soneto *Setiembre* de *Los heraldos negros*, cuyos versos 5-11 dicen así (la cursiva es mía).

---

31 En César Vallejo, *Poesía completa*, Barcelona, Barral ed., pp. 405-6.

32 Véase el *Diccionario de concordancias y frecuencias de uso en el léxico poetico de César Vallejo*, publicado por la Universidad de Pisa en 1978.

Aquella noche sollozaste al verme
hermético y tirano, enfermo y *triste.*
Yo no se lo demás... y para eso,
yo no sé por que fui *triste*... ¡tan *triste*!
Sólo esa noche de setiembre *dulce,*
tuve a tus ojos de Magdala, toda
la distancia de Dios... ¡y te fui *dulce*!

En la edición de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* que, el año pasado, ofrecieron los Clásicos Castalia, a cargo de Francisco Martínez García, este titula un acápite de su introducción: *La «trilcedumbre» vallejiana* - porque Vallejo, tanto el poeta como el hombre, «era un *trilce*» —ni un *triste,* ni un *dulce,* mixto de uno y otro: un *trilce.* Sin duda - ya que, amén del propio *trilce,* llegado el caso, «inventó» también, ora *tristumbre* o *tristura,* ora *dulcedumbre.* Donde no acierta el profesor de la Universidad de León es cuando —exactamente como Larrea, si bien a la inversa— supone que el que *Trilce* sea unión «dinámica» y «dialéctica» de *triste* y *dulce* excluye forzosamente que pueda también «[derivar] del número *tres*».[33]

El segundo rasgo inmediatamente original del poemario vallejiano de 1922 reside —concuerdo— en que, debajo de un título general tan *extraordinario,* sus poemas, individualmente, «no llevan título». Sólo un número (precisemos: un número romano). El hecho tiene, a mi ver, una función mucho más positiva que la que consigna Yurkievich, pues contribuye a sellar la «unidad orgánica» del conjunto, a partir de «piezas» plurales, cada una nacida del «instante», con una «inspiración» *otra,* tanto en su «tono» como en su «estructura».

Ya lo escribí: «La simple numeración facilita que todas las

---

33 César Vallejo: *Poemas Humanos - España, aparta de mí este caliz,* ed. de F. Martínez García, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

piezas irradien unas sobre otras, en ondas sucesivas y recíprocas», de modo que, «para quien sabe oir, una misma voz», si bien con múltiples matices, «salva las diferencias, hasta las divergencias de lo dicho».[34]

Además, no es fortuito que los poemas sumen 77: diez veces 7, más 7; un 7 pegado a otro 7, siendo 7 el total de 3 y 4, los dos números de mayor relieve —una vez descartado el 1, *principio* y *origen* de todo— desde la primera hasta la última página del libro.

Antes de seguir —y de aproximarme a mi conclusión— recordaré esos artículos de 1926-1928 en que —mientras celebraba, en literatura y en arte, «la hora de un nuevo equilibrio»[35], «el retorno a la razón»[36] o «las nuevas disciplinas»[37]— Vallejo cuidaba de oponer a «la poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas», con su «pedantería de novedad» y, consecuentemente, «su complicación y su barroquismo», la «poesía nueva a base de sensibilidad nueva»— que «es, al contrario, simple y humana» y puede ser que «a primera vista se la [tome] por antigua y no [atraiga] la atención si es o no es moderna»[38]. Acusaba asimismo, indiscriminadamente, a «la actual generación de América» —su generación— de no conocer más que la primera de esas dos poesías y, «movida de incurable descastamiento historico», de «continuar los mismos métodos de plagio y de retórica de las pasadas generaciones, de las que ella reniega»:

Un verso de Neruda, de Borges, de Maples Arce no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de

---

34 A. Coyné: *En torno a «Trilce»*, p. 87.
35 *Desde Europa*, p. 197.
36 *Id.*, p. 227.
37 *Id.*, p. 223.
38 *Id.*, p. 140.

> Reverdy. En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y nombres;

y, más abajo:

> Ese Jorge Luis Borges, verbigracia, ejercita un fervor bonaerense tan falso y epidérmico, comolo es el latinoamericanismo de Gabriela Mistral y el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora;

para concluir:

> Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. Alli está seguro. En la poesía seudonueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control[39].

La única excepción que Vallejo consentía, era Huidobro: el único poeta latinoamericano de su generación en el que vio un *igual*, aunque aprovechaba cualquier circunstancia para disentir de él. En 1925 escribía:

> Ah, mi querido Vicente Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad[40];

y en 1929 aun:

---

39 *Id.*, pp. 204-206.
40 *Id.*, p. 82.

> Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos 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 cardiaco de la vida[41].

No está de más apuntar que los juicios sobre «poetas nuevos» de América —entre ellos, el de *Fervor de Buenos Aires*— coinciden con la confusión del *Indice de nueva poesía americana* (Buenos Aires, 1926), publicado por A. Hidalgo, V. Huidobro y J.L. Borges, el cual desde luego incluía a Vallejo, pero en octavo lugar (en cuanto a espacio), entre los 14 seleccionados del Perú[42], lejos detrás del propio Hidalgo—quien, después del furor *futurista* de sus comienzos limeños (*Panoplia lírica*, 1917), emigrara a orillas del Plata, donde practicaba una química del espíritu (título suyo de 1923), desaforadamente ególatra, si bien adicta a la última *gesta* de vanguardia, de acuerdo a la preceptiva borgiana: reducción del lirismo a «la metáfora», «tachadura» de «los nexos», de todo «lo medianero» y de todo «lo inútil», malabarismo tipográfico, etc.

Tres o cuatro años más tarde, ya convertido al ideario del «materialismo histórico», Vallejo escasea las referencias a los

---

41 *Id.*, p. 372. Notemos que, para el caso, Vallejo se escudaba en Reverdy, el ex-director de *Nord-Sud*, revista que Huidobro contribuyó a lanzar, no bien llego a París en plena Guerra mundial —episodio que más tarde daría motivo a la llamada «polémica del Creacionismo», en la que Huidobro se mostró a la vez odioso y ridículo. El texto de Vallejo dice así: «Pierre Reverdy vota también por la imposibilidad de traducir un poema. Habiéndole preguntado una vez si le gustaría ver los versos que me daba para *Favorables* traducidos al español, me dijo que prefería que fuesen leidos en francés. Naturalmente».

42 Véase al respecto *Aula Vallejo* 5-6-7, Córdoba, República Argentina, p. 366.

«nuevos» americanos. Ahora le preocupa más el «duelo» entre las «dos literaturas» de la época —la burguesa y la proletaria, la capitalista y la socialista[43]— mientras interroga: ¿Resuelve el marxismo los múltiples problemas del espíritu? [...] ¿Ha enfocado [...] toda la esencia humana de la vida? El aspecto científico de esta doctrina ¿abastece y satisface a las necesidades extracientíficas y, sin embargo, siempre humanas y, lo que es más importante, naturales de nuestra conciencia?»[44].

Es cuando, paradójicamente, se le presenta a Vallejo la posibilidad de reeditar *Trilce*, en Madrid. Acepta gozoso, y, luego que se ha dado la reedición, también acepta, contra su costumbre, hablar algo de su poética:

> La precisión me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... Ya que no se puede renunciar a las palabras...[45].

Tenemos el testimonio de Alcides Spelucín, más documentado y sin las fantasías que a veces empañan el de Espejo Asturrizaga: desde 1917, leían en Trujillo cuanto llegaba de las revistas españolas contemporáneas, especialmente *Cervantes*, que siguieron leyendo «después que surgió el movimiento ultraista»:

> «[Este] nos llamó evidentemente la atención, sobre todo desde el punto de vista de la libertad de forma. No

---

43 *Desde Europa*, pp. 433-435.
44 *Id.*, p. 357.
45 Más arriba, nota 25.

> porque las producciones de los poetas ultraistas tuvieran un contenido trascendente, sino porque, gracias a sus malabarismos y descoyuntamientos formales, presentaban [...] nuevos caminos para la libertad de expresión»[46].

En 1919, Vallejo ya estaba en Lima, pero es más que probable que también siguió leyendo *Cervantes*, que le merecía el mismo tipo de juicio que le merecía a Spelucín. El frecuentaba *La Aurora Literaria*, una librería que recibía las novedades peninsulares.

Lo que llama la atención en las reiteradas *declaratorias* —que nunca llegaron a *manifiestos*— de un Cansinos Assens o un Pedro Garfias es, efectivamente, su radical y obstinada intrascendencia, responsable de la intrascedencia de los poemas —con excepción de alguno que otro ejemplo de «ultraismo de altura», como decía J. Larrea al referirse a las estrofas suyas de *Evasión*: «Aun más allá. / Aún tengo que huir de mí mismo»[47].

Los ultras «[declaraban] su voluntad de un arte nuevo que [supliera] la última evolución literaria; el *novecentismo*»[48]; «[respetaban] la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento», pero «[proclamaban] la necesidad de ir *más allá*», para lo cual «[invocaban] la colaboración de toda la juventud española»:

> Nuestro lema será *Ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo[49]

---

46 *Aula Vallejo* 2-3-4, pp. 104-105.
47 *Aula Vallejo* 5-6-7, p. 321.
48 En *Aula Vallejo* 2-3-4, p. 356.
49 *Id.*

—explicación que era lo contrario de una definición: *todo lo nuevo todo los jóvenes, solo lo nuevo* y *sólo los jóvenes,* ambos vocablos: *nuevo* y *jóvenes,* indefinidamente repetidos, a modo de exorcismo, como si bastara repetirlos para suscitar *obras,* a falta de *teorías.*

Se sabe lo que advino. Como no tenía nada propio que proponer, sino que esperaba cualquier propuesta ajena, el Ultraismo acabó convirtiéndose, en el mejor de los casos, en una variante, algo provinciana, del Creacionismo de Huidobro, que fue el gran hombre del grupo, o uno de sus grandes hombres, pues no olvido a Tablada[50]: el chileno Huidobro y el mexicano Tablada, con neto predominio del primero[51].

El acontecimiento había sido, en 1917, la publicación de *Ecuatorial* de Huidobro. En 1919, *Cervantes* lo reprodujo, en su número de julio, antes de ofrecer, en su número de noviembre, la tan cacareada versión de Cansinos Assens de *Una Jugada de Dados,* de Estéfano [*sic*] Mallarmé digo cacareada, porque —en realidad— no sólo incluye errores interpretativos, sino que pierde lo esencial de la estructura gráfica, determinante para el caso; y excuso hablar de las «palabras liminares» del traductor que, si bien designan a Mallarmé como al creador de la «moderna sintaxis lírica», niegan que su lirismo sea «conceptual», o «metafísico», y le atribuyen, entre otras cosas, «cierta tendencia escultural, a lo d'Annunzio».

Ya señalé que no hay motivo para privilegiar —como hace Xavier Abril— la supuesta lectura, por parte de Vallejo, de la traducción del «interesante poema» (*Cervantes* dixit) de

---

50 El de los «poemas sintácticos», caligramas, etc.

51 Más tarde, se dio un Ultraísmo argentino, o más bien porteño, que poco debió a Huidobro y creó obra original. Pero sería harina de otro costal. Me refiero ahora únicamente al Ultraísmo peninsular.

Mallarmé, poeta con el cual no tenía ninguna afinidad, fuera de lo que estaba en el *aire del tiempo*; desprecio de la rima, del ritmo regular, de «las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia» (Guillermo de Torre), disgregación de la tipografía, sacrificio del valor auditivo del poema en aras de su mejor «arquitectura», más o menos nítidamente «visible»[52].

Hemos visto, además que Vallejo pudo apreciar a Huidobro, pero sin dejar de discrepar de él en cuestiones fundamentales. Instintivamente, antes de saber que un día se volvería amigo del autor de *Halalí*, apreciaría menos a sus émulos: aquellos *ultraistas* que, por lo general, amén de poetas *fáciles*, eran poetas *felices*, que nunca se sintieron «huérfanos del idioma», como se sintió Vallejo mientras escribía *Trilce*, libro del que la orfandad rige tanto la temática como la poética.

Las proclamas de *Ultra* no hablaban más que de *novedad*. Su carta a Orrego muestra que lo que Vallejo persiguió en *Trilce* fue la *libertad*, no la *novedad*. En definitiva, las páginas de *Cervantes* que más pueden haberlo incitado a entregarse totalmente a la «obligación sacratísima» que entonces sintió: «la de ser libre» son las de la *Antologia Dadá* que *Cervantes* ofreció en su número de agosto de 1919:

> Preparad la acción del geyser de vuestra sangre —admonestaba Tzara—, formación submarina de aviones transcromáticos, metales celulares y cifrados en el salto de las imágenes[53].

---

52 En A. Coyné, *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 135.
53 En *Aula Vallejo* 2-3-4, p. 360.

Pensamos en el principio de *Tr. LV,* el de «Samain diría [...] /Vallejo dice [...]».

Varias veces, al citar a Paoli, a Yurkievich, a Larrea, o al propio Vallejo, en su poema *Setiembre,* hemos topado con el vocablo *hermético*[54]. Utilizado siempre en su sentido derivado de «impenetrable», «dificil o imposible de entenderse, tratándose de un sujeto o de una obra». No habría que olvidar que *hermético* tiene un primer sentido, el propio: ligado al nombre de Hermes. Tres-Veces-Grande, una divinidad que pertenece juntamente a la tradición egipcia y a la tradición grecoromana, habiendo adquirido su función definitiva de *hermeneuta* de lo *oculto* en el período *alejandrino.* Concretamente, el Arte de Hermes es la Alquimia, también denominada Arte Real. Pero, en una acepción más amplia, el *hermetismo* abarca todo el campo que en la Antiguedad cubrían los *Misterios.* Para no complicar y porque el tiempo apremia, apelaré al otro poeta de este año —cuya celebración ha dado y sigue dando lugar a tantos coloquios, exposiciones, números de revistas como el peruano Vallejo— el portugués Pessoa (traduzco):

> Hay en todo —explicaba— hay en todo tres órdenes de cosas: en el Ser, en el Universo, en el Mundo. Todo es triple, pero el ser triple de cada cosa consiste en tres grados o capas, uno bajo, otro medio y otro alto. Todo lo que se da en una de las capas se refleja y figura en las otras. Es este el principio o fundamento de toda la ciencia secreta; así lo representó Hermes Trimegisto en

---

54. Paoli discrimina en *Trilce* un «polo *hermético*», «en el que a menudo el terreno lingüístico es casi impracticable y a veces el discurso asume intencionalmente características esquizofrénicas». Para Yurkievich, «*Trilce* seduce y sorprende. Su *hermetismo* hace alianza con un enorme encantamiento verbal». Larrea se refiere al «título *hermético* del libro más *hermético* de la poesía de nuestro siglo, siquiera en nuestro idioma».

la fórmula: *lo que está arriba es como lo que está abajo y lo que está abajo es como lo que está arriba*[55].

Aludí a la «obsesión numérica» que, dentro del ámbito de la *vanguardia* distingue *Trilce* de los otros grandes poemarios de principios de los 20. Nacida de la experiencia de la *celda* —que radicalizó la *orfandad* del poeta, su «mayoría en el dolor sin fin» (*Tr. XXXI*), esa «mayoría inválida de nombre» (*Tr.XVIII*), corolario de su «haber nacido asi sin causa» (*Tr. XXXIV*), presa de «lo que es sin poder ser negado» (*Tr. LIII*)—, cifra en el *cuatro* la expresión de cuanto tiene de *carcelaria*, en su condición espacio-temporal, nuestra existencia. Lo que ocurre, es que los *números* viven como cualquier símbolo. Volvemos a encontrar, no lo subconsciente, sino lo supra-consciente que, en sus momentos excelsos mueve al poeta.

Tr. L designa al «cancerbero» —que «cuatro veces / al día maneja su candado», «[abriéndoles] / [cerrándoles] los esternones» a los presos «aherrojados» en los «cuatro rincones» de «las cuatro paredes de la celda» (*Tr. XVIII*)— como al «viejo inminente, ¡pitagórico!». Tenia razón Larrea cuando deshacia la exégesis hecha por X. Abril de ese último verso sin tener encuenta el uso aquí irrisorio de *pitagórico*. Con todo, no deja de tener interés la referencia, aunque fúgida, a Pitágoras, el maestro de la ciencia tradicional de los números. Pitagorismo y hermetismo, *stricto* y *lato sensu* se han dado la mano en Occidente desde Alejandría. Y es éste el punto al cual quería llegar.

Creo que la crítica, o mejor dicho los críticos hemos destacado debidamente el carácter *existencial* que singu-

---

55 En Fernando Pessoa: *A Procura da Verdade Oculta*, ed. de Antonio Quadros, Lisboa, LB, 1986, p. 149.

lariza *Trilce* dentro del conjunto de la producción vallejiana. Sería urgente que alguien preparado para ello se ponga a descorrer lo que la *supraconciencia* de Vallejo puede haberle soplado —*herméticamente*— en uno u otro de sus versos *herméticos*, en la medida que conjugue con el simbolismo numérico el particular al Arte de Hermes.

Por ahora, daré un fragmento de interpretación de *Tr. V* —«Grupo dicotiledón. Oberturan / desde él petreles, propensiones de trinidad»— que hace ya unos años me proporcionó un amigo mío, el «hermetista» portugués Lima de Freitas. No sin recordar,primero, que, en la entrevista que concedió a un periodista madrileño después de la reedición de *Trilce*, Vallejo, puesto a elegir «algún verso» representativo de su poética, eligio una estrofa de *Tr. V.* la que dice así:

> La creada voz rebélase y no quiere
> ser malla ni amor.
> Los novios sean novios en eternidad.
> Pues no deis 1, que resonará el infinito,
> Y no deis 0, que callará tanto,
> hasta despertar y poner de pie al 1[56].

Lo que mi amigo comentaba como sigue (traduzco):

> La *voz* (vibración creada) confronta la dualidad e inicia la dialéctica de las negaciones y de las polaridades éticas. El poeta se opone a la producción de los desdoblamientos indefinidos (los *otros*, opacos, que son la caída de los polos), recusa la *fecundidad* prolífica de la involución y prefiere que los *novios* sigan siéndolo (valorización de la Virgen sobre la Madre, del deseo sobre su realización).

---

56 En J. Vélez-A. Merino: *España en César Vallejo*, II, p. 16.

> El 1 y el 0 —el más *antiguo*, según parece, de los sistemas numerales, y el más *moderno*— surgen como falo y vientre, siendo este último el *silencio* cóncavo, otro del Mismo, mientras la erección del 1 resulta provocada por lo infinito de esa pasividad, *tentación* primordial de *conocer* (según se decía: *conocer a la mujer*).

y, en conclusión:

> Vallejo —no cabe duda que por pura intuición— apunta en ese poema varios de los polos de la antigua Ciencia del Número: el carácter dual de la *conjunctio;* la *pasión* eterna del 3 (sondeo infinito del límite del 2, saudade infinita del 1) como clave de la Visión (el ojo que se abre en el triángulo) y de todo verbo (*son, voz*); problema del 1 y del 0, clave de la Creación, misterio del *deseo* divino.

Sospechamos que, en la etapa de *Trilce*, volcado como fue hacía las contrariedades y las limitaciones de la existencia, instantáneas y a la vez simbólicas no dejó por eso de recibir —o por eso mismo recibió— relámpagos de un saber iniciático, desde luego siempre fragmentario, que no se preocupó en ahondar, tampoco en concertar (carecía de formación previa), si bien, curiosamente, percibimos su reflejo en el poema *Trilce*, que la edición Barral sitúa entre los *poemas esparódicos*, sin que nos convenzan «las razones de peso» que llevaron a Larrea a «juzgar», contra lo inmediato de las fechas, que «se compuso en Lima», «inclusive con anterioridad a la aparición del libro del mismo título»[57]. Años más tarde, cuando reanude paulatinamente con la poesía, la conciencia del cuerpo y de su continuado desastre se le impondrán a Vallejo hasta convertir

57 Ed. citada, p. 522.

cada vez más su escritura en una escritura *corporal*, donde resulta difícil delatar aun cualquier huella de una *sabiduría*[58].

Tal vez convenga revisar el lugar común —que todos hemos contribuido a propalar— de que la poesía definitiva de Vallejo sería asimismo la más alta. Básteme, por ahora, rechazar el tópico, tan caro a Larrea (sobrarían las citas) y a tanto adversario ideológico de Larrea de que Vallejo culmina en *Masa*, uno de sus pocos poemas hecho sobre una idea[59], la cual además era suya desde 1929[60], y de título conforme a una problemática extrapoética, que el también manejara en torno de 1930[61].

Con esa advertancia —que será mi conclusión— quisiera salvar una lectura de *Trilce*, cuyos lineamientos sólo bosquejé, pero que —atenta a la *pluralidad* de sus versos, garante de la *unidad* del libro— debería permitir a la nueva generación de los lectores defenderse del *terrorismo* de quienes hasta ahora siguen leyendo el poemario vallejiano de 1922, primero que todo en función de los poemas últimos de diez y quince años posteriores— de su autor.

---

58 La elevación de *Palmas y guitarra (Poemas Humanos)* tiene otro significado.

59 Era lo que él censuraba en Huidobro: que «[trabajara] con ideas en vez de trabajar con palabras» (*Desde Europa*, p. 372).

60 Véase, César Vallejo, *Contra el secreto profesional* (Lima, Mosca Azul Editores, 1973), p. 69.

61 Véase, César Vallejo, *El arte y la revolución* (íd.), *passim*.

EL LUGAR DE VALLEJO EN LA LITERATURA PERUANA*

Empezaré citando una de las *conclusiones* de Alcides Spelucín —el mejor testigo de la «prehistoria poética» de Vallejo y de los principios de su «historia»— a la *Contribución al conocimiento de Vallejo* que, en 1959, presentó en el Simposium organizado por el Instituto del Nuevo Mundo de la Universidad de Córdoba, Argentina. Dice así:

> «*Tercera*: Que sólo a partir de fines de 1915, es decir cuando Vallejo —sobrepasados ya los 23 años— toma contacto con el grupo de escritores jóvenes de Trujillo, supera el retrasado romanticismo de su poética y se encamina, a pasos acelerados, por nuevos y, también, originales rumbos estéticos».

En el curso de su exposición, Spelucín había insistido en ese doble aspecto, efectivamente característico de la *génesis* del poeta de *Los heraldos negros:*

1) lo tardío de su despertar, no digamos a la *poesía*, ya que empezó a escribir poemas desde la adolescencia, sino a una *poesía* que fuera suya y, simultáneamente, estuviera al día;

---

* *La Torre,* Nº 12, San Juan, Puerto Rico, 1989.

2) lo rápido, en cambio, de su evolución, no bien se atrevió a dar el paso y a confiar en su *genio*, el que, en muy poco tiempo, iba a hacer de él el primer poeta de su generación.

En septiembre de 1915, en Trujillo, Vallejo se graduó de bachiller en letras con una tesis sobre *El Romanticismo en la poesía castellana*, en cuya última página lamentaba: «Hoy en el Perú, desgraciadamente, no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el Romanticismo, y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran caualidad que debe tener todo buen artista» —agregando luego: «Dados demasiadamente a la imitación, hoy más que nunca se despliega la tendencia desenfrenada por seguir en literatura el camino de los de fuera».

Lo probable es que, en el último año de sus estudios secundarios, en Huamachuco, Vallejo recibiera la poesía bajo especies *románticas*. Pero resulta, de veras, extraño que, siete años después, siguiera considerando el Romanticismo, en su variante hispana, como más que nunca digno de ser perpetuado. No abriré el debate de la «sinceridad» en poesía. Básteme observar que la forma que tomó entre los románticos de lengua española representó para Vallejo, todo el tiempo que duró su «prehistoria literaria», la esencia de la *modernidad* poética, la cual no le parecía afectada, si bien algo matizada, por «el elemento de ironía y gracia picaresca», y su particular propensión «filosófica», introducido por el «neo-romanticismo» de un Campoamor.

¿Cuáles serían, entonces, lo seguidores «ciegos y serviles» de modas «extranjeras» que denunciaba, sino los autodenominados *modernistas*, que hacía más de un cuarto de siglo que, de un extremo al otro del ámbito hispánico, estaban remitiendo a un pasado «extemporáneo» cuanto sabía a neo- como a vetero- romanticismo, y ya, en alguna parte,

sufrían elprimer embate de los novísimos de esa *ultramodernidad* cuyos *ismos* múltiples iban a configurar la *vanguardia?*

En realidad, cuando en la segunda quincena de septiembre de 1915, Vallejo presentaba ante un jurado de catedráticos *El Romanticismo en la poesía castellana* y, al día siguiente, durante una manifestación de estudiantes declamaba, desde los balcones de una casa céntrica de Trujillo, su himno *Primaveral,* escrito bajo «el tutelaje de Díaz Mirón, no el de *Lascas*» (inequívocamente *modernista*) «sino el del poema *A Gloria*» (de un *modernismo* aún semi-romántico), Vallejo había dejado de creer en el argumento de su tesis, y también empezaba a vislumbrar que *su* poesía poco conservaría, si es que algo conservaba, de la modalidad que que inspiraba los «¡Animo! ¡Adelante!» de su himno. Tanto la tesis como el himno correspondían a una fase de su proceso estético de la cual acababa de salir y se alejaba apresurado con la prisa de quien se había complacido en ella hasta lo inconcebible.

Eso se debía a que, por aquellos días, ya había trabado amistad con el grupo de quienes muy pronto llamaría sus «hermanos» y al lado de los cuales iba a vivir una «bohemia» paroxística, en los varios sentidos del vocablo.

Dicho grupo, desde que se formó, «giraba en la órbita modernista», si bien su mentor, Antenor Orrego, tendía a «sacudirse de ella» y abría sus amigos a Unamuno, a Kierkegaard o a Nietzsche, como lo hiciera a Emerson y a Rodó. Con todo, no hay que olvidar que, a pesar de ser una ciudad universitaria, Trujillo no pasaba de «una ciudad pequeña, a la que no llegaban autores americanos», o, si llegaban, «llegaban de París, llegaban de Madrid, pero no de Buenos Aires, de Santiago, etc.». Lo que significa que los «bohemios» conocían a Darío, quien desde 1900 divulgaba sus libros a partir de las dos capitales europeas, pero muy poco a

otros «grandes» del *modernismo*, como Lugones, o inclusive Nervo, cuyo «mensaje lírico» más de una vez sacaron de «la obra de ciertos epígonos» que, con mayor o menor éxito, lo «prolongaban y difundían».

En Darío, Vallejo de inmediato reconoció al único entre los que, últimamente, rezaban el «oficio» de la Musa en español, con condición de *maestro*, el primero verdaderamente en igualar, por encima de los siglos, a los *maestros* de las «áureas edades».

El choque que sufrió al leerlo corrió parejas con el que recibió de los simbolistas y postsimbolistas franceses a través de la antología *La poesía francesa moderna* publicada en 1913, en Madrid, por E. Diez Canedo y F. Fortún: ella le reveló a Baudelaire, Verlaine, Laforgue y, asimismo, a «Jammes, Samain, Maeterlinck», quienes en la primera versión de su poema «Retablo» acompañarían a Darío como otros tantos «brujos azules» de la «nave sagrada» que Dios dispuso para que, «de lejos», «nos lloren» su «suicidio monótono».

En cambio de Vallejo, en esas semanas de 1915 próximas a la primavera austral, no pudo ser más completo. Abandonó el romanticismo y adoptó de lleno el *simbolismo*, sin que lo preocupara nada su origen extraño. Más bien al contrario, si juzgamos por un párrafo deuna de sus cartas de Lima de 1918 al grupo de Trujillo, en que lo oiremos exclamar: «¡Oh santa elasticidad ideal del simbolismo! ¡Oh la Francia lírica moderna»!» —y, para el más allegado de sus «hermanos»: «Me parece verte acercarte a mí afectuoso [...]. Y después te recuestas en tu cama con tu abrigo viejo, y te pones a leer en silencio algún verso maravilloso de la lírica Francesa».

Después de *La poesía francesa moderna*, el libro que más inmediata y profunda influencia tuvo en Vallejo fue *Los*

peregrinos de piedra, la selección de sus poemas que, en 1909, un año antes de morir, había editado en Montevideo J. Herrera y Reissig y que, en 1914, reeditó en París la casa Garnier Hnos., con prefacio de R. Blanco Fombona. Dos ejemplares de esa reedición fueron adquiridos en Trujillo, en mayo de 1916, por José Eulogio Garrido y por Alcides Spelucín, que quedaron deslumbrados y no tardaron en contagiar su excitación a los demás integrantes del grupo Norte. Vallejo había escrito alguno que otro soneto de corte «herreriano» antes de leer directamente al uruguayo. La poesía de Herrera estaba en el aire del tiempo, y cualquiera la imitaba imitando a uno de sus muchos imitadores. Pero tener acceso a la obra sin intermediario era cosa muy distinta. Al margen de las lecturas colectivas a las que concurrió, Vallejo tomó prestados alternativamente el ejemplar de Garrido y el de Spelucín, para lecturas solitarias que a nadie comentó, pero que excitaron su prurito de imitación, como lo demuestra el número de sonetos, de un modo u otro «herrerianos», que escribió en lo que faltaba de 1916 y continuó escribiendo a lo largo de 1917.

Lo que Vallejo aprendió fundamentalmente de Herrera —el modernista *otro*, enfermo de la «epilepsia de la metáfora» y que supo descollar con igual rigor en las *maneras* más diversas—, fue que era él el único responsable de su estética y que como hombre y como artista tenía como primera «obligación» —«sacratísima»— «la de ser libre».

Leyendo y releyendo *Los peregrinos de piedra*, Vallejo empezó a *realizarlo*, en los dos sentidos del verbo: *in mente*, primero, y luego, paulatinamente, *in opere*. Hasta que, asimismo, admitió que, desde que nació, movía cuestiones de las que ni Darío, ni cualquier simbolista, ni Herrera nunca se concienciaran, y procuró inventar «el alfabeto competente» que manfiestaría lo que era genuinamente *su* parte: un existir culpable, hambriento, huérfano (poemas como «El pan nuestro», «La cena miserable», «Agape»).

Fue cuando abandonó Trujillo, el 17 de diciembre de 1917, para irse a «Bizancio» —a Lima—, pensando ya que un día seguiría más lejos, a «un sitio muy grande y lejano y otra vez grande» que se llamaba París.

En el Simposium de Córdoba, el mismo Spelucín destacó que, en los poemas trujillanos de Vallejo casi no existe huella de los poetas peruanos de entonces. De cualquier manera, Trujillo y Lima comunicaban. A mediados de 1916, la capital norteña había recibido al limeño Juan Parra del Riego que, de vuelta a la Ciudad de los Reyes, dedicara, en el semanario *Balnearios*, un largo artículo a la «bohemia» de Trujillo, con especial referencia a Vallejo, a quien consideraba como al «bohemio» de mayor porvenir. Desde la fecha *Balnearios* y también *Mundo Limeño* habían reproducido varios poemas de Vallejo, anteriormente publicados en periódicos de Trujillo. Por otra parte, en los últimos meses de 1917, los muchachos de Norte habían adquirido un ejemplar de *La canción de las figuras*, el segundo libro de José María Eguren, que leyeron —cito nuevamente a Spelucín— «con inusitada avidez» y comentaron «con admirativo entusiasmo». Para entonces Vallejo había encontrado su camino, lo que no impidió que sufriera el embrujo del más alto y más puro de sus mayores en el «oficio», al que inmediatamente mandó, en homenaje, una selección de sus propios poemas. Eguren se la agradeció en carta del 15 de julio de 1917: «Sus versos me han parecido admirables, por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa [...]. En ese vapor escribo a los redactores de la revista *Renacimiento* de Guayaquil, y con palabras elogiosas, por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías».

Vallejo, por lo tanto, no era ningún desconocido cuando llegó a Lima, y buscó, primero, a Abraham Valdelomar, por ser éste el artista de su generación (le llevaba sólo cuatro años) con más nombre e influencia, desde que, al volver de Europa, en 1914, empezara a asombrar a los beocios con sus

gestos y sus poses, aprovechando para mover el ambiente intelectual, sin miedo al escándalo, en beneficio de lo nuevo, de lo rebelde y de lo joven.

A comienzos de marzo de 1918, Valdelomar ya presentaba en la revista *Sudaméricana*, una preselección del primer poemario de Vallejo con una nota introductoria, «César Vallejo, poeta de la ternura», en la que saludaba, alborozado, a un «hermano en el dolor y en la belleza, hermano en Dios», en cuyo espíritu ardía «la chispa divina de los elegidos». De paso por Trujillo, en mayo, Valdelomar ratificaría: «Vallejo es un poeta. Hemos por desgracia abusado de ese título. Vallejo es un poeta en la más alta acepción de la palabra», insistiendo en que se ocuparía «de su obra en detalle, cuando [escribiera] el prólogo que [le pidiera] para su hermoso y raro libro de versos *Los heraldos negros*».

Mientras tanto en Lima, Vallejo había visitado a Eguren, y también el patriarca de las letras peruanas, Manuel González Prada, a la fecha director de la Biblioteca Nacional, de quien recibió una lección de «audacia» y al que dedicó «Los dados eternos», «esta emoción bravía y selecta, una de las que con más entusiasmo ha aplaudido el gran maestro».

Por razones ligadas a la actividad que, a partir de su viaje a Trujillo y hasta su muerte accidental, el 2 de noviembre de 1919, desplegó, tanto en el norte como en el sur y en el centro del Perú, Valdelomar nunca llegó a escribir el prólogo que le prometiera a Vallejo, mas, conociendo el modo crítico del Conde de Lemos (seudónimo del autor de *El caballero Carmelo*) es posible imaginar el giro que le daría. Valdelomar defendía un esteticismo vehemente y se preciaba de «educar» a sus discípulos en el «orgullo de la personalidad». Acogió a Vallejo, a principios de 1918, como el año anterior acogiera al arequipeño Alberto Hidalgo, para el cual tejió una «epístola lírica» y una «exégesis estética», con ocasión de su libro de estreno,

Panoplia lírica, que salió publicado en octubre de 1917. Por un lado: «Alma lírica, hermana: al través del camino / bajo la noche azul, serena y constelada / cuando los dos hayamos derrotado al Destino, / el bronce premiará nuestra heroica jornada»; y por otro: «Nadie comprenderá, sino quien lo haya sentido, la inquietud angustiosa, el íntimo drama, la obsesión lacerante que viven en el alma de un artista [...]. El poeta es un cazador de Infinito; un buceador de Verdad en el abismo del Misterio; un vidente que descubre la Belleza en las mudas nebulosas de lo objetivo». Un lenguaje epocal y algo *passepartout*, que, prologando a Vallejo, Valdelomar —es probable— hubiera variado, sin modificarlo substancialmente. En un poeta nuevo, le interesaba más el que fuera «original» y «arrogante» que la clase de «originalidad» y «arrogancia» que lo caracterizaba.

Ahora bien, la «novedad» de Hidalgo muy poco tenía que ver con la «novedad» de Vallejo. *Panoplia lírica* incluía sonetos localistas, marcados, como *Nostalgias imperiales* de *Los heraldos negros*, por el sello de Herrera y Reissig; también poemas amorosos de cuño aún modernista. Pero las dos secciones que alborotaron al público eran las tituladas *La rebelión del yo* y *Plus ultra*. La primera, afirmación personal de un temperamento violento y ególatra, que se sentía por encima de «las leyes al uso», de acuerdo con una tradición romántica renovada en los años del modernismo por alguien como Chocano. La segunda, mucho más inédita, transcrita del futurismo italiano: religión de la máquina y del combate armado, alegría epiléptica del presente, espera de un mañana turbulento y destructor («Oda al automóvil», «Arenga lírica al emperador de Alemania, Guillermo II», «Canto a la guerra»): «Dejemos ya los viejos motivos trasnochados / y cantemos al musculo, a la fuerza, al vigor... // Poesía es la roja sonrisa del cañón; / Poesía es el brazo musculoso del hombre, / Poesía es la fuerza que produce el motor...// Los cañones derrumban las viejas catedrales... / La guerra es como un brazo del progreso...».

Junto a *Panoplia lírica,* no podemos dejar de mencionar, de otro «novísimo» de Arequipa, Alberto Guillén, un segundo título: *Prometeo,* que, en versos igualmente programáticos, se atenía más bien a una línea que, a través de Steiner, Nietzsche, Kipling, quienes le proporcionaban epígrafes, culminaba en Walt Whitman, cantando la necesidad de tener «hijos espléndidos» o sea —para su discípulo peruano— hijos «ebrios de Instinto, ebrios de Fuerza, ebrios de Vida»: «Seremos dioses, Hombres.../Nosotros llegaremos a la dicha absoluta».

Sabemos, hoy, lo poco que significó el alboroto futurista en poesía, aun cuando el futurismo compartió con otros movimientos de vanguardia el ansia por liquidar las formas tradicionales. No obstante la clave del título *Plus ultra,* no pasa de testimonio de un momento histórico. Otro tanto ocurre con *Prometeo,* cuya veta de «egoísmo altruista» pudo tener vigencia internacional, pero cuyos alcances fueron efímeros. Las novedades de Hidalgo y Guillén eran más novedosas que verdaderamente nuevas, reflejos de lecturas apresuradamente asimiladas y vertidas en versos carentes de sombra y misterio.

Cuando aparecieron, en 1919, *Los heraldos negros,* su originalidad quizás resultó menos llamativa,pero era mucho más radical y ofrecía mayores perspectivas. Sus páginas no deben nada al futurismo. Tampoco imitan a Whitman, a quien Vallejo sin embargo había leído y por el cual llegó a mostrar tal admiración que, en un artículo de 1929, escribiría con arbitraria exageración: «Es, sin disputa, el más auténtico precursor de la nueva poesía universal». De todos modos, donde oiremos el eco de ciertas cláusulas proféticas de *Leaves of Grass,* será en *Poemas humanos,* sin que, a esa altura, corresponda hablar de influencia, sino más bien de algún secreto parentesco espiritual.

Volviendo a *Los heraldos negros,* es evidente que el tono

inconfundible de sus mejores trozos procede de que el autor, desde que descubrió la poesía modernista, la dejó decantar en él, impregnándose de lo que tiene de poesía a secas, para mejor desechar lo circunstancial, hoy caduco. Proceso lento y progresivo; por lo mismo más seguro y creador de una expresión de veras genuina, definitivamente libre de los peligros de la moda o de la cháchara intrascendente.

* * *

¿Hubo *salto* o no hubo *salto* entre *Los heraldos negros y Trilce*? Ambas tesis han sido defendidas, porque ambas son defendibles, según se considere lo que alcanzamos de la elaboración de *Trilce* o el impacto del libro, cuando se publicó y tal como lo conocemos. En el artículo de Orrego relativo a *Los heraldos negros,* junto a una advertencia particularmente oportuna, cuando uno piensa en los yerros de la crítica a partir de los *7 ensayos* de J.C. Mariátegui: «La poesía de Vallejo es hondamente peruana, porque también es hondamente universal y humana. El verdadero, el más profundo, el más vital nacionalismo conduce siempre hacia lo universal» —junto a esa advertencia, que se dirigía al lector, había otra, que atañía más bien al autor, sobre la urgencia, para el artista, de «ser libre», «traducir directamente la vida», «matar y estrangular la literatura»: «En arte es intolerable el pleonasmo [...] *Lo primero no imitar y sobre todo no imitarme,* ha dicho Wagner y lo repite Darío [...]. / César Vallejo, como todo verdadero creador, es inclasificable [...] Le importa un ardite la tradición. A cada instante la deroga, y a cada instante crea nuevamente el espectáculo».

Si así había sido ya en el momento de *Los heraldos negros* ¡cuánto más iba a serlo en el momento de *Trilce!* A las palabras de Orrego, de 1919, responden las del propio Vallejo, de 1922, en carta precisamente a Orrego, al día siguiente del lanzamiento de *Trilce:* «El libro ha nacido en el

mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética [...]. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!»[1].

Apelaré una última vez al testimonio de Spelucín:

> Comenzamos a leer la revista *Cervantes* en 1917 y continuamos leyéndola después que surgió el movimiento ultraísta en España. Este movimiento suscitó en nosotros gran curiosidad. Porque si era cierto que habíamos nacido a la poesía bajo el signo del modernismo de Darío y, luego, nos orientamos hacia los módulos poéticos de Herrera y Reissig no dejábamos de comprender que, en lo temático y en lo formal, ambos significaban un límite. No se podía, por esos caminos, ir más allá. Entonces el movimiento ultraísta nos llamó evidentemente la atención, sobre todo desde el punto de vista de la libertad de forma. No porque las producciones de los poetas ultraístas tuvieran un contenido trascendente, sino porque, gracias a sus malabarismos y descoyuntamientos formales, presentaban nuevos caminos para la libertad de expresión. En efecto, yo creo que de la disposición tipográfica de algunos de los poemas de *Trilce* pudo haber influido el movimiento ultraísta[2].

Vallejo había dejado Trujillo cuando sus «hermanos» ahí descubrieron el *ultraísmo* español, sobre todo desde que

---

1 Véase Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Lima, Juan Mejia Baca, ed., 1965, pp. 197-198.

2 En *Aula Vallejo*, 2-3-4, Córdoba, República Argentina, pp. 104-105.

Cervantes, en su tercera fase, a partir de los primeros meses de 1919, bajo la dirección de Cansinos Assens, se convirtió en uno de los órganos de Ultra. Sabemos que la revista llegaba también a Lima, y que Vallejo tuvo oportunidad de consultarla, así como alguna otra publicación *ultraísta*, especialmente en la librería La Aurora Literaria, que él frecuentaba con asiduidad.

Lo diré sucintamente. Lo que nunca podremos saber con exactitud es qué determinó a Vallejo a emprender su mayor aventura y por qué etapas precisas luego transitó. A pesar de unos cuantos versos *Trilce* no es un libro ultraísta, pero sí es un libro de los años veinte, y el que se destaque en toda la producción de lengua castellana por su singular genialidad, no invalida que Vallejo haya captado, a través de los textos de *Cervantes*, etc., el llamado del *aire del tiempo* a la hora exacta en que una fuerza interior le impulsaba a derribar todas las barreras, sin que tengamos que otorgar preferencia (como quieren algunos) al número de la revista de noviembre de 1919, donde iba incluida la traducción y presentación por Cansinos Assens de *Una jugada de dados* de Mallarmé. Antes de traducir a Mallarmé, *Cervantes* había dado a conocer una *Antología Dadá*, obras de los ultraístas españoles: Juan Larrea, Gerardo Diego, etc., y también «poemas sintéticos» del mexicano José Juan Tablada.

Las similitudes de detalle que puede ofrecer *Trilce* dejan a salvo su originalidad —refrendada no sólo por la carta a Orrego de 1922, sino por el encono, discutible pero sincero, con que Vallejo arremetería más tarde, desde París, contra la «actual generación de América» (la suya), por «continuar los mismos métodos del plagio y de retórica de las pasadas generaciones de las que ella reniega», en vez de dar la «emoción seca, natural, pura», el «timbre humano», el «latido vital», cualquiera que sea el estilo, la modalidad, el procedimiento.

Conviene más que todo recordar que los dos elementos, inmediatamente perceptibles, que señalaban *Trilce* como un libro aparte eran: 1) su título, hallado a última hora, cuando los poemas ya se estaban imprimiendo, y 2) el hecho de que éstos no llevan títulos (sí los llevaban las primeras versiones que se conservan) sino un simple número, desde I hasta LXXVII. La suma, desde luego, no es indiferente: dos veces 7 + 7; un 7 pegado a otro 7, siendo 7 el total de 3 + 4, los dos guarismos con mayor relieve, una vez descartando el 1 (*principio y origen* de todo), desde la primera hasta la última página del libro.

La poesía de *Trilce* es una poesía eminentemente existencial, correspondiendo cada poema a un momento dado de la inspiración, que puede no tener nada que ver con el momento que inspiró cualquier de los poemas próximos. El libro manifiesta una *pluralidad* de escrituras. Al hallazgo de un título totalmente inesperado, y sobre el cual la crítica sigue acumulando hipótesis, y a la substitución de los títulos de sendos poemas por un número, se debe el que la unidad del conjunto cubra el carácter *plural* de los fragmentos.

Con todo, dos son los rasgos que uno no puede dejar de apuntar, un abono del lugar aparte que ocupa *Trilce,* fruto de una elaboración solitaria y razón primera de su posición de destaque en el conjunto de la *vanguardia* de habla hispana de los años consecutivos a la primera guerra mundial: la «orfandad» de su lenguaje, característica de un lírismo ya de por sí «huérfano», y la obsesión numérica, manifiesta desde el título y que parece haberse impuesto a Vallejo en el período de su prisión, entre noviembre de 1920 y febrero de 1921. Período decisivo: si bien la cárcel fue, vitalmente, para Vallejo, algo fatal, poéticamente resultó lo más feliz, pues, sin ella, nunca hubiéramos tenido *Trilce*, al menos bajo la forma, entre todas única, que adquirió entre «las cuatro paredes de la celda».

Es natural que, cuando se publicó, no obstante las *Palabras prologales* de Orrego, que, ajeno a toda problemática de tipo *vanguardista*, insistía más bien en «la puerilidad genial del poeta peruano» («La América Latina no asistió jamás a un caso de tal virginidad poética [...]. El poeta rompe a hablar porque acaba de descubrir el verbo. Está ante la primera mañana de la creación y apenas ha tenido tiempo de relacionar su lenguaje con el lenguaje de los hombres»[3]), no obstante —digo— esas «palabras», el libro no levantará más eco que el interrogante, entre perplejo y confiado, de Luis Alberto Sánchez: «Pero ¿por qué habrá escrito *Trilce* Vallejo?» Reacción, de cualquier manera, más sana, por el crédito que le seguirá dando al autor («no sólo el primer poeta de su terruño, sino el primero de su generación») que la que anuncié de J. C. Mariátegui, cinco años más tarde, en el capítulo «César Vallejo» de su *Proceso de la literatura*, último de los siete *ensayos* que dedicó a interpretar la *Realidad peruana*. En 1927, en efecto, Mariátegui casi olvida que Vallejo es autor de *Trilce* para concentrar sus reflexiones sobre *Los heraldos negros* y lanzar el tópico, de clara índole indigenista: «Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza [...]. Lo fundamental, lo característico en su arte es la nota india»[4].

Un tópico que no se extinguirá tan pronto, sino que al contrario, prosperará, a principios de los años cuarenta, cuando, muerto Vallejo en París, sin haber regresado nunca al Perú, se empezará a rendirle homenajes, que muy poco apelan al texto de su poesía, generalmente entonces inasequible, y prefieren la retórica fácil de «Todo Vallejo era Perú» o «Vallejo, representación de nuestra raza y de nuestra cultura».

---

3 En César Vallejo, *Trilce*, Lima, Perú Nuevo, 1961, pp. 9-10.

4 José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 3a. ed. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959, *passim*.

Para dar una nota actual, agregaré que en este año del Cincuentenario, Pablo Guevara, poeta de la generación del 50, enterado de cuanto ha producido en los últimos decenios la cohorte tal vez abusivamente fecunda de los vallejistas, acaba de conferir nuevo molde, mejor estructurado y que no olvida el tiempo transcurrido, a las tesis mariateguistas. Su Vallejo ha dejado de ser «el poeta de una estirpe, de una raza», para convertirse en el poeta de la única «estirpe», la única «raza» que formaría el conjunto del llamado «tercer mundo» —«Vallejo, poeta del tercer mundo»—, sin que haya por qué eludir, como lo hizo Mariátegui, el enigma de *Trilce*, una vez que se lo incorpore al esquema, demostrando, con ayuda de la estadística, que lo notable en *Trilce* no es lo que tiene de *vanguardista*, como afirma una crítica esteticista, sino lo que tiene de arraigadamente *nativista*.

No hay que olvidar que la edición limeña de *Trilce*, de 1922, fue una edición limitada que circuló muy poco, antes de caer al olvido. E.A. Westphalen, uno de los grandes de la generación siguiente, ha evocado, en 1974, la «lectura sorprendente» que hizo de *Trilce*, a principios de los treinta, en la edición madrileña, recién salida entonces. Lectura —como se ve— tardía, de alguien que, aunque joven, ya leyera bastante poesía de vanguardia europea, y en especial francesa, publicada posteriormente a *Trilce*, sin que nada en ella lo preparara «al encuentro con esa fuerza de la naturaleza». Es probable que fue también a través del volumen de Madrid que descubrió los poemas de *Trilce* Carlos Cueto Fernandini, autor, en 1939, del primer estudio crítico valioso, en el cual cifraba en la *agnosis* «el origen de la angustia humana de Vallejo», de su «acobardamiento desgarrante», de «su inquietud por el nombre de las cosas», o de su inquisición por las cosas mismas.

En la edición parisina de (título nada vallejiano) *Poemas humanos*, Raúl Porras Barrenechea afirmará que el último re-

galo —y uno de los pocos— que le hizo el Perú al vate en vísperas de su agonía fue el libro de Estuardo Núñez— *Panorama actual de la poesía peruana,* donde se lo reconocía como el que, en 1918, iniciara, en forma «perdurable» «el nuevo rumbo poético del Perú». Desgraciadamente, Núñez, cediendo al prurito del catálogo, distinguía en la «poesía nueva del Perú» tres «direcciones»: el «purismo», el «neo-impresionismo» y el «expresionismo indigenista» cuya paternidad imputaba indiscriminadamente a Vallejo, sin establecer entre ellas la más mínima jerarquía. Lo que le valió, de inmediato, una réplica de E.A. Westphalen (al que hace un rato invoqué), quien extrañaba «la gran cantidad de *poetas* representados, indicio de que muchos se [habían] colado por descuido o, más bien, con toda complicidad del selecionador»; reivindicaba para Eguren el papel de iniciador, no tanto de «la nueva poesía del Perú», como de «la poesía» a secas en «la historia literaria peruana»; matizaba el elogio de Vallejo por lo que, pese a su «novedad», «pervivía» en su poesía «de las taras tradicionales de la poesía castellana»; y finalmente, negaba la dicotomía *Vallejo purista* («la poesía hecha esencia estética») y *Vallejo regionalista* («la poesía hecha expresión de la tierra»): «En lo esencial —y en lo aparente— no hay diferencias marcadas entre los poemas de Vallejo que Núñez clasifica en una y la otra tendencia [...], Además, según la definición, parece que se da como posible la existencia de una poesía *sin esencia estética,* es decir sin derecho a consignarse como poesía, y que, en el caso, se limita a ser *expresión de la tierra*».

Con poquísimas excepciones, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* alcanzaron su primer público en el Perú a través de la *Antología* publicada en Buenos Aires, en 1942, por Xavier Abril; la miniantología limeña de Manuel Beltroy (1944), y, más que todo, el tomo *La poesía contemporánea del Perú,* que, en 1946, lanzaron, asimismo en Lima, los tres máximos representantes de la última generación poética

peruana, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy— los cuales coincidían en reclamarse de una *poesía* sin epíteto y unían en la misma admiración a Eguren y a Vallejo, sin que sus propios poemas llevaran especialmente la marca de uno o de otro. Hecho que no convenció al crítico sanmarquino José Jiménez Borja, que de inmediato censuró a los autores, entre otras cosas, por haber prescindido de «la poesía de vocación geográfica», no rescatando siquiera, como ejemplo de «poesía indigenista», a Alejandro Peralta. A lo que, en el acto, Sebastián Salazar Bondy, en nombre propio y de sus dos cómplices, replicó que ninguno de los cultores del *indigenismo*, o del *cholismo* (otro nombre que algunos le daban), «merecía ubicación en una antología» en que había «prevalecido un criterio pura y estrictamente estético»: «No creemos, por otro lado que el *indigenismo* —tal como lo entienden Peralta y sus seguidores— procede de César Vallejo. Más bien constituye el remedo lugareño del esguince ultraísta en adobo de quechuismo y referencias locales, el queno prosperó como escuela y dentro del cual Alejandro Peralta no destaca con caracteres excepcionales»[5].

A pesar de todos sus defectos, y en primer lugar de la acumulación de erratas en la transcripción de los versos, la edición Losada de la *Poesía completa*, que se publicó en Buenos Aires a fines de1948, fue la que finalmente divulgó en amplia escala lo esencial del *corpus* poético vallejiano.

* * *

Faltaría seguir la «influencia» que, apartir de la fecha, la obra de Vallejo tuvo en las sucesivas generaciones poéticas.

---

5 En *Las Moradas* I, Lima, 1947, pp. 96-98.

A mediados de los 50, al producirse la racha de la «poesía social», se dio un fenómeno de «colectivización» aparatosa que, de acuerdo a intereses más o menos partidarios, quiso captar el *mensaje* de Vallejo, sacrificando lo que tiene de desgarrador y definitivamente original. Se aplaudió a poetas tan inmediatamente «inspirados» en *Poemas humanos* que, sin advertirlo, llegaban a reproducir versos literales, mientras, día tras día, diluían a Vallejo en la incontinencia de su «inspiración» achocanada. Cuanto surge en el genio, con voz inconfundible y nunca esperada, de las entrañas del cuerpo o del alma, se limitaba en ellos a salir de la garganta, con voz complacida y que únicamente distinguía su no autenticidad. A eso llamaban «superar» a Vallejo, atribuyéndole un acento optimista que siempre le faltó.

Así Alejandro Aromualdo: «Déjense de sollozos y peleen / para que los señores sea hombres [aquí la cita de Vallejo]. / Tuérzanle el llanto a la melancolía. / Llamen siempre a las cosas por sus nombres [...] // Basta ya de gemidos. No me importa / la soledad de nadie. Tengo ganas / de ir por el sol. Y al aire de este mundo / abrir, de paz en paz, una esperanza»[6].

En realidad, el primer poeta inconfundiblemente personal del que podemos decir, al leerlo, que leyó a Vallejo, no lo olvidó, y, sin embargo, sí lo olvidó, escribiendo *otra cosa*, «al son» de *otro* «alfabeto competente», también gratuito y necesario, tanto más necesario cuanto más gratuito, es Carlos Germán Belli: «Ya descuajaringándome, ya hipando / hasta las cachas de cansado ya, / inmensos montes todo el día alzando / de acá para acullá de bofes voy, / fuera cien mil palmas con mi lengua / cayéndome en pedazos tal mis padres,

---

6 En *Poesía peruana. Antología general. De Vallejo a nuestros días*, Tomo III, de Ricardo González Vigil. Lima, Edubanco, 1984, pp. 157-158.

/ aunque en verdad yo por mi seso raso, / y aun por lonjas y levas y mandones, / que a la zaga me van dejando estable / ya a más hasta el gollete no poder, / al pie de mis hijuelas avergonzado, / cual un pobre amanuense del Perú»[7].

Llego a la generación del 60, una de cuyas características —inédita en la historia poética del Perú— ha sido el «especial interés» que demostró «por la poesía de lengua inglesa». A la vez que «[sentían] lejana la larga influencia surrealista», «así como la influencia del 27 español», los llamados *nuevos* apenas por el tiempo de una *Antología* (Lima, Editorial Universitaria, 1967) negaban toda *influencia* «en su estilo» de «la poesía de Vallejo» —«lo cual no [quería] decir que no lo [estudiaran]». Para Antonio Cisneros —por ejemplo— Vallejo ofrecía «la posibilidad de ubicar la poesía peruana en el contexto vivo de la creación en este planeta».

De Cisneros, precisamente, es el raro poema «En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes» (*Agua que no has de beber), «bricolage»* —ahora deliberado— «de citas y anécdotas», donde «no hay frase o palabra» que «pertenezca» al *autor,* el cual se limita a *yuxtaponer,* «irónicamente», «trozos de la partida de bautismo, el anuncio de la muerte de Vallejo y las respuestas de cincuenta años de crítica oficial» —éstas, llegado el caso, falsificadas, para mayor ironía— como en lo que a mí corresponde, pues nunca escribí, ni escribiría (no es mi estilo y, además, mi *extranjería,* no del todo borrada por el proceso de mi *peruanización,* lo impide) el *juicio* periodistiquero que, no hace mucho, me censuraba un crítico de la última *oficialidad* (E. Russell Lamadrid), en la *aggiornata Revista de Crítica Literaria Latinoamericana:* «Este positivo valor de la literatura nacional», etc.

---

7 Idem., pp. 172-173.

Dejando la cuestión de quién sigue influyendo en quién a los *nefelibatas* de esta o aquella sacristía, cabría hoy, más bien, hablar de un *clasicismo* de Vallejo, presencia que se ha vuelto ineludible, más difusa que directamente operante, en el ámbito de la poesía peruana, algo así como, de antiguo, el *clasicismo* de Garcilaso en el ámbito de la prosa peruana.

PROLOGO A *CONTRIBUCION AL CONOCIMIENTO DE CESAR VALLEJO* DE ALCIDES SPELUCIN*

A modo de prólogo

Entre diciembre de 1908 —cuando acabó el curso de enseñanza media en el colegio de San Nicolás de Huamachuco— y marzo o abril de 1913 —cuando se matriculó en la Falcultad de Letras de Trujillo para iniciar estudios superiores que llevará hasta la obtención del grado de Bachiller, en setiembre de 1915, a través de su tesis *El Romanticismo en la poesía castellana*—, Vallejo vivió años bastante indecisos: ayudando a su padre en su oficio de «defensor de pleitos» en Santiago (1909); sacando una primera matrícula en la Universidad de Trujillo (1910), luego otra en la de San Marcos de Lima (Facultad de Ciencias) (1911); ocupando empleos temporarios, probablemente en el asiento minero de Quiruvilca (1910), más seguramente, como maestro particular en una Hacienda del Departamento de Huánuco (1911) y, por último, en la hacienda azucarera Roma, próxima a la capital del Departamento de La Libertad (1912).

En el momento en que finalmente optó por seguir la carrera de Letras en Trujillo, Vallejo acababa de cumplir 21 años. Tuvo como compañeros muchachos más jóvenes, a menudo naturales de la ciudad y que, contrariamente a lo que ocurría con él habían pasado sin interrupción del Cole-

---

* Trujillo, 1989.

gio[1] a la Facultad. Todo lleva a pensar que, en los meses de 1913, el santiaguino nada hizo para establecer relación especial con uno u otro de los estudiantes que frecuentaban las mismas aulas. Para mantenerse y pagar sus estudios se desempeñaban como preceptor en un Centro Escolar —el llamado Centro Viejo—, y fue en *Cultura Infantil*, la revistilla de dicho Centro, que ofreció dos composiciones métricas, de índole, por lo demás, meramente didáctica, a la vez que dedicaba sus ratos libres a la Asociación de Preceptores de Trujillo, como bibliotecario, secretario, y ocasionalmente también conferencista.

Sólo en 1914, año en que aparece la revista literaria *Iris*, dirigida por J.E. Garrido, y la Fiesta de la Primavera y la Fiesta de la Raza dan motivo a sendas veladas universitarias, en las que discursean respectivamente Antenor Orrego y Víctor Raúl Haya de la Torre, Vallejo vencerá su natural recato y sentirá la necesidad de acercarse al grupo contemporáneo que empezaba a mover el ambiente intelectual de los claustros y de la población en general.

Desde 1908, último año de su permanencia en Huamachuco, sabemos que Vallejo venía escribiendo versos. La única muestra que conserva de su «cosecha» anterior a 1913 es una estrofa de 1911 que paradójicamente salvó del olvido Clemente Palma, director del semanario limeño *Variedades*, al «largarla al canasto» de su *Correo Franco*. Dice así: «Pienso de mi ausencia en mi camino / ya no volver a verte cual te dejo; / largo es el tiempo por el que me alejo / ay! amiga: variable es el destino». Cuatro versos torpes, que justificaban el comentario sarcástico de Palma, aunque en ellos aflora, junto al

1 Para muchos, se trataba del Colegio Seminario, de los Padres lazaristas franceses, simultáneamente elitista y liberal (al que concurrieron, entre otros, J.E. Garrido, A. Orrego y los hermanos Agustín y Víctor Raúl Haya de la Torre).

del *camino*, el tema del *partir* —tema al que Vallejo luego imprimirá un desarrollo original: desde los primeros *heraldos Negros* («Tus fríos capitanes darán órden / y quien habrá partido seré yo», o: «Verano ya me voy / Todo ha de ser ya tarde; / y tú no encontrarás en mi alma a nadie») hasta los últimos *Poemas humanos* («De todo esto yo soy el único que parte»), pasando por tal o cual pieza de *Trilce*, libro en que el poeta ora forma el designio de «[retirarse] de aquí a mil años», ora asume su humanidad como de alguien que «se vuelve y revuelve / animal que ha aprendido a irse...».

El poeta *nace*. Tardará luego más o menos en declarar su *vocación*. El día que lo haga, revelará asimismo sus *temas*, de los cuales ya, en otra oportunidad, expliqué que, tratándose de un auténtico creador, anteceden normalmente la *experiencia*, cuya función, por lo tanto, en su caso, consiste más que todo en ratificarlos, con vista a una mayor *expresividad*[2]. La que, a su vez, sólo adquiere rango de *expresión*, no menos propia que genuina, cuando, después de reconocerse como tal, el poeta que, mientras tanto, habrá leido toda la poesía a su alcance, comience a desprenderse de sus lecturas y a entregarse al *vacío* de la página o de la línea.

Ningún poeta nunca eludió el procso. Sería fácil mostrarlo, considerando el caso límite de un poeta genialmente precoz como Rimbaud. Paralelamente, veríamos que, dentro de ese esquema general, Vallejo, de un modo u otro, delinea el extremo opuesto al delineado por Rimbaud.

Es uno de los méritos del trabajo que, en1959, le dedicó Alcides Spelucín, el testigo más fidedigno de su período trujillano, destacarlo cuando, en los párrafos iniciales de su 3er. capítulo, recalca como, no obstante su «precocidad creativa», atestada por varios «allegados» de su adolescencia, «en Vallejo se dio muy tardíamente el dominio de la expresión poética», siendo que, «hasta bien entrado el año 1915»,

la «producción» del santiaguino presentó «inequívocos signos de un rezagado e intrascendente romanticismo».

El autor de *El libro de la nave dorada* atribuía tal hecho, en primer lugar, «al contorno social realmente pobre,por no decir nulo, en lo que a cultura estética y literaria se refiere», en el que Vallejo *actuó* «hasta principios de 1913», *teniendo a mano apenas*, «si es que la (tuvo), la opinión de anquilosados dómines y jóvenes maestrillos, para quienes la poesía (se detenía) en los trenos sentimentales de Manuel Acuña o en las naderías hogareñas de Juan de Dios Peza». Aceptando, luego, que «en el curso de 1913 y 1914», aunque ya se movía en «las esferas universitarias» de Trujillo, «su contracción al estudio» y, juntamente, a la actividad magisterial, como que lo paralizó, demorando otro tanto el *aggiornamento* de su información como de su creación[3].

---

2 No me extiendo; pero está claro que, tomando un ejemplo, la *cárcel* no podía dejar de entrar, alguna vez, en la *experiencia* de Vallejo. Vitalmente lamentables y poéticamente necesarios, los 112 días de la *prisión* trujillana de nov./1920-feb./1921, a la que llevaron a Vallejo a «[morderse] los codos de rabia» «por la privación material, completamente material de [su] libertad animal», le descubrieron la «obligación sacratísima» que como «hombre y artista» tenía «de ser libre» —«Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. [...] ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! [...] ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo por mi pobre ánima viva!»—, de modo que, en buena cuenta, a ellos debemos lo mejor de *Trilce* y, consecuentemente, lo que siguió después de *Trilce* y que hubiera sido otro, si *Trilce* no llegara a existir.

3 Sea como fuere, Spelucín advierte, en «los tres testimonios de poesía didáctica» que, en aquellos meses, dio a *Cultura Infantil*, «un considerable progreso técnico con respecto a la estrofa de 1911» que cité más arriba. No está de más recordar que Vallejo se sabía de memoria los tercetos de *Ante un* cadáver de Manuel Acuña, poeta que, en los cortos años que consintió vivir (se suicidó a los 24), no se limitó a tejer «trenos sentimentales», sino que intentó dar categoría artística a las

En la última página de *El Romanticismo en la poesía castellana*, que verosímilmente escribió durante el primer semestre de 1915, lamentará que decayera en el Perú «el entusiasmo de otros tiempos por el Romanticismo», «porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista». Dejando de lado la cuestión de la *sinceridad*, que obsesionó a Vallejo hasta el final, nada indica que el *romanticismo* hubiera dejado de representar para él, en la fecha de su estudio, el non plus ultra de lo *moderno* en poesía, aun cuando admitía que lo matizara «el elemento de ironía y gracia picaresca» con propensión «filosófica», característico del «neo-romanticismo» de un Campoamor, o el formalismo sonoro, de factura ya parnasiana, si bien *premodernista*, tan ciertamente *post-romántico*, del «Díaz Mirón del poema A Gloria» y del «Chocano mironiano» del principio, cuya influencia Spelucín señala en los cuartetos de *Primaveral*, que, al día siguiente de graduarse de Bachiller, Vallejo declamó «ante una manifestación estudiantil, desde los balcones de una casa céntrica de Trujillo».

Lo que, sin duda, originó la única falla que deslustra el informe de Spelucín: su aserto de que Vallejo esperó «el último trimestre de 1915» para entrar en relaciones con el «grupo de mozos de Trujillo, casi todos estudiantes de la Universidad, cuya vocación literaria había comenzado a manifestarse desde 1913 en las columnas de la prensa local y capitalina».

En el diálogo que siguió la comunicación del entonces Profesor en la Universidad de Bahía Blanca[4], el 12 de agosto

---

«soluciones» que al «problema» humano pretendía aportar la ciencia positiva —*positivista*— de su tiempo.

4 O Universidad Nacional del Sur, a la que se refiere en su preámbulo.

de 1959, en el ámbito del Simposium sobre *César Vallejo, poeta trascendental de Hispanoamérica*, convocado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, República Argentina, Antenor Orrego, que intervendría, el día 14, para tratar *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*, se anticipó, rectificando a su *hermano* de toda la vida y «haciendo público» un dato que sólo él era capaz de aclarar: «En realidad mi relación con Vallejo no comenzó en el 15, como se dice, sino a fines del 14. Por los meses de noviembre o diciembre del 14 tuve el primer contacto con Vallejo. En ese primer momento, él se acercaba a mí como a un guía, porque él ya estaba enterado de varias de mis aficiones intelectuales y de la influencia que comenzé a tener sobre la juventud de Trujillo. Entonces Vallejo se acercó a mi trayéndome un cuaderno de poesías. No recuerdo el número de poemas, pero creo, conjeturo, que fueron más o menos 30, 20, 25, no sé. Allí me percaté de las extensas lecturas de Vallejo en secreto, por su cuenta, de toda la literatura española del Siglo de Oro y que se proyectaban, más atrás todavía a Gonzalo de Berceo y el Arcipreste. Eran en realidad estas composiciones una imitación magníficamente hecha de la poesía española, y así se explican esos giros netamente castizos que se encuentran en *Trilce*. En esas composiciones, lo recuerdo perfectamente, había imitaciones de Quevedo, bueno, de Lope, de Tirso y de muchos otros poetas españoles».

Entre los alumnos de su año, en la Facultad a la que concurrió Vallejo, descollaba Víctor Raúl Haya de la Torre, tres años menor que él, pero trujillano de siempre y desde el Colegio ligado a sus mayores, entonces líderes del movimiento de la juventud rebelde: J.E. Garrido, los propios Orrego y Spelucín.

Fue movido por Haya que Vallejo, según parece, se dirigió a Orrego. Ambos —Orrego y Vallejo— tenían exactamente la misma edad, pero, debido a las circunstancias an-

tedichas, uno fungía ya como *guia* cuando el otro no pasaba de un semi anónimo que casi nada distinguía del grueso de sus condiscípulos.

De cualquier manera, lo puntualizado por Orrego nos importa, no sólo porque corrige la cronología, sino porque algo dice que la crítica ignoraba, referente al progreso, si cabe la palabra, de la actividad creadora de Vallejo. En 1930, al prologar la reedición madrileña de *Trilce*, J. Bergamín «[acentuará] una de las cualidades» del libro: a pesar del carácter «descoyuntado» de sus versos, su «arraigo idiomático castellano». De Orrego deducimos que, en 1914 aunque seguía leyendo la poesía moderna que ocasionalmente alcanzaba en una perspectiva *romántica*, Vallejo reconocía el primado de los *clásicos* del idiona y era en su capacidad de apropiarse sus aciertos que cifraba el futuro de su obra y, de un modo más inmediato, la eclosión de su genio, de la que sospechaba que no podía demorar mucho más.

Después de entablar relaciones con Orrego, a «fines de 1914», Vallejo fue a pasar los tres meses siguientes, primeros de 1915, a Santiago. Lo probable es que, al volver a Trujillo, a partir de abril, empezó a intimar con la mayoría de quienes muy pronto llamaría sus *hermanos* y junto a los cuales iba a vivir, hasta diciembre de 1917, una *bohemia* paroxística, en todos los sentidos del vocablo. Siendo así las cosas, cabe suponer que, tanto las conclusiones de *El Romanticismo en la poesía castellana* como el género de poesía manifestado en *Primavera*, cuando Vallejo los desenvolvía públicamente, en setiembre de 1915, prolongaban una etapa de su vida de la cualya principiara a evadirse.

Seis escasas semanas separan la sustentación de la tesis y el *pleito* lírico a la Primavera de la publicación por *La Reforma* (13-XI-15) de *Campanas muertas*, el primer poema de Vallejo en ver la luz en la gran imprenta. Un poema de

tema *mortuorio* aludiría a Miguel, el «gemelo corazón» de las «tardes extintas» de la niñez, fallecido en agosto en Santiago—, pero asimismo producto de una estética *modernista*, que Vallejo asimiló después de adherirse a la *hermandad* de los *bohemios* y de ganar voz y voto en las reuniones en que éstos leían y comentaban cuanto recibían, sea del pensamiento, sea del arte entonces en boga en los dos Mundos.

No voy a repetir lo que, desde ahí, tan bien expone Spelucín, a base de informaciones «exhumadas de viejos libros de recortes» y de sus «recuerdos» de amigo de Vallejo, autor del único poemario memorable, además de *Los heraldos negros*, con el cual el grupo conocido como *El Norte* (nombre que sólo tomaría en 1923) ha quedado rubricado en la historia de la poesía peruana[5].

No cabe duda de que fue al integrar ese grupo que Vallejo se volvió realmente Vallejo: adquirió su palabra original y, paralelamente, la dio a conocer En relación con lo que conforme a Spelucín —apunté acerca de la «sorpresa» que «causa comprobar que un creador tan bién dotado como Vallejo viviera la mitad de su vida» (hasta los 23 años) dentro del más claro «pasatismo literario», conviene resaltar aquí la «mayor sorpresa» que «causa saber que, a partir de fines de 1915, como si se hubiera impuesto la consigna de recuperar el tiempo perdido»: «ponerse al día y, aun más, adelantar aceleradamente el paso», Vallejo «[emprendió] una vertiginosa carrera creativa en el curso de la cual [fue) dejando atrás toda suerte de influencias, escuelas, movi-

---

5 La publicación de la *Correspondencia general* de Vallejo (ed. de J.M. Castañón, Valencia, 1982) parece privilegiar la relación que, dentro del grupo, existió entre el santiaguino y el cajarmarquino Oscar Imaña; pero éste nunca llegó a reunir sus versos y —cito a Spelucín— su «efectivo temperamento» de «poeta» resultó luego absorbido por «la actividd forense».

mientos, hasta llegar, en pocos años, al enhiesto y señero pináculo de *Trilce*».

Spelucín se dedica a historiar lo que de aquella «carrera creativa» conoció directamente, hasta que Vallejo dejó Trujillo «en las postrimerías de 1917», y su inmediata consecuencia: la inserción del norteño en el medio artístico limeño, a principios del 18 con un último capítulo sobre la publicación de *Los heraldos negros*, en julio de 1919, y la recepción (generalmente favorable, contra lo que se pensaba) que la crítica peruana del momento dio a ese primer libro del vate de Santiago de Chuco.

No olvido que, referente al mismo período, había de salir, poco después del de Spelucín, el testimonio de otro de los *hermanos* trujillanos de Vallejo, J. Espejo Asturrizaga, quien contrariamente a Spelucín lo acompañó también en Lima, en 1918 y 1919, y hasta fue el único de sus amigos que viajó con él a Santiago en la primavera de 1920[6]. El libro de espejo trae una infinidad de detalles, muchos de interés[7], pero que desgraciadamente pecan, tanto por su mismo exceso, como por la excesiva precisión de algunos, que pueden ser discutidos y no siempre merecen crédito. Aparentemente más modesta, la disertación de Spelucín, descontado lo erróneo de la fecha de los «primeros contactos» con Orrego, resulta, en cambio, totalmente fidedigna.

---

6 Le debemos conocer que hubo dos y no un viaje de Vallejo a su pueblo: el de mayo-julio que fue aquél en que participó Espejo, y un segundo, que Vallejo decidió «inesperadamente», a los pocos días de regresar del primero, y que culminó en los sucesos del 1er. de agosto en los que el poeta se vio complicado, con las consecuencias que se sabe.

7 Como el que confirma la repercusión, entre los *bohemios* de Trujillo, de la lectura de Eça de Queiroz, quedando Vallejo apodado de Korisscosso, Orrego de Fradique y Garrido de José Matías, siendo K., Fr. y J.M., tres personajes de la obra del gran narrador luso.

Empieza ratificando, apoyada en un argumento documental difícil de recusar, la fecha de nacimiento de Vallejo que, en 1949, deduje de la fe de bautismo del poeta y de la circunstancia de que se llamaba Abraham. Con todo, lo esencial de su «contribución al conocimiento» del autor de *Los heraldos negros* está en cómo va siguiendo su «evolución poética» desde «el instante histórico» —el de *Campanas muertas*— en que «se [arriesgó] a cruzar, desde la exhausta orilla postromántica, aquel proceloso Rubicón que, durante tanto tiempo, lo separó de los nuevos y promisores vergeles de la poesía».

Mejor que nadie, establece de qué modo influyó, en dicha «evolución» el *magisterio* de Orrego, a la vez que marca lo que ella tuvo de obstinadamente personal. Después de «[saltar] de gozo al intuir [...] que Vallejo comenzaba a abandonar las andaderas líricas y a caminar por sí mismo», calificando la composición de *Aldena* —el «más antiguo» de los poemas que figuran en *Los heraldos negros*— de «verdadero acontecimiento literario en la vida de la naciente agrupación» de la que él era el mentor, Orrego no aprobó que Vallejo, cuando pudo finalmente leer *Los peregrinos de piedra* de Herrera y Reissig (de quien, hasta la fecha, sólo alcanzara lo que de sus diversas modalidades pasaba en los versos de sus *divulgadores* «nacionales y extranjeros»), escogiese «[reincidir] en la imitación y el calco» de modelos ajenos.

El santiaguino no le hizo caso y, si más tarde no recogió en su libro de estreno la mayoría de sus sonetos *subjetivamente herrerianos* de aquellos días, en el momento no los juzgó inútiles, como otros tantos *ejercicios* que paulatinamente fue cargando de un *patetismo* que a nadie debía y para el cual ya estaba dispuesto a inventar nuevas formas y un nuevo lenguaje.

Queda el que los poetas que más impactaron en Vallejo, durante su convivio *bohemiano* fueron, amén de Darío: (1)

los *simbolistas y postsimbolistas* franceses que integraban la antología, ampliamente difundida por toda América, *La poesía moderna francesa*, de E. Diez Canedo y F. Fortún (Madrid, 1913), y (2) el Herrera y Reissig de *Los peregrinos de piedra*. El único florilegio que editó en vida el uruguayo y del que llegaron a Trujillo unos pocos ejemplares, en la reedición parisina de Blanco Fombona (1914), en abril de 1916.

Me falta observar un punto, ajeno al campo informativo y que consecuentemente queda abierto a la interpretación donde no coincido con la que asevera Spelucín. Corresponde al capítulo V de su estudio: *Dos experiencias vallejianas reflejadas en Los heraldos negros*. La segunda de tales experiencias —«La erótica», a la que Spelucín adjudica, sucesivamente, En «*Los dos Amores*», *Comunión, Avestruz, Para el alma imposible de mi amada. El tálamo eterno. Amor, Nervazón de angustia. El poeta a su amada, Estrella vespertina (o Yeso). Setiembre, Verano y Fresco*— me parece *aller de soi*. En cambio, la primera, que él dice incluir, entre más poemas, *Sombras, El pan nuestro. La cena miserable* y *Pagana*, calificandola de «protesta contra los prejuicios sociales del cerrado ambiente trujillano de entonces», creo que tiene mucho de *Tirée par les cheveuxz*. El propio crítico lo insinúa cuando argumenta que «así como *La cena miserable* desarrolla el conflicto planteado en *El pan nuestro, Pagana* prolonga el tratamiento del tema propuesto en *Sombras*»: De hecho, únicamente *Pagana y Sombras* se relacionan a las claras con la temática de la protesta: «nuevo planteo lírico del viejo mito romántico que considera al poeta como un ángel caído», «un perenne desterrado», «un rebelde indomable». *El pan nuestro* y *La cena miserable*» —dos de los poemas más inconfundiblemente *vallejianos* de *Los heraldos negros*, que mejor que con *Pagana* uniríamos con *Agape* y asimismo *La de a mil* y *Los dados eternos*, o *Líneas* y *Absoluta*— exceden con mucho dicha temática, y aluden inequívocamente a otro tipo de experiencia sobre la cual no me cabe, ahora, explicarme.

Pese al sumo interés que representan, y que ya resalta lo suficiente, desde su aparición, en 1962, en la segunda entrega de *Aula Vallejo*, revista del Instituto del Nuevo Mundo de la Universidad Argentina de Córdoba, las páginas de Spelucín han sido muy poco divulgadas fuera del círculo de los especialistas. Era urgente reeditarlas de modo a que se vuelvan asequibles a cualquier lector, en primer lugar peruano, de Vallejo. Me complace que la celebración del cincuentenario de la muerte de Vallejo me haya dispensado la oportunidad de sugerir esa reedición al responsable del CICLA de Trujillo, que, con el entusiasmo que lo caracteriza, inmediatamente la programó.

Montpellier, agosto / 88.

PROLOGO A *LA CALLE SIN NOMBRE* DE MARCEL AYME
(Traducción de César Vallejo)

Para quien el acaso no existe, no parecerá mera coincidencia que el proyecto de reeditar *La calle sin nombre,* la novela de Marcel Aymé que, en 1931, César Vallejo tradujo para la Editorial Cenit de Madrid, venga a realizarse en un momento en que, en todo el ámbito del Nuevo y el Viejo Mundo, acaba de celebrarse el cincuentenario de la muerte del poeta peruano, y, simultáneamente, en Francia, va saliendo del purgatorio *post mortem* —en su caso agravado por el odio que le dedicó la inteligencia progresista, desde que verberó su «confort intelectual»— el ficcionista galo que el autor de *Trilce* fue el primero en verter al idioma de Cervantes: una importante muestra organizada en La Défense por la *Société des Amis de Marcel Aymé;* una larga entrevista de Marie-Antoinette, la viuda del artista, en el segundo canal de la TVF y, sobre todo, el anuncio de la próxima aparición del primer tomo de la integralidad de la obra en *La Pléiade,* consagración máxima que va a situar al novelista de *La Vouivre* como al primero, en el orden alfabético, de los grandes novelistas franceses del siglo XX, delante de Bernanos, Camus, Céline, Cohen, Colette, Gide, Giono, Green, Larbaud, Malraux, Martin du Gard, Mauriac, Montherlant, Proust, Saint-Exupéry, Sartre y Yourcenar.

* * *

Sabemos que —no bien trabó amistad, en Trujillo, en 1915, con el grupo de jóvenes inquietos que capitaneaba

Antenor *Orrego*— uno de los dos libros que determinaron la rápida evolución de Vallejo, hasta convertirlo en el primer poeta de su generación, fue *La poesía francesa moderna*, lanzada, en 1913, en Madrid, por Enrique Diez Canedo y Fernando Fortún (el segundo sería, algo más tarde, Los peregrinos de piedra de Herrera y Reissig, en la reedición parisina de 1914, con prólogo de Rufino Blanco Fombona).

El estado primitivo del poema *Retablo* de *Los heraldos negros* —tal como salió, bajo el rótulo *Simbolista* en el periódico *La Reforma* del 8-VIII-1917— certifica el impacto cuando, entre las «altas sombras» que «acuden» a rezar sus «oficios» en la «nave sagrada» de «La Musa», nombra —junto a Darío— a Jammes, Samain y Maeterlinck, tres de los tantos «brujos azules», «simbolistas cantores del Dolor», que integraban la *Antología* madrileña.

Ya establecido en Lima, en febrero de 1918, en carta a sus *hermanos* del norte, Vallejo se exaltará: «¡Oh santa elasticidad ideal del Simbolismo! ¡Oh la Francia lírica moderna!» — y, para el más próximo de dichos *hermanos*, Oscar Imaña, igualmente poeta, en marzo del mismo año: «Me parece verte acercarte a mí afectuoso [...] como en aquellos días, pasados, y creo verte moverme a sosiego y a sonrisa [...]. Y después, te recuestas en tu cama con tu abrigo viejo, y te pones a leer en silencio algún verso maravilloso de la lírica Francesa».

Trilce LV —que, de acuerdo a Juan Espejo Asturrizaga corresponde a enero o febrero de 1920—, consumada en Vallejo la ruptura con la estética simbolista, seguirá apelando a Samain, como paradigma de esa estética renegada, en la versión de sus dos traductores españoles. «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza».

Lo corroboró Alcides Spelucín, el más fidedigno testigo de los años trujillanos de Vallejo: «No leíamos en francés a los poetas franceses»; «el que sabía más [entre nosotros] era

Orrego; también José Eulogio Garrido y Oscar Imaña»; en cuanto a Vallejo, «había hecho algunos estudios, muy superficiales», de francés «en el Colegio Secundario de Huamachuco» y el «conocimiento» que tenía de él era sumamente «precario».

La razón por la cual, en diciembre de 1917, Vallejo huyó de Trujillo con destino a Lima fue el desenlace, que sólo por milagro no resultó fatal, de sus relaciones con Mirtho. Cuando en julio de 1919 (*Trilce* LXVII y LXVIII), en la Ciudad de los Reyes, acabó en forma no menos dramática, su amor con Otilia, el santiaguino pensó reiteradamente en huir —ahora más lejos, a «un sitio muy grande y lejano y otra vez grande» «que se (llamaba) París». «No puedo vivir más que en mi terruño o en París», le confía a Angela Ramos. Sólo que no era tan fácil pasar de Lima a París como lo fuera de Trujillo a Lima.

De cualquier manera, parecería que, cuando en abril de 1920, resolvió viajar hasta Santiago de Chuco, adonde hacía tres años que no volvía, había madurado su idea de dejar el Perú, y lo que pretendía, muerta su madre en el intervalo, era despedirse de su padre y de sus hermanos, a la vez que «adherir», por última vez, a los «climas encontrados» y «el campo intelectual» de su *terruño.*

El destino le tenía preparada una trampa. La que, en verdad, nada hizo para eludir —más bien diremos que la solicitó, hasta que ella acabó deteniéndolo entre «las cuatro paredes» de una «celda», el tiempo preciso para que enmendara y concluyera *Trilce,* libro que debe a la prisión lo más insólito y definitivamente original de su verbo.

J. Espejo Asturrizaga recordaba la tarde de febrero de 1921 en que Vallejo salió del correccional de Trujillo. Lo esperaban sus «hermanos», quienes lo acompañaron hasta el amanecer del día siguiente. Recorrido a través de la ciudad,

comida en la playa de Buenos Aires, con la recitación por el agasajado de algunos de sus poemas del encierro, finalmente larga charla nocturna, en la casita de Mansiche que pertenecía a Orrego y que había sido refugio del poeta antes de su captura.

En cierto punto de la noche, «con esa sincera desnudez con que siempre se habló» dentro del grupo, Vallejo expreso «su deseo de viajar de inmediato a Lima» —donde «trataría de publicar» el «libro de versos que había trabajado, pulido y corregido durante su pernamencia en la cárcel y, además, una obra en prosa a cuyos primeros capítulos había dado forma»— para «luego viajar a Europa».

Programa que cumplió puntualmente: a finales de marzo, se encontraba ya enLima; a las pocas semanas, desempeñaba un puesto de Preceptor en el Colegio Nacional de Guadalupe, y se ponía escribir los cuentos de *Coros de Viento,* segunda parte de Escalas, con uno de los cuales, en diciembre, ganaba un premio de veinte libras, en concurso promovido por la Sociedad Entre Nous; en octubre del siguiente año —1922— lograba sacar de la imprenta y distribuir en «el limitado circulo de sus amigos» su segundo poemario, para el que *in extremis* inventara un título que mucho había de contribuir al desconcierto con que fue recibido; meses después de *Trilce* —marzo del 23—, publicaba *Escalas,* o *Escalas melografiadas,* y seguidamente —mayo— la novela corta *Fabla salvaje.* Hecho lo cual, el 17 de junio, podía embarcarse en el vapor *Oroya* rumbo a Le Havre. Dice la leyenda que en uno de sus bolsillos «llevaba un librito para aprender francés en quince días». Lo que dejó entender que, en todo el tiempo en que había estado pensando en el viaje, ni se había preocupado por mejorar su «precario conocimiento» del idioma en el que, en adelante, tendría que desenvolverse.

La primera crónica —con fecha de julio de 1923, o sea del mismo mes de su llegada— que, desde París, Vallejo mandó a *El Norte*, el periódico que últimamente editaban sus amigos de Trujillo, narra su encuentro con un español algo tarambana que, durante toda una tarde y hasta altas horas, le habló, ora en castellano,ora «en mal francés», sin que, por lo visto, él dejara de entenderlo. Tal vez, justamente, porque el francés del fulano era malo, mera acomodación del castellano.

Fundada en los recuerdos del que llegó a ser su marido Georgette Vallejo, en los sucesivos «apuntes biográficos» que nos ha dado a partir de 1959, siempre insistió en que los «dos años extremadamente duros» que el poeta vivió después de llegar a Francia tuvieron que ver con su falta de «recursos», de «relaciones», de «perspectivas» y también con su «ignorancia del idioma».

El 10 de septiembre de 1923, Alfonso de Silva le escribía a Carlos Raygada acerca de Vallejo, a quien había conocido el último 28 de julio, en la recepción de la Legación del Perú. Su carta registra dos episodios particularmente ilustrativos del tema que nos ocupa. La noche en que Vallejo y Julio Gálvez, que lo acompañaba desde Lima «cayeron en la sucursal del Infierno, Place Pigalle» y «sucedió lo que tenía que suceder, dada su exaltación, *y su ignorancia del idioma*»[1], «en manos (o piernas)» de unas «hábiles y taimadas poupées parisienses»: «desvalijamiento total de los recursos para un mes y medio [...] y trágico despertar en una lujosa alcoba alfombrada y con grandes cortinas de raso». Luego, el día «que se venció el primer hotel de ellos» y «querían salir y tomar» otro más barato con un dinero que «milagrosamente» habían conseguido prestado, forzados a quedarse porque no habían

dado aviso anticipado, *siendo Silva el que les arreglo las cosas*, «porque *ellos no entendían una palabra, ni se hacían enteder*»[1].

Es de creer que, a partir de entonces, Vallejo no escatimó esfuerzos para subsanar sus fallas, pues dieciocho meses más tarde sabía bastante francés para *traducir Autour du Continent Latin*, el último libro del general Mangin —trabajo que, según Georgette, «le proporcionó una suma de mil francos»[2]

Sea como fuera, mientras permaneció en París, Vallejo no re pitió la experiencia, aun cuando siguió perfeccionando su francés, hasta que fue en la lengua de Molière y Giraudoux que, a comienzos de 1930, empezó a escribir obras para el teatro: *Les Taupes, Lock-Out, La Mort.*

Sólo volverá a traducir el año que tuvo que pasar en Madrid: 1931, de todos los suyos el año en que más produjo, apremiado por el ansia de servir la causa de la que era

---

1 La cursiva es mía.

2 En un artículo, salido en *Mundial*, Lima, el 24-VII-1925, Vallejo se refiere a dicha traducción como a algo en que «se ocupaba» varios meses atrás. Mangin había muerto mientras tanto, y la Academia Francesa le estaba concediendo «a título póstumo» su Gran Premio de Literatura, a la vez que Maurrás propalaba que muriera «envenenado por el Soviet, pues era el soldado más grande la Europa demócrata». Escéptico ante tal infundio, Vallejo, a la fecha muy lejos todavía de cualquier clase de militancia, ironizaba: «Menos mal para el Kremlin, que los comunistas se conducen con armas parecidas [...]. Cuando el general Mangin visitó América, le salieron al encuentro todos los muchachos imbuidos en la pasión de Lenin y le llamaron *sospechoso, el de Verdún*, etcétera» —lamentando, a renglón seguido que «el liberalismo haya desaparecido» y «la Guerra continúe, más acerba y rencorosa»— para concluir: «Lo único que queda de todas las teorías es la siembra de pasión humana en uno u otro frente. Mangin será tan grande en su bando, como otros héroes del Soviet. La historia no se sectariza ni se interesa por las ideologías. La historia pertenece a los grandes apasionados [...], no importa la clase de sus ideas o morales».

ahora adicto, y asimismo por la necesidad de ganarse el pan de cada día. De un lado: *Rusia en 1931, El tungsteno, Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal.* Del otro: algunas colaboraciones en periódicos y tres traducciones para la colección *La Novela Proletaria* de la Editorial Cenit: *Elevación* de Henri Barbusse y *La calle sin nombre* y *La yegua verde* de Marcel Aymé. O sea,una obra intrascendente, de virtudes —si cabe el término— por demás pasaderas, firmada por uno de los figurones de rigor en todos los actos y manifestaciones auspiciados por los comunistas; y dos obras que, al contrario, trascienden su época, de un autor hoy acreditado como un grande de la literatura francesa de este siglo, pero que, en 1931, apenas acababa de recibir el primer laurel de la fama, bajo las especies del Premio Théophraste Renaudot otorgado a su novela *La Table aux Crevés.*

No será aventurado suponer que fue la misma Editorial, marxo-leninista, la que encargó a Vallejo el libro de Barbusse, cuyo nombre no podía faltar en una empresa «proletaria», y que, en seguida, fue Vallejo, disgustado con *Elevación,* no obstante su arraigo militante, el que propuso la novela de un desconocido en el medio madrileño, quien casualmente él conocía de París y por quien sentiría, fuera del campo ideológico, admiración o aprecio[3].

---

3 Ya en 1925, antes de trabajar en *Los Grandes Periódicos Iberoamericanos,* Vallejo había conseguido una tarjeta de periodista con valor de pase para espectáculos, exposiciones y otras actividades culturales. No tardó así en tratar a muchos actores del medio parisino. Sobre ese mismo año —1925—, Georgette registra: «Entra en contacto y posa para el escultor José de Creft»; «conoce a Juan Gris, estableciéndose entre ambos una grata amistad». Continuando luego: «Más tarde, conoce al hijo de Jondking y a Waldo Frank, y, al azar de los años, de cerca o de paso, a Marcel Aymé, Lipchitz, Unamuno, A. Artaud, J. Cassou, J. Copeau, J. Supervielle, Torres Bodet», etc. El lector habrá advertido que, sin que ella lo explique, el nombre de M. Aymé encabeza el *pêle-mêle* recordado por la viuda del peruano.

Tal vez alguien halle paradójico que Vallejo escribiera para Cenit una «novela proletaria» de su cosecha —*El tungsteno*—, que responde a los criterios más inmediatos del género: sucesión de escenas realistas, algunas truculentas en el horror y la bestialidad, personajes esquemáticos por representativos, un estilo rápido cuya eficacia es ajena a todo esteticismo, con alguna parrafada didáctica, de un didactismo sin sombras ni matices —y, casi al mismo tiempo, haya optado por traducir una obra *otra*, que tiene muy poco de propiamente «proletario», aun cuando sucede entre *proletarios*, siendo la *calle sin nombre* del título, a la vez que escenario, *persona dramatis*, con influjo permanente en los individuos que ahí viven (cap. II), hasta llegar, en una ocasión, a suscitar una escena colectiva de carácter pre-revolucionario (cap. VIII). Cualquier lector lo comprobará: el conato de lucha —que significativamente se sitúa al centro exacto del libro— termina en una «desbandada», no bien la multitud se da cuenta que cayó la noche y «la calle (ha quedado) a oscuras»; además mientras duraban las «demostraciones», Mânú, hijo de obrero y todavía obrero él también, le estaba comentando a Minche, el cafetero, su «efervescencia» «con el mayor desprecio»: «¡Hay que ver esos idiotas! [...] No saben más que gritar. Mañana ya no se acuerdan de nada [...] ¡Cuando digo que son más bestias que las bestias!».

El ambiente es lo de menos; no puede dejar de haber uno; proletario, por cierto, en *La calle sin nombre*, pero sin que ello afecte las restantes obras de Aymé. Primero importa el arte: consumado, siempre alerto, variando efectos y multiplicando detalles sin perder nunca de vista el conjunto. Ora anuncia el Sartre de *La náusea*, ora al Céline de *El viaje al cabo de la noche*. Paralelamente, desarrolla una intriga policial —de misterio y suspense, regida por el miedo, el rencor, bruscos raptos de ternura y la continua obsesión de cuanto se aleja y caduca— y de una intriga pasional —con su lirismo erótico, que no desmerece, más bien exaspera, el

que el amante sea un simple bracero y la amada salga de un prostíbulo— conformando ambas el enredo de una tragedia, cuya fatalidad conoce pausas, para precipitarse al final, cuando irrumpe «la primavera» y uno creería que el sol —«un sol de redención»— va a sumergir la calle en «la dulzura de Dios».

Sin duda alguna, a Vallejo le agradó más traducir *La calle sin nombre* que *Elevación.* Queda el hecho que él «acudió a traducciones» en Madrid sólo «para vivir», dedicando a cada una, una porción de tiempo mínima. Su «talento de traductor» —para decirlo como su viuda— le permitió, con todo, ofrecer al público español una versión de lectura fluida y sin tropiezos, fiel a la atmósfera del relato, así como a las contrariedades de sus protagonistas: populares con un psiquismo tan complejo, si bien no tan morosamente explorado, como los burgueses de Herny James o los aristócratas de Marcel Proust y a los arabescos de la trama: indicios, llamadas, anticipos, careos, vueltas del destino o de la voluntad, hasta la doble peripecia, en breves líneas, que remata, más que concluye el libro. Perdió mucho en cambio —es forzoso admitirlo—, debido a la premura con que trabajó, de la *poesía* de una obra en que no dejan nunca de brotar los hallazgos metafóricos, y más generalmente estilísticos. Aduciré un ejemplo al que aludí hace un rato. El capítulo XV, y penúltimo, abre con una celebración de «la primavera»: «Un sol de redención inundó la calle...» —Vallejo traduce: «Un sol espléndido inundó la calle...» Veinte líneas más abajo, el párrafo acaba: «En la calle reinaba la dulzura de Dios...» — Vallejo traduce: «En la calle hacía un tiempo hermoso.»

En el mismo orden de cosas, podría citar largos trechos del capítulo IX, aquel en que Cruseo, el Romeo suburbano[4],

---

4 En uno de los versos de *Los heraldos negros,* figuraba un «Romeo rural».

transfigura la noche del tugurio de «los Italianos» cantando sobre el acordeón su «boda» que no fue con «el más hermoso Lis de la Madona». Y, para contrastar, como ejemplo de poesía *negra,* frente a tanta poesía *blanca,* un rasgo de la escena que cierra el capítulo VIII, después de que Mânú quiso forzar a Noa y sólo no lo logró porque llegan sus padres. «Noa seguía tendida en la mesa, los brazos en cruz y su bata abierta sobre su desnudez.» «La Méhoule —la madre— fue a traer un trapo húmedo y se lo aplicó al rostro». Mientras «Méhoul —el padre— inclinado sobre la mesa, contemplaba con satisfacción aquel cuerpo desnudo que era la hija de Finocle...» —con la prisa, Vallejo nuevamente atenúa: «Méhoul, inclinado sobre la mesa contempló con satisfacción el cuerpo desnudo de la hija de Finocle...».

Montpellier, diciembre de 1988.

*RELEYENDO *"LOS POEMAS DE PARIS"*[1]

Entre 1923 y 1927 Vallejo publicó en revistas varios poemas de los que no guardó copia, razón por la cual no figuran en la edición parisina de *Poemas humanos* de 1939. El último que recuperamos, a fines de la década del 60, es el que había salido primero, en octubre de 1923, en la revista *Alfar* de la Coruña, llevando al pie «París, 1923». Juan Larrea ha observado que tal fecha no significa nada, pues al año siguiente la misma reprodujo un cuento de *Escalas melografiadas*, que vio la luz en Lima en marzo de 1923, con la mención «París, febrero de 1924».

Ahora bien, dicho poema se tituló *Trilce*, igual que el poemario de 1922. De su observación sobre la fecha, Larrea infería que Vallejo lo escribió en el Perú. Es verosímil. Pero nada autoriza sostener, como quería también Larrea, en abono de sus tesis «teleológics», que fue «con anterioridad a la aparición del libro» y que, de ese modo, hubo «una transferencia del título del poema al libro y no a la inversa». Prefiero, por mi parte, situar la redacción del poema, junto con la elección de su título, en los meses que mediaron entre la salida del libro, octubre de 1922, y el embarco de Vallejo para Europa, junio de 1923.

---

* *Actas del Coloquio Vallejo, su tiempo y su obra.* Lima, Universidad de Lima.

1 Así denominados por Américo Ferrari en: César Vallejo, *Obra poética,* Col. Archivos, UNESCO, 1988.

No hay porqué dudar de lo que siempre se dijo: que Vallejo halló el neologismo que dio por título a su libro a última hora, mientras estaba corrigiendo las pruebas del mismo en los Talleres de la Penitenciaría limeña. Siguen válidos los comentarios acerca de la «*trilcedumbre* vallejiana» en cuanto *trilce* uniría «dialécticamente» *triste y dulce,* así como los que derivan *trilce* de *tres, número que desempeña a lo largo de la obra el papel de símbolo de una «esperanza» que insiste en «plañir entre algodones»(204)*[2], no obstante «lo que es sin poder ser negado», «lo que tenemos que aguantar, mal que nos pese»(235).

En mi hipótesis de que primero apareció el libro, debe haber sido el *tres* latente en el título que acababa de darle que inspiró a Vallejo la idea de escribir un poema explícitamente *trilcelano,* que tanto por su forma como por su contenido contrasta con los 77 integrados a libro, cuya *trilceidad,* si cabe la palabra, es, cuando más, implícita.

«Hay un lugar que yo me sé/ en este mundo, nada menos / adonde nunca llegaremos» (295). Formalmente, el poema titulado *Trilce* consta de nueve estrofas, tres veces tres, de tres versos cada una, más un verso suelto terminal, todos los versos asonantados[3]. Un caso de «terza rima», que es la rima de la *Divina Comedia.* Vallejo había leído Dante en Trujillo, cuando preparaba su tesis sobre *El Romanticismo en la poesía castellana.* Resulta, desde luego, significativo que se ponga a imitar su metro la única vez que osa declarar sin rodeos la fe que conservaba, a despecho de todo, en una trascendencia. El lugar que designa su poema, «en este mundo» y si-

---

2 Todos los números de páginas entre paréntesis corresponden a la edición citada en la nota 1.

3 Con una irregularidad: el último verso (decasílabo) cuenta una sílaba más que los restantes (eneasílabos).

multáneamente fuera de él, pues, «aun si nuestro pie» llegase a tocarlo, sería «como no estarse», tiene que ver con el «tercer mundo» de cierta tradición mística, intermediario entre el mundo de los sentidos y el mundo del puro intelecto, mundo de las visiones a través de las cuales nuestros ojos a ratos comunican con los «reversos». Dante lo localizó en el Paraíso terrenal, en lo alto de la montaña del Purgatorio, etapa previa a su ascensión de los «cielos» hasta el «Empíreo». Vallejo se limita a asegurar que lo ha «entrevisto», «lejos de los destinos» que rigen nuestra cotidianidad. No se le escapa que siglos lo separan de Dante y que el hombre al que figura o a quien se dirige es posible que encierre todavía un Dante, pero ya ajustado en Chaplin. En uno de los poemas que fechó en noviembre de 1937, leeremos: «Da ganas de besarle / la bufanda al cantor, / y al que sufre, besarle en su sartén, / al sordo, en su rumor craneano, impávido; / al que me da lo que olvidé en mi seno, / en *su Dante*, en su *Chaplin*, en sus hombros» (417)[4].

El «yo me sé» del poema *Trilce* es verdaderamente excepcional. Desde que se encontró como poeta, Vallejo había optado por obrar en el campo de la *immanencia*, donde reina la *agnosis*, «lo que estamos siendo sin saberlo» (203). Que se trataba de una opción deliberada que no le escondía que la immanencia representaba sólo una cara de la realidad, lo comprueba el que siempre aceptó abrir sus versos a las irrupciones, por breves que fuesen, de lo *trascendente*. Así en *Los heraldos negros:* «¡Amor contra el espacio y contra el tiempo! / Un latido único de corazón; / un solo ritmo. ¡Dios!» (80) —o; «¡Que en cada cifra lata, / recluso en albas frágiles, / el Jesús aún mejor de otra gran Yema!» (83). Así en *Trilce:* «¡Quemaremos todas las naves! / ¡Quemaremos la última esencia!»

---

4 En las citas de Vallejo, las cursivas son mías.

(191) —o; «Y preguntamos por el eterno amor, / por el encuentro absoluto, / por cuanto pasa de aquí para allá» (254).

Destaco el último ejemplo. Surge como una pregunta referida al pasado, que sigue luego la respuesta que en su tiempo mereció: «Y respondimos *desde los míos no son los tuyos,* / desde qué hora el bordón, al ser portado, / sustenta y no es sustentado» (íd.). Pregunta y respuesta, en tal caso, señalan los dos planos entre los que Vallejo distribuía «la substancia humana de la poesía»; el de la trasvida y el de la vida. Simplemente sucedió que, por fidelidad a su siglo, siglo de Chaplin, no de Dante, desistió de explorar el primero, contentándose con mostrar, de cuando en cuando, que no lo desechaba, mientras que prodigaba al segundo una atención sin falla ni descanso.

De que esos dos planos siempre le fueron presentes da testimonio la frase que, en el *Himno a los Voluntarios de la República,* atribuirá a Cervantes: «Mi reino es de este mundo, pero también del otro» (450) —frase que, en julio de 1937, hará suya en el discurso que pronunció ante el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Madrid.

Uno de los rasgos distintivos de «los poemas de París» es la importancia que concede a la animalidad. El autor de *Trilce* alegaba: «Oh Conciencia, / pienso [...] en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede» (184). El de *Poemas Humanos* interpela al bruto que le es congénito, el «gravísimo cetáceo» que de continuo lo arrastra —«ser de humo»— «a paso redoblado de esqueleto» (403). Es de él, ahora, que se vale para insinuar siquiera que, agarrado «de la cola del fuego y a los cuernos / en que acabó la crín su arroz carrera», se empeña como nunca en creer en un «más allá de la vida y de la muerte»: «¿La muerte? ¡Opónle todo su vestido! / ¿La Vida? ¡Opónle parte de tu muerte! *Bestia dichosa,* piensa; / *dios desgraciado,* quítate la frente» (403). En

esa etapa final de la poesía de Vallejo, el humorismo adquiere la fuerza de un conjuro: «Pues tú, como se observa en tu entrepierna, y siendo /el malo *¡ay! inmortal,* / has soñado esta noche que vivías / de nada y morías de todo...» (367).

II

Los poemas más antiguos que e 1939 entraron en *Poemas humanos* son, según todo indica, *La violencia de las horas, El buen sentido* y *El momento más grave de la vida,* del segundo semestre de 1923 y del primero de 1924. *La violencia de las horas,* en cierto modo, cierra, desde París, el ciclo peruano de la creación vallejiana. Enumera los muertos que el poeta dejó en su Santiago natal, destacando los más próximos: su madre, una hermana, su hermano Miguel, «los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos» (308) —antes de concluir con un verso desgarradamente subjetivo: «Murió mi eternidad y estoy velándola». Lo que se le muriera al santiaguino era su infancia, esa edad en que el correr del tiempo aún no le atañía, porque «era feliz y nadie había muerto», para decirlo como Fernando Pessoa, con la pluma de Alvaro de Campos.

A su vez, *El buen sentido,* que Vallejo ha de haber escrito al mirar caer la primera nieve de su primer invierno parisino, marca la transición del ciclo peruano al ciclo propiamente europeo de su obra. El «hijo» sueña que vuelve a estar con su «madre» allí donde ella quedó, para enterarla del «sitio» que mientras tanto descubrió y en el que ha resuelto continuar como «hijo» en adelante: «Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande» (309).

El momento más grave de la vida era en su versión primitiva un poema más bien impersonal. Vallejo lo personalizó

cuando cambió: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel de Madagascar» por: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú» (311). Evocamos la «prisión» que Vallejo padeció entre octubre de 1920 y febrero de 1921 en Trujillo, y que tanto influyó en la «estética» de *Trilce*. Lo que naturalmente nos mueve a atribuir también valor personal a otras aserciones del poema, en particular a la última: «El momento más grave de mi vida no ha llegado todavía» (íd.).

De hecho, a poco de escribir *El momento más grave de la vida*, Vallejo, que había gastado el año y pico que llevaba en París en una «lucha tenaz, paciente, desesperada» para «no morirse de miseria»[5], tuvo que internarse en un *hospital*, donde iba a sufrir «días horribles de dolores físicos y abatimientos espirituales». Lo confía a Pablo Abril de Vivero: «Hay horas más, acaso mucho más siniestras y tremendas que la propia tumba. *Yo no las he conocido antes.* Este hospital me las ha presentado, y no las olvidaré». No cabe duda que su experiencia hospitaria de fines del 1924 repercutió en Vallejo tan hondamente como su experiencia carcelaria de fines de 1920 y principios de 1921. Fue el segundo «momento más grave de su vida»[6].

El recuerdo de esas horas «de una negrura negra y cerrada a todo consuelo» invadirá un poema posterior al 30:

---

5 *Correspondencia: passim.*

6 En su *César Vallejo: mito, religión y destino* (Lima, 1984), Juan Francisco Rivera Feijoo apunta que esto sucedió "pocos meses después de la muerte de su padre", —después de recordar que, en octubre de 1918, "dos meses después de la muerte de su madre", Vallejo escribía uno de sus hermanos: "Yo vivo muriéndome [...]. En este mundo no me queda nada ya. Apenas, el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir. Y mi camino se irá cuesta abajo".

«Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado / y está bien y está mal haber mirado / de abajo para arriba mi organismo» (346). De inmediato, le habían inspirado una larga secuencia poemática —«*Las ventanas se han estremecido*»—, un tanto insólita en su obra por lo que tiene de narrativo y directamente testimonial.

La conciencia de la muerte habitó Vallejo no bien empezó a escribir. No sólo de la muerte como término de la vida, sino como elemento de ella, desde su primer vagido, teatro de una pugna de cada instante entre el nacer y el morir. Véase en *Los heraldos negros:* «Pues de la vida en la perenne tarde, / nació muy poco ¡pero mucho muere!» (50) —y: «Hoy no ha venido nadie; / ¡y hoy he muerto qué poco en esta tarde!» (74).

Con todo, en el Perú, Vallejo nunca se las hubo frontalmente con la muerte, sea la propia, sea la lejana. Un verso de su primer libro alude a «un temblor de fiebre» en que «su ser recibió vaga visita del Noser» (108). Y cada vez que la Parca castigó a su familia en Santiago, él no estaba; se encontraba en Trujillo o en Lima.

Lo que experimentó en octubre de 1924, cuando ingresó a la Sala Boyer de la Charité de París, fue algo enteramente otro. De pronto, descubrió que, al margen del dominio de la vida, con sus lotes periodísticos de dolencias, muertes y demás desgracias, existía un dominio en que era la muerte la que todo disponía y donde los agentes de la vida que se esforzaban por combatirla mal ocultaban el escaso resultado que conseguían.

Desde la cama que se le ha asignado y cuyo número, mientras la ocupe, hará las veces de su nombre, el sujeto observa al «enfermo de enfrente», «ése que está durmiendo», «boca arriba», a la cabeza de su morfina» y reflexiona que

«un adarme más o menos en la dosis y le llevarán a enterrar», «sordo al huracán, sordo a su vientre roto, ante el cual suelen los médicos dialogar y cavilar largamente» (313). Ya, en días pasados, ha visto morir tanto enfermo «precisamente del amor desdoblado del cirujano, de los largos diagnósticos, de las dosis exactas, del riguroso análisis de orinas y excrementos», hasta que «se rodeaba un lecho con un biombo» y «médicos y enfermeros cruzaban delante del ausente», «así, mirando a los otros, como si más irreparable fuese morir de apendicitis o neumonía, y no morir al sesgo del paso de los hombres» (314). El mismo ha sido objeto de una «anestesia» —una similimuerte— de la que ha emergido «en tales condiciones» —volteada su sensibilidad para adentro»— que, «ocurra lo que ocurra», se niega a repetir la prueba: «¡Ah doctores de las sales, hombres de las esencias, prójimos de las bases! Pido que se me deje *con mi tumor de conciencia,* con mi irritada lepra sensitiva», «aunque me muera» (315). Vuelva o no vuelva un día al «mundo de la salud perfecta» (íd.), no quiere que se le borre que, en una ocasión al menos, la muerte se le apareció como un ente *per se,* exterior al enfermo a quien ha echado el ojo y que se le entrega en cuanto «se acuesta» a «dormir» al pie de su lecho: «Entonces, los libres pies del hombre enfermo, sin menudencias ni pormenores innecesarios, se estiran en acentos circunflejos, y se alejan, en una extensión de dos cuerpos de novios, del corazón» (313).

Uno de los primeros poemas que Vallejo escribió después de su permanencia en el hospital se titula *Hallazgo de la vida:* «¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida [...] / Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción [...] / Nunca, sino ahora, ha habido vida [...] / Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de espifanía inmarcesible [...] / ¡Si acabo de nacer! ¡Si aún no he vivido todavía!» (320).

La relación se impone con una serie de poemas sin duda de principios de los 30: «Quisiera hoy ser feliz de buena gana» (347); «Hoy me gusta la vida mucho menos, / pero siempre me gusta vivir» (346); «La vida, esta vida / me placía» (344)— y, si bien de modo más lejano, por los años transcurridos y una mayor complejidad, con varios de los fechados entre setiembre y diciembre de 1937: «Quiere y no quere su color mi pecho» (378); «Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, / de querer, de besar al cariño en sus dos rostros» (416).

Hallazgo de la vida tuvo una versión anterior, de título ligeramente diferente: *El hallazgo de la vida*, que fue uno de los pocos trozos de su «nueva cosecha» que Vallejo dio a conocer antes de 1927. Era más larga que la versión definitiva y concluía así: «¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte. Y estoy ahora para morir, más que para envejecer. Yo moriré de vida y no de tiempo» (299) —en vez de decir solamente: «¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte» (320). La reducción se hizo necesaria cuando, más tarde, Vallejo compuso su *Epístola a los transeúntes*, cuya estrofa cuatro empieza un poco como terminaba *El hallazgo de la vida*: «Pero cuando yo muera / de vida y no de tiempo» (333).

A través de los estilos que a lo largo de los años adoptó, Vallejo no dejó de asentar la índole *existencial* de su poesía en aquellos pares retóricos que el lenguaje vehicula y propone, como otros tantos enigmas, a nuestra facultad intelectiva. Son las «juntas de contrarios» a que se refería *Tr. X* (179) y de las que el «poema de París» titulado *Yuntas*, fechado en noviembre de 1937 pero de redacción suponemos que bastante anterior, levanta una primera lista: «Completamente. Además, ¡*vida*! / Completamente. Además ¡*muerte*! // Completamente. Ademas ¡todo! / Completamente, Además ¡nada!»; y «mundo» y «polvo»; y «dios» y «nadie»; y «nunca» y «siem-

pre»; y «oro» y «humo»; y «lágrimas» y «risas»; «¡completamente!» (424).

El existir es generador de angustia, en primer lugar, porque las oposiciones lingüísticas reflejan la esencia dual de una realidad que hace que el que estemos «aquí» excluye que estemos «ahí», que el que sea «ahora» excluye que sea «antes» o «después». En segundo lugar, porque tanto ese «aquí» como ese «ahora» que configuran nuestra humanidad no son más que puntos móviles, un constante «ir» y «volver» que inexorablemente arrastra a cada uno de nosotros hacia el «ir» que no le consentirá «volver», cuando su «vida» acabe por abdicar ante su «muerte».

Si el par «vida-muerte» encabeza la lista registrada en *Yuntas*, se debe a que es el par del que todos proceden y, a la vez, un par altamente singular. Aún cuando se opone a la «vida», la «muerte» participa de ella. Vivir, en el fondo, equivale a vivir muriendo. He traído dos ejemplos de *Los heraldos negros* que lo adelantaban. El hospital funcionó, entonces, como un revelador. A partir de él, «vida» y «muerte» irrumpen con frecuencia en los versos, ilustrando la diversidad de reacciones que suscitó en Vallejo lo intrincado de su correspondencia. Espigo citas, que distan mucho de ser exhaustivas: «¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!» (352); Me gusta la vida enormemente, / pero, desde luego, con mi muerte querida» (346); «Al cavilar en la vida, al cavilar /despacio en el esfuerzo del torrente, / alivia, ofrece asiento el existir, / condena a muerte» (371); «¿Qué me ha dado que vivo? / ¿Qué me ha dado que muero? [...] // ¿Qué me ha dado que ni vivo ni muero?» (404); «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte» (435). Sin olvidar que el último de sus poemas al que Vallejo pondrá fecha —el 8 de diciembre de1937— será *Sermón sobre la muerte:* «¿Es para eso que morimos tanto? / ¿Para sólo morir, tenemos que morir a cada instante?» (439).

La segunda cosa que Vallejo palpó durante las semanas que estuvo hospitalizado fue algo que también había presentido cuando componía *Los heraldos negros*, al paso de un «suertero» que se le figuraba «atesorando», acaso /nominal, como Dios, /entre panes tantálicos, humana / impotencia de amor» (77). El hospital le presenta dos escenas concretas, ambas desgarradoras, que avivan, de modo apremiante, el recuerdo que guardaba del asunto.

Una familia ha trasladado su «hogar» «en torno al velador del paciente enfermo». Sobresale una mujer que «acomoda en el borde de la mesa, la taza, que casi se ha caído»: «Ignoro lo que será del enfermo esta mujer que le besa y *no puede sanarle con el beso*, le mira y no puede sanarle con los ojos, le habla y no puede sanarle con el verbo.¿Es su madre? [...] ¿Es su amada? [...] ¿Es su hermana? [...] ¿Es, simplemente, una mujer? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle,» (313). Entra el cirujano que se pone a «auscultar a los enfermos, horas enteras»: «Hasta donde sus manos cesan de trabajar y empiezan a jugar, las lleva a tientas, rozando la piel de los pacientes, en tanto sus párpados científicos vibran, tocados por la indocta, *por la humana flaqueza del amor*» (314).

¿Cómo no se iba a reactivar en Vallejo el sentimiento de «culpa» que abrigaba desde sus días de Trujillo: «Yo vine a darme lo que acaso estuvo / asignado para otro» (78)? Hasta que escriba, ora; «¿Cómo ser / y estar, sin darle cólera al vecino?» (401); ora: «¿Qué me da que se acaba en mí mi prójimo?» (404); ora: «Y de sufrir tan poco estoy muy resentido» (429).

Finalmente, el hospital le enseñó a Vallejo a qué extremos podía llegar el dolor, más que todo el dolor físico. En *Trilce*, declaraba su «mayoría en el dolor sin fin» (209) o, si no, profería: «Más sufro. Allende sufro. Aquende sufro»(192). Sólo su permanencia en la «casa del dolor» otro nombre que

da al hospital— le permitió medir exactamente lo que eso significaba: «De la casa del dolor parten quejas tan sordas e inefables y tan colmadas de tanta plenitud que llorar por ellas sería poco, y sería ya mucho sonreír (315).

Por una vez, todos los editores concuerdan en situar luego después de «*Las ventanas se han estremecido*» el «poema en prosa» *Voy a hablar de la esperanza,* cuyo título antitético destaca lo que tiene de abisalmente sobrecogedor: «Yo no sufro ese dolor como César Vallejo [...]. Si no me llamase César Vallejo, también lo sufriría [...). Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente» (317). Un párrafo suprimido decía: «Yo sufro hoy un dolor que no tuvo causa ni careció de ella [...]. Sufro, pues, sin condiciones ni consecuencias» (316).

Correrán los años, y en uno de sus últimos poemas —el último según su viuda— Vallejo se definirá «como un hombre que soy y que he sufrido» (433). Entre tanto, habrá exaltado «el placer de sufrir, de odiar», «de esperar esperanzas en la mesa», «de esperar encogido tras de un verso» (401). Se habrá apiadado de «la pobre vecina del aire», a quien «le ha dolido la suerte», y «la puerta», «la faja», y «el dolor, *el dolor joven, / el dolor niño, el dolorazo*» (419). Por último, habrá lanzado a sus «hermanos hombres» la advertencia que introduce *Los nueve monstruos:* «Y, desgraciadamente, / el dolor crece en el mundo a cada rato, / crece a treinta minutos por segundo, paso a paso, / y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces [...] / y el bien de ser, dolernos doblemente» (411). Cabe observar, además, que *Los nueve monstruos* es el poema que Vallejo más cuantiosamente amplió cuando, en las primeras semanas de 1938, dio una última revisión al conjunto de su obra inédita. A los 28 versos iniciales agregó a mano 42, desde: «Invierte el sufrimiento posiciones», hasta los tres terminales, tantas veces citados, y no pocas mal citados: «Señor Ministro de salud, ¿qué hacer?

/ ¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer» (413).

He simplificado. En una oportunidad, Vallejo menciona «las cuatro conciencias simultáneas» que «se enredan» en su «sola» conciencia (326). Una de ellas ha de ser la conciencia de su *animalidad*, a la que brevemente aludí, pero que debía haber relacionado con la conciencia de su *corporeidad*, entendida como la entiende el «hambriento» que «por entre sus propios dientes sale humeando» y siente que «vaca su estómago» o «su yeyuno» (364). «Esta es mi intensidad en bruto [...], / éste mi grato peso [...], / éste es mi brazo [...], / éstas son *mis sagradas escrituras*, / éstos mis alarmados compañones» (333).

Ya vimos que, al evocar más tarde «aquel hospital que queda al lado», Vallejo se acordará: 1) que en él «sufrió»; 2) que fue donde miraron «de abajo para arriba su organismo». Mientras estaba, convalesciendo de su operación, reconocía, en la carta a Pablo Abril que cité al principio: «Una facilidad infantil para las lágrimas me tiene saturado de una inmensa piedad por todas las cosas». Asimismo, «volvía a creer en Nuestro Señor Jesucristo; volvía a ser religioso», «tomando la religión como el supremo consuelo de esta vida»: «Debe haber otro mundo de refugio para los que mucho sufren en la tierra».

Queda demostrada la importancia de esa crisis de 1924. En un tiempo relativamente breve, Vallejo acumuló un caudal de vivencias, a cual más aguda, que darán pábulo a su obra futura. Simultáneamente, extremó su vocación de poeta *existencial*, que distinguía entre «alma» y «cuerpo», pero estaba convencido que, hasta que la muerte los separe, su «alma»dependía de su «cuerpo» y a él le correspondia adecuar sus versos a esa dependencia: «Ya va a venir el día, ponte el saco [...] / Ya va a venir el día, ponte *el alma* [...] / Ya va a venir el día, ponte el sueño [...] / Ya va a venir el

día, ponte el *cuerpo* (367) —y tantos fragmentos de los que elijo uno de los más expresivos: «*Es la vida nomás*, sólo la vida [...]. / *Sólo la vida; así;* cosa bravísima [...]. / Y por este rumbo, / su serie de órganos extingue *mi alma* / y por este indecible, endemoniado cielo,/*mi maquinaria* da silbidos técnicos, / paso la tarde en la mañana triste / y me esfuerzo, palpito, tengo frío» (410). Cualquier lector recordará *El alma que sufrió de ser su cuerpo,* que habría que citar íntegramente: « Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve, / o, quizá, sufres [...] / Tú das vueltas al sol, agarrándote *el alma,*/extendiendo *tus juanes corporales* / y ajustándote el cuello; eso se ve [...]. / Tú, pobre hombre, *vives; no lo niegues, si mueres* [...]. /Tú sufres, tú padeces y tú vuelves a sufrir horriblemente. / *desgraciado mono, / jovencito de Darwin*» (422).

En 1926, año y pico después de salir del hospital, Vallejo se puso a componer una novela de la que llegó a publicar en *Amauta* un capítulo: *Sabiduría.* El personaje, Benites, es un aspirante a ingeniero que ha ido a trabajar a la Sierra para hacerse de un capital que le permita pagarse sus estudios. Pierde su trabajo y es atacado de fiebres que lo sumen en un delirio de carácter místico. Curiosamente, su discurso tiene mucho del autor de *Los heraldos negros:* «Yo pude ser solamente el óvulo, la nebulosa, el ritmo latente e inmanente, Dios!» —como del autor de *Trilce:* «¡Cuanto pude [...] apostarme ante los tabiques, a blandir a dos manos el número 1, aunque cayese el golpe sobre la propia sombra de tal arma!». Lo que aquí me interesa es que culmina «en un grito de desolación y desesperanza sin límites»; «¿Qué he podido, pues, hacer, Señor?», a lo que Jesús, que ha presenciado la escena desde el cuadro de la pared, no responde más que: «¡Ajustarte al sentido de la tierra!».

III

Ahora bien, de los poemas que invoqué en mi comentario, únicamente dos, «poemas en prosa» para el caso: *Ha-*

llazgo de la vida y *Voy a hablar de la esperanza,* pertenecen a los meses próximos a la estancia en el hospital, o sea a algún momento de 1925. Todas mis otras citas son versos de los años 30, propiamente a partir de 1932. Así que media un lapso de seis años: 1926-1931, el cual abarca dos períodos: el primero, de 1926 a 1928; el segundo, de 1928 a 1931.

Desde la publicación de *Poemas humanos,* ha sido tema el silencio poético más o menos prolongado de Vallejo en Europa. En su *Nota bio-bibliográfica* de la edición de 1939, Raúl Porras Barrenechea le achacaba una duración de «casi diez años», hasta la «última peregrinación» del poeta a España, en julio de 1937, para asistir al Congreso de Escritores Antifascistas. Críticos posteriores, sin ningún fundamento, lo hicieron remontar hasta el día siguiente de la publicación de *Trilce.* Hoy, podemos dar por cierto que sólo entre 1928 y 1931, que son los años de su mayor actividad política, incluyendo el que pasó en Madrid escribiendo prosa «comprometida», Vallejo abandonó más o menos la poesía.

Me extendí bastante sobre el trienio 1923-1925. Tendré que ser mucho más breve sobre el bienio 1926-1927/28. En 1926, Vallejo colabora con Juan Larrea en dos números de *Favorables;* en 1927, manda a Luis Alberto Sánchez «versos nuevos» para que los publique en *Mundial.* Los poemas de esos años nada deben a los inmediatamente anteriores. Yo los relacionaría más bien con una serie de poemas de *Trilce,* cuya particularidad creo que no ha sido debidamente valorada.

Confrontando a las alternativas del instante, el sujeto de *Trilce* no paraba de dar «cabezazos brutales» a las «fronteras» que, por todas partes, levantan «los eternos trescientos sesenta grados» de la realidad (235). Lo que hace que *Trilce,* de cualquier modo, representa la etapa más «optimista» (entre comillas) de la poesía de Vallejo es que, no pocas

veces, como si así burlase esa realidad que seguirá siempre «inmutable» y que ni él ni nadie logrará «traspasar», el poeta adopta un tono despreocupado, hasta jocoso, de tranquilo *desafío*: «De la noche a la mañana voy, / sacando lengua a las más mudas equis» (262). Poco puede, pero ahí está, y basta que lo diga, mientras «bebe, ayuna, absorbe heroína para la pena» (239), para que goce «la ilusión monarca» (191) de eludir, un rato siquiera, «la dura vida eterna» (203. «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» (239). En el poema sobre el «forajido tormento», la determinación resulta aún más firme: «A veces doyme contra todas las contras / *y por ratos soy el alto más negro de los ápices* / en la fatalidad de la Armonía [...]. / Arde cuanto no arde y hasta /*el dolor dobla el pico en risa.* // ¡Peró un día *no podrás entrar / ni salir,* con el puñado de tierra / que te echaré a los ojos, forajido!» (236). «Aquí me tienes [...] / ¡Heme!» (194): el autor de dichos poemas, no solo desistía de *quejarse o culparse,* sino que, olvidado de que «se ha de sufrir de mito a mito» (191), llegaba a exaltarse: «Tengo fe en ser fuerte [...] // Tengo fe que soy / y que he sido menos» (188). Nunca Vallejo ha demostrado tal seguridad como la de *Tr. XVI:* «Dame, aire manco, dame ir / galoneándome de ceros a la izquierda [...] // Cangrejos ¡zote! [...] // ¡Ea! ¡Buen primero!» (*íd.*). Notable es que más de ocho años después de la aparición de *Trilce,*precisamente cuando había interrumpido la labor poética, Vallejo sacó una copia de su «Tengo fe...», a la que puso título: *Requisitoria del individuo* y que fechó en «París, diciembre de 1930», sin duda con vista a su publicación en alguna revista.

Los «Poemas de París» no presentan nada que se asemeje al júbilo, casi eufórico, del XVI de *Trilce.* Pero, por más que, en cualquiera de ellos, se preste a «brindar» una «lágri-

ma» «por la dicha de los hombres» (435), su propio autor lamenta que haya quien lo vaya confundiendo «con su llanto» (405). Esos poemas, en efecto, alternan el «llanto» y un modo de *autoafirmación* que, si bien no alcanza los extremos del libro de 1922, no deja de temperar la *queja* tanto como la *culpa* y de *desafiar*, con su «ser así», entre dos humoradas, «el éste y el aquél» (239).

«Volviendo a lo nuestro / y al verso que decía, fuera entonces / que ví que el hombre es malnacido / mal vivo, mal muerto, mal moribundo [...] // Todo esto / agítase, ahora mismo, / en mi vientre de macho extrañamente» (431). Sólo que «del olfato físico con que otro / y del instinto de inmovilidad con que ando, / *me honraré mientras viva* [...]; se enorgullecerán mis moscardones, / porque, *al centro, estoy yo*, y *a la derecha, / también*, y, *a la izquierda, de igual modo*» (440). Versos tanto más significativos, estos últimos, que son los últimos y el último poema que Vallejo fechó, ya lo apunté, el 8 de diciembre de 1937. Unos días antes, el 28 de noviembre, se dirigía al «camarada» —«Otro poco de calma, camarada»— medio serio, medio burlón: «Pero, hablando más claro / y pensándolo en oro, eres de acero, a condición que no seas / tonto [...] // Eres de acero, como dicen, / ¡con tal que no tiembles y no vayas / a reventar, compadre / de mi cálculo, enfático ahijado / de mis sales luminosas! (437).

Todo eso asomaba en los poemas de 1926-1927/28. «He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo, / superficial de pasos, insondable de plantas. / *Tal me recibo de hombre, tal más bien me despido*» (301), comienza el segundo de lo que salieron en *Favorables*, en un tiempo en que Vallejo distaba aún mucho de «despedirse» realmente, como lo hará a partir de octubre de 1936: «De todo esto yo soy el único que parte» (368), y, sobre todo, de octubre de 1937: «¡Adiós, hermanos san pedros [...]! // ¡Adiós, también, me digo a mí mismo!» (394).

Está el caso del poema que empieza: «*Algo te identifica*». En la edición de *Poemas humanos* de 1939 se encontraba entre los que, más tarde, Georgette de Vallejo separará para integrar *Poemas en prosa,* que Vallejo habría compuesto como «libro» de 1923 a 1929; lo insólito es que dicho poema llevaba al pie una fecha de noviembre 1937; esa fecha no figura en el facsímil ofrecido por la edición Moncloa de la *Obra poética completa* (1968), lo que llevó a Juan Larrea a acusar a la viuda del poeta de haber «cortado» el original mecanografiado. Sea como fuere, no parece haber duda de que, aún si Vallejo, retocó a fines del 37, «*Algo te identifica*» pertenece fundamentalmente al período 1927/28[7].

«Algo te identifica con el que se aleja de ti, y es la facultad común de volver [...]. / Algo te separa del que se queda contigo, y es la esclavitud común de partir [...]. // ¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras» (434). El tema del *partir,* y consecuentemente del *volver,* ya aparecía en *Los heraldos negros.* Un poema estremecido de *Trilce* se refiere al hombre, anónimamente, como a un ser «que se vuelve y revuelve, *animal que ha aprendido a irse*» (221). Lo que caracteriza «*Algo te identifica*» —y que bastaría para situar su redacción muy anteriormente a *París, octubre 1936* y a *Despedida recordando un adiós,* con su «partir» ya próximo al «fin final» (208)— es la absoluta falta de patetismo. Interpela tanto «a las individualidades colectivas» como «a las colectividades individuales» y a quienes estén «entre unas y otras», y discierne un «algo» de *inexorablemente neutro*» que se interpone «entre el ladrón y su víctima» y, «asimismo», entre «el cirujano» y «el paciente», para concluir en forma de interrogación: «¿Qué cosa hay más desesperante en

7 La mecanografía tenía una línea más que ha sido tachada. Es muy posible que represente un añadido de 1937, que Vallejo suprimió luego porque desentonaba con la generalidad del texto.

la tierra que la imposibilidad en que se halla el hombre feliz de ser infortunado y el hombre bueno de ser malvado?» (434).

Probablemente, sea el poema de Vallejo que mejor descubre la complejidad de la relación que su poesía una y otra vez establece, sin jamás asentarla, entre los dos imperativos que la rigen: *existencial,* uno; *ético,* el otro. Valga un ejemplo en orden a la *ética*: «Quiero ayudar al bueno de ser su poquillo de malo [...] // Quiero para terminar [...] / ayudar a reír al que sonríe, / ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca, / cuidar a los enfermos esfadándolos, / comprarle al vendedor, / *ayudarle a matar al matador* —cosa terrible— / y quisiera ser bueno conmigo / en todo» (417). Y ahora éste: «Y no me digan nada, / *que uno puede matar perfectamente* [...]. // Es lo que bien decía mi garganta; / uno puede matar perfectamente» (335).

Hasta el fin, la *ética* vallejiana será una ética tan problemática como enigmática, que de ningún modo tolera la recuperación o la simplificación partidaria. Habría que releer el *Himno a los voluntarios de la República,* que en su centro desarrolla la *utopía* de un tiempo libre de las miserias inherentes al tiempo: «Se amarán todos los hombres [...], // comprenderán todos los hombres» (452). Lo encuadran dos estrofas que retratan al sujeto responsable del poema. La primera dice: «Corro, escribo, aplaudo, / [...] digo / a mi pecho que acabe, al *bien que venga,* / y quiero desgraciarme» (449). En cuanto a la última: «Para que vosotros, / voluntarios de España y del mundo, vinierais, / *soñé que yo era bueno*» —solamente *soñé*— «de esto hace mucho pecho, muchas ansias, / muchos camellos en edad de orar» (454). No podemos dejar de recordar la composición terminal de *Los heraldos negros:* «Todos saben *que vivo, /que soy malo* [...]. // Todos saben que vivo, que mastico [...] // Todos saben...» (115).

La secuencia inicial de *Batallas*, el segundo poema de *España, aparta de mí este cáliz*, acaba clamando por una *humanización*, no sólo de la totalidad de los hombres —«para que el individuo sea un hombre, / para que los señores sean hombres, / para que todo el mundo sea un hombre»—, sino de los animales, de los árboles, de la tierra y del «mismo» cielo: «para / que hasta los animales sean hombres [...], / y el olivo, un hombre / y hasta el ribazo, un hombre / y el mismo cielo, todo un hombrecito (456). El poeta lanza su grito «desde este lobo»: él sigue perteneciendo a los *hombres lobos*, los que abarca la antigua sentencia *homo homini lupus* ('el hombre, un lobo para el hombre').

Uno de los poemas que en 1927 Vallejo confió a Luis Alberto Sánchez era *Lomo de las sagradas escrituras*. Reza así: «Hasta París ahora vengo a ser *hijo*. Escucha, / Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO / pues para ser *hermano* tus brazos son escasamente iguales / y tu malicia para ser padre es mucha» (303).

Si la última poesía de Vallejo —de 1932 en adelante— produce un impacto inmediato sobre el lector más exigente, sospecho que es parcialmente porque reúne, en una constante tensión, los dos imperativos contrapuestos, y de verdad irreductibles, entre los cuales se dividían los poemas anteriores a 1928: el de ser *hijo* y el de ser *hermano*.

Podemos concluir: «Las ventanas se han estremecido» termina con una afirmación, triplemente reiterada: «¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida!» (315).

En 1924, Vallejo ya había publicado *Los heraldos negros* y *Trilce*, dos libros que por sí solos le hubieran asegurado un puesto en la historia de la lírica peruana, iberoamericana

y más generalmente hispana. Pero él sabía que eran poco en comparación con lo que sentía el deber de «dejar» y despertó de la «anestesia» para echarse nuevamente a vivir «con su tumor de conciencia, con su irritada lepra sensitiva», «con todo el universo metido, aunque fuese a las malas en su temperatura polvorosa» (315).

Cuando, corridos los años, a principios de 1938, lo vuelven a recluir en otra «casa del dolor», Vallejo acaba de escribir *Los nueve monstruos, Palmas y Guitarra, Sermón sobre la muerte,* así como las quince composiciones de *España, aparta de mí este cáliz.* Está ahora seguro de que ha hecho cuanto estaba a su alcance para que «sobreviviera su palabra» como de uno de los pocos poetas universales del siglo que le tocó ilustrar. Por eso, en el mes y pico que va a durar su «agonía» en la clínica del Boulevard Arago, no saldrá del mutismo en que de inmediato se encierra sino para dictarle a su mujer unas palabras que suenan a grito de victoria: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios».

PARA ENTENDER *EL SURREALISMO ENTRE VIEJO Y NUEVO MUNDO* DE JUAN LARREA

A Sergio Lima

Juan Larrea nació el 13 de marzo de 1895 en Bilbao, hijo de una familia acomodada y acendradamente católica (dos de sus hermanas serán monjas, y uno de sus hermanos, jesuita).

Lo más feliz de su infancia son los años que pasó en Madrid, en casa de su abuela paterna y de su tía Micaela (casada con Antonio Fagoaga); al que llegó a considerar como a su «segunda madre», más tierna y más amada que la primera.

Estudia el Bachillerato en el Colegio francés del Sagrado Corazón en Miranda del Ebro. Ya tiene la intuición de «una edad del Espíritu» que ha de seguir a las edades del Padre y del Hijo, según el esquema, aun desconocido para él, del beato Joaquín de Fiore. Luego, inicia la carrera de Letras en la Universidad Jesuítica de Deusto. Ahí, se liga con Gerardo Diego; ambos leen a Ruben Darío y a los simbolistas franceses presentes en la *Antología* de Diez Canedo y Fortún, que despiertan sus respectivas vocaciones poéticas.

Finalmente, Larrea opta por la carrera de Archivero, Bibliotecario y Arqueólogo. En 1919, estando en Bilbao, en casa de sus padres, recibe la visita de Diego, que llega de Madrid y le informa del paso por la capital del reino del chileno Vi-

cente Huidobro y de la subsiguiente formación, en torno a Cansinos Assens, del movimiento «ultraísta», con el cual España se incorpora dentro de la Vanguardia europea.

La lectura de Huidobro y de la revista *Grecia* «le abrió el cielo» al joven graduado que se aburría entre sus padres y hermanos. Va a colaborar en *Grecia*, y también en *Cervantes. Ecuatorial* de Huidobro lo estremece por su índole «apocalíptica». En la última línea —«Aún tengo que huir de mí mismo»— del primero de sus poemas personales —*Evasión*— verá, más tarde, asomar el presentimiento de todo su futuro.

En 1921, se encuentra en Madrid cuando la segunda visita a la ciudad del «creacionista» chileno. Escucha la Conferencia que éste pronuncia en el Ateneo sobre la Poesía, «lenguaje del Paraíso... y del Juicio final», que conduce al lector «más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia». Cuando acaba de charla, junto con Diego, se acerca al «maestro», del que, en el acto, se vuelve amigo.

Recibido de Archivero y destinado al Archivo Histórico Nacional, Larrea se intala en la corte, cerca de la tía Micaela, a la que se asocia su deseo de ir siempre «más allá». Muerto su padre en 1922, abandona sus obligaciones profesionales y «entra» verdaderamente «en poesía» —lo que sella con un viaje a Francia para encontrarse con Huidobro, a través de quien amista con Juan Gris, Tristan Tzara y, sobre todo, Jacques Lipchitz.

A ese primer viaje sigue, en 1924, un segundo, durante el cual, siempre en casa de Huidobro, conoce a César Vallejo, cuyo genio y condición —su «inocencia candorosa», su «ingenuidad infantil»— lo transtornan y fascinan.

Volverá aun a Madrid para acompañar a su tía Micaela, cuyo estado no deja de agravarse, hasta que muere en julio de 1925. Rompe, entonces, con el resto de su familia y se establece en París, donde sufre una crisis que irá agudizándose y se refleja tanto en sus poemas franceses de *Versión Celeste*, como en el diario en español que seguirá llevando hasta muy entrados los años 30, bajo el título de *Orbe*.

Paralelamente, edita con Vallejo los dos números de una revistilla *Favorables París Poema*, a la que colaboran Diego, Huidobro, Tzara, Reverdy y el primerísimo Neruda. Es la época de su mayor intimidad con el peruano, que culminará con la reedición madrileña de *Trilce* (1930), ideada por él y realizada por Gerardo Diego y José Bergamín.

Empieza a emerger de su crisis, dotado de una nueva «conciencia»: la de que «la vida es perfecta» y que le corresponde forjarse su propio «camino de perfección» para ponerse a tono con ella e interpretar los «signos» que visiblemente le está haciendo. Es cuando se casa con una francesa, Marguerite Aubry —o Guite—, cuya figura substituye la de su tía difunta, y la que se muestra dispuesta a seguirlo a «las antípodas», trás el «oxígeno imaginativo» que necesita para extraer totalmente de sí al «hombre nuevo». Ha pensado primero en ir a Oceanía. Finalmente, en enero de 1930, se embarca rumbo al Perú, no a instancias de Vallejo, sino de Carlos More, que tiene un hermano en Lima y el resto de su familia en Juli, a orillas del Titicaca.

Viaje capital. No bien llegado a Arequipa, recibe la noticia de la muerte de su madre. Poco después, nace ahí su hija, que, en un rapto acordado al «horizonte poético» desindividualizado que se le está abriendo, bautiza Luciana, Rosa, Cruz, Leticia. La última «revelación» se la dan las piedras del Cuzco, en «una embriaguez iniciadora», «una invitación irresistible a jugar la carta de salir definitivamente de

sí a otra vida», entregado «al frenesí del instante», «en el desarrollo melódico de la cantería», «imprevisible» como él de «la historia». Además, una serie de «azares» lo vuelven, de pronto, dueño de una fabulosa colección de arte incaíco.

Tiene que bajar a Lima para ser operado de una úlcera duodenal. Mientras se recupera, completa los poemas de *Versión celeste* y redacta nuevas páginas de *Orbe.* Gracias a la complicidad de los hermanos More, y la confusión política del momento, logrará el «milagro» de sacar del Perú su colección de piezas arqueológicas.

A fines del verano de 1931, está de vuelta en París, ya libre de angustias tanto psíquicas como físicas; habiéndose cumplida la «muda» de su «yo», se ha convencido de que su crisis era parte de la crisis de la humanidad en general, en proceso de «mutación» hacia un «mundo nuevo» aún confuso, pero que inevitablemente había de sobrevenir.

Lo que Larrea descubriera en el altiplano peruano era que «todo está determinado *ab aeterno*», lo cual implica que, ante cualquier circunstancia, uno tiene que inquirir, no su *porqué*, sino su *para qué.* Acababa de convertirse a la *teleología,* disciplina que, en vez de desentrañar las *causas*, trata de investigar los *fines.*

Sólo que *la teleología* de Larrea fue, desde el principio, muy especial, resultando de la mezcla de conceptos *tradicionales* (la trascendencia del Espíritu) y de conceptos *modernos* (un historicismo evolucionista), en sí propiamente incompatibles[1]:

---

1 *Teleología de la cultura* titulará la obra en que resuma, en 1965, su itinerario intelectual, junto con el fruto de sus investigaciones. El propio vocablo «cultura», tal como lo entiende (p. 30) es típico de la *modernidad* y

> El medio humano tiene que transformarse hasta el punto de permitir el florecimiento de una civilización sintética en la que los valores materiales y espirituales no se repriman mutuamente, sino que se entreayuden sirviéndose de sostén.[...] Sólo entonces podrá realizarse *la profecía edénica del paraíso de Adán*[2], en el cual, rodeado éste de sus *animales máquinas*, después de haber devuelto al exterior los que se encerraron dentro de él *en el arca en el tiempo del diluvio*, gozará de la presión sensible del absoluto. Sólo entonces el Ser tomará para cada uno las características personales más inefables. *Y esto está en vías de realización.*

El lector habrá notado, amen de la incongruencia de la cita del Diluvio, la inversión temporal del mito edémico, arbitrariamente transferido del comienzo al final del ciclo de nuestra humanidad:

> La tierra prometida y el cielo prometido se concretan en el horizonte.[...] Ya la tierra está dejando de ser el valle de lágrimas para convertirse en la llanura del goce. Ya ese valle de lágrimas, esa noche de estrellas, se apaga, a la proximidad del alba.[...] Para llegar a ese estado el mundo naturalmente tiene que atravesar aún un corto período de desórdenes en el que ocurrirán más o menos graves peripecias. Pero aunque todo parezca perdido en ciertos momentos, como tiene que parecer, el fin no puede ser otro.[...] Estamos llegando, pues, al final de los tiempos, al momento de descansar de la obra que en nosotros se ha cumplido.

---

desentona cuando lo aplica —es solo un ejemplo— a la secuencia de «los *tres* italianos, Joaquín, Dante y Cristóbal».

2 Las cursivas son mías.

Así, por 1932, Larrea está persuadido de que, a través de la larga crisis que ha venido sufriendo desde 1926 —y que ha presentado aspectos somáticos más que sorprendentes (blenorragías que no eran tales, pues no generaban gonococos, hasta esa úlcera que le operaran en Lima, «consecuencia del estado de represión constante que había tenido que soportar desde su niñez»)— se ha «desindividualizado», adelantándose a «todos los individuos del mundo», que pronto se hallarán aptos a hacer igual. Su destino propio lo «lleva a asumir el papel del elegido» y, conjuntamente, su «mensaje» es el que el «latinismo» —Francia, España y América Latina— «envía al mundo», en una hora en que Roma «como sede espiritual está llamada a desaparecer dentro de breve plazo». Lo transcrito pertenece a las únicas páginas de *Orbe* —la mayoría de 1932, con algunas de 1926-31 y otras de 1933— que hasta ahora han sido publicadas[3]. Dentro de su temática general, vaticinan acerca de ciertos acontecimientos del momento, especialmente destacados: el asesinato del Presidente Doumer, en París, por el ruso Gorgulof; la publicación de las profecías —en realidad apócrifas— de la Madre Ráfols, una religiosa catalana contemporánea de la Guerra de la Independencia; la victoria de Francia sobre los Estados Unidos en la rueda final de la Copa Davis...

La página final se refiere al «incendio del Reichstag», en febrero de 1933, que la tesis oficial —la de los nazis— atribuye a «una especie de iluminado»:

> Las circunstancias cambian. Hitler, el vencido de ayer, después de una ciertas concesiones, aparece hoy como el vencedor. Sus legiones se aprestan a dar la batalla a los métodos revolucionarios y al comunismo en sí. La

3 Juan Larrea. *Orbe*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

> digestión histórica continúa [...]. La organización de la paz internacional no da hasta hoy paso alguno. Quizá vendrá ésta como consecuencia del conflicto sino-japonés, hoy en fase aguda. La vida sigue su curso.

Una de las «intuiciones» de Larrea, al volver a Europa, era que «su experiencia personal» no «le iba a ser inútil a Vallejo», ayudándole a resolver sus «asuntos sentimentales» y a dejar «caer la venda» que le obstruía los ojos:

> Ya sabía yo que algo había de ocurrir entre los dos, que un destino nos ligaba [...]. Su Perú y mi Perú. Mi España y su España. Nuestra Francia. Increíbles los rodeos de la vida.

El bilbaíno está convencido que, no bien le hable al santiaguino, éste, deslumbrado por lo que le va a descubrir, abandonará a Geogette Philippart, la mujer con quien vive desde 1929 y, asimismo, se apartará del comunismo para unirse a Doris, una muchacha peruana que él y Guite le destinan, a la vez que «va a hacer suya», transcribiendo las páginas de *Orbe*, la «experiencia» del amigo, empapándose de la idea que «nuevos campos de conocimiento los esperan» a los dos:

> Estoy contento como no puedo decirlo [...]. Voy a encontrar un compañero hecho a mi medida, que me saque de esta soledad a veces dolorosa por lo intenso, que colabore en mi destino a llevar la obra de vida adelante. Parece locura, pero así es. Lo que me sacó del profundo a la superficie hoy tiende a adaptarme a la historia.

En realidad, al darse el reencuentro, Vallejo lo escuchó a Larrea «con una oreja entornada»:

> Aunque lo de los poetas y lo de la América le sonreía positivamente [...], pensar que él, César Vallejo, pudiera estar haciendo algo distinto de lo que su conciencia se proponía era cosa que no le cabía en la cabeza. Creo, en términos generales, que él, tan propenso por idiosincracia a lo absurdo, se había encasillado en un horizonte de razón, mientras que yo evolucionaba en el de la imaginación en libertad donde se organizan y desprenden sentido los azares aparentes.

El autor de *Trilce* se prestó, para ganar algún dinero, a «copiar en limpio» varios capítulos de *Orbe*, pero sin abrirse a ese otro «mundo de realidad» que —según Larrea— se cernía sobre «la existencia de los hombres», ni concordar en que sería «América y no la Unión Soviética» «el lugar privilegiado para la transformación de la especie». Tampoco se «liberó» de la «opresión» de Georgette —la «dulce niña», la «más detestable de las furias» (Larrea *dixit*)— y así no llegó a establecer el «vínculo providencial» con la tal Doris, perdiendo la oportunidad de «equilibrarse», como de cerciorarse «acerca de la actividad de los azares trascendentes de la vida».

Las relaciones entre Larrea y Vallejo se hacen, por lo tanto, más distantes. Hasta que recuperó cartas de la época, sólo en 1967, el primero se había olvidado de que, en 1935, el segundo le había encargado que sondeara a Bergamín en Madrid sobre la posibilidad de publicar un nuevo «libro de versos» suyos. Estaba, al contrario, seguro de que Vallejo había dejado de escribir poemas después de los salidos en *Favorables*, o sea después de 1926.

Quien, de hecho, había renunciado a los poemas, si bien algo más tarde (1932), era el autor de *Versión celeste*. Sus versos franceses le habían servido a «expresar en claves estáticas sus estados de conciencia esencial, desarticulados,

turbios, difíciles» de los años anteriores, «en concordancia con las posibilidades que ofrecían algunas de las técnicas imaginativas descubiertas por la mejor audacia internacional del momento» pero ya no tenían más justificación:

> La poesía era para mí una válvula de escape, un medio consolador, una sublimación de lo que no encontraba en el mundo. Hoy he llegado a la identificación de la vida en la poesía. Hoy todos los elementos constitutivos de la poesía [...] tienen libre entrada a mi vida real, contrastados por el acontecimiento, por lo verdadero. Y veo cómo esta mi ciencia poética de la vida no está sino a sus comienzos, siendo sus promesas extraordinariamente fecundas.

«El acontecimiento» asimilado a «lo verdadero». Larrea esperará 1966 —fecha en que, «después de tantas catástrofes, tumbos, descubrimientos y transformaciones de todo género en el campo cultural del Ser humano, las cosas parecían estar llegando a novísima sazón» —para consentir— ante ciertos «requerimientos tan inesperados como singulares» y «de procedencia no hispánica» —para consentir— a «desempolvar, poner en limpio y ordenar estos ya relativamente añejos materiales poéticos, disponiéndolos en forma como testamentaria». En parte, tal resolución se debía a que, en 1963, Vittorio Bodini había publicado *I Poeti Surrealisti Spagnoli (Saggio introduttivo e antologia)*, donde calificaba a Larrea de «padre desconocido del surrealismo español»[4]. Eso, a pesar de que el propio Larrea —en eso más lúcido que el crítico— le había escrito:

---

4 Plenamente surrealistas —«profesionales del surrealismo» [*sic*]— son para Bodini únicamente Larrea y Aleixandre, el primero adicto al «surrealismo internacional», y el segundo «fundador de un surrealismo hispánico, telúrico y radical, del que se pueden buscar las fuentes en Góngora y en Fray Luis de León»(¡!).

> Conocí al superrealismo [*sic*] desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado al tanto del dadaísmo. *Menos a Breton* –[la cursiva es mía]– conocí personalmente a todos sus miembros destacados, algunos muy de cerca (Éluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta.

El que Larrea nunca conociera a Breton bastaría para desvirtuar las elucubraciones de Bodoni de un Larrea surrealista «hasta la punta de los pelos», si no supiéramos, además, que la práctica larreana de la poesía –según se deduce de mis citas precedentes– siempre difirió de la práctica surrealista.

En uno de los textos iniciales de *orbe*, probablemente de 1930, ya vencida la crisis de su yo, en trance de «universalizarse», de convertirse en atalaya del Espíritu, Larrea divaga sobre «el mundo nuevo», el que «ha salido de la guerra» de 1914-1918, citando a Alemania, Rusia, Estados Unidos, Italia («fuerte, joven, imperialista», en vísperas de un «conflicto interior que llevará aparejada la caída del papado»), Asia y, por fin, España (la que «empieza a dar señales de intranquilidad y a querer salir de su letargo, último refugio católico»), para concluir:

> Una vez que la luz sea hecha, que confluya a un solo, momento del tiempo la madurez de todas las razas, la rectitud del pensamiento, las fuerzas psíquicas, la conductibilidad de los pueblos, vendrá la chispa que de un golpe incendiará la humanidad. La chispa que puede consistir en un descubrimiento científico, en el descubrimiento de un planeta, en algo palpable que a todos nos convenza.

Esa «chispa» vendría, seis años más tarde, con el estallido de la Guerra Civil española, que tanto, en adelante, influirá en la *teleología* de Larrea, por más que hasta la fecha, nada había visto en sus «videncias» que la pronosticase, pues juzgaba España llamada, con su «nueva primavera» (la República), «a dar un fruto espiritual civilizado, de capital importancia», y asociaba la «consagración solemne» del país «al corazón de Jesús», en 1919, por «Alfonso XIII, posiblemente el último Borbón sentado en el trono español», con el hallazgo de los escritos de la madre Ráfols, que registran el deseo formulado por Cristo de que en España «reine su Sagrado Corazón»:

> Quiero que mi reinado se propague por todo el mundo, pero en mi querida España ha de prender con mejor fuerza este fuego divino y de aquí la comunicarán por todo el mundo.

Después de ser exhibida, en 1933, en París, la colección Larrea de Arte Incaico va a serlo, en 1935, sucesivamente en Madrid y en Sevilla, dando lugar a que Juan, Guite, Luciana y el recién nacido Juan Jaime dejen la capital francesa para instalarse en las inmediaciones de la capital española.

Nace entonces el proyecto de crear, en torno de la antedicha colección, un Museo y una Biblioteca de Indias. Con todo aún Larrea sigue pensando:

> En mi vida juegan España, Francia y América, ejerciendo estas dos últimas una terrible influencia.

tanto que, cuando en julio de 1936 se inicia el conflicto peninsular, la familia toda se encuentra de vacaciones en Francia, donde una vez más fija residencia. El autor de *Orbe* viajará en 1937 a Valencia y Madrid para donar su colección al «pueblo español» y co-redactar el decreto que instituye el

Museo y la Biblioteca de Indias, más tarde Museo de América, pero será desde París que trabaje para el Gobierno republicano: entre otras funciones, Comisario del Pabellón español de la Exposición Internacional de 1938, lo que le permite seguir, en frecuentes visitas al pintor, las diversas fases de la elaboración del *Guernica* de Picasso.

En tales circunstancias, ocurre la muerte de Vallejo —mañana del Viernes Santo, día 15 de abril de 1938— a la que Larrea asiste de modo casual, por más que un día inventará que, no bien supo de la enfermedad del «cholo», «tuvo el sentimiento intuitivo» de que «entre la muerte de César y la de la República española existía un hondo entrañamiento», y que ello estaba ligado con «el arquetipo cristiano».

Sea como fuera, es por Georgette, la viuda de Vallejo, a quien él odia y odiará cada vez más, que Larrea se entera de que Vallejo nunca ha dejado totalmente de escribir poemas —cosa que le será difícil admitir— y de que, a partir de mediados de 1937 —lo que, al contrario, aceptará por «la emoción desorbitada» con que supuso que el «cholo» vivía «la tragedia española»— su poesía se había vuelto juntamente más febril y más fértil. Lo que, en realidad, lo convenció fue descubrir que, dentro del conjunto de sus poemas del último decenio, Vallejo, in extremis, había separado de los «subjetivos personales», una serie de quince, «objetivos de la especie», los de *España, aparta de mí este cáliz,* «en función de un futuro que —según nuestro bilbaíno— se anunciaba inminente».

En el acto, él idea un número de homenaje a Vallejo en *Nuestra España,* que publicaba en París el Comité Iberoamericano de Defensa de la República Española. Dicho número incluye algunos de los poemas proporcionados por Georgette y la *Profecía de América* del propio Larrea, fruto de la «revelación» que le produjera la lectura de la obra póstuma de alguien que, otrora, había recibido con escepticismo la sinra-

zón «ultrarracional» de su «neomundismo» y, en sus últimos meses, «aguijada por la conciencia de la muerte», había acabado —sus versos lo mostraban— por darle la razón:

> La figura de César Vallejo corresponde [...] a un concepto distinto al que el común sentir designa con el vocablo poeta. No es un cantor sino un instrumento de la paoesía viva, la cual, si se expresa en parte por medio de sus palabras, se autentifica, corroborando su carácter creador, al manifestarse complementariamente a través de los actos extra-voluntarios de su persona, convertida en encarnación ilustrativa del tema poético del mundo.
>
> Su vida participa, pues, de aquella condición profética de la mejor tradición, que estos últimos siglos parecía exclusiva de los fenómenos religiosos. Puede ser esto así porque la historia se encuentra en los albores del Nuevo Mundo y César Vallejo, venido a más en estas latitudes de esperanza, es un emisario de América cuya misión ha consistido en dar, en lenguaje de Nuevo Mundo, testimonio de Nuevo Mundo, calificando con su presencia la significación de los acontecimientos que se desarrollan en España. América, América, de tu pueblo nos viene esta luz de hombre enardecido, esta lumbre que al desvanecer el complejo infantil en él representado, descubre el camino conducente al alba universal en que han de triunfar todos los pueblos.

Antes de publicar su *Profecía*, Larrea la leyó a Georgette, creyendo que la iba a impresionar, pero ésta lo escuchó «con señales de desazón», luego de «desagrado» y acabó prorrumpiendo en «una explosión sin reticencias», «echándole en cara que utilizara su pluma para maltratarle a Vallejo de ese modo». «Larrea no se inmutó y atribuyó el «chubasco» de la viuda —la «anti-heredera» del poeta, pues

en adelante el «heredero» no podía ser más que él— a su condición «de mujer y de francesa». Efectivamente, Larrea empezaba a renegar de Europa, y especialmente de Francia, a la que hasta 1936 aludía como a una de sus patrias espirituales, en cuanto adalid de «la defensa del derecho y organización pacífica internacional».

> En el marco del auto sacramental de nuestro mundo —llegará a pontificar en 1973— Vallejo ha sido la clave poética adecuada para traducir a la realidad la Presencia palpitante de aquel Principio y Medio y Fin que da sentido humano a la Vida del Universo, y el germen detonante de la cultura indo-hispana que, para universalizarse, reclama la colaboración de los «niños del mundo» que salgan en su búsqueda.

En 1939, cuando estalla la Segunda Guerra mundial, Larrea se traslada a México, donde funda *España Peregrina*, cuyo primer número —febrero de 1940— abre con su *Introducción a un Mundo Nuevo*, donde exalta el papel histórica de España que ha contribuído a dislocar «la fábrica del viejo mundo», ahora en pleno «derrumbe», y a alumbrar un «Mundo Nuevo», ese «mundo de civilización verdadera» del que «la inmolación de su pueblo», repitiendo la del «Cordero», anuncia el advenimiento.»

A partir de entonces, la *teleología* de Larrea podrá enriquecerse, y también sufrir alguna variación, de acuerdo a sus «mudanzas» —después de su separación de Guite, francesa al fin y al cabo— de México a New York (1949) y de New York a Córdoba, Argentina (1956), fundamentalmente no variará, lo mismo que seguirá sacando argumentos de «la vida y la obra de Vallejo», a quien dedicará numerosos estudios, artículos y discursos.

De uno de ellos, que ya cité, de 1973, la siguiente conclusión siempre relativa al «advenimiento» próximo del Nuevo Mundo, y en la que una vez más confunde el «paraíso» —el Edén— del segundo capítulo del *Génesis* y la «Nueva Jerusalem» del penúltimo capítulo del *Apocalipsis:*

> Vivimos los umbrales del advenimiento. Nos movemos en los inicios de una nueva Cultura allende la europa; de una Cultura Universal correspondiente a la realización de lo que, mediante un símbolo mitológico, llamábamos «paraíso» —o jardín de cultura— donde, en virtud del Verbo, se cure como en la figura antropoteológica de JesuCristo, la esquizofrenia ancestral que escinde substancialmente a la mente humana de la divina, para constituir la unidad del Ser en la conciencia cultural de la especie. O hacia lo que, en razón de otro símbolo mitológico, llamábase «Nueva Jerusalem» o celeste «ciudad de la Paz» donde se realice la convivencia dinámica de los hombres en estado de «ciudad», de sociedad política, dentro de cuyo perímetro de «mandala» universal es inmanente al Ser divino y donde, por lo tanto, no «habrá templo». Ni habrá «noche» porque «la claridad de Dios» la iluminó, siendo el Cordero su lumbrera y la ciudad «de oro puro, como el vidrio puro». En otras palabras, es el lugar donde se instaure el estado universal del Amor —que, otra vez, *Dios es Amor.*

Era necesario extenderse sobre la idiosincracia del pensamiento de Larrea y su consecuente evolución para captar el significado de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo,* escrito entre Cuernavaca y México D.F., cuando el autor convalecia de unas hemorragias intestinales. El texto habla de por sí, desde que se comprueba su adecuación al *teleologismo* de un pensador, definitivamente sujeto a su calidad

de español desgarrado de España[5], y que ve en la Guerra Mundial desencadenada por la invasión de Polonia por los ejércitos conjuntos de Hitler y de Stalin el inicio del fin de la civilización europea, cuyos mejores elementos se han transferido a América.

Los surrealistas parisinos —franceses y de otras nacionalidades— en su mayoría han dejado el Viejo Mundo para el Nuevo, como, antes de ellos, lo más sonado de la intelectualidad española que ha buscado refugio «en México, en Chile, en Colombia, en Venezuela» —naciones todas, hijas de la «Madre España»— dando así «los primeros pasos hacia el reinado de la Humanidad». El librito de Larrea consta de 4 capítulos. Apoyado en un título del mismo Breton, el primero «sitúa» al surrealismo en la Europa de entre las dos Guerras mundiales, dándolo como el «último, más avanzado y ambicioso vástago del arte occidental»:

> En el surrealismo parece concentrarse [...] el espíritu de la época que se extiende desde la Revolución francesa hasta nuestros días. Vésele surgir con admirable puntualidad a su hora exacta: luego que el cubismo, pretendiendo romper la imagen de la realidad, ha destrozado el espejo. Por entre sus añicos, como una sangre fantasmal, azogada y fría, se desliza esa substancia de ultramundo que estimula el apetito en el cerebro de Occidente. Asociado con ese más allá del espejo brota

5 Es característicos que, en los cientos y cientos de páginas que el español Larrea, vasco por añadidura, escribió, sólo en brevísimas ocasiones se refirió de pasada a Portugal —y que su América, si bien incluye Estados Unidos, deja de lado Brasil, aún cuando el «teleólogo» invoca la autoridad de Dante, al que «instala en la primera fila de los profetas de la Cultura», por haber mirado —como dijo Rubén Darío— «esta tierra pujante y ubérrima / sobre la cual la Cruz del Sur está», «cuando, siendo Mesías, impulsó en su intuición sus bajeles / que antes que los del Sumo Cristóbal supieron nuestro cielo».

el movimiento surrealista. Y brota cuando el infantilismo terrible de *Dada*, cuando sus risotadas de inmensas lunas rotas hacen inevitable una reacción.

Pero, «en vez de someter a juicio» —como lo ha hecho Larrea— «para comprender y superar, de acuerdo con su deseo de alzarse a la superrealidad, el extraordinario fenómeno subjetivo judeo-cristiano, se contenta con negarlo». De ahí, su «luciferismo», heredado del romanticismo de los «poetas malditos»: Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. Recordando una «profecía» de Breton, de 1925 sobre «lo que le reservaba el año 1939», Larrea, en este punto se vale de los recien publicados *Prolégomènes a un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non* para sospechar que el autor del *Primero* y *Segundo Manifiesto*, residiendo ahora en New York,

> oscuramente [...] percibe que, siquiera en símbolo, ha traspuesto el Mar Tenebroso que bañaba el *fin de la tierra* de donde procede y ha puesto pie en el auténtico mundo de la *Realidad*, allí donde el *surrealismo* ha de ceder el paso a un nuevo y más positivo movimiento. Cumplidos sus días, el mismo ha de ser víctima, disparatadamente, de su extraordinario y mucho muy mortífero *revolver à cheveux blancs*.

De la historia del surrealismo, rica en episodios de «azar objetivo», nuestro analista retiene únicamente uno, el llamado «caso Brauner», al que dedica la totalidad del cap. II de su ensayo. La razón es sencilla: Brauner era rumano, pero perdió el ojo izquierdo por obra y gracia de un español, Oscar Domínguez, y «los inductores morales de quienes arrancaba el fenómeno de la apertura o desflore del ojo» eran tambiéne españoles, Buñuel y Dalí, a través de la escena inicial de su film *El perro andaluz* —sin que, desde luego,

eso quite interés a algunas de las consideraciones que Larrea teje en torno al «caso».

En el cap. III, el «teleólogo» retoma la materia de los dos primeros, para concluir:

> La trascendencia surrealista, si durante algún tiempo y a causa de su posición revolucionaria pareció enfocarse geográficamente hacia la URSS, es decir, hacia la equidistancia plana entre Oriente y Occidente, en realidad apunta de un modo decisivo hacia el Nuevo Mundo, donde esa equidistancia se resuelve en la esfera. En este nuevo continente se ubica el solar de la Realidad. En él, el Occidente se sublima en la Universalidad rindiendo su profecía y su legado

— y:

> Según el mensaje articulado por el grupo, el «mito inmenso» que ha de facilitar origen al más allá universal, y que «el caso Brauner» esclarece, ha hecho acto de presencia histórica en España, fecundadora del porvenir de América. De España pasa a Nueva España, a México, patria de la Libertad y vórtice focal del Nuevo Mundo.

Quod erat demostrandum. «El surrealismo», como el viejo mundo, «en virtud de la dimensión poética que le sublevaba tendía hacia América», y ahora que «trasmitió el mensaje que formaba cuerpo con su destino», «estaba llamado a desaparecer por decisión de sus propios componentes».

El cuarto capítulo de la obra de Larrea ya poco trata del surrealismo, una vez que

a juzgar por el resultado obtenido en las páginas anteriores, (éste) parece añadir una prueba de calidad a las que ya militan en pro de una posible identificación histórica entre el llamado mundo nuevo a que aspiran por múltiples derroteros subjetivos los hombres de hoy, y el objetivo Nuevo Mundo de América.

Para corroborar lo dicho, Larrea prefiere oponer la poesía de dos «americanos»: Rubén Darío, quien, en su tiempo, enunció esas «sentencias capitales»: «América es el porvenir del mundo» y «Aquí está el foco de una cultura nueva»[6], y Pablo Neruda que aparece a Larrea como el anti-Darío, representativo de la actual «sub-realidad» que va cundiendo en ciertos medios americanos, más ávidos de «internacionalismo» que de «universalidad»:

Puede llegar a decirse que la personalidad del poeta chileno es el primer dominio establecido por el surrealismo en América, así como la contraprueba de la efectiva correlación que existe entre este continente y aquel movimiento artístico.

Así, queda patente —para Larrea— que el movimiento liderado por Breton integra «la estrella formada por la intersección de los poetas mutacionalmente perentorios» —todos los cuales han escrito sobre o actuado en España— «Nerval,

---

6 La primera de dichas sentencias pertenece a *El Porvenir*, de 1885, o sea de la juventud de Darío, cuando éste aún adhería a un romanticismo trasnochado, hugoesco y altisonante. La segunda, a *Paz*, el poema que, después de una travesía ya marcada por el delirio y por la muerte, un empresario sin escrúpulos, le hizo declamar a Darío, el 4-II-1915, en la Universidad de Columbia, N.Y., antes de abandonarlo, enfermo, enajenado. Ambas composiciones, indignas, por razones opuestas, y pese a su sinceridad o buena fe, del iniciador del «modernismo» y del primer poeta universal que han dado «las Españas» desde el Siglo de Oro.

Walt Whitman, Rubén Darío, el surrealismo, Vallejo»; y, simultáneamente, que, ya cumplido su papel —«fogonazo de alumbramiento» que, «al estallar su mundo», ha lanzado «el último período de Occidente, iniciado en 1789», con mira a «la universalidad»— el surrealismo ya ha entrado en agonía, a través de *VVV*, su revista newyorquina, simple vestigio del pasado.

Con su librito de 1944, Larrea deliberadamente, aunque de un modo *sui generis*, se adscribía a los sepultureros que, desde 1930 por lo menos, y la publicación del *Segundo Manifiesto*, decretaban la muerte del movimiento surrealista.

En su caso, el «análisis» —supuestamente «objetivo», porque hecho «desde arriba»— de un «fenómeno psicohistórico como lo es el surrealismo», destacando «la figura de Brauner», le servía, «mejor que cualquier otro género de consideraciones», para comprobar el hecho de que «en América» ya se tenía «siquiera un pie en el mundo poético de la Realidad», tal como él lo concebía.

Montpellier, Junio de 1996.

APENDICE

UNA MUERTE MAS DE PABLO NERUDA

Varias veces, en mis páginas anteriores, aludí a las tesis *teleológicas* de Juan Larrea, las que dan la clave de su interpretación de la poesía, no sólo de Vallejo, sino de toda la poesía occidental desde Dante hasta Darío, Huidobro y los surrealistas. En un punto concuerdo con Larrea: en que, en los años de la Guerra Civil española, Neruda se manifestó como el *antiVallejo*, función, por decirlo así, que el autor del *Canto general* tuvo tiempo de perpetuar, una vez acaecida la «agonía mundial» del «voluntario de huesos fidedignos», al que en adelante pretendió asociar a los azares y abusos de su propio seguir viviendo.

Yo dejé el Perú a fines de 1957. Entre 1965 y 1968 trabajé en Buenos Aires. A partir de octubre de 1970, pasé a ocupar un cargo en la Universidad Clásica de Lisboa. Durante el verano europeo de 1973, aproveché las vacaciones para volver a ver a mis amigos tanto porteños como limeños. Estaba en Buenos Aires cuando en Santiago de Chile aconteció el golpe de Pinochet; ya en Lima, cuando se produjo la muerte de Neruda.

No bien volví a Lisboa, con paradas en Madrid y París, escribí de un tirón en castellano un artículo que destinaba al Suplemento literario de un periódico lisboeta. Me había olvidado que, si en Portugal, bajo la férula de Marcelo Caetano, seguía vigente cierta censura política heredada del salazarismo, los medios culturales ya estaban csi todos controlados por marxistas, quienes ejercían otro tipo de censura, de signo desde luego contrario. Finalmente, la única que aceptó publicar, después de atenuada alguna que otra ex-

presión, mi necrología nerudiana, fue Natercia Freire, directora del Suplemento del *Diario de Noticias*. Ella dio el texto a un traductor. Éste se demoró, y la salida de mi «muerte de Pablo Neruda» estaba programada para el último domingo de abril de 1974. Unos días antes, estalló la *Revolución de los Claveles*. De inmediato, Natercia me llamó: «Felizmente, para usted y para mí, su artículo no había salido aún, porque ambos estaríamos en la mira de los saneadores» (así se autodenominaron los inquisidores que, desde el mismo 25 de abril, empezaron a regentar el nuevvo panorama portugés). De todos modos, mi amiga Natercia no tardó en ser «saneada» y yo me quedé con la traducción de mis páginas nerudianas guardada en un cajón.

Por esas mismas fechas, publiqué en Ocnos de Barcelona, con una larga introducción, la primera antología española de la poesía de Enrique Molina. Joaquín Marco, responsable de la colección, me propuso editar, en una colección paralela, un conjunto de ensayos míos sobre poetas latinoamericanos. Al poco tiempo, le mandé el material, en el cual incluí el ensayo dedicado a la muerte de Neruda. Dicho ensayo fue inmediatamente rechazado por el entonces stalinista Manuel Vásquez Montalbán, miembro del Comité de lectura de Ocnos. Como me negué a retirarlo del volumen que había preparado, mi libro no salió. En los últimos años de Franco, el Gobierno español seguía ejerciendo alguna forma de censura política, como el de Caetano en Portugal. Pero, también como en Portugal, todo lo que atañía al campo de la cultura sufría la inquisición de los censores de izquierda, para los cuales Neruda constituía una de esas vacas sagradas que no era permitido picar, ni siquiera rozar.

Tuve que esperar a 1980 para que *Em mais uma morte de Pablo Neruda*, la versión portuguesa de mi necrología del chileno, saliera en Anexo de mi libro *Sobre Portugal nestes*

tempos do Film, editorial Delraux, Lisboa. El original español quedaba hasta ahora inédito.

Para la anécdota, agregaré lo siguiente. Estuve en Lisboa a fines de julio de este año. El *Diario de Lisboa*, que en el intervalo ha vuelto a ser el primer periódico portugués, publicaba diariamente un cuaderno sobre el desarrollo de la Exposición Universal —EXPO 98— abierta a orillas del Tajo. El día 28 anunció la evocación por el grupo chileno Los Jaivas de poemas de Pablo Neruda, «el Nobel de Literatura asesinado por las tropas de Pinochet». Tres días después, el mismo periódico aclaraba, pidiendo disculpas «al señor Embajador de Chile» y «a todos sus lectores», que Neruda, en realidad, «murió de cáncer pocos días después del golpe que ahogó en sangre la democracia chilena», no sin privarse de añadir: «La dictadura no permitió que su funeral tuviese la dignidad y las honras que el pueblo de Chile le quería prestar».

Lima, 02 de setiembre de 1998.

EN UNA MUERTE MAS DE PABLO NERUDA

Lamentó disentir del coro. Pero no esperé la última muerte de Neruda para denunciar la *ex-centricidad* del personaje, y asimismo la *fantástica* coalición de intereses que pretende imponernos su obra como uno de lo más valiosos, sino *el* más valioso testimonio de la poesía de nuestros días. Además creo interpretar a quienes felizmente saben que, en la gran *ocultación* que hoy vivimos, semejante concierto de loas resulta de por sí sospechoso y permite tan sólo destacar el aspecto *cuantitativo* de la producción nerudiana: miles de versos, a los que empieza a sumarse el alud de los inéditos para subyugar aún más a un público de doctos e ignaros que las distintas propagandas han predispuesto a acatar el reino inflexible del *número*.

Me encontraba en Lima el 24 de setiembre cuando las agencias noticiosas difundieron el esperado fallecimiento del vate de la *Isla Negra*. Digo «esperado» porque, en las vecindades del Cono Sur, nadie ignoraba que Neruda hacía meses sufría de un mal impiadoso, cuyo desenlace no podía tardar en suceder.

El Gobierno de las Fuerzas Armadas, que desde 1968 viene llevando a cabo en el Perú una revolución *sui generis* que desconcierta a los ideólogos, había prohibido toda manifestación alusiva al reciente «golpe» de Chile. Militares, al fin, son siempre militares, y los peruanos, en especial, tienen sobradas razones, derivadas de la historia, para oponerse a que se hostigue a sus colegas de la nación hermana. Lo

de Neruda liberó de pronto el torrente de saliva y de tinta que había quedado contenido desde lo de Allende.

Incontinenti el insaciable lírico de tanta «oda elemental» fue convertido en una «víctima más del imperialismo», «inmolada en el altar de la revolución» o «caída en la defensa e sus ideales», y las rotativas alternaron las voces compungidas de la Internacional de la abyección —Aragón, Alberti, Evtuchenko— con las redundantes «protestas» de cualquier plumífero local.

Valgan dos ejemplos, con firmas conocidas: «Las balas que asesinaron a su querido compañero el Presidente Salvador Allende, todas las balas que mandó disparar contra el pueblo el delincuaente de Pinochet, hicieron blanco en el fatigado corazón de Neruda» (Arturo Corcuera, poeta) y, algo más torcido: «No estoy sugiriendo que el gobierno militar haya intentado matarlo, pero su muerte también pesa sobe el régimen, como sobre el espíritu de Neruda debe haber pesado la muerte de Salvador Allende y la tragedia de su pueblo» (José Miguel Oviedo, crítico).

Como éstos, decenas: a Neruda no lo habría matado el cáncer a la próstata del que venía muriendo —nadie lo ignoraba— hacía meses, sino otro cáncer, con un apellido muy claro: «el imperialismo americano». «A Neruda no lo mató el cáncer, lo mató la barbarie», «¡Ellos lo mataron!», etc., etc.

Por esos mismos días, la prensa limeña reproducía, en lugar relevante, el último poema de Neruda, posterior al «golpe» del día 11: «Nixon, Frei y Pinochet, / hasta hoy, hasta este amargo / mes de setiembre de 1973 / con Bordaberry, Garrastazú y Banzer, / hiervas voraces de nuestra historia, etc». Con el título *Las Satrapías* y el lustre de su supuesta clandestinidad, dichos renglones circularon, amén de

Lima, en Buenos Aires, en Quito, en Caracas y por lo visto también alcanzaron los órganos llamados «liberales» de nuestra vieja Europa, pues, al volver a Lisboa, me encuentro con que Augusto de Carvalho sigue aludiendo a ellos, pasmado y admirado en el *Expresso* del 6 de octubre. Sin embargo, al día siguiente de su lanzamiento: 26 de setiembre, *El Tiempo* de Bogotá, en carta de un lector, señalaba que *Las Satrapías* en realidad pertenecín a 1948, sólo que eran otros entonces los nombres propios vituperados: «Trujillo, Somoza, Arias, /hasta hoy, hasta este amargo /mes de Setiembre de 1948 / con Moriñigo (o Natalicio) en Paraguay, / hienas voraces de nuestra historia, etc.».

Confieso que no me tomé el trabajo de averiguar la referencia. Poco importa, en definitiva, que haya habido falsificación, con fines oportunistas, de un determinado texto *passe-partout*. La impostura consiste esencialmente en que —con Nixon o con Somoza, en 1973 o en 1948— se intente endilgar a la opinión mundial semejante secuencia de eructos, como una muestra de poesía adecuada a los «compromisos» de esta o aquella Historia.

Cabe aquí recordar la memorable controversia que, en 1943, enfrentó en México a Pablo Neruda con Octavio Paz. El chileno había censurado la «desorientación» y «falta de moral civil» que lo «impresionaba» en los poetas del Anáhuac. A lo que el mexicano replicó, apoyado en el sentido común, que prefería la política en prosa y la poesía-poesía: «Un buen discurso político posee más eficacia —y de eso se trata— que todas las odas del señor Neruda y de sus discípulos». La rima y el ritmo no son argumentos políticos y la política, por más sonora que suene, como en el caso de *Las Satrapías*, espanta para siempre a la poesía.

Con eso, no niego que pueda darse una poesía del acontecimiento, pero sí que se dé como mero producto de

«la vanidad y el sueldo» (cito nuevamene a O. Paz), según lo entendió Neruda, desde el día de 1936 en que reparó que «el mundo había cambiado» y decidió que su poesía debía asimismo cambiar —como si el mundo cambiara verdaderamente algun vez y si la poesía alguna vez dependiese de una decisión cualquiera del poeta. Podría recordar a Fernando Pessoa: «Cuando la guerra acabó —como si la guerra acabara alguna vez, o como si en este mundo hubiera otra cosa que guerra— ...». Pero, entre los críticos *new look*, ¿habrá acaso alguno que dedique a los ensayos políticos de Pessoa la misma atención que a sus páginas de teoría y crítica literaria, hasta descubrir su coherencia, aunque *ambigua* y aparentemente *paradójica* por ser de un «indisciplinador» hiperconsciente?

A Neruda las hadas lo dotaron de un prodigioso don verbal. Mas, si el poeta siempre *nace*, él queda libre de escoger el modo como va a asumir su destino y, por lo tanto, el uso que ha de hacer del caudal que heredó. Los primeros aciertos de Neruda se adscriben al campo de la elegía, y es probable que sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) seguirán integrando el repertorio de las sucesivas generaciones de adolescentes «románticos» que aún tolere un mundo tecnológico y masificado. Más tarde, cuando la musa nerudiana haya caído en la incontinencia o en la diatriba, será todavía la elegía la que alguna vez la salvará —pienso en *Cien sonetos de amor* (1959)— del fracaso que consigo arrastran la verborrea y los programas.

Neruda, de cualquier manera, vivió su temporada más feliz en el decenio 25-35, que corresponde a la escritura de la primera y la segunda *Residencia en la tierra*. Años de sus vagancias consulares hasta Colombo y Batavia, con el regreso, después, a Buenos Aires y el traslado a Barcelona y Madrid; y, simultáneamente, años de la milagrosa coincidencia de su experiencia poética de sí mismo y del universo con el

caos del discurso que dedica a traducirla. Un libro basta para asegurar la perpetuidad de un poeta, y Neruda podía haber muerto en 1935, nos acordaríamos de él sin tener que denunciar tanta impostura que, más tarde, suscitó y propagó.

Para evitar equívocos, que su «fin final« ha renovado (Mario Vargas Llosa, en Barcelona: «Neruda fue el primer exponente del surrealismo en América»), séame mientras tanto permitido recalcar que el mejor estro de Neruda, el responsable de las dos primeras *Residencias*, poco o nada debía a la «intervención» surrealista (Mario Cesariny), la cual desde hacía dos lustros confiaba en las virtudes propias del lenguaje —«las palabras en libertad», «las palabras (haciendo) el amor»— porque, desechada la carga del *yo* y las escorias expresivas que éste acarrea, sólo así, pagando tributo al ascetismo, podía lanzarse a explorar el territorio, rescatado de las tormentas del azar, donde las trasmutaciones de vocablos duplican el juego sin salida del asombro y del terror.

Ni en sus estados de gracia total, Neruda, por lo contrario, nunca supo o quiso prescindir de un *yo* importuno que pronto enturbiaría, hasta oscurecerlo, el curso de sus estrofas como el de su vida. Llegaría el día en que él asestaría al surrealismo —con el cual algunos se empeñan en enlazarlo— el desastrado calificativo de «pequeño clan perverso ..., pequeña secta de destructores de la cultura, del sentimiento, del sexo y de la acción». Ya antes, no bien puso su poesía al *servicio* de un partido, había dejado de *servir* a la poesía para *servirse* de ella y —lo digo citando a otro poeta sudamericano, César Moro, cuya voz crecerá a medida que irá aflojando la de Neruda—. «*La Poesía no perdona*».

Se nos escapan hoy muchas alusiones que Dante inscribió en su *Comedia*, pero, consulte o no las notas eruditas que acompañan las recientes ediciones, cualquier lector del

florentino sabe que éste, si bien cargó con sus humores –sus simpatías y sus odios– la trama de su poema, nunca permitió que quebrasen, junto con las razones de su teología, las normas —no menos compulsivas— de su poética. Deberían sernos más familiares, por la proximidad del tiempo, las referencias de Neruda en la supuesta «biblia americana» que para los palaciegos de turno constituye su *Canto general*. Pero, fuera de los interesados en medirlo todo por el rasero de la política al uso ¿qué lector de buena fe podrá pasar de Dante a Neruda sin que lo acometa la duda, luego la vergüenza y el tedio? Falta saber cuántos lectores de buena fe hay aún por el mundo, que no se dejen seducir por las sirenas de la moda ni embobar por los tahures de la publicidad.

Sin embargo —¿cómo no repetirlo?— la Poesía, efectivamente no perdona, por pocos que sean quienes en el momento lo advierten. La Poesía no perdona al poeta que *se* prefiere —prefiere *su* persona a aquello que, desde que lo pretende, le toca encarnar.

Cuando llega a Madrid, en 1934, Neruda pronto choca, por tercero interpuesto, con su compatriota, el también poeta Vicente Huidobro, quien años atrás, intentando repetir a Darío, había venido a estremecer la modorra madrileña y a sacar de nuevo de su provincianismo a los poetas españoles. Choque de dos egos hipertrofiados, el de ambos chilenos, pero que le valió a Neruda, a falta del *desagravio* que su jactancia deseaba, el retumbante *homenaje* de los jóvenes aedas de Castilla, con la única excepción de Juan Larrea, el «ultraísta» de más monta, gran amigo de Huidobro. El episodio pasa de simple anécdota: revela una *conducta* ya definitiva, a la vez que inicia los tantos homenajes, y luego desagravios, que Neruda en adelante no dejará de promover en torno a su figura, que de *persona* se convirtió entonces en *personaje*.

El asunto, tal vez, no interese a nuestros nietos; a nosotros nos interesa, en primer lugar porque, testigos de la payasada, sufrimos el *chantaje* seguido de quienes, no contentos con nuestro silencio, solicitan —¡y con qué virulencia en estos días!— nuestra adhesión. Tratándose de un contemporáneo, ni podemos ni debemos juzgar la *obra* haciendo caso omiso de la *actitud*: al suponer un compromiso con las palabras, la poesía implica la observancia de un *ética*, cuya sanción además no deja de repercutir en el texto. Presa de la egolatría que su temprana *corte* peninsular le ayudó a exhibir, Neruda dio más muestras de un histrionismo que siguió calculando el *efecto* inmediato de los versos que entregaba a la imprenta, con airadas protestas hacia los discrepantes o los escépticos.

En 1936, el estallido de la Guerra Civil pareció cerrar las filas de los artistas e intelectuales republicanos. Sabemos hoy cuántas divergencias encubría realmente esa ilusoria unanimidad. Dije cómo Neruda, en aquellos meses, murió por primera vez y decidió renacer convertido en poeta *engagé* en la causa y en la lucha proletaria. Dos son, en verdad, los poemarios que el conflicto español inspiró a poetas de las Españas del Ultramar americano: *España en el corazón* de Neruda y *España, aparta de mí esta cáliz* del peruano César Vallejo. Vallejo como Neruda era comunista, pero no había adherido a última hora y hacía años que venía viviendo como un drama íntimo las contradicciones, para no decir aberraciones, de la política impuesta por Moscú; por otra parte, nunca se le hubiera ocurrido sacar provecho de la elección que hiciera.

El mismo Rodríguez Monegal, en la curiosa «introducción a Pablo Neruda» que escribió en 1966, admite que «los poemas de *España en el corazón* tuvieron desde el principio ..., por su naturaleza más panfletaria y directa, por su enorme difusión inmediata, una influencia que tal vez los poe-

mas más austeros e interiores de Vallejo sólo han ido logrando con el tiempo». Yo preferiría hablar de la retórica, en el peor sentido: propaganda y *yoísmo*, del libro español de Neruda.

A quien no le mueve el interés o el prejuicio, le es fácil observar, desde el título mismo, la diferencia de nivel poético en que se sitúan, a la hora española, Vallejo y Neruda. Poesía declarativa, la de Neruda, portadora de lemas, de maldiciones y de consignas, y que alaba, ni siquiera la *visión*, la simple *vista* del poeta, «con estos ojos que tiene» y que nada ven sino lo que «mira» su abigarrado sentimiento. Poesía existencial, la de Vallejo, de una existencia agónica, desde siempre abrumada por el «dolor de haber nacido para vivir de nuestra muerte», la cual muy pronto identifica su clamor insurgente— «El mundo está español hasta la muerte»— con el del «miliciano de huesos/fidedignos cuando marcha a morir (su) corazón/ cuando marcha a matar con (su) agonía mundial».

Una vez más, la obra repite la vida, y la refrenda. Todos los testimonios concuerdan: Vallejo, que poco trató a Neruda hasta 1936, tuvo que coincidir con él cuando el Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura que se celebró en Barcelona, Valencia y Madrid en julio de 1937. Coincidieron en el sitio, no en el obrar, pues se enfrentaron públicamente: disgustado Vallejo por la frivolidad del chileno, más absorto en lucir sus posturas que en adecuarlas a la tragedia popular en que las apoyaba.

Semanas después, en París, Vallejo colaboró en la fundación del Comité Iberoamericano para la Defensa de la República española. Pero, rencoroso, Neruda hizo que le negaran la dirección del boletín *Nuestra España*, para la cual lo acreditaban su total compromiso tanto como su carencia económica. Vallejo, desde entonces, se hundió en la soledad,

que le resultó fecunda, mas no tardaría en serle mortal; antes descubrió que los artículos que seguía escribiendo sobre España a costa de las máximas privaciones, Neruda los guardaba en su cajón de secretario del Comité de Propaganda en vez de mandarlos para ser publicados en la prensa transatlántica.

Al poeta peruano lo apagó un mal misterioso que ningún médico supo diagnosticar: 15 de abril de 1938, Viernes Santo, cuando las tropas franquistas alcanzaban el Mediterráneo al norte de Valencia, cortando en dos lo que quedaba de territorio en manos de los Republicanos. De Vallejo, sí cabe afirmar que murió de España. Entre tanto, uno de sus últimos poemas rezaba: «Cúidate, España, de tu propia España...». eran versos que proféticamente aludían a aquellos que, muy lejos de morir, vivirían de España. El primero de todos: Neruda.

Muerto Vallejo, y como exorcizar el repudio, éste escogió exaltar la memoria de un testigo cuya autenticidad dejaba mal parado su propio oportunismo. Destinará un poema a quejarse de los «canallas» que quieren oponerle a él, Neruda, la sombra de Vallejo, cuando, en verdad, tanto quiso Vallejo de carne y hueso, su «hermano» para siempre, y «más allá de la vida y de la muerte». Y, en la *Oda a Juan Tarrea* —o sea Juan Larrea, un tiempo íntimo de Vallejo y desde siempre alérgico a Neruda— paroxísticamente exclamará: «Tarrea, / ándate pronto. / no me toques. No toques / a Darío, no vendas / a Vallejo, no rasques / la rodilla de Neruda». Por lo cual, él mismo situaba su sensibilidad —su susceptibilidad— en sus rodillas, tal vez porque escribiese acurrucado, lo que explicaría el uso *excremencial* que llegó a hacer cada vez más de su discurso, y que rotundamente explicita la *oda* recién citada, donde corren parejas la inmundicia y el más bajo encono: «*Así es América. / Este es Rubén Darío,* / dice / poniendo sobre el mapa / la larga uña de

Euskadi./ Y escribe el pobrecillo /largamente. / Nadie puede leer/ lo que repite, / pero incansable/ sube/ a las revistas, se descuelga/ entre los capitolios,/ resbala/ desde las academias,/ en todas partes/sale con su discurso,/ con su berenjenal/ de vaguedades, / con su oscilante/ nube/ de tontas tonterías,/ su baratillo viejo/de saldos metafísicos,/ de seudo magia/negra/ y de mesiánica/quincallería».

Personalmente, no comparto la «teleología» americanista en que ha venido a parar, hace ya largos años, el «ultraísmo» de Larrea; no por eso dejaré de reconocer que Larrea nunca se ha arrimado a «capitolio» o «academia» alguna para negociar sus sueños «culturales». De lo cual resulta que el poema de Neruda sólo logra infamar a su autor, amén de demostrar cuán cerrado quedó a las grandes nebulosas de la imaginación histórica. En todo caso, Neruda invierte los papeles: quien subió a revistas —*España Peregrina, Cuadernos Americanos*— que el otro —Larrea— dirigía, fue el poeta de las *Residencias*, y él no eructó la mala leche de sus versos sino cuando, retirado del tablado literario, Larrea se había enfrascado en la búsqueda solitaria de un sentido al derrotero de nuestra humanidad.

Neruda, evidentemente, prefería la «quincallería» de los poemas *partidarios*, atentos a los sucesivos, si bien incompatibles, *slogans* del Kremlin: en 1943, el *Nuevo canto de amor a Stalingrado*, iluminado *[sic]* por «la mirada de Stalin sobre la nieve»; en 1953, cuando muere el zar rojo, endechas y adulonería para el nuevo amo («Pero Malenkow ahora continuará su obra»); diez años después, la «rectificación» (el «bigotudo dios con botas puestas/ y aquellos pantalones impecables/ que planchó el servilismo realista»).

En 1941, Neruda confiaba a un amigo: «No sé lo que tú pensarás.... Pero te diré que a mí, la poesía ya no me interesa. Desde ahora, pienso dedicarme a la política y a mi colec-

ción de conchas». Seguramente, luego juzgó que era tal su facilidad en juntar vocablos descompuestos , y tal la estulticia de sus contemporáneos, que bien podría darse el lujo de seguir acumulando metros que siempre contarían con la máquina propagandística, a escala mundial, de la Tercera Internacional y de los tontos útiles que entre nosotros la acompañan.

Todo contribuía para que además ganase laureles directamente políticos, sin más esfuerzo que el que se le exige a cualquier *vedette*. Desde la farsa de su «clandestinidad» en 1947 (con doble versión obstinadamente mantenida) hasta la farsa de su postulación a la Presidencia de Chile en 1970 (truco previamente negociado con Allende).

El poeta Neruda murió una primera vez en 1936. Quien lo sustituyó esperó 1949 para sacar públicamente las consecuencias que tal defunción infería: en el Congreso Latinoamericano de la Paz y asimismo en la conversaciones que simultáneamente sostuvo, en México, con Cardona Peña, renegó con toda solemnidad de su obra anterior a la Guerra de España: «Contemplándolos ahora considero dañinos los poemas de *Residencia en la tierra*. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir». Seguidamente, achacaba la «tendencia nihilista y desesperada de su anterior poesía y de todos los poetas de su generación» a las «fuerzas destructoras» del capitalismo y de la reacción americana, empeñados en estorbar el «despertar intelectual» del continente. Curiosa *autocrítica*, que supongo meditarán los aficionados a poesía que encuentren todavía alimento en los poemas del primer Neruda.

Pues, de una sola cosa se olvidó el segundo Neruda al denunciar su avatar primigenio, fue de cortar la venta y de

impedir la reedición de los poemarios suyos que declaraba perjudiciales a la salud mental de los jóvenes del Tercer Mundo. Por el contrario. La resonancia que dio a su rechazo aumentó la demanda, luego los réditos y beneficios del autor, convirtiéndose Neruda en el único poeta de nuestros días a quien le permitió su poesía competir en sibaritismo con cualquier estrella de Hollywood.

Siendo así las cosas, nada más lógico que la reunión del Pen Club Internacional celebrada en 1965 en New York, bajo la presidencia de Artur Miller, con el fin evidente de hacer las paces entre Neruda y los U.S.A., y las varias páginas publicadas en *Life* en español con fotografías del poeta expuesto en los lugares significativos de la Babilonia yanqui. Sólo los cubanos protestaron, pero el emperador del comodismo se limitó a contestarles que ya había vivido bastante y no aceptaba que nadie le diese lecciones de buena conducta revolucionaria.

En realidad, había llegado el tiempo en que el obeso «capitán», ahíto de afrentas y repulsas, se mostraba dispuesto a reconciliarse con cuantos insultara, para ganarse la fama de poeta exclusivo «del amor», más allá de las fronteras e ideologías, a espera del Nobel y de la adulonería universal de los beocios.

Sería la última forma de su avatar Nº 2: Neruda 2C si admitimos que Neruda 2A correspondió a *España en el corazón* y Neruda 2B al cacareado *Canto general* de una América Latina cuyo destino le fuera indiferente hasta que en 1945 escribió sus *Alturas de Machu Picchu*, en cuyas sonoridades Juan Larrea supo leer —contra tantos babiecas de las letras— la confusión y la chatura imaginativas, apenas disfrazadas por lo rimbombante de la letanía. Obsesionado por el Víctor Hugo de *Les Châtiments* y de *La Légende des Siècles*, ansioso por superar a Rubén Darío como cantor de la hispa-

na estirpe que equilibre el olímpico canto anglo-sajón de Walt Whitman, Pablo Piesdescalzos, o Cortapiedras, o Comefrío (apellidos que desprendo del poema) tan sólo lograba rivalizar con lo que hubo de megalomaníaco en José Santos Chocano.

Entendemos mejor porque tanto se afanaba paralelamente en «hermanarse» con poetas íntegros como Vallejo, o como el único español que algo se acerca al peruano, Miguel Hernández, con el agravante –en este último caso– de que siendo él «pastor perdido» algo más joven que él, Neruda no vacila, en los versos que le ofrenda, en presumir, con notable impudor, de haberlo *inventado*: «Era un pequeño pastor/ de las orillas/de Orihuela/. Lo amé y puse en su pecho/mi masculina mano,/y creció su estatura poderosa...». En sus extrañas recordaciones de los poetas muertos, lo que visiblemente le interesa a Neruda es lucirse a sí mismo, destacando cuánto ellos le debieron o que grado de amistad le demostraron. Pienso aquí en Oliverio Girondo, el fabuloso decidor de *En la masmédula*, el más tajante e implacable poema que quemó la noche de Buenos Aires, y en las rastreras décimas con que Neruda, en 1968, rubricó su *osamenta*: «Y compartí su fogonazo.../y codo a codo amanecimos.../barbín, barbián, hermano claro,/hermano oscuro, hermano frío...»: la eterna cantinela de un yo complacido y bulímico.

Lo grave, lo verdaderamente escandaloso sigue siendo el eco que semejantes trivialidades encuentran entre cautos y cultos, siempre listos a iludir con ellas a los incultos e incautos que sería su misión informar. A quien quiera leer sobre Neruda en su mismo idioma, le ofrecerán primero el ensayo que Margarita Aguirre, en 1967, le dedicó en la serie *Genio y Figura* de la Editorial Universitaria de Buenos Aires. Más que la obra, la «crítica» —ex secretaria de Neruda y designada por él— comenta la persona-personaje: Una *vida*

ejemplar, un retrato para *leyenda dorada*, más bien el desenfrenado halago de cada paso y cada imagen del mayor poeta del mundo o algo así: su corpulenta agilidad, que viene a ser igual a su ágil corpulencia, la pequeñez de sus pies y de sus manos, y cómo le gusta comer, y cómo le gusta beber, y cómo le gusta bailar, y cómo «su falta de gracia cuando baila es la gracia misma», y cómo colecciona piedras, huevos de aves raras, conchas (ya sabemos), y cómo manada construir casas para encerrar sus colecciones, y cómo esas casas son palacios, y cómo en ellas él duerme siestas, y almuerza, y bosteza, y cómo palideció al recibir la noticia de que había muerto Éluard, y cómo luego golpeó «con el puño sobre la mesa, murmurando con rabia *Merde merde*, etc., etc».

Si insiste, lo más probable es que dicho lector seguidamente tope con la «introducción» de Emir Rodríguez Monegal, a la que ya me referí, titulada *El viajero inmóvil* (Editorial Losada).

El crítico uruguayo es alguien por demás enterado y ampliamente competente. Pero, resuelto a enmendarle la plana a Amado Alonso, autor de la mejor indagación sobre la «poesía hermética» del primer Neruda, escudándose en que desde el 36 Neruda sumió «cada vez más la materia de su poesía en la plena realidad biográfica», va justificando, y en algún caso disculpando con lujo de detalles las mil *situaciones* que a lo largo de los lustros exploró y explotó el quehacer creativo de Neruda.

¿Cómo extrañar, en esas condiciones, los insidiosos panegíricos con que articulistas de toda laya y secta acaban de cubrir la tumba del difunto? Pero, al mismo tiempo, ¿cómo no desligarse terminantemente de la conjura que del escritor que más ha prostituido la poesía de las letras contemporáneas pretende hacer un mártir y un dechado de virtu-

des cívico-artísticas? En *El Triunfo*, semanario «liberal» de Barcelona, el ex joven poeta Manuel Vásquez Montalbán se rinde ante «el milagro de comunicación» del *Canto general*, «fascinante experimento de poema épico» y hasta «primer poema épico marxista de aliento universal». Mientras en *Le Monde*, cuyo «liberalismo» irradia día a día de París a las Antípodas, Marcel Niegergang, especialista en asuntos de América Latina, tremola un adiós de criado de librea: «Pablo, animal político, había nacido (¡¡) por segunda vez en 1936 en las pesadas noches de julio cuando sonaron las primeras ráfagas de la Guerra de España... A fines de 1936, refugiado en París, había fundado con el poeta peruano César Vallejo (¡¡) un grupo latinoamericano de ayuda a la España republicana... Más tarde le reprocharon su incondicional fidelidad a la URSS después de las revelaciones del vigésimo Congreso, pero con ello no hizo sino imitar la conducta de los dirigentes —Corvalán, Teitelboim— de un partido cuyas finanzas contribuía a mantener...». Así sea.

Algunos sostendrán que las opiniones de un poeta poco o nada importan; sólo vale su obra. Sería cierto si las mismas no influyeran en la obra, gravándola con un lastre que por poco la hunde. En entrevistas de las que en Lisboa *Vida Mundial* reprodujo fragmentos, con el raro cinismo de quien toma a los demás por definitivos cretinos, Neruda solía fingir la cándida inocencia de un niño: «Me censuraron por mis errores y contradicciones, pero si la propia Historia se contradice, ¿cómo un pobre diablo de poeta, viviendo en las regiones vecinas del Polo Sur, podría escapar a ello?»... ¡No tan pobre diablo el poeta, ni tan aislado en un rincón perdido del ultramundo! De cualquier modo, la excusa no vale desde que él sacó sobrado provecho de sus «errores y contradicciones», a la vez que los clarines de la fama socialista pregonaban a medida cada *compromiso* y cada *palinodia* suya como la última *verdad* que éramos compelidos a acatar. Neruda no podía hoy invocar, con alarde de falsa humildad,

su ignorancia, y mañana querer que sus versos ayuden a alumbrar el acontecimiento. Sin contar que, cuando a renglón seguido declaraba que el conocer por boca de Kruchev, los «errores» de Stalin lo sobrecogió, porque «todo eso existía y ni yo lo sospechaba a pesar de haber estado muchas veces en la URSS», invalida de paso los *testimonios* de tantos prohombres que viajan como «congresistas» a países donde existen trabas a los itinerarios y más trabas aún a los contactos individuales.

De una cosa dan fe las encendidas necrologías que, por todas partes, ha merecido el cadáver de Neruda: del mar de ignominia en que se revuelca un número cada día mayor de exponentes de la *intelligentzia* occidental. En 1924, al morir Anatole France, André Breton escribía: «Con él es un poco del servilismo humano que se va». Recojamos la frase para aplicarla a Neruda. Sólo que el servilismo mucho ha progresado desde 1924, y ya no está Bretón para hacerse oír y acallar la voz mercenaria del traductor oficial de Neruda al francés –Jean Marcenac– cuando éste no vacila en calificar a su ídolo de poeta tal que «es muy posible que no haya habido diez como él desde que le fue otorgado al hombre el poder de la palabra». Ante tamaña zalamería ya ni cabe la indignación. Mejor, mucho mejor, una dilatada carcajada.

Lisboa, octubre de 1973.

MEDIO SIGLO CON VALLEJO
se terminó de imprimir en el mes de
noviembre de 1999, en los talleres
gráficos de Editorial e Imprenta DESA
(Reg. Ind. 16521), General
Varela 1577, Lima 5, Perú

PRÓXIMAS PUBLICACIONES

EZEQUIEL ANDER EGG
La práctica de la animación socio-cultural

MARTÍN BENAVIDES
Una pelota de trapo, un corazón blanquiazul

ROCÍO CARAVEDO
Léxico del habla culta de Lima

LIUDMILA CHANINSKAIA y
ELIZABETH DOIG
Elementos de análisis numérico

ENRIQUE FERNÁNDEZ, S.J.
Perú Cristiano

FRANKLIN PEASE
Del Tahuantinsuyu a la historia del Perú

DIÓGENES ROSALES y
ÓSCAR TRELLES
Introducción a la lógica

FONDO EDITORIAL
Av. Universitaria, cuadra 18 s/n,
San Miguel
Apartado 1761 Lima - Perú
Tlfs. 460-2870, 460-2291, anexos 220,
356. Telefax 460-0872.
E-mail: feditor@pucp.edu.pe